

Министерство образования и науки Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Владимирский государственный университет  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых»

Г. А. САДЫХОВА

# ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие



Владимир 2015

УДК 781.7:37.016  
ББК 85.31р  
С14

Рецензенты:

Кандидат педагогических наук, профессор  
декан музыкального факультета  
Московского педагогического государственного университета  
*П. В. Анисимов*

Кандидат философских наук, профессор  
директор Института искусств и художественного образования  
Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых  
*Л. Н. Ульянова*

Печатается по решению редакционно-издательского совета ВлГУ

**Садыхова, Г. А.**

С14 Особенности исполнения национальной музыки на уроках фортепиано : учеб. пособие / Г. А. Садыхова ; Владим. гос. ун-т им. А. Г. и Н. Г. Столетовых. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2015. – 168 с. ISBN 978-5-9984-0562-4

Издание является фундаментальным трудом, охватывающим материал по проблемам исполнения национальной музыки на уроках фортепиано. Раскрывая характернейшие черты, присущие национальным композиторским школам Российской Федерации, Украины, Закавказья, Туркмении, Казахстана, Эстонии, Молдовы, автор даёт одновременно методические рекомендации, объясняющие не только основы музыки каждого народа, но и выбора правильного подхода и соответствующей трактовки избранных сочинений, написанных в классической форме.

Предназначено для студентов музыкальных учебных заведений очной и заочной форм обучения направлений 073100 «Музыкально-инструментальное искусство», 050100 «Педагогическое образование», изучающих курс «Фортепиано», и исполнителей других специальностей, а также для преподавателей и учащихся музыкальных школ, колледжей, вузов, всех интересующихся проблемами методики музыкального исполнительства.

Рекомендовано для формирования профессиональных компетенций в соответствии с ФГОС 3-го поколения.

Библиогр.: 9 назв.

УДК 781.7:37.016  
ББК 85.31р

ISBN 978-5-9984-0562-4

© ВлГУ, 2015

## ПРЕДИСЛОВИЕ

### **Значение музыкального воспитания в становлении патриотических и интернациональных чувств учащихся**

*Музыкальное воспитание – это не воспитание музыкантов, а прежде всего воспитание человека.*

**А. В. Сухомлинский**

По меткому определению Луи Арагона, искусство приобретает в каждой стране всеобщую ценность только тогда, когда его корни уходят в свою особую национальную деятельность. На этой почве оно забьет ключом. И это действительно так. Вне отражения существенных сторон жизни народа нет искусства.

Период перестроечных процессов в нашей стране приоткрыл многое в сложившемся укладе межнациональных отношений. Здесь можно сказать, что сближение культур и наций было подорвано возникшими в разных регионах страны конфликтами. Но задумаемся в причины их возникновения и обратим внимание на другие, совсем не межнациональные, но, тем не менее, острые конфликты в Кузбассе, Воркуте, Караганде. Нет ли между ними общих, их породивших истоков?

Несомненно, их нужно искать в социальных, политических, экономических причинах, приведших страну к экономическому кризису.

В этой работе, например, разбираются, наряду с другими, сочинения композиторов Азербайджана и Армении. Послушайте эти сочинения. Посмотрите, какая музыка, которая не может лгать, которая корнями уходит в тысячелетия, похожа у этих народов. Значит, зарождалась, развивалась культура народов Армении и Азербайджана из одного источника, в одной географической и исторической среде. Эти два народа веками жили, живут и будут жить рядом. Что удивительно, многие выдающиеся представители и азербайджанского, и армянского народов родом из этих земель. Корни там двух народов, их культуры. В общем, веками эти народы там живут...

Социальные конфликты кратковременны, быстротекущи. А культура, создававшаяся веками и тысячелетиями, незыблема. Она, как мы убедимся на примерах, приводимых в предлагаемой работе, без каких-либо географических карт и политических названий, без искусственно обозначаемых границ и деления территорий музыкальным языком, взволнованным поэтическим словом, линией рисунка или яркостью цвета обозначает родственные связи народов, преемственность мастерства и единства всего общечеловеческого духовного начала.

Но мы должны понять, что сближение национальных культур в условиях равноправия не ведёт к их нивелировке и обезличиванию. Появляется множество произведений в музыке народов, где обогащается интонационная база отдельных национальных культур за счёт общих источников, имеющих интернациональное значение. Расширяются тематика, круг стилистических приёмов, форм и жанров в творчестве композиторов, преодолевается «цитатный» подход к претворению фольклорного материала. Возрастает значение молодых национальных школ и музыкальной культуры в целом. Неразрывное единство и взаимопроникновение национального и интернационального – одно из органических свойств всего искусства – служит основой для дальнейших успехов в развитии музыки всех народов.

Композиторы Р. Щедрин, В. Гаврилин, И. Скорик, А. Бабаджанян, Кара Караев, О. Тактакишвили и другие доказали своим творчеством нерасторжимую связь с истоками национального музыкального гения. Они подняли музыку отдельных народов на уровень мирового звучания.

Культура нашей страны многонациональна. На протяжении длительного исторического существования народы нашей страны (в России живут свыше ста наций и народностей) создали уникальную сокровищницу искусства. Каждый народ обладает только ему присущими чертами художественного творчества. Именно своеобразие культуры каждого народа отличает произведения писателей, художников, музыкантов и народных мастеров-умельцев.

С тех пор как возникли нации, искусство развивается в национальной форме, которая имеет глубокие исторические корни. Именно через национальную форму обобщается в литературе, живописи, скульптуре, музыке – во всех видах художественного творчества – ис-

торически сложившийся опыт каждого народа. Он выражается в специфически присущих данному народу способах художественно-образного выражения и изображения. Однако формальные мотивы и приёмы изображения, свойственные тому или иному народу, не могут служить сами по себе объяснением национальных особенностей искусства. Напротив, они сами должны быть, в конечном счёте, объяснимы, исходя из историко-культурного развития данного народа и учитывая специфические обстоятельства его социальной и национальной жизни.

Всегда и во всех случаях искусство порождается конкретно исторической жизнью народа. Будучи по своей природе одним из средств познания и изменения действительности, оно отражает думы и чаяния народа, его духовный склад и условия жизни, воспитывает его в идейно-эстетическом отношении. Разве возможно типическое в искусстве вне национального, то есть без национальных характеров в их своеобразных, конкретно-исторических обстоятельствах?

Важно отметить, что расцвет национальных искусств и культур происходит одновременно с их сближением и получает полную возможность обогащать друг друга, совершается на основе общности интересов наций.

Огромные достижения российского многонационального искусства явились результатом большой теоретической, организационной и культурно-воспитательной работы, проводившейся государством. Необходимо было выявить и собрать огромные богатства народного творчества, определить отношение к различным сторонам национального музыкального наследия, найти пути объединения и синтеза национальных традиций с общераспространёнными формами современного профессионального искусства, также воспитать кадры квалифицированных музыкантов-профессионалов из среды коренного населения.

Без дружбы народов, взаимной помощи и поддержки не могло родиться многонациональное музыкальное искусство нашей Родины.

Особенно большое значение имела братская помощь русского народа. Музыканты разных национальностей учились на образцах передовой русской музыки. Многие русские музыкальные деятели своим личным участием способствовали развитию музыкальной культуры в союзных и автономных республиках. В тех из них, которые не

обладали уже сложившимися профессиональными традициями в области музыки, русские музыканты были, как правило, и авторами первых крупных произведений, основанных на материале национальной жизни и фольклора, и организаторами музыкальной работы, и педагогами, воспитателями «первой смены» профессионалов-исполнителей и композиторов.

Таким образом, опыт развития нашего музыкального искусства показывает, что вне изучения конкретных национальных художественных культур невозможно понять и единую культуру. Её нельзя рассматривать как нечто парящее над нациями и народностями. Она не существует вне и независимо от национальных искусств. Поэтому история художественной культуры обязательно предполагает изучение национальных искусств, а стало быть, и закономерностей их развития.

Так как фортепианная музыка – неотъемлемая часть искусства, стоящая на здоровой народной основе и таким образом тоже являющаяся идеологическим оружием, она подвергается нападкам западных музыковедов. Позиция нововведения в отечественном искусстве никогда не была пассивной. Используя диалектический подход, прогрессивные учёные успешно отражают нападки западных исследователей. Без учёта достижений и ценностей отечественной культуры как высшей ступени в развитии мировой цивилизации уже нельзя дальше развивать ни одну из составных частей мировой культуры. Русский образец этому пример.

Для исследователей духовной культуры в современных условиях расцвета взаимовлияние и взаимообогащение национальных культур приобретает особенно важное методологическое значение, особенно в разгар идеологической борьбы.

Наши противники утверждают, что понятия «расцвет» и «сближение» – понятия взаимоисключающие, выражающие полярно расходящиеся и несовместимые друг с другом тенденции: тем самым делается попытка найти якобы неразрешимое логическое противоречие национальных отношений в современном обществе. При этом не случайно уделяется большое внимание художественной культуре и как составной её части – музыке.

Американский искусствовед С. Финкельстайн применительно к вопросу о соотношении национального и интернационального в му-

зыкальной культуре следующим образом пишет об этом: «Является ли «национальная музыка проявлением провинциализма, который противоположен подлинно великой «универсальной» музыке? Сводится ли использование народной музыки просто к цитированию подлинной песни или же существует и более глубокое приближение, более творческое, которое включает в себя понимание жизнеспособной сущности народной музыки как зародыша клетки музыкального развития? Может ли национальная народная музыка быть соединена брачными узами с существующими традиционными формами, или она должна вдохновить на создание новых форм? Сегодня нет ни одной страны с развитой музыкальной жизнью, где бы ни дискутировались эти и подобные вопросы»<sup>1</sup>.

Западные авторы стремятся показать, будто в нашей стране национальные особенности ликвидируются насильственно. В этом плане типично высказывание одного из таких теоретиков Д. Уикера, считающего, что основной задачей русской культурной политики в отношении хотя бы народов мусульманской религии является «уничтожение мусульманской культуры и замена её русской культурой»<sup>2</sup>. Мусульманская культура отождествляется здесь с панисламизмом, объединяющим людей на основе принадлежности к исламу, и только, отнюдь не на основе их классовой и национальной принадлежности.

Западные идеологи от музыки особенно настойчиво стараются провести в истину мысль о невозможности взаимодействия и взаимовлияния восточных и западных музыкальных культур.

Так, А. Даниелу (Германия) полагает, что «всякая попытка гармонизовать иранский дастгах является абсурдом»<sup>3</sup>. Это относится, по мнению Даниелу, и к индийским рагам, и арабским макомам. Музыковед считает, что каждая музыкальная система имеет свое предназначение, которое связано с определённой жизненной философией и посему совершенно не нуждается в обогащении «извне», ибо, по его мнению, «европейская полифония при всей её глубине совершенно не способна создать гипнотическое состояние, которое вызывает слож-

---

<sup>1</sup> Пискунов В. Национальное художественное самосознание // Звезда. 1972. № 8. С. 208.

