

MUZICĂ PENTRU DOUĂ PIANE

FANTOMELE
VISURILOR



*din repertoriul duetului de pianiști
Anatolie Lopicus – Iurie Mahovici
volumul 4*

FANTOMELE VISURILOR

Fantezie

**transcriere pentru două pianе de
Iu. Mahovici și A. Lopicus**

domnului

Gheorghii Fedorenko

Personalitate, Muzician, Pedagog, Inspirator și Îndrumător

Георгию Анатольевичу Федоренко

Человеку, Музыканту, Педагогу, Наставнику и Вдохновителю

to

Gheorgy Fedorenko

The Person, The Musician, The Teacher, The Adviser and The Guru

În loc de prefață

Vă prezentăm al patrulea volum de transcrieri pentru două piane la patru mâini *Din repertoriul duetului pianiştilor Anatolie Lapicus și Iurie Mahovici*, dedicat aniversării a 20 de ani de activitate artistică. La prima vedere el reprezintă o culegere de piese, care pot fi interpretate separat sau în diferite combinații, la solicitarea interpreților. Și totuși aveți în față o creație experimentală, pe care noi am intitulat-o Fantezia *Fantomele visurilor*. Este un ciclu de piese, plasate într-o ordine strict determinată, obligatorie pentru interpretare. Vom încerca să explicăm de ce...

Meditații asupra denumirii

E momentul să dezvăluim misterul denumirii. În viața fiecărui artist există creații, la care el ține foarte mult. Ele sunt scrise de diferiți compozitori, aparțin diferitelor stiluri și genuri muzicale, sunt concepute în original pentru diferite instrumente sau formații instrumentale. Unele din aceste piese au fost interpretate chiar de fiecare dintre noi, altele au fost auzite în sălile de concerte, la televiziune, radio, în varianta audio sau video. Unicul factor, comun pentru toate aceste creații, este dorința de a le interpreta, aplicându-le un colorit interpretativ propriu.

Spre regret repertoriul fiecărui instrument este mai mult sau mai puțin limitat. Datorită acestui fapt și apar transcrierile creațiilor, preferate de public sau de interpreți, pentru alte componente instrumentale. Ne amintim aici de celebrul *Vals* de M. Ravel, existent în trei variante interpretative: pentru pian solo, pentru două piane și pentru orchestra simfonică; *Valsurile* op. 39 de J. Brahms: pentru pian solo, pentru un pian la patru mâini și pentru orchestra simfonică; *Suita Din timpurile lui Holberg* de E. Grieg: pentru pian solo, pentru orchestra de cameră și pentru două piane. Lista ar putea fi continuată...

Din aceleași motive mulți dintre interpreți își întrerup cariera solistică pentru a lua în mână bagheta dirijorală, prin aceasta având posibilitatea să-și lărgească accesul și la capodoperele muzicii simfonice și vocal-simfonice. Forța motrică a acestui proces este dorința de a trăi de nenumărate ori procedeul de "creare" a operei muzicale în momentul evoluării scenice. Această stare emotivă ne mistuie în timpul pregătirii către concert, ne supune întru-totul ideii fixe, pătrunde în toate sferile de activitate, face ca fanteziile inconștiente să ne urmărească 24 de ore din 24. Ore istovitoare de repetiții, căutarea paletelor sonore și a nuanțelor dinamice, contrastul caracterelor și plasticitatea tempourilor, care apar și dispar aidoma unor *fantome ale visurilor*... Aceasta e viața unui artist...

Sperăm că din acest moment va fi mai clară denumirea acestui ciclu.

Din istoricul Fanteziei

Pe parcursul pregătirii către Primul Festival Internațional al duetelor de pian *Strugure de chihlimbar* (2006, Chișinău, Moldova), inițiatorii și promotorii căruia suntem, ne-a vizitat o idee "năstrușnică" de a prezenta în recital un program, conceput integral din transcrierile noastre pentru două piane. Ideea ne-a impresionat, părându-ne nouă și neobișnuită! A apărut o întrebare firească: Ce să interpretăm? E cazul să menționăm, că unul dintre principiile de bază ale existenței duetului nostru

este faptul, că în programele de concert sunt incluse doar piese care ne plac reciproc. În cazul menționat am încercat să le selectăm doar pe cele mai îndrăgite.

Au fost alese 15 lucrări, transcrise de noi pentru duetul de pian în diferiți ani. În acest proiect au nimerit capodopere ale muzicii universale, redescoperite sub influența unor momente emotive importante, legate de evenimente artistice inedite. Astfel s-a întâmplat, bunăoară, cu *Preludiul coral în f-moll* de J. S. Bach, devenind leitmotivul celebrului film *Solaris* de A. Tarkovsky. Același lucru s-a întâmplat și cu *Adagietto* din *Simfonia nr.5* de G. Mahler, care l-a inspirat pe L. Visconti la ecranizarea nuvelei *Moarte la Venezia* de T. Mann. *Mazurca a-moll* (op. 17, nr.4) de F. Chopin a fost transcrisă pentru două pianе după audierea minunatei înregistrări, efectuate de V. Aschkenazi. Balada *Vântul (The Wind)* organic s-a încadrat în această listă, grație pasiunii noastre față de activitatea pianistului american de jazz Keith Jarrett, improvizațiile și transcrierile căruia pe bună dreptate pot fi plasate în rândul celor mai importante și mai frumoase capodopere ale muzicii universale. Nu au putut rămâne neobservate nici celebrele miniaturi de N. Medtner *Canzona Serenata* și *Alla reminiscenza* din ciclul *Melodii uitate*, precum și *Cântecul de leagăn* de P. Ceaikovski - S. Rahmaninov. Încă un *Preludiu coral în g-moll* de J. S. Bach s-a încadrat organic în conceptul ciclului. *6 Piese* de F. Poulenc, care inițial au intrat în Fantezia *Fantomele visurilor*, mai târziu în procesul de perfecționare a formei ciclului și în prezent există ca o suită de sine stătătoare – *Balul Iluzoriu*.

După selectarea definitivă a repertoriului a apărut următoarea întrebare: cum ar putea fi plăsmuit din piesele selectate un program concertistic conceptual unitar și inedit?

Aici e momentul să relatăm un caz din practica concertistică a duetului Anatolie Lopicus și Iurie Mahovici, care a jucat un rol considerabil în definitivarea conceptului Fanteziei *Fantomele visurilor*. În octombrie 1995, în cadrul Zilelor Culturii Republicii Moldova în Federația Rusă am susținut un recital în incinta Muzeului M. Glinka din Moscova. Programul era de o tensiune dramatică majoră, numit de noi în glumă "trei de Ș" și cuprindea creații de F. Schubert, R. Schumann și F. Chopin. În prima parte a concertului au fost interpretate trei *Fantezii* de F. Schubert (în *g-moll*, *c-moll* și *f-moll*). Partea a doua a cuprins: *Variațiuni* pentru un pian la patru mâini (în *D-Dur*) de F. Chopin, *Andante cu variațiuni* (în *B-Dur*), *Șase studii în formă de canon*, *Andante cantabile* (din *Cvartetul pentru pian*) de R. Schumann și *Rondo* pentru două pianе (în *C-Dur*) de F. Chopin. Piesele au fost interpretate anume în această ordine.

Printre oaspeții concertului a fost și A. Z. Bondureanski¹. După schimbul de opinii domnul profesor a adăugat: "Trebuie să modificați ordinea interpretării creațiilor în partea a doua a concertului. La finele evoluării propun să fie interpretate: *Andante cu variațiuni* (B-Dur), *Șase studii în formă de canon* (ultimul studiu în *H-Dur*) de R. Schumann și *Rondo* (în *C-Dur*) de F. Chopin. Pentru muzicienii cu un auz absolut această succesiune ascendentă a tonalităților va fi pur și simplu ideală".

Astfel Destinul ne-a direcționat spre rezultatul "năstrușnic", despre care Vă relatăm. Am decis să organizăm programul după principiile compatibilității tonale, fiecare piesă constituind o trecere firească și logică în tonalitatea următoarei. Astfel s-au cristalizat trei blocuri de piese cu o tangentă armonică perfectă. Dar legătura între aceste blocuri nici de cum nu reușea. Soluția a venit din senin, după vizionarea repetată a celebrului film *Solaris* de A. Tarkovsky. *Preludiul coral în f-moll* de J. S. Bach în

¹ Alexandr Zelikovici Bondureanski (născut la 27 iulie 1945 în or. Herson, Ucraina) – pianist sovietic, rus, pedagog, fondator și participant al trioului *Moscova*, profesor universitar la Conservatorul de Stat P. Ceaikovsky din Moscova (Rusia), doctor în studiul artelor, Artist al Poporului din Federația Rusă. În 1967 absolvește Institutul de Stat al Artelor G. Musicescu din Chishinău (Moldova) – clasa profesorului universitar A. Sokovnin. În 1969 – doctoratul la Conservatorul de Stat P. Ceaikovski în clasele: de Pian la D. Bașkirov și Ansamblu cameral la T. Gaidamovici. Membru al Prezidiului și Președinte al Asociației Muzicii de Cameră a Uniunii Internaționale a Muzicienilor. Membru al Consiliului de conducere a Uniunii Muzicienilor din Moscova (Rusia). Membru al Consiliului de conducere a Fondației Internaționale P. Ceaikovski și a Fundației Arta Interpretativă Rusă. Membru al Consiliului artistic de experți al Fondației Internaționale de Binefacere *Novie Imena*.

funcție de leitmotiv a făcut imposibilul și a legat piesele respective într-un tot întreg. *Preludiul* deschide și încheie *Fantezia*, prima dată sunând în tonalitatea originală – *f-moll*, iar a doua versiune fiind transpusă în tonalitatea *fis-moll* – minorul paralel al piesei precedente *Alla Reminiscenza* în A-Dur de N. Medtner. Preludiul mai apare pe parcursul *Fanteziei* fragmentar, făcând legătura între *Canzona Serenata* de N. Medtner și *Cântecul de leagăn* de P. Ceaikovski și S. Rahmaninov. Prima piesă finisează în *f-moll*, în aceeași tonalitate începe *Preludiul*, care se întrerupe pe septacordul mic major de pe sunetul Es, care este la rândul lui septacord de dominantă pentru tonalitatea *as-moll* a *Cântecului de leagăn*.

Iată-ne ajunși la varianta finală a Fanteziei *Fantomele visurilor*. Pentru o vizualizare mai clară vom indica tonalitățile în care încep și se finalizează piesele:

1.	J. S. Bach	<i>Preludiu coral</i>	f-moll – F-dur
2.	G. Mahler	<i>Adagietto</i>	F-dur – F-dur
3.	F. Chopin	<i>Mazurcă</i>	F-dur – F-dur
4.	N. Medtner	<i>Canzona-Serenata</i>	C-dur – f-moll
5.	J. S. Bach	<i>Preludiu coral</i> (fragment)	f-moll – Es7(D7→as-mol)
6.	P. Ceaikovski- S. Rahmaninov	<i>Cântec de leagăn</i>	as-moll – as-moll
7.	K. Jarrett	<i>Vântul</i>	c-moll – c-moll
8.	J. S. Bach	<i>Preludiu coral</i>	g-moll – g-moll
9.	N. Medtner	<i>Alla Reminiscenza</i>	A-dur – A-dur
10.	J. S. Bach	<i>Preludiu coral</i>	fis-moll

E de menționat faptul, că am început să pregătim spre editare Fantezia *Fantomele visurilor* doar după aprobarea pozitivă a spectatorilor la numeroasele concerte și festivaluri internaționale în Moldova, Belarus și Federația Rusă.