<sup>2</sup> Ахметов А. О соотношении классовых и национальных интересов при социализме. М., 1969. С. 32.

<sup>3</sup> Даниелу А. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973. С. 87.

ная африканская техника игры на барабанах, и настроения, создаваемые индийскими рагами»<sup>4</sup>.

Позиция А. Даниелу легко опровергается всем ходом развития культур Востока. Нельзя случайно выхваченные факты облекать в форму своей надуманной концепции. Например, он утверждает, что невозможен синтез китайской живописи тушью и персидской миниатюры. Почему же доказательством своего тезиса надо брать явления, относящиеся к разным типам изобразительного искусства? Если мы обратимся к искусству миниатюры XV–XVI вв. в пору его расцвета, то убедимся, что развитие художественных школ миниатюры в Средней Азии, Иране и Индии происходило в тесном контакте. Известно, что художники Хорасана ездили в Китай, и вместе с ними в китайское искусство приходили и их стиль, их художественные приёмы. Возвращались они, обогащенные тем, что почерпнули от художников Китая. Известно также, что в I в. н.э. музыкантов Бухары и Самарканда вывозили в другие страны, в искусство которых они вносили свои традиции. Мы знаем рельефы Колхари, в которых влияние искусства Северной Индии синтезируется с традициями греко-римского искусства ваяния. Известно, наконец, какую колоссальную роль сыграли арабы для искусства Европы и европейской музыки.

Благодаря живучести традиций восточные страны могли сохранить в своём интонационном фонде следы отдельных исторических этапов становления мировой цивилизации. В этих культурах мы слышим не только голос минувшего, но также наблюдаем и становление будущего. Через музыку Афганистана и Ирана доносится до нас голос древнейших эпох и даже угаснувших цивилизаций; Турция даёт живое воплощение музыкальных образов, близких ранней европейской мелодии; в музыке Японии мы слышим отзвуки средневекового синкретизма, тесно переплетающегося с жанровыми и стилевыми элементами более позднего времени.

Эти исторически сложившиеся фазы музыкального мышления довольно легко распознаются в непосредственном восприятии.

Цель данной работы – не полемика. Наоборот, на основе достигнутых успехов в развитии, к примеру, только одной азербайджанской музыкальной культуры, уже достаточно хорошо видно, как высшие достижения европейской музыки обогатили и подняли на миро-

---

<sup>4</sup>Даниелу А. Указ. соч. С. 87.



вой уровень национальное профессиональное искусство. Известно, что на протяжении веков традиции народов Ближнего и Среднего Востока формировались на устном мугамном творчестве. Известный азербайджанский музыковед Э. Абасова пишет: «Как жанр устного музыкального творчества мугам имеет определённые стилистические качества. Прежде всего отметим, что мугам, так же как и fuga, симфония в европейской музыке, был рождён определённой исторической эпохой. Его содержание обусловлено мировосприятием, философией Средневековья, он тесно связан с творчеством великих поэтов – классиков Востока – Низами, Хагани, Физули и других. Господствовавшая в поэтических текстах мугамов любовная тематика зачастую имела символический характер. С её помощью выражалось отношение к действительности. Основной образный подтекст мугама – раздумье.

Импровизационность в мугаме следует понимать двояко: не только как стиль изложения, но и как один из принципов формообразования (в широком смысле). Поясним последнее. В основе интонационного содержания мугама лежит целая группа, точнее, система определённых попевок, чётко кристаллизующих разделы того или иного лада. Попевки эти претерпевают многочисленные изменения (конечно, в зависимости от индивидуальной фантазии исполнителя). Они связаны со стремлением наиболее полно раскрывать выразительные возможности лада. Мелодия возникает по принципу прорастания из интонации – ядра. Такой тип мелодического развития близок полифоническому. Не удивительно, что в современной азербайджанской музыке нередко сочетаются образно-интонационные сферы мугама и полифонии. А характерная для мугама сквозная интонационная разработка таит в себе огромные возможности для самобытного претворения симфонического метода на почве народно-национального искусства»<sup>5</sup>.

Мугам сразу же привлек внимание композиторов. Основоположник профессионального музыкального искусства Азербайджана Узеир Гаджибеков начал свой творческий путь с мугамных опер (из них первая «Лейли и Меджнун» по поэме Физули (1908)). По ходу действия в них включались вокально-инструментальные мугамы, исполняемые народными музыкантами и заменившие основные опер-

---

<sup>5</sup> Абасова Э., Мамедов Н. Мугам и азербайджанский симфонизм. Музыкальная трибуна Азии. М. : Сов. композитор, 1975. С. 11.

ные формы (арию, ариозо, дуэт). Это нововведение имело огромное значение: мугамы, подчинённые музыкально-драматургической идее, были вовлечены в орбиту развития европейской музыкальной формы.

Если обратиться к фортепианной музыке, как пишут на Западе, «мусульманских народов», то мы видим, как композиторы плодотворно используют разнообразные элементы, присущие народной музыке (песня, мугам, ашугские напевы), характерные ладовые особенности, ритмические построения, мелодические и гармонические формы.

Если взять развитие композиторских школ других народов нашей страны, то и здесь мы видим, как на каждом этапе развития фортепианной музыки качественно изменяется отношение к фольклору. Всё чаще национальное проступает в самом типе художественной индивидуальности композитора, обогащается новыми формами в общем контексте содержания, приемах изложения, самой фортепианной фактуре произведений «интеллектуализации» музыкального процесса.

Очень важно обратить внимание на то, что национальные мотивы, получившие развитие в произведениях классической формы, исчезнут, потеряются, если при их исполнении не будет учитываться самобытность национального музыкального языка, стиля, если будут игнорироваться особенности её интерпретации. Эти особенности национального стиля в музыке каждого отдельного народа мы особо выделим в методических советах по исполнению и интерпретации избранных нами произведений русских композиторов и ближнего зарубежья.

Нельзя допускать бездумного или, ещё хуже, коммерческого подхода, пренебрежения к великой гуманистической традиции любого народа нашей планеты. Эта практика может привести к разрушению вековых художественных ценностей, к забвению своего национального достояния. Но также нельзя пытаться изолировать искусство того или иного народа от естественного межнационального обмена творческими достижениями, от заимствований друг от друга элементов различных систем музыкального мышления, музыкальной речи. «Я вспоминаю о незабываемом впечатлении, которое на меня произвела одна документальная кинокартина, запечатлевшая на экране жизнь некоего, судя по снимкам, совсем дикого индейского племени, проживающего в труднодоступных местах где-то в верховьях Амазонки. Там есть поистине волнующая сцена: вождь этого племени и несколько человек из его окружения слушают скрипичный концерт

Бетховена, звучащий на ленте магнитофона. На лицах этих людей, только что показанных в труде, на охоте, в самом примитивном бытовом окружении, можно прочесть необыкновенное переживание, граничащее с потрясением. Бетховен обращается к человеку из другого мира и тот слышит и понимает его речь...

Отсюда, мне кажется, можно сделать один вывод: музыка не допускает национальных ограничений, она не нуждается в охранительных мероприятиях, направленных на изоляцию одной культуры от другой»<sup>6</sup>.

Отечественные композиторы доказали своим творчеством нерасторжимую связь с истоками национального музыкального гения. Они подняли музыку отдельных народов на уровень межнационального мирового звучания.

Миссия педагогов-исполнителей высока и почётна. Кому, как не им, доверено дать отпор носителям западной идеологии, кричащим о гибели культуры наших народов.

### **Музыка нашей страны как фактор, формирующий духовный мир человека**

Многонациональная музыкальная культура нашей страны создана, живёт и развивается.

Народная музыка и выросшая из неё музыка композиторская выражают (отражают) очень разные настроения, чувства, мысли и характеры людей. Поэтому она бывает очень разной: медленной, серьёзной, лирической, печальной и, наоборот, весёлой, быстрой, шуточной (например, весёлые частушки); есть музыка о Родине, о труде человека, о борьбе народа за свободную жизнь, музыка праздничная, торжественная, танцевальная и маршевая; есть музыка, воспевающая красоту природы, музыка о дружбе и любви; есть музыка, написанная специально для детей, – считалки, прибаутки, песни-пляски.

Музыка некоторых народов похожа на русскую. Музыка других народов совсем на неё не похожа. Ближе всего к русской музыке му-

---

<sup>6</sup> Шостакович Д. Национальные традиции и закономерности их развития. Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М. : Сов. композитор, 1973. С. 169.

зыка украинская и белорусская. Много общего и между языками этих народов. Например, музыка республик Закавказья имеет много общего между собой, в то же время не похожа на русскую музыку и т.д.

Музыка всех народов, живущих в России, представляет собой очень яркую и разнообразную картину. В то же время между музыкой разных народов нет непреходимых границ. Русская музыка доступна татарину, татарская – якуту, украинская – грузину и т.д. Музыка сближает все народы нашей страны, укрепляет их дружбу. В музыке каждого народа сказывается его характер, особые черты говора, обычаев, уклада жизни, веками устоявшегося.

Такая позиция предъявляет к преподавателю (в школе, вузе) большие требования как профессионалу. Педагог должен хорошо владеть инструментом, на котором смог бы сыграть (пусть не всё произведение целиком) сочинение и проанализировать его. Очень важно живое исполнение учителя на уроках фортепиано (а не замена его какой-либо записью): «во-первых, живое исполнение всегда создает во время занятий более эмоциональную атмосферу; во-вторых, при живом исполнении учитель может, если надо, остановиться в любой момент, повторить любой эпизод, даже отдельный такт, вернуться к началу и т.д.; в-третьих, преподаватель, играющий на музыкальном инструменте, служит хорошим примером для своих питомцев, показывая на практике, как важно и интересно самому уметь исполнять музыку»<sup>7</sup>.

Идя по стопам своих русских коллег, композиторы других национальностей в музыке для фортепиано отражают своеобразие, самобытность и характерные образы своего народа. Здесь можно привести множество примеров, как фортепиано подражает звукам национальных инструментов, интонации человеческой речи и голоса, как используются национальные лады, орнаментика, ритмика, используются принципы формообразования, свойственные произведениям народной музыки, от простых песенных форм до сложных и развитых построений профессионального творчества.

Избранные нами сочинения фортепианной музыки композиторов разных национальностей отражают новые грани прекрасного. Такое искусство (фортепианная музыка), сочетающее в себе опору на

---

<sup>7</sup> Кабалевский Д. Б. Программа по «музыке» для общеобразовательной школы. 1 – 3-й классы. М., 1977. С. 29.

традиции национального искусства других народов, уже заявило о себе и завоевало мировое признание. Исполнение этих сочинений – это не только выполнение учебной программы, не только знакомство с музыкой народов нашей страны, но и важнейший фактор интернационального воспитания в благородном процессе формирования нового духовно богатого современного человека.

### **Темы для закрепления**

Цели и задачи пособия «Особенности исполнения национальной музыки на уроках фортепиано». Классификация искусства. Характерные признаки и особенности, определяющие специфику музыкально-исполнительского искусства. Профессиональное и народное творчество. Историческая эпоха, иллюстрации определенных исканий и достижений в творчестве композиторов. Духовная связь творца с его народом, искусством. Отрицание буржуазных теоретиков о невозможности взаимодействия и взаимовлияния разных музыкальных культур.

## **РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ**

В конце 50-х – начале 60-х годов в профессиональной музыке России появились имена талантливых молодых композиторов. Об этом поколении Д. Шостакович говорил: «У нас очень сильная, крепкая, пытливая молодежь. Мне думается, что никогда еще советская музыка не располагала таким многочисленным талантливым поколением во всех почти наших республиках»<sup>8</sup>.

К этому поколению относятся Р. Щедрин, А. Пахмутова, А. Шнитке, П. Петров, Н. Сидельников, С. Губайдулина, В. Гаврилин, Б. Тищенко и др. (сегодня это поколение считается «средним»).

Главная ценность музыки названных композиторов состоит в том, что они строят новое (каждый по-своему), опираются на классические традиции, на опыт музыки XX века. Они сохраняют прочную связь с песенной традицией своего народа, внимательно изучают фольклор.

---

<sup>8</sup> Шостакович Д. Молодость музыки // Сов. музыка. 1966. № 1. С. 6.

Несмотря на различие индивидуальностей, новые средства оказываются лишь внешними приметам, за которыми угадывается неспокойный мир стилистических поисков. Обращаясь к новой технике, каждый из них остается тем, кем был. Все они идут по стопам русской традиции, завещанной еще «Камаринской» Глинки. Их творчество родственно по духу произведениям С. Прокофьева, И. Стравинского, бартоковским принципам претворения фольклора, чертам «новой простоты» К. Орфа, технологии нововенской школы и более поздним системам мировой музыки.

Музыка этого талантливой поколения нам импонирует, увлекает нас здоровым оптимизмом, вдохновением.

Наряду с этими качествами мы обнаруживаем жизнерадостный юмор, веселую шутку, даже «остроумие, вызывающее смех». Все эти качества присущи русской музыке (вспомним задор, юмор С. Прокофьева). Часто можно услышать и сарказм, пародирование. Интересен еще очень важный факт: это поколение настолько равнодушное, настолько связано теснейшими узами с жизненными проблемами, очень экспрессивными, интенсивными, что от исполнителя требуется максимальная отдача сил. Здесь не может быть «средних» состояний.

Композиторов волнует человеческая мысль, деятельность. Современная музыка требует от слушателя (проявленная чутким интерпретатором) не только способности отдаться ее эмоциональному порыву, но и определенных усилий, интенсивной работы мысли. Композитор призывает слушателя быть соавтором, полностью доверяться ему, рассчитывает на совместное с ним творчество.

Заслуга талантливой поколения композиторов 50 – 60-х годов еще в том, что они не замкнули себя в жестко очерченные рамки облюбованной ими манеры и приемов письма, а пытаются найти пути к синтезу той моносоставной звуковой реальности, которая определяет музыкальное сознание человека наших дней. В этом и сказалась позиция художника, его тесная связь с традицией родной страны и в то же время с опытом мировой культуры.

## Р. ЩЕДРИН – ПЬЕСА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «Я ИГРАЮ НА БАЛАЛАЙКЕ»

Родион Константинович Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве, в семье музыканта. В 1950 г. он окончил Московское хорое училище, руководимое А. В. Свешниковым. С 1950 по 1955 годы Щедрин обучался в Московской консерватории им. П. И. Чайковского в классе профессоров Ю. А. Шапорина (композиция) и Я. В. Флиера (фортепиано). С 1955 по 1959 годы занимался в аспирантуре при Московской консерватории.

Фортепиано – любимый инструмент Р. Щедрина не только потому, что он сам – великолепный концертирующий пианист, в совершенстве владеющий техникой универсального инструмента. Фортепиано отвечает симфоничности мышления композитора, оно привлекло внимание Щедрина прежде всего как инструмент полифонический, способный полноценно представить контрапункт. С другой стороны, фортепиано трактуется Щедриным и как инструмент симфонический, способный соревноваться с оркестром<sup>9</sup>.

В первых своих опусах для фортепиано уже были четко определены направления, искания Щедрина. Несмотря на то что многое в ранних произведениях воспринято от опыта Прокофьева и Стравинского, однако они покорили слушателей своей новизной, своеобразным почерком, стремлением идти своим путем. Новым было прежде всего обращение Щедрина к частушке (дотоле не разработанный участок русского фольклора в классической музыке. Вспомним финал Первого концерта для фортепиано с оркестром, где автор использует частушечные наигрыши).

Позже именно ориентир на этот фольклорный жанр принес невероятный успех композитору (Концерт для оркестра – «Озорные частушки» – 1953 г., опера – «Не только любовь» – 1961 г.).

---

<sup>9</sup> Пьесы (1952 – 1961): четыре пьесы из балета «Конек-Горбунок», пьесы «Юмореска», «Тройка», «В подражание Альбенису», «Бассо-остинато»; соната (1962); 24 прелюдии и фуги (т. 1 – Диезные тональности – 1964 г., т. 2 – бемольные тональности – 1970); Полифоническая тетрадь. 25 прелюдий (1972); 5 концертов для фортепиано с оркестром.

Понятные и доступные по музыке и очень полезные в пианистическом отношении четыре пьесы для фортепиано из балета «Конек-Горбунок» являются благодатным материалом в учебно-педагогической практике. Они развивают в учениках полифоническое мышление, слуховые качества, помогают услышать выразительные возможности тональности, красочные гармонии, сопоставление регистров, звукоизобразительные и фонические эффекты.

Четыре пьесы (или четыре танца) написаны в одной манере, сближающей их и объединяющей в маленький цикл. Тонкое изящество шутки, каприз воплощены мастерски, без всякой пианистической мишуры. В то же время задорность, лаконизм, вариантность, неожиданные тональные сдвиги и сочетания сложного с простым ритмом напоминают раннего Прокофьева. При всей внешней изысканности пьесы привлекают внутренне мудрой простотой.

Все четыре миниатюры дополняют друг друга. Фактически в пьесах господствуют две контрастные темы, характеризующие мужской и женский танец:



Интонационно эти темы очень близки. В последней пьесе Щедрина великолепно сумел их «сплести» в одно целое.

Каждая пьеса цикла имеет программный заголовок. Раскрытию программного содержания способствует помимо заголовков обращение композитора к интонациям танца.

Первая пьеса – «Старшие братья и Иван» (Аллегро ризолито) – является как бы экспозицией цикла. Вторая пьеса – «Девичий хор» (Модерато) – медленная часть цикла. Третья часть – легкое «Скерцино». Четвертая часть – «Я играю на балалайке» – финал, напоминающий репризу цикла.

Каждая пьеса насквозь пронизана живой, звучащей интонацией, в которой ощущается связь с русским фольклором. Щедрин не воспроизводит фольклор этнографически. Он развивает его глубинные свойства, которые в состоянии уловить и воспроизвести лишь чуткий слух композитора. Именно поэтому фольклорное начало в музыке Щедрина очень близко к его реальному бытованию, у слушателя возникает ощущение народной манеры звукоизвлечения.







1. Двухтемное рондо.
2. Форма 2-го плана – запево-припевная.
3. Процессный принцип – вариация + разработочность.

Миниатюра начинается как бы с настройки балалайки на до мажорном тоническом остигатном аккорде (тема в балете девичьего хора). Эта тема удивительно плавная, мягкая. Исполнитель должен сохранить мягкую тихую продленную звучность. Обратите внимание на серебристый верхний регистр инструмента. Композитор требует исполнения темы на нон легато. Такой штрих напоминает щипковую звучность балалайки. Хотя авторский темп – аллегро, суесться не рекомендуется. Надо найти ощущение звукового резонанса мелодии, ее многократного отражения в слоях и регистрах звукового пространства. Создается некая темброво-звуковая среда, в которой разворачивается мелодический рельеф. По окраске звучания и манере звукоизвлечения образуется ткань, которая переливается всеми цветами радуги (в духе русского импрессионизма ранних балетов Стравинского).

Тема излагается двойными нотами: терции, октавы, кварты. Необходимо приучить себя с самого начала ясно слышать движение двух голосов. Чтобы сделать это восприятие более отчетливым и воспитать большую самостоятельность пальцев, полезно поиграть одновременно оба голоса различно по степени силы и характеру туше: верхний громче, нижний тише, верхний – легато, нижний – стаккато и наоборот.

Связующей между первой и второй темой является (19 – 21-й такты) своеобразная до мажорная гамма (повышена IV ступень).

Оговоримся, что к секунде Щедрин имеет пристрастие, как и к интервалу экспрессии. Мы часто встречаем в пьесе созвучия, образованные сочетанием секунд. Причем секунда в мелодии сопряжена с ощущением перетекания одного тона в другой, секунда же в гармонии создает диссонантное столкновение двух тонов.

Играть все связующие такты надо в том же темпе, не смягчая и не ослабляя единого тока движения. До мажорная гамма, написанная последовательно в трех октавах, «влетает» (от двух пиано) на кресендо уже по характеру в другой эпизод действия. Здесь явно слышны частушечьи наигрыши балалайки. Начинается озорная, веселая, неожиданная, с мелодическими оборотами и акцентами («ущипами, уколами» – сфорцандо – на слабую долю такта) пляска. Этот наигрыш

создает своеобразный фон. На этом фоне появляется вторя яркая, полная экспрессии, широкая, размашистая тема. (Пьяные братья из первого действия). Представляя своих героев – Иванушку и его братьев – в веселых наигрышах, композитор словно рассказывает о них словами сказочника. У старушки три сына:

Старший умный был детина,  
Средний сын и так и сяк,  
Младший вовсе был дурак.

Щедрин прекрасно обрисовал комические фигуры Иванушкиных братьев Данилы и Гаврилы.

Музыка охватывает всю клавиатуру – множество регистров. Такая широкая палитра регистров создает для исполнителя некоторые трудности. Поэтому внутренняя собранность, не расхлябанность, а цепкость пальцев поможет преодолеть подобные эпизоды.