Îndrumare interpreților

A da îndrumări potențialilor interpreți e un lucru deloc simplu. Dacă e vorba de fiecare piesă în parte, interpretul are un larg teren de manifestare, ținând cont doar de două reguli: conceptul autorului și varietatea stilistică. În cazul Fanteziei *Fantomele visurilor* piesele pot fi interpretate doar în succesivitatea propusă în această ediție. Nu e doar o solicitare ci o condiție obligatorie. Dacă pentru interpretare este ales *Preludiul coral* de J. S. Bach se va interpreta doar varianta în f-moll (nr.1), și nu fragmentul (nr.5) și nici varianta în fis-moll (nr.10).

În cazul *Mazurcii în a-moll* de F. Chopin (nr.3) se propune varianta originală a acestei creații pentru un pian solo, deoarece în versiunea pentru două pianе nu e adăugată nici o notă, care diferă de original. Transparența facturii în miniatura respectivă în varianta pentru două pianе reprezintă o sarcină extrem de dificilă pentru interpretare, ceea ce a și constituit pentru noi punctul de atracție în această piesă. În cadrul Fanteziei *Mazurca* poate fi interpretată în varianta solo de unul dintre interpreți sau succesiv repartizată pe fragmente între cei doi pianiști.

Multe probleme de interpretare pot să apară în *Adagietto* din *Simfonia nr.5* de G. Mahler. În original lucrarea este concepută pentru ansamblul de corzi al orchestrei simfonice, discursul

desfășurându-se într-un tempo extrem de rar. Tempourile lente sunt pentru mulți interpreți o piatră de încercare, nemaivorbind de faptul, că posibilitățile instrumentelor cu coarde de a emite un sunet continuu sunt incomparabile cu posibilitățile unui pian în acest sens. Pentru înfruntarea problemelor enunțate propunem următoarele: să nu va fie frică să experimentați cu tempourile (pe parcursul celor circa 100 de ani de existență a *Adagietto* durata interpretării lui oscila între 7 și 15 minute); impresia continuității sunetului poate fi atinsă prin abilitatea și iscusința frazării în limitele tempourilor lente.

În principiu acestea sunt doleanțele noastre. Înainte de a savura plăcerea interpretării Fanteziei *Fantomele visurilor* propunem unele informații despre piesele originale incluse în ea.

J. S. Bach. Două Preludii corale:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (La tine aspir, Dumnezeule Isus Hristos) f-moll BWV 639)

Nun Komm, der Heiden Heiland (Salvatorul necredincioșilor, apari) g-moll (BWV 599)

Pe timpurile lui J. S. Bach unul dintre cele mai răspândite genuri pentru orgă în muzica germană a fost *Preludiul* – o mică piesă instrumentală monotematică, care preceda interpretarea unui coral în biserica protestantă. De regulă ea reprezenta o miniatură cu o detaliere subtilă. Menirea ei era de a anticipa tema coralului și de a crea o atmosferă specifică. J. S. Bach ținea cont de destinația funcțional-liturgică a acestor piese, dar le trata nu numai ca niște introduceri sau interludii între cântările protestante în comun, ci mai curând ca niște miniaturi de sine stătătoare cu o valoare artistică bine determinată. Anume astfel preludiile sunt tratate în repertoriul actual al orgaștilor.

Perioada de cristalizare definitivă a preludiului coincide cu activitatea lui J. S. Bach. Tezaurul compozitorului conține circa o sută cincizeci de piese de acest gen, conținutul cărora este strâns legat de textele canonice ale coralelor protestante. În ele și-a găsit oglindirea filozofia liricii lui J. S. Bach, meditațiile asupra destinului uman în greutățile și bucuriile cotidiene.

Preludiul coral în f-moll BWV 639 a fost compus pe tema coralului *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (La tine aspir, Dumnezeule Isus Hristos)*, scris în anul 1529 de Ioan Agricola. Vă propunem textul integral:

*La tine aspir, Dumnezeule Isus Hristos!
Te rog, ascultă-mi rugăciunile;
Dăruiește-mi mila Ta;
Nu-mi permite să cad cu firea.
Dă-mi o credință adevărată, Domnule.
Dăruiește-mi-o, Dumnezeu, ca să trăiesc întru slava Ta,
Ajutându-l pe aproapele meu,
Slăvind numele Tău, Doamne!*

Preludiul coral în g-moll BWV 699 a fost scris pe tema coralului *Nun Komm, der Heiden Heiland (Salvatorul necredincioșilor, apari)* pe un text de Martin Luther:

*Salvatorul necredincioșilor, apari, copilul Fecioarei.
E un miracol că Dumnezeu a prevăzut o astfel de naștere pentru El!*

La baza transcrierilor pentru două pianе au fost folosite transcrierile pentru pian realizate de F. Busoni.

G. Mahler. *Adagietto*

Simfonia nr.5 de G. Mahler a fost compusă în 1901–1902 și face parte din trilogia simfonică care include Simfoniile nr.5, nr.6, și nr.7. *Adagietto* reprezintă partea IV (cea mai mică) din *Simfonia nr.5*. Însăși denumirea nu este o indicație de tempo. G. Mahler notează în partitură un tempo extrem de rar (*sehr langsam*) – și după el *Adagietto* este "un mic" *Adagio*. I. Barsova, o cercetătoare reputată a creației lui G. Mahler, scria: "Timpul parcă își încetinește mișcarea, se oprește. Timpul subiectiv al unui om "în sine" nu coincide cu timpul, în care există toți ceilalți"².

Partea lentă a *Simfoniei nr.5* a devenit extrem de populară după apariția filmului lui L. Visconti *Moarte în Venezia*. Folosind diferite fragmente din *Adagietto*, regizorul a izbutit să redea diverse stări emoționale ale eroului principal: "de la melancolie – la disperare, de la vise – la realitatea vieții în momente de dezamăgire"³.

Muzica lui G. Mahler, adâncă și inspirată, a fost folosită adesea în ceremoniile funebre. În 1951 pentru prima dată *Adagietto* a fost interpretată la funeraliile lui S. Kusevitsky (violoncelist și dirijor) de elevul său, dirijorul și compozitorul L. Bernstein, devenind din acel moment practic o tradiție pentru asemenea ceremonii. În 1990 după moartea lui L. Bernstein multe orchestre în întreaga lume l-au memorat, interpretând celebrul *Adagietto* de G. Mahler.

Din punctul nostru de vedere cea mai interesantă mărturisire care dezvăluie substratul ideatic al acestei muzici este cea a dirijorului W. Mengelberg care povestește că în decembrie 1901 G. Mahler trimite manuscrisul *Adagietto* viitoarei sale soții – Alma Schindler ca o declarație de dragoste, fără nici un cuvânt de însoțire. Mesajul a fost înțeles și a urmat o invitație cu intenții serioase. Biografia lui G. Mahler confirmă această mărturisire a lui W. Mengelberg, ea fiind mai apoi confirmată de însuși G. Mahler și de soția sa Alma.

"V-am văzut sufletul absolut nud. Mi-a apărut în față ca un peisaj misterios cu bezne și strâmtori înfricoșătoare, cu imașuri minunate, pline de bucurie, și colțișoare idilice. L-am sesizat atât ca pe o furtună dezlănțuită, plină de groază și calvar, cât și ca un curcubeu, care aduce liniște și împăcare"⁴ – aceste minunate cuvinte le-a scris A. Schönberg după interpretarea *Simfoniei nr.5* de G. Mahler.

F. Chopin. *Mazurca a-moll op. 17 nr. 4*

"Întreaga creație a lui F. Chopin este pătrunsă de spiritul folclorului muzical polonez, în care veselia se deosebește prin rapiditatea caracteristică și strălucirea rafinată, iar tristețea se diminuează prin agilitatea și mobilitatea temperamentului; a folclorului, pentru care flexibilitatea și capriciozitatea emoțiilor sunt tipice,"⁵ – iată doar câteva gânduri, schițate de muzicologul rus Iu. Kremlev referitor la muzica lui Chopin. *Mazurca în a-moll* a adunat în sine aceste caracteristici în modul cel mai pregnant.

² BARSOVA, I. *Simfoniile lui G. Mahler*. Moscova: Compozitorul sovietic, 1975. Pag. 188.

³ KREININA, Iu. *Despre limitele libertății în interpretarea textului: Adagietto din Simfonia №5 de G. Mahler*. [citată la 20.01.2014]. Disponibil pe Internet <http://www.21israel-music.com/Mahler_Adagietto.htm>.

⁴ STRIGINA, E. "Repronunțind" *Romantismul*. [citată la 20.01.2014]. Disponibil pe Internet <<http://cvetkoff.by/video/pyataya-simfoniya-malera.html>>.

⁵ KREMLEV, Iu. *F. Chopin. Schițe despre viață și creație*. Leningrad - Moscova. Gosmuzizdat, 1949. Pag. 634.

Miniatura se deosebește prin instabilitate modală în prima parte și prin *ostinato* de cvinte și pedala în partea de mijloc.

Primele autografe ale acestei piese datează cu anul 1824. Pe parcurs conceptul inițial s-a modificat și s-a extins. Este o mazurcă absolut deosebită, o creație experimentală – prima „mazurcă-poem”. Mulți cercetători și biografi ai compozitorului sugerează prezența unui program latent în această piesă: un dialog al unui chelner evreu cu un țăran polonez într-o cârciumă, iar în partea mediană – o procesiune de nuntă sub acompaniamentul cimpoiului. După părerea noastră conținutul miniaturii este mult mai profund și mai dramatic.

Dezvoltarea liberă a tradițiilor folclorice poloneze în creațiile lui F. Chopin a transformat mazurcile în mici spectacole poetice. În realitate ele sunt niște poeme cu caracter liric sau dramatic în care s-a folosit materialul muzical al dansurilor populare poloneze. Comparativ cu alte genuri folclorice, folosite în creația lui F. Chopin, factura mazurcilor este mult mai degajată, fără prea multă strălucire și patetism.

Lucrul asupra mazurcilor cere de la pianiști o adâncă cultură interpretativă, un gust muzical perfect, un rafinament spiritual, artistism și grație.

N. Medtner. *Canzona–Serenata* op. 38 nr. 6 și *Alla Reminiscenza* op. 38 nr. 8

Pentru a înțelege creația lui N. Medtner este suficient să privim la portretul lui. Din amintirile lui A. Ostrovsky aflăm că „N. Medtner era foarte atractiv, extrem de modest, liniștit, delicat și stingher, ca o fată tânără cu o fire plăpândă; era un om „din alte lumi” care cu greu se acomoda realității. Cele mai simple lucruri îi păreau complicate și el permanent era în căutarea temeiului filozofic”⁶. Era foarte apreciat de S. Rahmaninov care îl considera „unul dintre cei mai geniali muzicieni ai contemporaneității”⁷. După părerea acestuia Medtner era „unul dintre pușinii oameni – atât ca persoană, cât și ca muzician – care cucerește cu atât mai mult cu cât te apropii de ei. Un destin de invidiat”⁸.

În anii 1918-1919 au fost compuse trei cicluri de piese *Melodii uitate* op. 38, op. 39 și op. 40, axate pe genurile preferate ale lui Medtner – dansuri și canzone. Două dintre aceste cicluri, op. 38 și op. 39, conțin și sonate: *Sonata-amintire* și *Sonata Tragică*.