Щедрин в своих оркестровых сочинениях не может пройти мимо такого важного компонента, как звучание ударных инструментов. Композитор обильно использует всевозможные звуковые эффекты: ударные с условно определенным звуком, ударные звенящие, щелкающие, свистящие, хлопающие и т.д. В пьесе мы встречаем неожиданный эффектный прием: напоминающее звучание оркестрового инструмента – хлопушки.

Далее Щедрин вторично варьирует вторую тему. Только на этот раз тема звучит уже в верхнем регистре инструмента также ярко и эмоционально в ля бемоль мажоре.

В третий раз через связующую ми бемоль мажор гамму (с добавлением соль бемоля, такты 46 – 47) тема звучит уже в фа мажор. Автор использует имитационную полифонию. Между голосами возникают переключки. В таких случаях звучание каждого голоса не уступает друг другу, а, наоборот, идет своего рода состязание между верхним голосом и басами. Это можно представить себе как движения двух танцоров.

Этот эпизод резко сменяется первой темой – звучит она опять так же, как в начале на пианино (соль мажор). Та же грация, женственность, изящество, гибкость танца. Исполнителю не так просто рельефно показать перелом в настроении. Не всем ученикам удается яркий эмоциональный и звуковой контраст. Тем более, что такое безмятежное состояние длится недолго, врываются в девичий танец, об-

рываая, даже, может быть, мешая, озорники-парни. Это особенно ярко заметно в ля мажорном эпизоде. Фактура усложняется: смена настроений, смена нюансов, смена регистров накаляют общую пляску. Далее звучит в последний раз наигрыш балалайки (такты 77 – 80) и начинается кода. Музыка доходит до своей патетической кульминации. Танцуют все. Кажется, что эмоциональное напряжение доходит до экстаза.

Фактура коды довольно трудная. Композитор обращается к крупной аккордовой технике. Инструмент звучит как оркестр. Аккорды исполняются полно, погружая руки в клавиатуру. Пальцы при этом должны быть активными и словно схватывать аккорд, что придает большую точность звукоизвлечению и отчетливость звучанию.

Щедрин не завершает пьесу такой яркой кодой. После кульминации автор снова возвращается к начальной теме и мы видим, как он отдает предпочтение этому грациозному, поэтичному девичьему танцу. Звучит до мажор на оstinатном басу VI ступени лада. Музыка затихает, прерывается и наконец угасает.

Весьма важна в пьесе роль педали как красочного средства. В эпизодах девичьего танца, где использован органнй пункт (нюанс пиано), необходимо брать единую длинную тембровую педаль. В верхних регистрах даже при смене гармонии длинная педаль не загрязнит общую палитру пьесы. Для более тихого звучания можно рекомендовать левую педаль. Однако при смене регистров необходимо проследить за чистотой звучания, использовать частую запаздывающую педаль.

В эпизодах, где проходит танец парней, педаль – гармоническая и прямая. Нажатием педали можно усилить звучание синкоп.

Мы не будем говорить об аппликатуре, так как в пьесе нет неудобств или трудностей. При выборе аппликатуры следует руководствоваться естественными особенностями пальцев.

Пронизанная острым народным юмором, задором, блеском, пьеса Щедрина «Я играю на балалайке» принесет эстетическую радость юному исполнителю. Перед ним встают определенные требования: прежде чем начать играть пьесу, пианист должен внутренне ощутить биение ее пульса и ритма, ее темп, характер, «дыхание»; от первых тактов зависят «настройка» слушателя, первое впечатление о музыке. Если исполнять пьесу легко, изящно, стремясь при этом к абсолютной ритмической ровности и четкости, остроте звучания, то получится эффект, которого добивается автор.

## В. ГАВРИЛИН – ЦИКЛ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО «ДЕРЕВЕНСКИЕ ЭСКИЗЫ»

Валерий Гаврилин – один из ярких представителей композиторов шестидесятых годов, в творчестве которого заметно сказывается интерес к народной песенности. Понимание национального в искусстве разных авторов различно.

В чем именно заключаются национальные истоки, «русское» в творчестве В. Гаврилина? Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо понять индивидуальность художника, его мировоззрение, этические и эстетические взгляды на окружающий его мир.

Гаврилин родился в вологодской деревне. Здесь прошло его детство. Именно здесь с детства слушал, как пелись в народе мелодичные песни, вслушивался в народный говор. Непосредственное эмоциональное впечатление, полученное в детстве от народного искусства, сказалось на формировании будущего музыканта. Гаврилин окончил Ленинградскую консерваторию и как композитор, и как музыковед. И не удивительно, что профилем в музыковедении он выбрал для себя фольклористику.

Он был неоднократно в фольклорных экспедициях. Непосредственно слушал и записывал не только народные напевы, но и речевые интонации русских людей.

Во время обучения в музыкальной школе, а позже в консерватории его покорило великое искусство Баха, Моцарта, Вивальди, Шуберта, Мусоргского, Чайковского, Малера, Прокофьева, Орфа. Творчество каждого из этих композиторов по-своему влияло на творчество Гаврилина.

И все же старая крестьянская песня для Гаврилина – это идеал. Приведем по этому поводу высказывание самого Гаврилина. Вот что он пишет в своей дипломной работе: «Крестьянская песня строга в использовании звуков, но зато в каждом из них имеется цветной фонарик; и от того, какой из них будет зажжен, на какой из звуков-фонариков будет поставлен смысловой акцент, зависит окраска всей музыкально-эмоциональной россыпи, ладовый смысл которой может меняться с каждым новым слоем текста подобно тому, как в калейдоскопе изменение положения цветного стеклышка меняет характер всего рисунка»<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Цит. взята из книги И. Земцовского «Фольклор и композитор». М., 1978. С. 108.

Фортепианные сочинения<sup>14</sup> Гаврилина почти все имеют программные заголовки. Именно образ – в этом и заключается суть метода композитора. Об этом он говорит так: «Когда я пишу, я представляю людей, картины»<sup>15</sup>. В каждом своем произведении Гаврилин ведет конкретную беседу с исполнителем, а также со слушателем, раскрывает перед ним свою историю героя или страны, характеризует отдельную личность, вместе с ним веселится, горюет.

Музыкально-выразительные средства его пьес довольно оригинальные. Автор может простыми штрихами, иногда даже некой обнаженной примитивностью интонационных формул показать душевное состояние своих героев.

Чтобы все было более понятно, обратимся к циклу «Деревенские эскизы» В. Гаврилина.

В этом, на наш взгляд, удивительно интересном опусе сконцентрированы многие черты стиля композитора. Весь цикл (4 пьесы) и его музыкальный язык пропитаны национально-русскими интонациями как песенными, так и речевыми. Автор не процитировал ни один фольклорный напев. Народная музыка становится основой индивидуального композиторского творчества, служит новым замыслам. Мелодии каждой пьесы в «Деревенских эскизах» перекликаются с русской песней, но они не заимствованы. С мелодией народных частушек-страданий связаны все четыре пьесы цикла (Лямэнто)<sup>16</sup>.

В цикле «Деревенские эскизы» во всех четырех пьесах преобладает интонационный тип, присущий жанру Лямэнто, с характерной для него подчеркнута экспрессивной подачей интервала нисходящей секунды. Интонации Лямэнто в самых разных вариантах, связанные с фольклорными прообразами, особенно с жанром плача, тоже восходят к русской традиции.

Исполнитель должен всегда помнить, что секунда (характернейший интервал сферы (Лямэнто) всегда играет на легато – это ее исконное качество, создающее эффект «перетекания» одного тона в другой.

---

<sup>14</sup> Два сборника пьес для фортепиано (1968, 1970 гг.).

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Частушка – (от «частый», в смысле много раз повторяющийся) – короткая народная песенка, веселая или лирическая («страданья») в виде законченной по мысли строфы (обычно четверостишие или двестишие), исполняемая на одночастную, реже двухчастную мелодию. Ч. поются целыми сериями на одну мелодию. Ч. легко импровизируются, образно раскрывают различные стороны бытовой, трудовой, социальной жизни народа. Излюбленный размер – хорей.

Во всех пьесах цикла бросается в глаза остигатное сопровождение темы, повторяющиеся мелодические обороты – попевки с типичным русским пятидольником в основе, опевание устоев, квинтовые удвоения в аккомпанементе при последующем проведении темы, еще более «утрирующее» ее, подражание народному пению – глиссандирование. Все это коренится в народной манере интонирования.

Гаврилин в «Деревенских эскизах» избегает «динамизации» традиционных жанров (припевки, частушки, лирические песни, плачи), как и отдельных интонаций. Вместо этого Гаврилин дает исполнителю возможность трактовать пьесы свободно, в манере народной музыки, поэтично, любуясь яркой мелодичностью. Отсюда и вытекает простая фактура миниатюр. Это доставляет большие трудности и исполнителю. В цикле мало нот, все очень прозрачно, но много музыки, требующей максимума выразительности в исполнении. Пьесы между собой не контрастны, скорее, они дополняют друг друга.

Первая пьеса – «В старом доме» – удивительно тонко и нежно рисует звуками облик деревенской русской избы.

Внешняя простота пьесы обманчива. Все здесь необычно: ритм, форма, лад. Спокойный характер миниатюры вытекает из образа. «В старом доме» вся жизнь протекала без суеты. Создается впечатление, что композитор как бы возвращается в свое детство, в свой деревенский дом, где ему все близко и понятно.

Песенными интонациями пронизана вся мелодия пьесы. Она выдержана в духе русских крестьянских лирических песен.

Песня начинается после двухтактного вступления, напоминающее инструментальное сопровождение. Аккомпанемент дается сперва компактно аккордом, а при повторном проведении темы композитор раскладывает аккордовые звуки.

Опевание устоев, глиссандирующие выдохи в конце фраз характерны и обычны для крестьянского исполнительства. Композитор чутким ухом уловил именно то, что свойственно народному пению с его «причитаниями», плачем, «страданием». Исполнителю-пианисту необходимо упорно показывать устои (до диез), подчеркивать неоднократно повторяющиеся мелодические обороты. Повторы – тоже типичная черта для русской песни.

Предлагаем схему формы пьесы «В старом доме»:

Однотемная форма.



Двухчастная форма с повторениями:

а) запевно-припевный тип с обновляющимся припевом;

б) принцип вариации – структурные вариации  
фактурные вариации.

Все исходит от остинатности народной песни.

В какой же тональности написана пьеса? В начале миниатюры си – пентатонический – колеблющийся малообъемный лад: до-диез минор.

Только с 19-го такта появляется устойчивый ре мажор (8 тактов). Далее опять начальная мелодия повторяется и пьеса заканчивается колокольным звоном (ре мажор).

Национальные истоки в миниатюре не ограничиваются русской народной (крестьянской) песней – они шире. В частности, композитор использует звучание колокола. Он звучит здесь издали, очень тихо (грациозно), его звучание дополняет образ «старого дома».

Главная задача исполнителя не только сыграть пьесу «В старом доме», ее нужно «пропеть» с первой до последней ноты. Удобный темп (не очень медленный) поможет ей прозвучать как песне.

Пятидольный (5/8) размер пьесы не должен быть навязчивым, нельзя показывать сильные доли такта. Пульс (как старые часы-ходики) необходимо чувствовать четвертями. Все сопровождение подчинено солисту-песне.

Исполнение мелодии (полного страдания) требует благородной сдержанности, чувства меры и высокого мастерства. Простая и спокойная фраза таит в себе для пианиста некоторые подводные камни. Следует избегать ритмической вялости, расплывчатости. Форшлаг к звуку до диез – лишь мимолетный каприз, а не украшение, нельзя играть его крупным звуком. Все последние восьмые в такте лучше сыграть мягким закругляющим звуком, не выпирая их. Особенно бережно надо обращаться с лигами. Мелкие лиги символизируют дыхание певца. Рука пианиста поднимается и таким образом создается малое, незаметное дыхание.

Интересны в пьесе небольшие вилочки. Это опять подражание голосу – филирование звука, глиссандирование.

Несмотря на мелкие лиги, на кажущееся прерывание мелодии, вся пьеса исполняется на легато. Необходимо проникнуться идеями горизонтали, легатности. Настоящего легато нельзя добиваться вне образного подтекста.

В пьесе максимальный динамический оттенок – меццо-форте и особенно важно его показать. С появлением ре мажора, диапазон мелодии расширяется, «голос» звучит на октаву выше. Хорошо бы исполнителю представить себе ре мажор эпизод как «повествование», как особо яркую мысль в рассказе. Это требует ощущения звуковой перспективы.

«В старом доме» важную роль в раскрытии образа играет педаль. Автор тщательно указал свои пожелания. Выписанная крупными мазками педаль подчеркивает оstinatность гармонии и создает колористический фон. «Грязи» в этом случае не может быть, потому что все основные звуки мелодии входят в состав оstinатной гармонии: си – до диэз – ми – фа диэз.

Следующая пьеса цикла называется «Баю-баю-баюшки». В этой пьесе композитор старается воссоздать первозданное фольклорное пение и контекст, в котором звучит песня. Часто можно услышать в народном пении «неточное» интонирование. Создается такое впечатление, что песня или напев звучит чуть фальшиво, нечисто. Эта кажущаяся «грязь» – есть настоящее фольклорное пение. Поэтому композитор обращается к жанру частушки (страдание), метр 7/4, подражает нетемперированному народному пению, и мы слышим хроматизмы, квантовые удвоения мелодии, многоголосие, глиссандирование.

Форма пьесы – контрастная двухчастная.

I часть (А) – серия мотивов:

4 т. – напев фоновый (а);

4 т. – напев сольный (в).

Далее происходят тональные сдвиги из ля мажора в ля бемоль и в соль бемоль мажоры, и напев сольный (в) соединяется с фоновым (а).

II часть – до мажор.

В этой части происходит сквозное развитие, панорама расширяется, звучит сам напев и напев в контексте панорамы (такты 17 – 19). Далее он звучит в пространстве.

Хроматические ходы (скольжение) в конце фраз – типичные «причитания» – выдержаны композитором в духе русских лирических песен с характерными нисходящими попевками и глиссандирующими выдохами в конце фраз, обычными для крестьянского исполнительства.

Каждый напев в пьесе имеет свой рисунок, рельеф. Необходимо отдельно сыграть, прослушать и почувствовать их, исходя из образа. Нежное, неторопливое баюкание (нежно), мерное качание фонового напева требуют тщательной филигранной работы. Это тихая, полная страдания мелодия определяет характер пьесы. Обратите внимание, как композитор выписывает штрихи в солирующем напеве, как он подчеркивает звуки-устой, как подсказывает вилочками концовки фраз. В лигах (объединяющих две четверти) не допускайте акцентов на сильные доли. Еле заметное поднятие руки и мягкое нажатие ее достаточны для показа сильных долей мелодии. Исполнять солирующий напев нужно интенсивным «поставленным» звуком, глубоко чувствуя кончики пальцев («подушечки»).

Во второй части (в) пьесы, где музыка звучит на глубоких басах тоники и доминанты до мажора, преобладает некоторая статичность, соответствующая созерцательности художественного образа. Частые смены сложных гармоний и органые пункты в конце каждого предложения, вносящие диссонирующие ноты, неприметно создают ощущение некоторого беспокойства, однако к концу все затихает и замирает. В конце композитор не советует делать замедление. Музыка буквально исчезает, поэтому авторская фермата более чем достаточна.

Присущая страданиям (вздохи, выдохи) эмоциональная открытость подчеркивается еще и пунктирным ритмом.

Немало придется поработать пианисту над аккордами во второй части пьесы. Обычно приходится обращать внимание прежде всего на ровность и одновременность воспроизведения всех звуков. Композитор фонические аккорды в верхнем регистре обозначает разными штрихами: портамэнто и легато.

В этих аккордах нежелателен показ верхнего голоса. В первом случае (портамэнто) рука легко и незаметно прикасается к инструменту, а во втором (легато) – происходит глубокое, мягкое и свободное погружение («до дна») руки в клавиатуру. Точность звукоизвлечения требует не вялых, а активных пальцев. Необходимо в каждом случае найти нужное ощущение, исходя от характера определенного напева. Запястье при этом должно быть податливым, но не «разболтанным».

Педаля во второй части пьесы автором обозначена, а в первой – нет. Может быть, в первой части музыкальная ткань хроматизирована и композитор боится лишней «фальши» или просто хочет показать а

капэлла народное пение? Скорее всего, последнее. Это и таит в себе опасность для исполнения. Беспедальная игра – это «высохшая душа». В первой части можно положиться на интуицию, на чуткость и такт исполнителя. Педализация в данном случае» целиком дело художественного вкуса пианиста. Он должен понять замысел автора, выразительную сущность музыки, а затем бережно обращаться с ней.

Органные басы во второй части пьесы необходимо брать глубоким сочным звуком на педали таким образом, чтобы они звучали и главенствовали над всем остальным на протяжении нескольких тактов. Невольно вспоминается аналогичный бас в ля бемоль мажорной прелюдии Шопена. Таких примеров можно привести много из классического фортепианного репертуара.

«Частушка» – третья пьеса «Деревенских эскизов». Пожалуй, эта миниатюра самая оживленная в цикле по настроению.

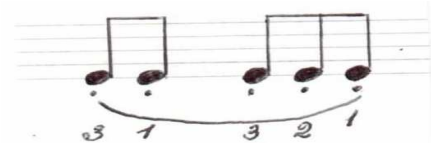
Композитор исходит из реального образа. Интонационно пьеса настолько близка к народным русским частушкам, что создается впечатление, не цитата ли это из фольклора? Нет, не цитата. Музыку сочинил Гаврилин и он создал подлинно народное произведение. Это настоящее творческое прочтение первоисточника.

Автор строит пьесу по методу – пение (12 тактов) плюс инструментальное сопровождение (2 такта – гармошка). Здесь те же приемы: пятидольная основа, оstinatность в сопровождении, пение не в полный голос, без особой динамизации, та же вариантность. Тональность пьесы – до диез минор.

«Частушка» изложена восьмыми, это означает, что автор не предполагает слишком высокий темп. Дирижерский подход («воля», «точный глаз») поможет работе. От верно найденного темпа многое зависит в раскрытии образа. Для четкой организации размера 5/8 мысленно во время домашней работы выделить третью восьмую такта.



Задача исполнителя – суметь сохранить при яркой внутренней экспрессии строгость рисунка и эмоциональную сдержанность, чему способствует и неторопливый темп. Важно также хорошо продумать и аппликатуру для левой руки. Предлагаем сыграть так:



Педадь не брать. Беспедальная игра еще больше отделит «солиста» от сопровождения – «гармошки». Что касается самой «Частушки», то советуем играть ее с педалью, но не на педали.

«Брать прямую велосипедную педаль все равно, что лезть в душу. Педадь – прожектор, полупедаль – луч, фонарь, легкий пучок света. Педальный свет достигается легким, чутким касанием педали ногой»<sup>17</sup>.

Последняя, четвертая пьеса цикла называется «Загрустили парни».

Это типичная деревенская картина. В. Гаврилин создает сцены. Характерно, что речитативные ходы во вступлении получают в этой части «песенное значение». Соло солиста на одной ноте (ре) с усилением звука (форте ускоряя) показывает желание автора таким методом воспроизвести одну из форм народного пения, напоминающей крик, «голошение», «вопли». Далее к солисту присоединяются другие певцы (подголоски), и завершается сцена хором.

В. Гаврилин, чуть варьируя, дает вступление повторно<sup>18</sup>. Затем начинается «песня» (Лямэнт – частушка-страдание) под аккомпанемент балалайки.

Во вступлении (Аппассионато, рубато) пианисту дается полная свобода. Небольшие ускорения и замедления (внутри фраз) необходимы для рельефного выявления интонации мелодии. Композитор подсказывает разными штрихами (черточки, акценты) основные звуки фразы – устои. Очень важны и паузы, символизирующие вздохи, дыхание солиста. Частые ферматы, расширения, замедление во вступлении таят в себе опасность потерять цельность сцены. Советуем мыслить фразами по 8 тактов – крупными мазками, иначе сцена может прозвучать клочковато.

Решающую роль в исполнении играет интонационная выразительность, умение передать смысл мелодических оборотов, воспроизводящих распевную речь. Ритмическая свобода, импровизационность

---

<sup>17</sup> Зак Яков. Статьи, материалы, воспоминания. М. : Сов. композитор. 1980. С. 55.

<sup>18</sup> Сцена-картина

В. Гаврилин в пьесе дает несколько этапов. Создается сквозная форма.

I Запевала

речитатив-подголосок хор

Запевала хор

II Частушка под балалайку

Развитие темы

III Ре мажор

(динамизация темы) ми бемоль мажор

Окончание сцены – отыгрыш

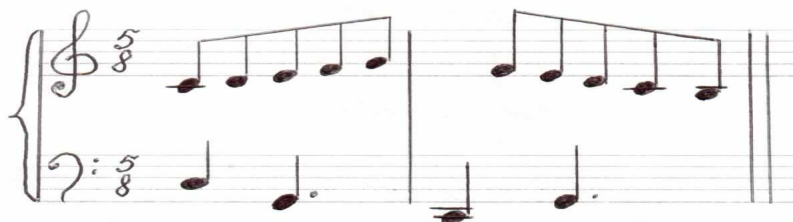
Ре мажор

исполнения не должны нарушать единства мелодического развития. Достижению этого способствует правильное представление о важнейших опорных точках и кульминации вступления.