Denumirea acestor cicluri de asemenea este una semnificativă. Pe parcursul vieții, în procesul creației, N. Medtner compunea o sumedenie de schițe, care la moment nu se încadrau în anumite lucrări. De aceea ele se notau pe foițe și se depozitau într-un „geamantan”, pentru a-și aștepta rândul și momentul potrivit. La acest „tezaur melodic din geamantan” a și apelat N. Medtner, compunând ciclurile *Melodii uitate*.

În primul ciclu op. 38 sunt incluse pe lângă multe alte piese și *Sonata-amintire*, *Canzona-Serenata* și *Alla Reminiscenza*. Toate trei dezvoltă tema laitmotivului din *Sonata-amintire*, ceea ce servește drept cheie spre înțelegerea ideii acestui triptic. Până în prezent nu a fost apreciată apartenența lui N. Medtner vre-o unui din curentele muzicale ale secolului XX. În creația sa organic s-au îmbinat atât tradițiile clasicismului, cât și cele ale romantismului.

⁶ DOLINSKAIA, E. *Nikolai Medtner*. Schițe bibliografice. Moscova: Muzgiz, 1961. Pag. 103.

⁷ RAHMANINOV, S. *Scrisori*. Moscova: Muzgiz, 1955. Pag. 134.

⁸ Idem.

P. Ceaikovski – S. Rahmaninov. *Cântec de leagăn*

În vara anului 1941 S. Rahmaninov se afla la casa de vacanță din Long-Island la 40 de kilometri de New-York. Vestea, că la 22 iunie Germania fascistă a invadat teritoriul Uniunii Sovietice l-a șocat. De trei ori pe zi cineva din rudele apropiate îi povestea informația, parvenită de pe front. Anume în această vară apare noua redacție a *Concertului nr.4 pentru pian și orchestră*, însoțită de o transcriere pentru pian a *Cântecului de leagăn* op. 16 nr.1 de P. Ceaikovski. În manuscris figurează data de 12 august 1941. Rahmaninov apelează la melodia populară, prelucrată de Ceaikovski, și dezvoltă dramatismul prin figurațiile variate cu intonații *lento*.

Pasiunea lui S. Rahmaninov față de creația și personalitatea lui P. Ceaikovski a rămas neschimbată pe parcursul întregii vieți. O prietenă de copilărie a compozitorului mărturisea: "P. Ceaikovski – iată cine a fost călăuza și exemplul...; ce era comun între ei – aceeași lume spirituală"⁹. A. și G. Torp, prietenii compozitorului în SUA în anii 30, își aminteau cuvintele lui: "Când eram la Moscova în preajma lui Ceaikovski el era pentru mine un zeu. Nu mi-am schimbat părerea nici acum!"¹⁰. În puținele interviuri și reviste, vorbind despre Ceaikovski, Rahmaninov menționa enorma popularitate a creațiilor sale în întreaga lume, aprecia adânc influența muzicii lui Ceaikovski asupra ascultătorilor, considerându-l marele geniu al muzicii ruse.

K. Jarrett. *Vântul (The Wind)*

Celebrul pianist și compozitor american Keith Jarrett pe lângă activitatea sa în jazz este bine cunoscut și grație înregistrării unor creațiilor clasice, cum ar fi: *48 de preludii și fugi*, *6 Suite Franceze*, *3 Sonate pentru viola da gamba și clavier*, și *Variațiunile-Holdberg* de J. S. Bach; *24 de preludii și fugi* de D. Shostakovich; *Concertele nr.21, nr.23 și nr.27 pentru pian și orchestră*, precum și *Concertul pentru 2 pian și orchestră* de W. A. Mozart. După audierea acestor imprimări este greu de presupus că ele sunt efectuate de un "jazzman" - atât de înalte fiind nivelul interpretării, calitatea sunetului, conceptul dramaturgic, cunoașterea tradițiilor.

Keith Jarrett în compozițiile și improvizațiile sale de jazz uimește prin profunzime, dramatism și prin paleta impresionantă de nuanțe sonore. Balada *Vântul* se poziționează la hotarul dintre muzica academică și jazz, îmbinând tot ce este mai bun în aceste curente muzicale. Tema baladei *Vântul* este semnată de doi compozitori de jazz: Russ Freeman și Jerry Gladstone. La 18 octombrie 1988 în sala *Pleyel* din Paris, în celebrul său concert, K. Jarrett a interpretat o improvizație pe această temă. Anume ea și stă la baza transcrierii pentru 2 pian, incluse în Fantezia *Fantomele visurilor*.

Anatolie LAPICUS
Maestru în Artă

Iurie MAHOVICI
Maestru în Artă

⁹Doi genii ai muzicii universale: P. *Ceaikovski* și S. *Rahmaninov*. [citată la 20.01.2014]. Disponibil pe Internet <<http://www.liveinternet.ru/community/4989775/post260449876/>>.

¹⁰S. *Rahmaninov*. [citată la 20.01.2014]. Disponibil pe Internet <<http://www.tchaikov.ru/rachmaninov.html>>.

Вместо предисловия

Перед Вами – четвертый том переложений для двух фортепиано в 4 руки *Из репертуара фортепианного дуэта А. Лапикус – Ю. Махович*, посвященный 20-летию нашей творческой деятельности. К нему можно относиться просто как к сборнику пьес, которые нужно играть по отдельности, а так же в разных удобных Вам комбинациях и порядке исполнения. Тем не менее, это – своеобразный эксперимент, который мы сами назвали *Фантазией Призраки сновидений...* Перед Вами – цикл пьес, расположенных в строго продуманном порядке, исполнение которого возможно только в данной последовательности. Попытаемся объяснить, почему...

Несколько слов о названии

Здесь, наверное, наступает момент, когда необходимо поговорить о названии... В жизни каждого музыканта со временем появляются любимые произведения. Чаще всего они написаны в разных жанрах, в разные эпохи и принадлежат перу различных композиторов. Что-то из них сыграно нами, что-то услышано на концертах, в аудио и видеозаписях. Пожалуй, единственным фактором, объединяющим все эти разные сочинения, является естественное для каждого музыканта желание сыграть их самому, поделиться своей интерпретацией.

К сожалению, каждый исполнитель ограничен репертуарными рамками своего инструмента. Наверное, поэтому и появляются переложения понравившихся публике опусов для разных составов исполнителей. Можно вспомнить *Вальс* Мориса Равеля, существующий в трех вариантах (фортепиано соло, фортепианный дуэт, симфонический оркестр); *Вальсы* опус №39 И. Брамса (фортепиано соло, фортепиано в 4 руки, симфонический оркестр); сюита *Из времен Хольберга* Э. Грига (фортепиано соло, фортепианный дуэт, камерный оркестр). Этот список можно продолжать бесконечно...

По этой же причине многие музыканты прекращают свою сольную карьеру и берут в руки дирижерскую палочку, чтобы получить доступ к исполнению шедевров симфонической и вокально-симфонической музыки. Скорее всего, ими движет непрекращающееся желание еще раз пережить потрясающие эмоции от процесса «сотворения» музыки на сцене концертного зала. Это незабываемое эмоциональное состояние порой настолько овладевает нами в процессе подготовки к концерту, что становится буквально «навязчивой идеей», которая полностью подчиняет себе, проникает во все сферы жизни, заставляя наш «аппарат воображения» работать на полную мощь 24 часа в сутки. Ежедневные многочасовые репетиции, поиски разнообразной звуковой палитры и тончайших нюансов динамики, органичности темпов и контрастности характеров, появляющихся и вновь ускользающих из твоих ощущений, подобно *призракам в сновидениях...* Таковы будни артиста...

Теперь мы надеемся, что Вам будет более ясно наше понимание этого названия...

История создания

Во время подготовки к проведению Первого Международного фестиваля фортепианных дуэтов *Янтарная гроздь* (октябрь 2006 года, Молдова, Кишинев), основателями и художественными директорами которого мы являемся, появилась «шальная» мысль: предложить вниманию публики концерт, программа которого составлена из собственных переложений для 2-х фортепиано. Эта идея сразу захватила нас, показалась новой и необычной. Тут же возник вопрос – что играть? Здесь необходимо сказать, что одним из самых важных принципов нашего творческого сотрудничества является исполнение только той музыки, которая очень нравится, а в данном случае, по обоюдному мнению, нужно было играть только самую любимую.

Было отобрано 15 переложений, сделанных в разное время. В эту программу вошли произведения, которые мы заново открыли для себя в связи с какими-то очень яркими эмоциональными впечатлениями... Так, например, произошло с *Хоральной прелюдией* И. С. Баха f-moll, на которую мы обратили особое внимание, посмотрев замечательный фильм Андрея Тарковского *Солярис*, в котором тема прелюдии является лейтмотивом. Так же случилось и с *Adagietto* из *Пятой симфонии* Г. Малера, звучащей в потрясающем фильме Лукино Висконти *Смерть в Венеции*. *Мазурка* Ф. Шопена (op. 17 №4, a-moll) появилась благодаря удивительной записи в исполнении Владимира Ашкенази. Баллада *Veter (The Wind)* не могла не возникнуть в этом ряду в связи с нашим давним увлечением творчеством известного американского джазового пианиста и композитора Кейта Джарретта (Keith Jarrett), сольные импровизации и транскрипции которого можно смело поставить на одну ступень с лучшими образцами академической музыки. Не остались в стороне и пьесы Н. Метнера *Канцона-серенада* и *Как бы воспоминание* из цикла *Забывшие мотивы* (op. 38 №6 и №8); *Колыбельная* П. Чайковского в транскрипции С. Рахманинова; еще одна *Хоральная прелюдия* И. С. Баха (g-moll); *6 пьес* Ф. Пуленка, от которых спустя некоторое время мы отказались ради достижения более компактной формы целого. Итак, получив ответ на вопрос: «Что играть?», мы столкнулись со следующим: как из этого скомпоновать интересную, необычную и концептуальную программу?

Здесь необходимо рассказать об одном случае из нашей концертной практики, благодаря которому и появилась *Фантазия Призраки сновидений*. В октябре 1995 года, в рамках Дней культуры Республики Молдова в Российской Федерации, у нашего дуэта состоялся концерт в музее имени *М. И. Глинки* в Москве. Программа была довольно насыщенной и сложной. Мы называли ее между собой «*три Ш*», так как она была посвящена творчеству Ф. Шуберта, Р. Шумана и Ф. Шопена. Программу первого отделения составили три *Фантазии* Ф. Шуберта для фортепиано в 4 руки (g-moll, c-moll, f-moll), второго – *Вариации* Ф. Шопена для фортепиано в 4 руки (D-dur), *6 этюдов в форме канона*, *Andante с вариациями* (B-dur), *Andante cantabile* (из фортепианного квартета) для двух фортепиано Р. Шумана и, наконец, *Рондо* для двух фортепиано (C-dur) Ф. Шопена. Именно в таком порядке все и было исполнено.

После концерта к нам в артистическую зашел А. З. Бондурянский¹. Поздравив нас с удачным выступлением и наговорив множество приятных вещей, он добавил: «Вы должны попробовать играть второе отделение в другом порядке. Последними должны быть три произведения, расположенные в такой последовательности: *Andante с вариациями* (B-dur), *Б этюдов в форме канона* (последний этюд в H-dur) и, наконец, *Рондо* (C-dur). Для музыкантов с абсолютным слухом такое завершение концерта по логике и гармонически было бы просто идеально...»