В «песне» (Лямэнто), пожалуй, для пианиста самое трудное – это сложный размер. Гаврилин четко придерживается (до отыгрыша) размера: 2т. 5/8 + 1т 4/4.

При работе над такими сложными размерами следует стремиться прежде всего возможно органичнее «войти» в их метроритм. Для этого полезно в начале поиграть только такты, где написано 5/8 8/5, позже добавить к ним такт с размером на 4/4.

Иногда для облегчения рекомендуют сложные размеры делить на более простые (например, 5/8 на 2/8 или 3/8). Лучше этого не делать. Целесообразнее воспитать представление о каждом размере как о вполне самостоятельной временной организации звукового материала. Немало художественно ценного материала для этого имеется в русской музыке. Можно использовать и специальные упражнения, способствующие освоению различных последований в сложных размерах, например:



В разбираемой пьесе-частушке может произойти искажение ритма – удлинение первой доли и превращение размера в шестидольный или замены восьмых триолями восьмых. Для избежания этих ошибок следует мысленно продолжить непрерывное движение восьмых.

Важная выразительная роль отведена сопровождению – балалайке. Исполнитель, слышащий аккомпанемент как самостоятельный голос, сможет легче преодолеть метроритмические трудности.

В «песне» пианисту придется уделить самое пристальное внимание мелодии. Важно понять логику мелодического развития, ощутить движение мелодической энергии, интонационные тяготения, опевание устоев, кульминации, смены фаз эмоционального напряжения и ослабления. Куплет частушки состоит из 12 тактов. Кульминация (до двух фраз по 6 тактов) приходится на 7 – 8-й такты Лямэнто.

«Пение» на инструменте – одна из замечательных традиций русского и мирового музыкального искусства. Ее нельзя сводить лишь к достижению напевности звука. Это понятие органически включает в себя одухотворенность исполнения. Исполнитель в частушке должен найти выразительность и эмоциональность, свойственные человеческому голосу. Для русского пения «задушевность» является издавна неотъемлемой чертой всякого подлинно художественного пения.

Хотя В. Гаврилин мелодию частушки не ставит под лигу, но исполнитель, сохраняя авторские штрихи, должен мыслить мелодическую линию крупно – это не ряд обособленных звуков, они связаны между собой в единое целое. А главное в подражание народному пению подлинно художественная выразительность при этом не должна быть подменена слащаво-сентиментальным исполнением. Лучшим средством против подобных явлений дурного вкуса служит неустанное стремление к широкому охвату мелодической линии на протяжении крупных разделов формы. Это способствует не только большей цельности, но и простоте, естественности исполнения.

Надо избежать при работе над динамикой формального выполнения оттенков. Динамика тесно связана с характером музыки, с образом пьесы. Будет лучше, если исполнитель споет мелодическую линию и сразу станут ясны все авторские штрихи: черточки, акценты, виолочки. Человеческий голос, дыхание подскажут исполнителю естественный нужный нюанс и исполнение делается более выпуклым, ярким. Все затакты играют с небольшой виолочкой к сильной доле, напоминающие глиссандирование в народном пении.

Педадь автором не указывается, но она подразумевается, мысленно вписанная в текст. Ко всем сильным долям, а также подчеркнутым, акцентированным звукам лучше «прикоснуться» короткой педалью. Все секундовые сочетания мелодии (все разрешения в конце фразы) играют без педали. Желательно к последнему отыгрышу «балалайки» добавить левую педадь. Такая педадьная краска (пиано) подчеркнет авторские нюансы. Звук балалайки удаляется и все исчезает в дали, в пространстве.

Рассмотрев цикл В. Гаврилина «Деревенские эскизы», хочется в заключение отметить, что композитор пошел по пути создания народных образов на основе выразительных средств, сложившихся в недрах народного же творчества. При этом музыкальный язык – современный.

В. Гаврилин в своей музыке еще раз стремится к утверждению «позитивного этического и эстетического идеала, к утверждению той чистоты душевной, стойкости нравственной, которыми сильно было и всегда будет народное искусство...» (выражение И. Земцовского).

Следовательно, и в исполнительском отношении надо придерживаться авторской позиции, только так возможно раскрыть полно и всесторонне прекрасную музыку Валерия Гаврилина.

### **Темы для закрепления**

Фортепианное творчество Р. Щедрина и В. Гаврилина. Раскрыть истоки их философского мировоззрения, идейно-художественные позиции, определить место и значение композиторов в истории музыкальной культуры: новаторство, национальные истоки, развитие программной музыки, создание новых жанров. Художественный стиль, его значение для культуры. Структура стиля – композиторский, исполнительский.

## **УКРАИНА**

### **М. СКОРИК – ЦИКЛ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО: «ЛИРНИК» И «В КАРПАТАХ»**

Мирослав Михайлович Скорик родился в 1938 году во Львове. Здесь же он учился в консерватории (1955 – 1960 годы), которую окончил с отличием по двум специальностям: композиции (класс профессора А. Солтиса) и музыковедению (класс профессора С. Людкевича). В 1960 – 1964 годах совершенствовал свое композиторское мастерство в аспирантуре Московской консерватории (класс профессора Д. Кабалевского). Работал на кафедре теории и композиции Львовской консерватории (1965 год); с 1966 года – педагог кафедры композиции Киевской консерватории (с 1971 года – доцент), кандидат искусствоведения (1967 г.), лауреат Республиканской премии им. Н. Островского (1968 г.), заслуженный деятель искусств УССР (1969 г.).

М. Скорик – автор кантат, симфонических, камерных произведений, симфонической поэмы, музыки к кинофильмам, эстрадных пьес, ряда теоретических работ. Для фортепиано им написаны цикл пьес –



«В Карпатах», «Детский альбом», «Бурлеск», «Блюз», «Партита № 5» («ввели ретро»), концерт для фортепиано с оркестром, вариации.

В данной статье речь пойдет о некоторых фортепианных сочинениях Мирослава Скорика. Почему выбор пал именно на творчество этого молодого талантливый украинского композитора? Дело в том, что путь этого автора интересен и поучителен: вся музыка Скорика написана с ярко выраженной народно-национальной основой. Именно эта особенность в сочетании с современными, иногда весьма острыми средствами выразительности отличает лучшие сочинения композитора.

Примечательной чертой искусства Скорика является прежде всего гуманность и патриотизм содержания, искренняя любовь к истории, быту, фольклору своего народа. Душа его – в глубокой народной основе, в постижении атмосферы национальных обычаев, обрядов, традиций, массовых действий; веселье и юмор, быт и фантастика и иногда – трагедийность.

Всем хорошо известно, как велико различие между поверхностным знакомством и подлинным знанием фольклора. Композитор великолепно знает глубинные принципы народного мышления. Преломляя многочисленные элементы фольклора, внутренних его начал в своих произведениях, М. Скорик смог найти свой индивидуальный «почерк» как композитор.

Великому Бартоку принадлежат слова: «Крестьянская музыка для композитора – то же, что природа для пейзажиста»<sup>19</sup>. Эту точную мысль с полным правом можно отнести к творчеству М. Скорика.

Для М. Скорика характерно соединение в одном произведении разнообразных по происхождению элементов, например, сложных звуко сочетаний современной профессиональной музыки и интонаций простой песенки. Композитор умеет разнородные компоненты сплавить в нечто единое, выражающее сущность его замысла. Путь, избранный Скориком, есть потребность его художественного чутья и вместе с тем его сознательная установка. Творчество композитора, естественно, продолжает национальную музыкальную традицию в новых стилистических условиях.

Связи творчества М. Скорика с традицией многогранны. Из украинских мастеров наиболее значительное влияние оказали на композитора главным образом Н. Колесса и С. Людкевич.

---

<sup>19</sup> Цит. по книге: Нестьев «И. И. Барток». М., 1969. С. 676.

Что же касается общекультурной музыкальной традиции XX в. – это С. Прокофьев (преимущественно на гармонический язык) и Б. Барток (современная интерпретация фольклорных элементов).

И, конечно, в предрасположении именно к этим влияниям проявились и личные качества (вкус) самого композитора. По выражению Иосифа Гайдна, «стиль музыканта – это всегда он сам»<sup>20</sup>.

В его музыке мы всегда обнаруживаем стремление к ясности и простоте высказывания, к точной и логичной форме при всей импульсивности фантазии. Именно с точки зрения этих устремлений композитора можно понять его восхищение перед творчеством И. Гайдна. В то же время музыка М. Скорика – мир тонких, внутренне напряженных движений человеческой души, быстрых смен различных впечатлений и настроений.

Еще одна важная черта музыки М. Скорика – это программность. Имеющиеся почти во всех сочинениях Скорика литературные заглавия указывают лишь на поэтическую идею, послужившую толчком к творческому вдохновению и обобщению, воплощенную в произведении.

Во время предстоящего разбора некоторых фортепианных сочинений М. Скорика мы еще не раз вернемся к характерным чертам стиля композитора.

Нужно отметить, что важнейшая линия творческих исканий Скорика связана с осмыслением староклассических форм и жанров. Интерес композитора к старинной музыке проявляется весьма разнообразно. Он реставрирует партитуры украинских партесных концертов XVII – XVIII столетий, расшифровывает львовскую лютневую табулатуру XVI в., делает транскрипции отдельных лютневых пьес для струнного оркестра. Именно индивидуальное переосмысление жанров и форм старинной музыки, их лаконизм, ясность и строгость становятся неотъемлемыми признаками музыки Скорика.

Поэтому необходимым и естественным воспринимается появление такой пьесы, как «Лирник» (из «Детского альбома» – 1965 г.). Эта интересная пьеса ярко иллюстрирует индивидуальное авторское осмысление фольклора.

Обладающий яркой картинностью образ народного сказителя воплощает в одно целое творимое человеком и творимое природой. В

---

<sup>20</sup> Цит. по книге: Альшванг А. «Людвиг ван Бетховен». М., 1963. С. 104.

миниатюре подражание народным инструментам (трембита, лира) включено в психологически насыщенную музыкальную ткань. Но это подражание позже отступает перед выражением постепенно раскрывающего свою драматическую сущность образа.

В этой пьесе слышно народное пение и инструментальная игра, записанная композитором «с натуры». Сочинение может даже показаться изощренной стилизацией – настолько оно неповторимо по колориту.

На первый взгляд, «Лирник» поражает своей простотой и наивной непосредственностью. Здесь используются самые необходимые, внешне скромные, но весьма оригинальные средства. Но в результате – богатство фактуры, искусная полиладовость, квинтовые гармонии, остинато и т.д.