Этот случай и подтолкнул нас к «эксперименту», о котором идет речь. Мы решили скомпоновать программу, основываясь на принципе органичного, логически и акустически оправданного соотношения тональностей произведений, что бы каждая из пьес становилась как бы «модулирующим звеном» в тональность следующей... Так образовалось три «блока» пьес, удивительно стройных и гармоничных по своим тональным соотношениям, но связать их между собой в единую конструкцию окончательно никак не удавалось. Решение пришло неожиданно после очередного просмотра уже упоминавшегося ранее фильма *Солярис*. Использование *Хоральной прелюдии f-moll* в качестве рефрена (или лейтмотива) на протяжении всей программы позволило свести все воедино. Прелюдия звучит дважды целиком как обрамление – в начале и в конце цикла. В начале – в оригинальной тональности f-moll, а в конце – транспонированная в тональность fis-moll и звучащая как параллельный минор предпоследней пьесы (*Как бы воспоминание* Н. Метнера), написанной в тональности A-dur. В середине цикла фрагмент прелюдии появляется еще раз после *Канцоны-серенады* Н. Метнера, которая завершается в тональности f-moll. Здесь прелюдия обрывается на Es-dur-ном септаккорде (Es7=D7→as-moll), после которого звучит *Колыбельная* П. Чайковского - С. Рахманинова в тональности as-moll.

Вот так сложился окончательный вариант *Фантазии Призраки сновидений*.

Для наглядности рядом с каждой пьесой указаны тональности, в которых она начинается и завершается:

1.	И. С. Бах	<i>Хоральная прелюдия</i>	f-moll – F-dur
2.	Г. Малер	<i>Adagietto</i>	F-dur – F-dur
3.	Ф. Шопен	<i>Мазурка</i>	F-dur – F-dur
4.	Н. Метнер	<i>Канцона-серенада</i>	C-dur – f-moll
5.	И. С. Бах	<i>Хоральная прелюдия</i> (фрагмент)	f-moll – Es7(D7→as-mol)
6.	П. Чайковский – С. Рахманинов	<i>Колыбельная</i>	as-moll – as-moll
7.	К. Джаррет	<i>Ветер</i>	c-moll – c-moll
8.	И. С. Бах	<i>Хоральная прелюдия</i>	g-moll – g-moll

¹ Александр Зейликович Бондурянский (род. 27 июля 1945, Херсон, Украинская ССР) – советский и российский пианист, педагог, участник *Московского трио*, профессор *Московской консерватории им. П. И. Чайковского*, кандидат искусствоведения, Народный артист Российской Федерации. В 1967 году окончил Кишиневский институт искусств им. Г. Музическу (класс А. Л. Соковнина). В 1969 году окончил аспирантуру Московской консерватории (класс фортепиано – Д. А. Башкирова, класс камерного ансамбля - Т. А. Гайдамович). Член Президиума и президент Ассоциации камерной музыки Международного союза музыкальных деятелей. Член правления Московского союза музыкантов. Член попечительского совета Фонда им. П. И. Чайковского и фонда Русское исполнительское искусство. Член художественно-экспертного совета Международного благотворительного фонда Новые имена.

9.	Н. Метнер	<i>Как бы воспоминание</i>	A-dur – A-dur
10.	И. С. Бах	<i>Хоральная прелюдия</i>	fis-moll

Следует отметить, что приступить к публикации Фантазии *Призраки сновидений* мы решились, лишь заручившись положительными отзывами публики после неоднократного исполнения фантазии в рамках международных фестивалей для двух фортепиано в Молдове, Белорусии и России.

Некоторые пожелания к исполнению

Пожелания к исполнению – вещь достаточно щепетильная. Если говорить о каждой пьесе отдельно, скорее всего, это личное дело каждого музыканта, и мы не в праве навязывать ему свое мнение, хотя всегда стараемся придерживаться двух принципиальных с нашей точки зрения аспектов – авторского замысла и стилистической точности. В данной ситуации речь может идти о том, что если Вы собираетесь исполнять Фантазию *Призраки сновидений*, то только в таком виде и порядке, в каком она напечатана в данном издании. Это даже не пожелание, а требование. Если же для исполнения избираются отдельные пьесы, то вместо фрагмента *Хоральной прелюдии f-moll (№5)*, а также ее варианта в тональности *fis-moll (№10)* необходимо играть оригинальную версию в *f-moll (№1)*.

Также особняком стоит *Мазурка a-moll* Ф. Шопена. Исполнять ее как отдельную пьесу может быть лучше в сольном варианте, потому что в переложении мы не добавили и не убавили ни одной ноты из оригинального текста, только переложили для двух роялей, а этот вариант безумно сложен в ансамблевом плане и поэтому очень нам интересен. Кроме того, даже исполняя ее в рамках Фантазии, нам представляется возможным использовать несколько вариантов: можно играть одному пианисту из дуэта, или частями по очереди (речь идет, в общем-то, о сольном варианте, поделенным между партнерами).

С нашей точки зрения, наибольшую сложность в исполнении может представлять *Adagio* из *Пятой симфонии* Г. Малера. Проблема заключается в том, что пьеса в оригинале написана только для струнного состава симфонического оркестра – да еще и в достаточно медленном темпе. Сам по себе любой медленный темп уже проблематичен, а если еще вдобавок композитор опирался на способность струнных инструментов неограниченно долго тянуть звук, абсолютно естественно появление больших сложностей при исполнении данной музыки на инструментах, не имеющих таких звуковых возможностей (в данном случае, речь идет о рояле). Поэтому, во-первых, – можно не бояться экспериментировать с темпом, тем более, что за более чем 100-летнюю историю существования *Adagio* в разных интерпретациях время звучания колебалось от семи до пятнадцати минут. Во-вторых, «обманым» путем можно добиваться у слушателя впечатления бесконечно длинного звука на рояле за счет умения органично и убедительно выстраивать фразировку даже в очень медленных темпах.

Вот, пожалуй, и все. В заключении нам представляется необходимым предложить Вам информацию о каждом оригинальном произведении, использованном в Фантазии *Призраки сновидений*.

И. С. Бах. Органные хоральные прелюдии:

***К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе (Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ) f-moll (BWV 639),
Спаситель язычников, приди (Nun Komm, der Heiden Heiland) g-moll (BWV 599)***

Во времена И. С. Баха одним из основных жанров немецкой органной музыки считалась органная прелюдия – небольшая пьеса в виде короткой органной хоральной обработки, которая исполнялась перед хоралом в протестантской общине. Чаще всего это была миниатюра с достаточно камерным звучанием и тонкой детализацией. Целью ее было напомнить мелодию хорала и создать необыкновенное, возвышенное состояние. Бах, конечно, учитывал функциональное, литургическое назначение хоральных обработок, но трактовал их не в виде непритязательных прелюдий к общинному пению либо интерлюдий между пением, а как пьесы, наделенные самостоятельной художественной ценностью. Так они и закрепились в концертной практике современных органистов.

Фактически лучшим периодом расцвета жанра органной прелюдии можно считать творчество И. С. Баха. В музыкальном наследии композитора насчитывается более ста пятидесяти органных хоральных прелюдий, круг образов которых связан с содержанием, лежащих в их основе хоралов. В целом – это образцы баховской философской лирики, размышления о человеке, его радостях и печалях.

Фа-минорная хоральная прелюдия BWV 639 для органа написана на мелодию протестантского хорала *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ (К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе)*. Хорал написан ок. 1529 г. Иоганном Агриколой. Полный текст его таков:

К Тебе взываю, Господи Иисусе Христе!
Прошу, услышь мои мольбы,
Даруй мне благодать Твою,
Не дай мне пасть духом.
Истинной веры, Господи, молю.
Даруй мне, Господи, истинной веры,
Чтобы я жил для Тебя, Помогал ближнему.
И нес слово Твое.

Хоральная прелюдия соль минор BWV 599 написана на хорал *Nun Komm, der Heiden Heiland (Спаситель язычников, приди)*. Автором текста стал Мартин Лютер:

Спаситель язычников, приди, признан Сын Девы.
Весь мир чудес что Бог предназначил такое рождение для Него.

Основой для переложений послужили фортепианные транскрипции Ф. Бузони.

Г. Малер. *Adagio*

Пятая симфония Г. Малера была написана в 1901-1902 годах и является началом инструментальной трилогии: Пятая-Шестая-Седьмая симфонии. *Adagio* – самая маленькая часть симфонии. Это название не является определением темпа: Малер требует в партитуре очень медленного движения (*sehr langsam*) – а жанр *Adagio* – это маленькое *Adagio*. Как пишет исследователь творчества Г. Малера И. Барсова, здесь «время словно замедляет течение, останавливается; субъективное время погруженного в себя человека не совпадает с ходом времени, в котором существуют другие»².

Популярность к медленной части *Пятой симфонии* пришла, как уже упоминалось ранее, после выхода на экраны фильма Л. Висконти *Смерть в Венеции*. Пользуясь разными фрагментами *Adagio*, Висконти сумел показать музыкой абсолютно противоположные душевные состояния героя, «от меланхолии до отчаяния, от мечтательности до радости в минуту самообмана»³.

Необыкновенная глубина и духовность музыки Г. Малера, видимо, подтолкнули к тому, что *Adagio* начало звучать даже в траурных церемониях. В 1951 году Леонард Бернштейн первым исполнил *Adagio* на похоронах своего учителя Сергея Кусевицкого. В дальнейшем это стало почти традицией. В 1990 году после смерти самого Бернштейна многие оркестры по всему миру почтили его память точно также.

Наболее же интересным с нашей точки зрения фактом является свидетельство голландского дирижера Виллема Менгельберга о том, что Густав Малер, написав в декабре 1901 года *Adagio*, послал его своей будущей жене Альме Шиндлер в качестве своего признания в любви без единого сопроводительного слова. По словам Менгельберга, Альма мгновенно поняла, что на самом деле перед ней и тотчас послала Малеру записку с просьбой немедленно к ней прийти. Многие биографы Малера с доверием относятся к свидетельству дирижера, слышавшего эту историю дважды, и от Густава Малера и от Альмы Шиндлер.

«Я видел вашу душу обнаженной, совершенно обнаженной. Она простиралась передо мной, как дикий, таинственный ландшафт с его пугающими безднами и теснинами, с прелестными радостными лужайками и тихим идиллическими уголками. Я воспринял ее как стихийную бурю с ее ужасом и бедами и с просветляющей, успокаивающей радугой» – написал Малеру после исполнения *Пятой симфонии* А. Шенберг⁴.

Ф. Шопен. *Мазурка a-moll* ор. 17 № 4

«Дух польского музыкального фольклора, в котором веселье отличается чертами характерной бойкости и изящного блеска, а грусть постоянно смягчается живостью и подвижностью темперамента, фольклора, для которого капризность и переменчивость

²БАРСОВА, И. *Симфонии Густава Малера*. Москва: Советский композитор, 1975. С. 188.

³КРЕЙНИНА, Ю. *О границах свободы в интерпретации музыкального текста: Adagio Пятой симфонии Густава Малера*. [Цитировано 20.01.2014]. Доступно в Интернете <http://www.21israel-music.com/Mahler_Adagio.htm>.

⁴СТРИГИНА, Е. «Договаривая» романтизм. [Цитировано 20.01.2014]. Доступно в Интернете <<http://cvetkoff.by/video/pyataya-simfoniya-malera.html>>.

эмоций типичны – этот дух пронизывает все творчество Шопена», – писал известный исследователь творчества композитора Ю. Кремлев⁵. Мазурки воплотили в себе эти черты в наиболее яркой форме. *Мазурку* Ф. Шопена оп. 17 №4 отличает ладовая неопределенность первой части и применение остинатных квинт и органных пунктов в средней части.

Первые наброски этой фортепианной миниатюры относятся к 1824 году. В дальнейшем она сильно трансформировалась и расширилась. Эта мазурка – одна из оригинальнейших у Шопена, первая «мазурка-поэма». Несмотря на то, что у многих шопеновских биографов в разных источниках можно найти указания на программность содержания пьесы (разговор еврея-шинкаря с подвыпившим польским крестьянином, а в средней части сельская свадебная процессия под аккомпанемент волынок), по нашему мнению она намного глубже и драматичнее.

Свободно развивая особенности народных танцевальных жанров, Шопен во многих мазурках фактически создает различные по содержанию поэтические произведения. По существу же – это лирические, иногда даже драматические поэмы, которые выросли из ритмов и интонаций народной танцевальной музыки. Если проводить сравнение с другими жанрами, использованными Шопеном в своем творчестве, в целом, фактура мазурок гораздо проще. В ней может быть нет такого яркого концертного блеска и виртуозности, однако исполнение всегда требует от пианистов большой культуры, безукоризненного вкуса, особой духовной утонченности, артистизма и изящества.

Н. Метнер. Канцона-серенада и Как бы воспоминание (*Alla Reminiscenza*) оп. 38 № 6 и № 8

Ключом к пониманию творчества Метнера может служить его портрет. «Н. Метнер был необыкновенно привлекателен – вспоминает А. В. Оссовский, – беспредельно скромный, тихий, деликатный, застенчивый, как юная девушка с чуткой, возвышенной душой, он был поистине «человек не от мира сего», никак не приспособленный к практической жизни. Самые простые вещи казались ему сложными, и он пускался в философские обоснования их»⁶. Очень ценил Метнера С. Рахманинов, называя его «самым гениальным из всех современных музыкантов»⁷. По его мнению, Метнер – один из «тех редких людей, – как музыкант и человек, – которые выигрывают тем более, чем ближе к ним подходишь. Удел немногих!»⁸.

В 1918-1919 годах написаны три цикла пьес *Забывшие мотивы* оп. 38, 39, 40, построенные на излюбленных Метнером жанрах – танцах и канцонах. Два из них – оп. 38 и оп. 39 – включают и сонаты – *Сонату-воспоминание* и *Трагическую*. Совсем не случайным было и название циклов. На протяжении всей своей жизни в процессе композиторской работы Метнер создавал огромное количество тем, которые невозможно было сразу же применить в каком-то конкретном сочинении. Поэтому темы записывались и откладывались в специальный «чемодан» для того, чтобы в будущем можно было их использовать. К этим

⁵ КРЕМЛЕВ, Ю. *Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества*. Ленинград-Москва: Госмузиздат, 1949. С. 634.

⁶ ДОЛИНСКАЯ, Е. *Николай Метнер*. Монографические очерки. Москва: Музгиз, 1961. С. 103.

⁷ РАХМАНИНОВ, С. *Письма*. Москва: Музгиз, 1955. С. 134.

⁸ Idem.

самым «сокровищам музыкального чемодана» Метнер и обратился во время работы над циклами *Забывших мотивов*.

В первый цикл, помимо других пьес, включены *Соната-воспоминание*, *Канцона-серенада* и *Alla Reminiscenza*. Все они объединены лейттемой *Сонаты-воспоминания*, дающей ключ к трактовке всех трех произведений. Несмотря на то, что до настоящего времени Н. Метнер не был причислен ни к одному из существующих течений музыки XX века, многие сходятся во мнении, что в творчестве композитора органично сплелись классические и романтические традиции.

П. И. Чайковский - С. В. Рахманинов. *Колыбельная*

Лето 1941 года Сергей Рахманинов проводил на даче в Лонг-Айленде, в 40 милях от Нью-Йорка. Известие о том, что 22 июня на его родину вторглись гитлеровские войска, потрясло композитора. Трижды в день кто-нибудь из членов семьи пересказывал ему сообщения о ходе военных действий. Именно этим летом была сделана новая редакция *Четвертого концерта для фортепиано с оркестром*, скромным спутником которого оказалась фортепианная транскрипция *Колыбельной песни* П. И. Чайковского ор. 16 №1, рукопись которой помечена 12 августа 1941 года. Рахманинов обратился к одной из народно-песенных мелодий Чайковского, усилив в развитом фигурационном фоне «стонущие» секундовые интонации.

Отношение Рахманинова к Чайковскому оставалось неизменным на протяжении всей жизни. Спутница юных лет Сергея Васильевича свидетельствует: "Петр Ильич Чайковский – вот кто был важнейшей рахманиновской привязанностью, кто был для него образцом..., что их роднило – общность духовного мира"⁹. В свою очередь А. и Ж. Торпы, познакомившиеся с Рахманиновым еще в 30-е годы в США, вспоминали его слова: "Когда я был в Москве с Чайковским, я думал о нем как о божестве. Я и теперь думаю также"¹⁰. В своих немногочисленных интервью и статьях, говоря о П. И. Чайковском, С. Рахманинов подчеркивал востребованность музыки композитора во всем мире и ее влиянии на слушателей, называя П. И. Чайковского великим национальным гением.

К. Джаррет (Keith Jarrett). *Ветер (The Wind)*

Выдающийся американский джазовый пианист и композитор Кейт Джаррет (*Keith Jarrett*) известен также своими записями таких сочинений классического репертуара, как *Хорошо Темперированный Клавир* (2 тома, 48 прелюдий и фуг), *6 Французских сюит*, *3 сонаты для виолы да гамба и клавира*, *Гольдберг-вариации* И. С. Баха; *24 прелюдии и фуги* Д. Д. Шостаковича; *Концерты для фортепиано с оркестром* №21, 23, 27 и *Концерт для 2-х ф-но с оркестром* В. А. Моцарта и др. Никто из профессиональных музыкантов или любителей классической музыки, знакомых с этими записями, не смог бы сказать, что они

⁹ *Два русских гения мировой музыки: П. И. Чайковский и С. В. Рахманинов*. [Цитировано 20.01.2014]. Доступно в Интернете <<http://www.liveinternet.ru/community/4989775/post260449876/>>.

¹⁰ Рахманинов Сергей Васильевич. [Цитировано 20.01.2014]. Доступно в Интернете <<http://www.tchaikov.ru/rachmaninov.html>>.

сделаны джазовым пианистом – настолько высоки культура звука, сложность композиторского замысла, знание традиций исполнения фортепианной классики. Неудивительно, что многие джазовые композиции и импровизации Кейта Джаррета (*Keith Jarrett*) несут в себе непривычную для джазовой музыки глубину, иногда даже драматизм, отличаются богатой и разнообразной звуковой палитрой. Баллада *Veter* находится на стыке джазовой и классической музыки и принадлежит к произведениям, впитавшим в себя лучшие достижения двух различных направлений музыкального искусства.

Тема Баллады *Veter* принадлежит перу двух американских джазовых композиторов Рассы Фримана (*Russ Freeman*) и Джерри Глэдстоуна (*Jerry Gladstone*). 17 октября 1988 года в сольной программе в парижском концертном зале *Плейель* (*Salle Pleyel*) К. Джарреттом была исполнена импровизация на эту тему, которая впоследствии и получила такое название. Именно она легла в основу настоящего переложения для 2-х ф-но.

Анатолий ЛАПИКУС
Maestru în Artă

Юрий МАХОВИЧ
Maestru în Artă

Instead of introduction

Presented here is the fourth volume of arrangements for two pianos four hands *From the repertoire of the A. Lapikus – Y. Mahovich piano duet*, dedicated to the 20th anniversary of our creative activity. It can be considered as a collection of pieces, which should be interpreted individually, as well as any combinations and order of performance convenient for you. Nevertheless, this is a peculiar experiment, which we personally have called: *Dream Phantoms Fantasy*. This is a cycle of pieces, arranged in a strictly definite order, the performance of which is possible only in the given succession. And now we shall try to explain, why...

A couple of words about the title

It becomes necessary to have a talk about the title... In the life of every musician in the course of time appear some favorite compositions. Most often they are composed in different genres, in different periods and were created by different composers. Something was performed by us; something was heard in the concerts, in audio and video recordings. Perhaps, the only thing that compositions all these creations is an essential for every musician desire to perform them on his own and to share his personal interpretation.

Unfortunately, every performer is restricted by the repertoire range of his instrument. Probably, that is the reason of appearance of opuses, liked by public, of different performers. Here we can mention the *Waltz* by Maurice Ravel, existing in three variants (piano solo, piano duet and symphony orchestra); *Waltz* opus №39 by Johannes Brahms (piano solo, piano four hands, symphonic orchestra); *Suite from Holberg's Time* by Edward Grieg (piano solo, piano duet, chamber orchestra). This list can be extended to eternity...

This appears to be the reason why many musicians put an end to their solo career and start conducting the orchestra to get the access to the masterpieces of the symphonic and vocal-symphonic music. We believe that they are motivated by a strong, everlasting desire to experience the tremendous emotions from the process of “music creation” on the concert hall stages. This unforgettable emotional state sometimes takes such possession of us while preparing to the concert that transforms naturally into an “obsessional idea”, which totally conquers us, forcing our “imagination apparatus” to work at the top of its potentialities 24 hours a day. Everyday hours-long rehearsals, hunting for various musical palette and delicate dynamic nuances, tempo seamlessness and character contrast, which appear and slip away from your sensations, like *dream phantoms*... These are the working days of an Artist.

Therefore, now we hope that you will clearly understand our comprehension of this title.

Creation history

During the preparation of the 1st International Piano Duet Festival *Amber Cluster* (October'2006, Chisinau, Moldova), whose founders and creative directors we are, a bright idea struck our heads: the public should be offered a concert with a program consisting of our own arrangements for two pianos. This idea captured our minds and seemed to be new and unusual.

“What to perform?” – this question appeared immediately. Here we should note, that one of the most important principles of our creative collaboration is the rendering of favorite music, and in this case, only the most loved music.

There were chosen 15 arrangements, created during different time periods. The program included the works, which we have rediscovered for ourselves in connection with some very intense emotional experiences... For example, *Chorale Prelude* by Johann Sebastian Bach f-moll was included into the program after watching the *Solaris* film by A. Tarkovsky, in which the theme of the prelude is the leitmotif.

The same thing happened with *Adagietto* from the *5th symphony* by G. Mahler as well, which appears in the tremendous film *Death in Venice* by Luchino Visconti. *Mazurka* by F. Chopin (op. 17 №4, a-moll) was included due to the wonderful recording of Vladimir Ashkenazy performance. Ballade *The Wind* arose due to our long-term ardour for the creation of the famous American jazz pianist and composer Keith Jarrett, whose solo improvisations and transcriptions can be easily put on the same level with the best examples of academic music. Along with the others, there were included the following pieces: *Canzone-serenade* and *Alla Reminiscenza* from cycle *Forgotten Motives* by N. Medtner (op. 38 №6 and №8), *Lullaby* by P. Tchaikovsky in Rachmaninov’s transcription, another *Choral Prelude* by J. S. Bach (g-moll), *6 pieces* by F. Poulenc, which have later been excluded to preserve a more compact integral form. Therefore, having received the answer “what to play”, we have faced another issue: how to arrange an interesting, unusual and conceptual program with the given components?

Here we should impart an interesting story from our concert practice, owing to which the *Dream Phantom Fantasy* has appeared. In October’ 1995 during the *Days of Moldavian Culture in Russian Federation*, our duet was giving a concert in the *M. I. Glinka* Museum in Moscow. The program was quite rich and complex. We called it “three SH”, because it was dedicated to the creations of F. Schubert, R. Schumann and F. Chopin. The first part consisted of three *Fantasies* by F. Schubert for piano 4 hands (g-moll, c-moll, f-moll), the second part – *Variations* by F. Chopin for piano 4 hands (D-dur), *6 etudes in the form of canon*, *Andante with variations* (B-dur), *Andante cantabile* (from the piano quartet for two pianos by R. Schumann and *Rondeau* for two pianos (C-dur) by F. Chopin. Everything was performed in exactly such succession.