Композитор, создавая свою пьесу, обратился к типичному для украинского музыкального стиля жанру – к думе. Ее творцами и исполнителями являлись народно-профессиональные музыканты (кобзари, бандуристы, лирники).

В думе переплетались баллада и поэма, точнее, балладность и поэмность как взаимодополняющие способы оформления музыкально-поэтической мысли<sup>21</sup>.

Мелодия пьесы «Лирник» основана на нешироких интервалах и склонна к большой напевности, «вокальной» выразительности, она имеет изменчивую, прихотливую ритмику; ее развитие основано на нескольких смежных тонах, словно вращается, описывает круги вокруг какого-либо центра. Тематическая основа пьесы постоянно повторяется, разнообразится и обогащается, и все вместе создает органичное целое, связанное единством лада и стиля. В самой теме имеются наиболее характерные черты народного мелоса. Например, малосекундное «соскальзывание» ля диез – ля бекар, трихордные обороты, вариантность диатонических ступеней. Четвертая высокая ступень лада в украинской народной музыке имеет колористический смысл. В «Лирнике», начиная с си-минора, тема обогащается подголосочно-полифоническим складом фактуры (в ми-миноре ля диез) и превращается в вариантность ладовых опор.

---

<sup>21</sup> Более подробно см. «Музыкальная культура Украинской ССР». М. : Музыка, 1979. С. 10.

Вообще в украинской профессиональной музыке первостепенная роль отводится мелосу. Это тоже имеет свои исторические корни. Исполнитель всегда должен помнить об этом. «Если первый период музыкального профессионализма на Украине увенчался расцветом, с одной стороны, хорового концерта, а с другой – светского канта, то второй – дал жизнь подлинно демократическому **песенно-романсовому** искусству. Именно оно, оставаясь по сей день популярнейшим в народе самостоятельным жанром бытовой камерной музыки, сыграло роль одного из наиболее богатых источников, питающих процесс стилеобразования национального интонационного языка, который лег в основу крупных форм композиторского творчества»<sup>22</sup>.

Очень интересно решена М. Скориком в «Лирнике» метроритмическая задача (Модерато). Синкопы и акценты в мелодической линии создают впечатление чередований двух- и трехдольных ритмических фигур, часто встречающихся в украинской народно-песенной метрической форме.

Исходя из образа народного сказителя, автор путем акцентировки выделяет смысловое зерно мелодии. Сама мелодия движется синкопами четвертями, восьмыми, шестнадцатыми, что значительно обогащает мелодический рисунок.

В «Лирнике» для исполнителя в раскрытии художественного образа самая трудная проблема – это метроритм.

Необходимо обратить внимание на симметричность фразировки. Фразы четко отделены автором лигами по четыре такта. Впечатлению определенной свободы в пьесе способствует особо трактованная композитором рондальность. Если условно две части темы обозначим «А» (4 т. + 4 т. и «В» (4 т. + 4 т.), то они в процессе развертывания экспозиционного раздела составляют соответственно материал рефрена (А) и эпизодов (В). Причем рефрен (А) не меняет своих свойств, в то время как элемент (В) развивается. Рефрен (А) в пьесе повторяется десять раз, неизменно сохраняет свой конструктивно-интонационный облик. Параллельно активная драматургическая роль отводится вариационному принципу, причем надо различать тембродинамическое варьирование рефрена (пиано, меццо форте, форте и т.д.), фактурные вариации и структурные вариации в эпизодах. Такая оригинальная форма идет от принципов остинантности народной песни.

---

<sup>22</sup> Более подробно см. «Музыкальная культура Украинской ССР». М. : Музыка, 1979. С. 25.

М. Скорик гармонизирует пьесу очень скупыми средствами, опять же опираясь на традиции украинской национальной музыки. Оstinатность и имитация создают в пьесе колористический фон. В изящном стиле гармонизации мелодии мы обнаруживаем применение автором «пустых» (с пропущенной терцией) трезвучий (I, IV, V – основные ступени лада) и применение приема параллельного движения квинт. В пьесе ясно ощущается кварто-квинтовая гармоническая основа. Таким образом, создается полная иллюзия игры на лире<sup>23</sup>. Кажется, что руки народного музыканта настраивают старинный инструмент, и его строй то будто понижается, то повышается. Путем энергичного нагнетания динамики автор приводит тему к кульминации высшей, резко обрывающейся точке.

М. Скорик фиксирует в «Лирнике» внимание на тональности ми минор в сочетании со звуками ля диез до диез в мелодии и «народными квинтами» в сопровождении, которые создают полиладовость. Зыбкая тональность ми минор накладывается на субдоминанту (III, IV ст.) си минора.

Для большей выразительности мелодической линии исполнитель должен играть пьесу с педалью, хотя в начале задержанные, остинатные басы могут выполнить роль естественной педали. Придание звуку большей полноты, красочности и продолжительности имеет важное значение для достижения большей певучести исполнения и приближения фортепиано к «поющим» инструментам. Однако как избежать возможную «фальшь» в имитационных эпизодах пьесы? Исполнителю надо учитывать колористическое значение секунды для звучания фортепиано. Столкновение близких интервалов (в пьесе встречаются и такие) придает роялю романтическое звучание, его настоящую звуковую прелесть. Самую острую красочность создает наложение гармоний. В «Лирнике» исполнитель наряду с «чистой» гармонической может использовать и колористическую «грязную» педаль.

В фортепианном цикле «В Карпатах»<sup>24</sup> доминирующее положение занимает жанровость: песня и танец. Перед исполнителем рас-

---

<sup>23</sup> Число струн лиры от 3 до 6, из них одна или две средние, настроенные в унисон, служат для исполнения мелодии, а остальные – бурдонные (непрерывно звучащие басовые звуки).

<sup>24</sup> На карпатскую тематику М. Скориком написаны концерт для оркестра «Карпатский», «Гуцульский триптих», обр. «Три народных свадебные песни...».

крывается целая антология жанров и видов карпатского фольклора. И ценность этих записей не только в том, что музыка родилась именно на той земле, а в том, что цикл «В Карпатах» помогает выявить индивидуальность композитора, иллюстрирует личное осмысление фольклора.

В цикле суть выраженных идей раскрывается через контрастную систему образов (песня, танец, песня, танец): лиричных, декламационно-философских, эпически-величественных, стихийно-танцевальных. При этом автор сумел достичь в цикле «эффекта присутствия» как бы самих Карпат, великолепной, богатейшей горной природы. Музыка звучит удивительно «по-украински», хотя автор не прибегает к цитированию.

Пьесы (которые мы подробно проанализируем) программны:

1. «Песня Бойка» (песня).
2. «В лесу» (танец).
3. «Пение в горах» (песня).
4. «Коломыйка» (танец).

В «Песне Бойка» (Анданте, очень свободно) привлекает ее романтическое начало, развертывающееся на широком дыхании непринужденно и красиво. Музыка наполнена тихой нежностью и грустью. Это настроение усугубляется применением типичного для народного творчества параллелизма: сопоставления образов природы и образов людей.

Композитор применяет куплетную форму с повторениями:

- а) запевно-припевный тип с обновляющимся припевом;
- б) принцип вариаций.

Гармонические и особенно фактурные средства, используемые в разных куплетах, связаны между собою таким образом, что несмотря на несомненную куплетную расчлененность, возникает ощущение непрерывного, динамичного развертывания музыкальной мысли.

В «Песне Бойка» музыкальная ткань делится на два основных пласта: солист и «сопровождение». Песня начинается в прозрачной фактуре вступления, где выделяется хрупкая, колеблющаяся фигура – перемещающаяся по ступеням кварта. Это и фон, и мелодический контрапункт к основной теме – мелодии песни.

Указание автора рубато не относится к фону – аккомпанементу, а только к мелодии песни. Во многом выразительность, напевность

мелодии зависит от идеально выровненного ритмически и в звуковом отношении аккомпанемента. Только на таком фоне возможно исполнение песни.

Краски и нюансы в миниатюре импрессионистского плана. Весь фон напоминает звучание украинского национального инструмента цимбалы<sup>25</sup>.

Сама мелодия (фа мажор) со звукорядом в объеме кварты напоминает старинные крестьянские песни. Между проведениями куплетов проходят инструментальные проигрыши – связки (такты 5 – 6). Припев песни звучит в октавном изложении на тонической квинте.

Необходимо обратить внимание на фразировку и авторские штрихи. Обозначенное тэнудо с усилением звука (вилочки) как бы раздвигает, расширяет тактовую черту, придает пению живые человеческие интонации. Мелодия на форте приобретает как бы стереофоническую объемность, напоминающую раскатистое горное эхо. Динамичность темы проявляется в дальнейшем развитии музыкальной ткани: тема расщепляется на отдельные фразы, обороты.

Сопровождение вокальной части припева достаточно разнообразно. Тема путем ее гармонизации меняет свою ладовую окраску. Корни этого приема можно усмотреть в свойственной народному творчеству ладовой переменности. Вариационным изменениям (в гармонизации) подлежит припев песни, проведение же запева остается естественно преимущественно неизменным. Только во втором проведении меняется регистр инструмента.

Благодаря вариационному развитию образуется линия постоянного, устремленного к кульминации развития, что придает песне необходимую цельность и в значительной степени преодолевает свойственную каждой куплетной форме расчлененность. Вся песня в конечном итоге представляет собой большую волну подъема и спада, в создании которых главную роль играют фактурные средства.

Ладовая природа песни содержит лидийскую окраску (эта черта стиля Скорика относится ко многим его сочинениям). Это всегда

---

<sup>25</sup> Цимбалы – струнный ударный музыкальный инструмент. Звукоряд II, хроматический.

Диапазон Ц:



приносит оттенок «просветленности» произведению. Именно использование композитором лидийской кварты (IV повышенная ступень – в фа мажоре си бекар) выступает как выражение вечно живой и прекрасной идеи народного сознания.

В первом проведении припева (такты 7 – 13-й) проходит в басу хроматический остинатный ход квинт, которые являются гармонической основой припева. Мелодия начинается с неустоя, и в процессе ее развертывания происходит своеобразная стабилизация ладотональных «ориентиров» с отчетливым конечным завершением на тонике. Это тоже принцип, содержащийся в народном искусстве. Лидийская кварта часто дезориентирует слух, который не сразу воспринимает тонику.

М. Скорик изящно, выразительно и различно гармонизует одну и ту же мелодию (припев). Можно также заметить, что обновление гармонических средств, к которому стремится композитор, идет не только по пути усложнения, увеличения числа диссонансов, но и по пути изыскания новых возможностей в рамках привычных средств. Как, например, трактовка всех звуков лада как равноправных, страстие к кварто-квинтовой структуре аккордов, терпкому их колорированию изящной альтерацией и т.д.