After the concert A. Z. Bondureansky¹ visited our artist’s room. Having congratulated us with a successful concert, he added: “You should try to play the second part in another order. The last should be three compositions in the following succession: *Andante with variations* (B-dur), *6 etudes in the form of canon* (H-dur) and, the last, but not the least, *Rondeau* for two pianos (C-dur). For the musicians with an absolute ear for music such termination of the concert would be logically and harmonically ideal”.

This event led us to the “experiment”, which we are describing now. We have decided to arrange a program based on the principle of organic, logical and acoustically reasonable correlation of the composition’s keys, so that every piece would become a “modelling link” of the

¹A. Z. Bondureanskiy (born on July’27, 1945, Kherson, Ukrainean SSR) – soviet and Russian pianist, professor, member of *Moscow trio*, professor of Moscow State Conservatory named for *P. I. Tchaikovsky*, Ph.D. in art history, People’s Artist of Russian Federation. In 1967 he graduated from Chisinau Art Institute in the name of *G. Muzichescu* (A. L. Sokovnin’s class). In 1969 he finished the post graduate course in Moscow Conservatory (piano class – D. A. Bashkirova, class of chamber ensemble – T. A. Gaidamovitch). Member of presidium and President of Association of chamber music of the International union of musical activists. Member of the board of the Moscow musicians union. Member of board of guardians of P. I. Tchaikovsky Fund and Russian mastery art Fund. Member of art-expert board of the International charity fund *New names*.

following piece's tonality. Thereby there were formed three sets of pieces, surprisingly harmonious and coordinated in their tonal correlations, but bounding them together into an integral construction became a problem.

The decision came suddenly after reviewing the film *Solaris*. The usage of the *Choral prelude f-moll* as a refrain (or leitmotif) during the whole program could tie everything together. The prelude as the framing appears twice – in the beginning and at the end of the cycle. In the beginning it has the original tonality f-moll, at the end it is transposed into tonality fis-moll and sounding as the parallel minor key of the penultimate piece (Sort of reminiscence by N. Medtner), created in f-moll tonality. The prelude ceases here on Es-dur seventh chord (Es7=D7→as-moll), after which starts the *Lullaby* by P. Tchaikovsky–S. Rachmaninov in as-moll tonality.

This is how the final version of the *Dream Phantom Fantasy* appeared. To make it clear, the tonalities in which the pieces start and end are indicated near each piece.

J. S. Bach	<i>Choral prelude</i>	f-moll – F-dur
G. Mahler	<i>Adagietto</i>	F-dur – F-dur
F.Chopin	<i>Mazurka</i>	F-dur – F-dur
N. Medtner	<i>Canzone-Serenade</i>	C-dur – f-moll
J.S. Bach	<i>Choral prelude</i> (fragment)	f-moll – Es7(D7 →as-mol)
P. Tchaikovsky- S. Rachmaninov	<i>Lullaby</i>	as-moll – as-moll
K. Jarrett	<i>The Wind</i>	c-moll – c-moll
J.S. Bach	<i>Choral prelude</i>	g-moll – g-moll
N. Medtner	<i>Sort of reminiscence</i>	A-dur – A-dur
J.S. Bach	<i>Choral prelude</i>	fis-moll

We should note that the publication of *Dream Phantoms Fantasy* was started only after positive public feedback after reiterated performing of the Fantasy on international festivals in Moldova, Belorussia and Russia.

Several guidelines to performance

The guidelines to performance are a very delicate aspect. Talking about every piece apart, it becomes a personal issue of every musician, though we always keep to two principle aspects: the author's idea and the stylistic preciseness. The given *Dream Phantoms Fantasy* can be performed only in such order, in which it is published. This is actually not a guideline, but a requirement. If separate pieces are chosen for performance, the fragment of *Choral Prelude f-moll* (№5) and its variant in fis-moll tonality (№10) should be replaced by its original version in f-moll.

Mazurka a-moll by F. Chopin (№3) stands apart as well. As a separate piece it, perhaps, could be more easily performed in the solo variant, because in the arrangement for two pianos we have not diminished a single note. It makes this variant extremely difficult in the ensemble aspect and, therefore, very interesting for us. Moreover, even performing it within the framework of the *Fantasy*, we believe that several variants can be implemented: it can be played by one pianist of the duet, or it can be played partially in turn (solo variant, divided among the partners).

From our point of view, the most difficult in performance can become *Adagietto* from the *Fifth symphony* by G. Mahler. The problem is that the piece is originally written only for the string composition of the symphonic orchestra in a rather slow tempo. Every slow tempo appears to be problematic, but if the composer based the sound on the capability of the stringed instrument to prolong the sound indefinitely, the appearance of certain difficulties of performance of such music on the instruments without such capabilities (piano), is essential. Therefore, first – one shouldn't be afraid to experiment with tempo, as during more than a hundred-year history of *Adagietto* existence, the time of its performance varied from seven to fifteen minutes in different interpretations. Second, the capability to arrange the observation of phrasing on the piano seamlessly and convincingly even within the slowest tempo, can easily form the illusion of an infinite sound for the public.

In conclusion, we believe it is necessary to offer you additional information on every original creation, used in *Dream Phantoms Fantasy*.

J. S. Bach. Organ choral preludes:

***I call to Thee, Lord Jesus Christ (Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ) f-moll (BWV 639),
Now come, Savior of the heathens (Nun Komm, der Heiden Heiland) g-moll (BWV 599)***

During the times of J.S. Bach the organ prelude was considered to be one of the major genres of German organ music. It was a minor piece in a short organ chorus arrangement, performed before the chorale in the protestant community. Often it was a miniature with a chamber sounding and delicate detailing. It's goal was to remind the choral melody and to create an unusual, exalted mood. Bach, of course, took the functional, liturgical purpose of the choral arrangements into consideration, but interpreted them not as modest preludes to the congregational singing or as interludes between the singings, but as pieces, endowed with independent artistic value. In such form they have consolidated in concert practice of modern organ players.

Actually, Bach creation is considered to be the best period of organ prelude genre flourishing. The composer's musical heritage includes more than a hundred and fifty organ choral preludes. Their images are connected with the content of the underlying chorales. Overall, these are the patterns of Bach's philosophical lyrics, meditations about human being, his joys and sorrows.

The *Choral prelude* BWV 639 in f-minor for organ was based on the melody of protestant chorale *Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ*. The choral was written around 1529 by Johannes Agricola. The full text is the following:

I call to Thee, Lord Jesus Christ,
O hear my sore complaining!
In thy good time unto me list,
Thine ear to me inclining!
True faith in Thee, O Lord, I seek,
O make me now and wholly

Love Thee solely,
My neighbor hold as self,
And keep Thy word e'er holy.

The piano transcriptions by F. Busoni served the basis for arrangements.

The *Choral prelude g-moll* BWV 599 was written for the choral *Now come, Savior of the heathens*. Text was written by Martin Luther:

Now come, Saviour of the gentiles,
Recognised as the child of the Virgin,
So that all the world is amazed,
God ordained such a birth for him.

G. Mahler. *Adagietto*

The *Fifth symphony* by G. Mahler was created in 1901-1902 and is the beginning of an instrumental trilogy: The fifth-the sixth-the seventh symphonies. *Adagietto* is the smallest part of the symphony. This name does not define the tempo: in the score Mahler requires very slow motion (*sehr langsam*) – and *Adagietto* genre is a small *Adagio*. I. Barsova, analyst of Mahler's creations, writes: "time slows down, stops; the subjective time of a person in insight doesn't concur with the time, in which the others exist"².

The slow part of the *Fifth symphony* became popular after launchin of L. Visconti film *Death in Venice*. Using different parts of *Adagietto*, Visconti showed different moods of the hero: "from melancholy to desperation, from dreaminess to happiness in the moment of self-deception"³.

The outstanding profoundness and spirituality of G. Mahler's music, perhaps, led to the fact that *Adagietto* started to be performed at funerals. In 1951 Leonard Bernstein was the first to perform *Adagietto* at the funeral of his teacher Sergey Kusevitzkiy. Later it almost became a tradition. In 1990 after the death of Berstain himself, a lot of orchestras all over the world performed *Adagietto* in his memory.

The most interesting fact, to our humble opinion, is the testimony of Dutch conductor Willem Mengelberg that G. Mahlen, having composed *Adagietto* in December'1901, sent it as a declaration of love without a single word of comment to his future wife Alma Schindler. Referring to Mengelberg, Alma immediately understood the essence of that declaration and sent a note for Gustav to come. A lot of Mahler's biographers trust this testimony, as Mengelberg declared to have heard it twice – from Gustav Mahler and from Alma Schindler as well.

"I have seen your soul naked, totally naked. It extended in front of me like a wild, mysterious landscape with its frightening abyss and gorges, with lovely joyful lawns and silent idyllic nooks. I have apprehended it as a hardest storm with all its horrors and troubles, and with a

²BARSOVA, I. *Symphonies by G. Mahler*. Mosow: Soviet composer, 1975. Page 188.

³ KREININA, Y. *The boundaries of freedom in musical text interpretation: Adagietto of the fifth symphony by G. Mahler*. [Quoted on 20.01.2014]. Available on the Internet <http://www.21israel-music.com/Mahler_Adagietto.htm>.

shining, elucidating, calming rainbow above” – wrote A. Schoenberg to Mahler after the performance of the *Fifth symphony*⁴.

F. Chopin. *Mazurka a-moll* op. 17 № 4

“The spirit of Polish musical folklore, where the joy is distinguished by typical playfulness and noble glitter; where sorrow is constantly mollified by the vivacity and mobility of the temperament, folklore with typical emotional capriciousness and changeability – this is the spirit, that runs through all Chopin’s creation” – wrote Y. Kremlyov⁵, a famous researcher of the composer’s creation. The *Mazurkas* have embodied these features in the most. *Mazurka* op. 17 №4 by F. Chopin is distinguished by a tonal uncertainty in the first part and the usage of ostinato quint and organ points in the middle part.

The first drafts of this piano miniature refer to the year 1824. Later it transformed and expanded enormously. This mazurka is one of the most outstanding ones by Chopin; it is the first mazurka-poem. In spite of the fact that many Chopin biographers in different sources state the programmatic piece contents (the conversation of the Jewish tavern-keeper with slightly drunk Polish peasant; the country wedding procession to the accompaniment of the bagpipes in the middle part), it is a lot more profound and dramatic to our opinion.

Easily developing the peculiarities of the national dance genres, in many mazurkas Chopin actually generates poetic creations, different in their substance and content. In essence, these are lyrical, sometimes dramatic poems, which originated from the rhythms and intonations of the folklore dance music. Comparing to the other genres, used by Chopin in his creations, the texture of mazurkas is a lot simpler. It may not have such bright concert sparkling and virtuosity, but the performance always demands for a higher performance culture, intolerable taste, emotional exquisiteness, artistic mood and refinement.

N. Medtner. *Conzone-serenade and Alla Reminiscenza* op. 38 № 6 and № 8

The key to understanding Metner’s creations can serve his own portrait. “N. Metner was extremely attractive, modest, quiet, delicate and shy, as a young lady with a sensitive, exalted soul, he was definitely a person with his head in the clouds, not adapted to everyday practical life. The easiest things seemed very difficult to him and he tried to find in their philosophical grounding”⁶ - recalls A. V. Ossovsky. Rachmaninov had a high opinion of Metner, characterizing him as “the most genius musician of all modern musicians”⁷. “He was one of those unique people, as a person and as a musician, who uncover themselves best on closer examination. A rare destiny!”⁸.

⁴ STRIGHINA, E. «Finishing talking» romanticism. [Quoted on 20.01.2014]. Available on the Internet <<http://cvetkoff.by/video/pyataya-simfoniya-malera.html>>.

⁵ KREMLEV, Y. F. *Chopin. Life and creation essay*. Leningrad-Moscow: Gosmuzizdat, 1949. Page 634.

⁶ DOLINSKAYA, E. N. *Metner*. Monographic essays. Moscow: Muzgiz, 1961. Page 103.

⁷ RACHMANINOV, S. *Letters*. Moscow: Muzgiz, 1955. Page 134.

⁸ Idem.

In 1918-1919 there were composed three cycles of pieces *Forgotten motives* op. 38, 39, 40, created in Metner's favorite genres – dances and canzones. Two of them- op. 38 and op. 39 include sonatas – *Sonata-remembrance* and *Tragic* one. The names of the cycles had a special sense: during his whole life Metner has created an enormous number of themes, which could not be immediately implemented in some concrete composition. That is why the themes were composed and kept in storage until a perfect moment to use them appeared. During his work on the cycles of *Forgotten motives*, Metner decided to work with all the adjourned treasures, as their time has come.

Along with other pieces, in the first cycle are also included *Sonata-Reminiscence*, *Kanzona-serenade* and *Alla Reminiscenza*. All of them are bound up with general theme of *Sonate-remembrance*, which gives the key to interpretation of all three compositions. In spite of the fact that until our days Metner has not been reckoned among any of the existing musical tendencies of the XXth century, a lot of experts agree in the opinion, that in the composer's creation classical and romantic traditions are integrally combined.

P. I. Tchaikovsky - S. V. Rachmaninov *Lullaby*

Sergei Rachmaninov spent the summer of 1941 in a cottage in Long-Island, 40 miles away from New York. He was shocked by the news, that on June'22 his native country was severely attacked by Hitler army. Three times a day someone from his family members informed him about the current military situation. This summer he made a new composition version of the *Fourth concert for piano and orchestra*, accompanied by the piano transcription of the *Lullaby* by Tchaikovsky op. 16 №1. Its manuscript is dated August'12, 1941. Rachmaninov referred to one of Tchaikovsky's folklore-song melodies and intensified the "moaning" second intonations in the developed figuration background.

Rachmaninov retained such attitude towards Tchaikovsky during his whole life. "P. Y. Tchaikovsky – this is the person, who can truly be named Rachmaninov's strongest affection, who was an ideal model for him..., soul unity – that is what created an affinity between them", - testified Rachmaninov's youth life companion⁹. A. and J. Torps, who met Rachmaninov in the 30th in USA, recalled his words: "When I was in Moscow with Tchaikovsky, I thought of his as of an Idol. And I do think so now as well"¹⁰. In his not numerous interviews and articles, mentioning Tchaikovsky, Rachmaninov always underlined the great popularity of the composer's music in the whole world and its influence on the audience, calling Tchaikovsky a great national genius.

K. Jarrett. *The Wind*

An outstanding American jazz pianist and composer Keith Jarrett is also known by his arrangements of such classic pieces as *The Well-Tempered Clavier* (2 volumes, 48 preludes and fugues), *6 French Suites*, *3 Sonatas for a viola da gamba and a keyboard instrument*, *Goldberg variations* by J. S. Bach; *24 preludes and fugues* by D D. Shostakovich; *Concerts for piano with*

⁹Two Russian geniuses of the universal music: P. I. Tchaikovsky and S.V. Rachmaninov. [Quoted on 20.01.2014]. Available on the Internet <<http://www.liveinternet.ru/community/4989775/post260449876/>>.

¹⁰S.V. Rachmaninov. [Quoted on 20.01.2014]. Available on the Internet <<http://www.tchaikov.ru/rachmaninov.html>>.

orchestra №21, 23, 27 and *Concert for 2 piano with orchestra* by W. A. Mozart, etc. None of the professional musicians or devotees of the classical music, familiar to these creations, could ever say that they were created by a jazz pianist. The level of sound culture is extremely high, as well as the complexity of the composer's idea and the knowledge of the piano classics performance traditions. No surprise that many jazz arrangements by Keith Jarrett carry an unusual for jazz music profundity, sometimes even dramatic nature, have a rich and versatile sound palette. Ballade *The Wind* appears to be on the junction of jazz and classical music and belongs to the creations, which have imbibed the best of two different musical tendencies.

The theme of *The Wind* ballade belongs to two American jazz composers - Russ Freeman and Jerry Gladstone. Keith Jarrett performed an improvisation based on this theme on October'17, 1988 in his solo program in Parisian concert hall Salle Pleyel. Afterwards this improvisation was named *The Wind* and was included into this arrangement for two pianos.

Anatoliy LAPICUS
Master of Arts

Yurii MAHOVICH
Master of Arts

Fantomele visurilor

Preludiu coral f-moll

BWV 639

J. S. Bach - F. Busoni

Andante Molto espressivo e tenuto il canto

Piano 1
sotto voce e legato

con pedale

Piano 2
con pedale

il basso dolce e sostenuto

8va-----

poco stentando *piu dolce*

poco stentando *piu dolce*

6

8va



8

8va

poco piu sonoro



10

8va

piu p

12

ppp

14

poco aumentando

poco aumentando

16

ten. *poco calando*

ten. *poco calando*

18

20 *piu oscuro, ma sempre cantando*

molto legato

piu oscuro, ma sempre cantando

molto legato

22

pp

pp

8vb

Adagietto

partea a IV din simfonia № 5

G. Mahler

Piano 1

pp espressivo

Piano 2

pp

sempre dolcissimo

6

11

pp

The musical score is presented in two systems. The first system contains measures 1 through 5. The second system contains measures 6 through 10. The third system contains measures 11 through 15. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat major), and a 4/4 time signature. Dynamics such as *pp* (pianissimo) and *pp espressivo* are indicated. Articulations like triplets and slurs are used throughout. Measure numbers 6 and 11 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

16

p espressivo



21

rit.

pp

pp



26

pp

poco a poco cresc.

pp

poco a poco cresc.

30

ff *p* *ff* *p espressivo* *pp*

35

f

40

sfz *molto f* *espressivo*

45

ff *p* *sfz*

f *ff* *p* *sfz*

p



50

pp subito *pp* *p*

pp subito *pp*



56

cresc. *pp subito* *sfz*

cresc. *pp subito* *sfz* *sfz*

espressivo

8va

60

molto cresc. *p* *cresc.*

molto cresc. *p* *cresc.*

sfz *sfz*

64

espressivo
pp subito

espressivo
pp subito

69

morendo *ppp* *pp*

morendo *pp* *p molto espressivo* *pp*

75 *Tempo I(molto adagio)*

pp

Tempo I(molto adagio)

pp *espressivo*



80

pp

8^{va}



84

morendo

morendo *pp* *ppp*

89

poco a poco cresc.

poco a poco cresc.

94

f *piu cresc.* *ff*

f *piu cresc.* *ff* *f*

98

f *p* *morendo* *long*

mf *p* *morendo* *long*

Mazurka

F. Chopin
op. 17 № 4

Lento ma non troppo

Piano 1

Piano 2

sotto voce

pp

espressivo

7

ten.

13

delicatissimo

15

18

6



23

p

ten.

p



29

6

3

3

delicatissimo

15

34

6

3



39

3

3

3

poco rit.

3

poco rit.



44

3

a tempo

3

a tempo

50



55

delicatissimo

15

6



59

p dolce

p dolce

Rec. * (Rec. simile)

65

Musical score for measures 65-70. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody in the treble clef features a series of eighth and quarter notes, with a trill-like figure in measure 68. The bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes. A double bar line is present at the end of measure 70.

71

Musical score for measures 71-76. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The treble clef features a triplet of eighth notes in measure 71, followed by a melodic line with slurs and accents. The bass clef continues with eighth-note accompaniment. A double bar line is present at the end of measure 76.

77

Musical score for measures 77-82. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. The treble clef features a melodic line with slurs and accents. The bass clef continues with eighth-note accompaniment. A triplet of eighth notes appears in measure 80. A double bar line is present at the end of measure 82.

83

Musical score for measures 83-88. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 83 features a triplet of eighth notes in the treble and a quarter note in the bass. Measure 84 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 85 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 86 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 87 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 88 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.



89

Musical score for measures 89-93. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 89 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 90 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 91 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 92 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 93 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.



94

Musical score for measures 94-99. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps (F# and C#). Measure 94 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 95 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 96 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 97 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 98 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass. Measure 99 has a quarter note in the treble and a quarter note in the bass.

100

Musical score for measures 100-104. The top system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bottom system features a treble clef with a melodic line containing triplets and a bass clef with a bass line. Dynamics include crescendos and accents.



105

Musical score for measures 105-109. The top system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bottom system features a treble clef with a melodic line containing a sextuplet and a bass clef with a bass line. Dynamics include accents.



110

Musical score for measures 110-114. The top system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. The bottom system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a bass line. Dynamics include accents and decrescendos.

116

sotto voce

sotto voce



122

sempre piu piano

calando

fca

sempre piu piano

calando

fca



129

perdendosi

*

*

Canzona Serenata

N. Medtner
op. 38 № 6

Moderato

Piano 1

p *poco cresc.*

tea tea tea tea simile

Piano 2

p *poco cresc.*

tea tea tea tea simile

4

dim. *p* *poco cresc.*

tr *tr*

dim. *p* *poco cresc.*

7

dim. *cantabile* *p*

dim.

10

ten.

13

16

cresc.

mf

19

cresc.

8^{va}

cresc.

22

f appassionato

dim. p

rit.

8^{va}

f appassionato

dim. p

rit.

25

a tempo

p molto sereno e teneramente

poco calando > pp

a tempo

p molto sereno e teneramente

poco calando > pp

29

mp

mp

33

p poco a poco accel. cresc.

p poco a poco accel. cresc.

36

con moto (quasi Cadenza)

mf

leggerissimo

f

mf

leggerissimo

39 *cresc.* *8va* *accel.*

42 *f sf* *sf* *sempre accelerando* *8va*

45 *Presto* *quasi trillo*

47

dim.

p riten. lento



Tempo I molto tranquillo e cantando

50

p

pp

Tempo I molto tranquillo e cantando

p

pp



54

pp

pp

57

molto rit. *a tempo*

molto rit. *a tempo*

8^{va}

60

cresc. *poco a poco*

cresc. *poco a poco*

63

f *dim.*

f *dim.*

66

pp mobile *espressivo*



69

espressivo *espressivo*



72

dim. *rit.* *lunga*

dim. *rit.*

Preludiu coral f-moll

(fragment)

BWV 639

J. S. Bach - F. Busoni

Andante Molto espressivo e tenuto il canto

Piano 1

sotto voce e legato

con pedale

Piano 2

sotto voce e legato

con pedale il basso dolce e sostenuto

4

poco stentando

piu dolce

poco stentando

piu dolce

6

attacca

attacca

Cântec de leagăn

P. Ceaikovski - S. Rahmaninov

Andantino

Piano 1

pp

Piano 2

pp

6

mf

poco cresc.

11

dim.

p

16

mf *dim.* *rit.* *a tempo*

p *dim.* *rit.* *a tempo*



22

p *pp*

p *pp*



28

mf *cresc.* *mf* *f* *dim.*

mf *cresc.* *mf* *f* *dim.*

32

mf *dim.*

mf *dim.* *mf*

37

mf *dim.* *p*

mf *dim.* *p*

42

mf *dim.* *mf* *cresc.* *dim.*

mf *dim.* *cresc.* *dim.*

47

p *dim.* *mf* *dim.* *mf*

p *dim.* *mf* *dim.* *mf*



50

dim.

dim.



53

poco rit. *dim.*

poco rit. *dim.*

56 *a tempo*

mf *cresc.* *f*

a tempo

mf *cresc.* *f*

8^{vb}

60

dim.

dim.

63

p *pp* *cresc.* *dim.* *rit.*

p *pp* *cresc.* *dim.* *rit.*

66



69



71

74

mf

rit.



76

mf

6

6



77

dim.

veloce.

8va

79

p *mf*



82

p *mf*



84

p *mf*

86

p

8va

p

88

dim.

8va

dim.

90

pp

dim.

mf

pp

Vântul

K. Jarrett

Piano 1

Piano 2

A

9

B

14

Musical score for measures 14-18. The score is written for piano in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. Measure 14 starts with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The melody moves through measures 15, 16, 17, and 18, ending with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass.



19

Musical score for measures 19-23. The score is written for piano in a key signature of three flats. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. Measure 19 starts with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The melody moves through measures 20, 21, 22, and 23, ending with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass.



24

C

Musical score for measures 24-28. The score is written for piano in a key signature of three flats. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The second system continues the melody and bass line. Measure 24 starts with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. The melody moves through measures 25, 26, 27, and 28, ending with a half note chord in the treble and a whole note chord in the bass. A box labeled 'C' is placed above the treble staff in measure 24.

28

Musical score for measures 28-31. The score is in 3/4 time with a key signature of two flats. It features a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes with some ties. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

32

Musical score for measures 32-35. The score continues in 3/4 time with two flats. The piano accompaniment features a more active bass line with eighth notes and chords. The right hand has a melodic line with some rests. The overall texture is more rhythmic than the previous section.

36

Musical score for measures 36-39. The score continues in 3/4 time with two flats. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The melody consists of eighth and sixteenth notes with some ties. The bass line provides harmonic support with chords and single notes.

40

D

Musical score for measures 40-43. The top system shows a vocal line with a 'D' in a box above the second measure. The bottom system shows piano accompaniment with chords and moving lines in both staves.

44

3

3

Musical score for measures 44-47. The top system features a vocal line with triplets in measures 45 and 46. The bottom system shows piano accompaniment with chords and moving lines.

48

8va

8va

8va

8va

Musical score for measures 48-51. The top system shows a vocal line with '8va' markings above notes in measures 49, 50, and 51. The bottom system shows piano accompaniment with chords and moving lines.

52 **E**

Piano 1

Piano 1

Piano 1

Piano 1

67 **H**

Piano 1

Piano 2

72

Musical score for measures 72-75. The top system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. The bottom system shows a vocal line with a treble clef and a bass clef. The vocal line has a melodic line with a triplet of eighth notes.



76

Musical score for measures 76-77. The top system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. The bottom system shows a vocal line with a treble clef and a bass clef. The vocal line has a melodic line with a triplet of eighth notes.



78

Musical score for measures 78-83. The top system shows a piano accompaniment with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with a triplet of eighth notes. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. The bottom system shows a vocal line with a treble clef and a bass clef. The vocal line has a melodic line with a triplet of eighth notes.

84

8vb- (8va)-

p



89



94

J

10

p

99

Musical score for measures 99-102. The top system has a treble clef with a key signature of two flats and a 3-measure rest in the first measure. The melody begins in the second measure with eighth notes and a triplet of eighth notes. The bottom system has a bass clef with a key signature of two flats and a 4-measure rest in the first measure. The bass line begins in the second measure with a quarter note and eighth notes.



103

Musical score for measures 103-106. The top system has a treble clef with a key signature of two flats and a 4-measure rest in the first measure. The melody begins in the second measure with a quarter note and eighth notes. The bottom system has a bass clef with a key signature of two flats and a 4-measure rest in the first measure. The bass line begins in the second measure with a quarter note and eighth notes.



107

Musical score for measures 107-110. The top system has a treble clef with a key signature of two flats and a 4-measure rest in the first measure. The melody begins in the second measure with eighth notes. The bottom system has a bass clef with a key signature of two flats and a 4-measure rest in the first measure. The bass line begins in the second measure with a quarter note and eighth notes.

111



115



119

8^{va}-----15^{ma}-----

Preludiu coral g-moll

BWV 659

J. S. Bach - F. Busoni

espressivo sostenuto ed assai

Adagio

Piano 1
pp sempre legatissimo
(una corda) (tre corde)

Piano 2
pp sempre legatissimo
(una corda)

5
rit. dim.

8
a tempo
pp sempre legato
(una corda) (tre corde)

a tempo
pp sempre legato
(una corda) (tre corde)

Canto
p espressivo
(una corda) (tre corde)

12

sostenuto

ten.

ten.

dim.

8vb

8vb



15

p

rit.

pp

p

rit.

pp

(una corda)



18

Canto

mp

crescendo

(tre corde)

crescendo

8vb

8vb

21

f

This system contains measures 21 and 22. The right hand features a complex rhythmic pattern with sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment. A dynamic marking of *f* (forte) is present in measure 22.

This system contains measures 22 and 23. The right hand continues with rhythmic patterns, and the left hand has a more active role. A dynamic marking of *8^{vb}* (octave below) is indicated in measure 22.

23

drammatico *dim.* *pp a tempo*

This system contains measures 23 and 24. Measure 23 is marked *drammatico*. Measure 24 includes a *dim.* (diminuendo) marking and a tempo change to *pp a tempo* (pianissimo at tempo).

dim. *pp a tempo*

(una corda)

This system contains measures 24 and 25. Measure 25 includes a *dim.* marking and a tempo change to *pp a tempo*. The instruction *(una corda)* is written below the right hand staff.

25

This system contains measures 25, 26, and 27. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

28

ritenutamente

8vb-1

31

a tempo con grand'express. e largamente

rall.

mf

dolce

8vb-1

33

ritard.

Adagio

ppp

dim.

pp

sostenuto

tenuto

ppp

Alla Reminiscenza

Quasi Coda

N. Medtner
op. 38 № 8

sempre cantando e tranquillo

Piano 1

pp

Piano 2

pp

sempre con Pedale

The first system of the score consists of two grand staves. The upper staff (Piano 1) is in treble clef and contains a melodic line with a piano (*pp*) dynamic. The lower staff (Piano 2) is in bass clef and contains a harmonic accompaniment with a piano (*pp*) dynamic. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The music is marked *sempre con Pedale*. The system concludes with a double bar line.

The second system continues the piece. It features the same two grand staves as the first system. The melodic line in the upper staff continues with various intervals and rests. The accompaniment in the lower staff includes triplet markings over groups of notes. The system concludes with a double bar line.

The third system continues the piece. It features the same two grand staves. The melodic line in the upper staff includes a trill (*tr*) at the end. The accompaniment in the lower staff includes triplet markings. The system concludes with a double bar line.

9

p

p

11

p *cresc.*

p *cresc.*

8va

13

mf *dim.*

mf *dim.*

8va

24

sempre cresc.

sempre cresc.



26

sempre cresc.



29

ff

ff

Lad. (al fine)

32 *non legato* *ff* *Leg. (al fine)* *legatissimo* *sempre f e sostenuto* *8va-1*

35 *m.s.* *fff* *8vb-1* *m.s.*

38 *m.s.* ** senza Leg.*

Preludiu coral f-moll

(varianta in fis-moll)

BWV 639

J. S. Bach - F. Busoni

Andante Molto espressivo e tenuto il canto

Piano 1

sotto voce e legato

con pedale

Piano 2

sotto voce e legato

con pedale il basso dolce e sostenuto



4

8^{va}

poco stentando piu dolce

poco stentando piu dolce

6

3 3 3

8^{va}

8

8^{va}

poco piu sonoro

poco piu sonoro

10

8^{va}

piu p

piu p

12

ppp

14

poco aumentando

16

ten. *poco calando*

ten. *poco calando*

18

18

20 *piu oscuro, ma sempre cantando*

molto legato

piu oscuro, ma sempre cantando

molto legato

20 *piu oscuro, ma sempre cantando*

molto legato

piu oscuro, ma sempre cantando

molto legato

22

pp

pp

22

pp

pp

Cuprins

În loc de prefață	4
Вместо предисловия	11
Instead of introduction	20

Fantomele Visurilor

Johann Sebastian Bach

<i>Preludiu coral f-moll</i>	28
------------------------------------	----

Gustav Mahler

<i>Adagietto</i>	32
------------------------	----

Frederic Chopin

<i>Mazurca</i>	39
----------------------	----

Nikolai Medtner

<i>Canzona-Serenata</i>	47
-------------------------------	----

Johann Sebastian Bach

<i>Preludiu coral f-moll (fragment)</i>	55
-----------------------------------------------	----

Piotr Ceaikovski – Serghey Rahmaninov

<i>Cântec de leagăn</i>	56
-------------------------------	----

Keith Jarrett

<i>Vântul</i>	65
---------------------	----

Johann Sebastian Bach

<i>Preludiu coral g-moll</i>	74
------------------------------------	----

Nikolai Medtner

<i>Alla Reminiscenza</i>	78
--------------------------------	----

Johann Sebastian Bach

<i>Preludiu coral f-moll (varianta în fis-moll)</i>	83
-----------------------------------------------------------	----



Duetul pianiştilor Anatolie Lapicus și Iurie Mahovici activează din ianuarie 1993. Pe parcursul a 20 ani pianiştii au interpretat cele mai valoroase creații de Bach, Bartók, Brahms, Busoni, Clementi, Chopin, Mozart, Messiaen, Milhaud, Debussy, Ravel, Schubert, Schumann, Rahmaninov, Poulenc, Liszt, Mendelssohn, Saint-Saëns. Anatolie Lapicus și Iurie Mahovici sunt bine cunoscuți în Republica Moldova și peste hotarele ei. Pianiştii au concertat în Franța, Cehia, Rusia, România, Belarusi, Ucraina, Coreea de Nord.

În iulie 1995 prin decretul Președintelui Republicii Moldova pianiştilor li s-a conferit titlul onorific de „Maestru în Artă”, pentru activitatea pedagogică rodnică și înaltă măiestrie profesională, merite în dezvoltarea artei muzicale și contribuția la instruirea cadrelor de muzicieni-interpreți.

Din septembrie 2005 Anatolie Lapicus și Iurie Mahovici sunt Soliști ai Filarmonicii Naționale de Stat „Serghei Lunchevici” din Republica Moldova.

Paralel cu activitatea concertistică pianiştii duetului activează în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

„Duetul Anatolie Lapicus și Iurie Mahovici prezintă un colectiv cu calități specifice, caracteristice anume lor: simțul ansamblului, rafinamentul interpretării, virtuozitatea desăvârșită, varietatea și calitatea sunetului, atașamentul personal față de lucrările interpretate. Pianiştii se bucură de un mare succes la spectatori și la etapa actuală reprezintă unul dintre cele mai cunoscute și apreciate colective muzicale din Republica Moldova”.

Victor Levinzon

Lucrător Emerit al Școlii Superioare din Moldova
Profesor universitar

„Sinceritatea romantică, ironia fină detașată, delicatețea de filigran, claritatea atacului, supletea replicilor, strălucirea concertistică – iată numai câteva coordonate pe care se sprijină pianistica celor două personalități”.

Camelia Pavlenco

„Actualitatea muzicală”, nr.168, 1997
București, România