«Песня Бойка» – довольно трудная пьеса для исполнения не только в художественном, но и в техническом смысле: здесь и тембровые краски, полифоничность фактуры, подражание национальным инструментам, изысканные нюансы и гармонии, выпуклое «пение» мелодии, красочное сопоставление ладов, «ползучие» хроматизмы, регистровые сопоставления.

Желательно партию левой руки в припеве играть мягко, певуче (несмотря на нюанс F), чуть выделяя начало каждой новой гармонии, плавно переходя, «вползая» из одной в другую. Композитор специально подчеркивает каждый аккорд сопровождения (половинные квинты с точкой), отличая тем самым их значимость. Подчеркивая рельефность, непременно надо филировать пассажи так, чтобы их звучание ассоциировалось с серебристым звуком цимбал. Также надо выполнять небольшие вилочки, имеющие отношение только к мелодии, способствующие выявлению фраз, «дыхания». Звучание темы должно быть в запеве мягким, чуть густым, а в припеве – несколько звонким, «стеклянным» и ярким.



Пианисту надо обратить внимание на сочетание ритмических рисунков (3/4), не разрушать триольные движения мелодии и аккомпанемента. В этом случае всегда важно выделять сильную долю такта, иначе может возникнуть метрическая неопределенность.

Единство темпа (Анданте, очень свободно) не противоречит небольшим отклонениям (агогика) от него, обусловленным теми или иными художественными задачами. Иначе исполнение будет невыразительным. Так в тактах, где композитор указывает на Тэнудо, возможно небольшое ритмическое расширение для рельефного выявления интонаций мелодии. Однако следует пояснить, что расширение должно быть очень «эластичным»: надо чуть замедлить перед началом следующего такта и опять незаметно войти в темп. Исполнение должно быть гибким, но не манерным, стремясь к возможно более тонкому и полному раскрытию поэтического образа.

В связи с остинатностью гармоний педаль приобретает в этой пьесе первостепенное значение. Красочная педализация – основное условие исполнения этого произведения. Принципы педализации в «Песне Бойка» аналогичны приемам педализации в сочинениях импрессионистов.

В заключение следует отметить, что раскрытию художественного образа пьесы будет способствовать выполнение подробно записанных композитором динамических обозначений.

Следующая пьеса из цикла «В Карпатах» М. Скорика, «В лесу» – танец (Аллегретто, 4/8, ре мажор).

Сжатое выражение, свойственное танцу эмоционального тонуса, композитор дает уже в небольшом четырехтактовом вступлении, содержащем в себе гармоническое и интонационное зерно пьесы. Музыкальный материал вступления несет в себе формообразующее значение (звучит оно перед репризой и в конце).

В танце мы встречаем излюбленные композитором квартетно-квинтовые созвучия не только в сопровождении, но и в мелодической линии. В гармонии используются хроматические интервалы и альтерация (ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы).

Музыка танца создает своеобразную имитацию (глиссандирующие форшлагги) характера звучания западноукраинского (гуцульского) инструментального ансамбля. Воспроизвести особенности народной манеры инструментального музицирования, приблизиться к его

колориту – одна из главных задач исполнителя-пианиста. Здесь народные танцевальные элементы порой своей синкопированностью ассоциируются с джазовым стилем. Несмотря на свою внутреннюю динамичность, темперамент, пьеса «В лесу» изящный и изысканный танец.

Композитор создает колорит образов сказок древних славян: простота интонаций народной мелодии, подражания нетемперированному строю, переливы пастельных тонов лесной природы, простодушные игры и танцы молодежи.

Пьеса написана в простой трехчастной форме<sup>26</sup>. Прихотливая ритмическая основа, пульсирующий танцевальный стержень, страстие к ритмическому развертыванию темы при остигатной ее повторности – основные приемы тематического развития.

Мы видим типичное для композитора экономное использование выразительных средств. Неожиданно просто и оригинально звучит параллельный минор в конце темы. Чередование мажорной и минорной терций придает музыке характер светлой грусти и аромат своеобразия. Акцентированные каденционные окончания напоминают «топот» танцующих.

После двухтактной связки на аччелерандо начинается средняя часть танца. Она основана на интонациях первой части пьесы. Середина вносит известный контраст. Развитие музыки происходит в форме вариаций. Соотношение мелодии и аккомпанемента в какой-то мере полифонично. «Замаскированная» мелодия (композитор ее подчеркивает (-) ), вплетенная в фактурные вариации, создает скрытую полифонию и своеобразный графический ритм. Постепенно увеличивается хроматика, музыка доходит до своей кульминации путем энергичного нагнетания динамики, резко ступившаяся перед репризой.

Небольшая кода (5 тактов), построенная на материале середины и вступления, заканчивает танец.

---

<sup>26</sup> 4 т. вступление

<p>                 I часть                  ре мажор                  а а в а                  устойчивость                  III часть                  устойчивость                  ре мажор                  а а в а             </p>	<p>                 модулирующая                  связка 2 т.             </p>	<p>                 II часть                  неустойчивость                  разработочная                  часть вариации                  С                  связка, кода 6 т.             </p>	<p>                 модулирующая                  связка 2 т.             </p>
---	--	--	--

Для точной и выпуклой передачи музыкального образа танца требуется предварительно тщательная техническая работа. Пианист должен стремиться «к отчетливой» игре. Исполнять следует оживленно, но не суетливо. Надо найти удобный, более определенно раскрывающий танцевальный образ, ритмический пульс. Тема преподносится композитором в плане народного веселья, шутки. Развитие идет свободно, «единым потоком». Полиладовость придает музыке особый колорит.

Целесообразно «поучить» каждую руку отдельно. Это даст возможность лучше разобраться в ритмическом рисунке, в штрихах, мелких лигах, фразировке, в динамике...

Оживленный темп, игривый ритм, прозрачность фактуры танца требуют в целом легкого пальцевого и кистевого движения. Как требует сам композитор, необходимо применить педаль, которую он скрупулезно обозначил в нотном тексте.

Пьеса «Пение в лесу» (Анданте, Рубато,  $\frac{3}{4}$ , соль мажор) во многом напоминает «Песню Бойка». Здесь та же колористическая фактура, те же принципы гармонизации (увеличенные интервалы, хроматика, альтерация), полиладовость, характер и темп, а главное – образ человека и прекрасной горной природы.

В песне техника развертывания мелодической линии основана на «цепной» взаимосвязи мотивных звеньев, когда каждое последующее тематическое образование вытекает из предшествующего. При всей своей свободной цезурности, внешней импровизационности письма «Пение в лесу» воспринимается как цельная и прочная композиция.

Основной тематический элемент построен на ритмовариантных повторных звуках ре. Такой тип тематизма Скорик заимствует из украинского фольклора. Вспомним наигрыш дрымбы<sup>27</sup> – маленького инструмента, из которого можно извлечь лишь звук в различных тембро- и ритмовариациях. В теме мы встречаем характерные черты народного мелоса: секундовое «соскальзывание» и восхождение, вариантность квинты (ре) по состоянию к тонике (соль).

Декламационный мелос пьесы вобрал в себя (в весьма опосредованной форме) принципы думной речитации. Здесь можно обнаружить и особенности западноукраинской песенности, где прослежива-

---

<sup>27</sup> Дрымба – украинский язычковый щипковый музыкальный инструмент.

ется сплав самых различных фольклорных элементов: возгласы трембит<sup>28</sup>, цимбальные каденции, наигрыши флюяр<sup>29</sup>, отраженное усвоение народно-речевой интонации. Все каденции, инструментальные наигрыши, которые создают в пьесе темброво-фонические эффекты (пассажи, охватывающие все регистры инструмента, напоминающие цимбальные глиссандо), заимствованы непосредственно из фольклорной исполнительской практики.

Еще одна интересная особенность выводится М. Скориком из народно-ладового источника: это долгая монофония на ноте ре («вслушивание в звук»).

Равномерность двухдольного движения автор нарушает введением (почти в каждый такт) ферматы (что подчеркивается предписанной композитором манерой исполнения рубато). Таким образом, такт расширяет свои границы, вследствие чего нарушается метрическая периодичность. Слишком свободное обращение с ферматой грозит пианисту впасть в импровизационную рыхлость. Одна из главных задач исполнителя – не потерять прочную форму сочинения.

Пьеса «Пение в лесу» написана в простой однотемной трехчастной форме. Ее середина не вносит тематического контраста. Средняя часть представляет собой полное проведение музыки первой части (первого периода), транспонированной из главной тональности (соль мажор) в подчиненную (си бемоль мажор). Несмотря на однотемность формы, известный контраст все же внесен в середину: фактурные, гармонические (хроматика), метроритмические (нет в самой теме фермат) изменения. Это новое освещение тематических элементов и создает контраст с первым периодом как их источником.

В репризе композитор применил художественный прием – эхою. С тематической стороны реприза содержит материал первого периода, в нее не вносятся никаких новшеств, не считая усложненной фактуры, которая полифонизирует музыкальную ткань пьесы.

При разучивании репризы (не только) исполнителю порекомендуем сначала отдельно поиграть мелодическую линию, услышать переклички голосов, регистры, придающие звучанию типично оркестро-

---

<sup>28</sup> Украинский духовой мундштучный музыкальный инструмент. Длина трембит доходит до 3 м. Звук отличается силой и округлостью. Применяется главным образом гуцульскими пастухами.

<sup>29</sup> Духовой дульцевый музыкальный инструмент, род продольной флейты обычно с клювообразной головкой и свистковым устройством.

вую красочность, разобраться в фразировке, только после этого можно «одеть» тему в национальный украинский наряд (цимбальные глоссандирующие пассажи). Следует все время выделять тему красивым, певучим языком, в каком бы регистре она не звучала.

В отличие от «Песни Бойка» пьеса «Пение в лесу» динамически яркая пьеса. Если в природе «Песни Бойка» преобладают пастельные, мягкие полутона, то в «Пении в лесу» светит яркое солнце. Однако в образном отношении в обеих пьесах поставлены чисто импрессионистские задачи – воплощение картинности сюжета, мечтательного, лирико-созерцательного настроения, любования окружающей природой.

Многокрасочная то матовая, то светящаяся палитра пьесы «Пение в лесу» немислима без педали. Она охватывает такты, целые куски (инструментальные наигрыши), создает серебрящую звучность.

Заключение пьесы построено на постепенном затухании яркой звучности. Не рекомендуется замедлять в конце, поскольку сама нотная запись создает впечатление «замирания» движения.

Последняя пьеса цикла М. Скорика «В Карпатах» обращает нас к стихии танца. Она называется «Коломыйка»<sup>30</sup> «(танец – веселье) – Аллегretto, 2/4, ля минор. Композитор создает танцевальное капричио, в котором динамический размах уживается с изяществом.

Танец написан в форме рондо. Короткая, но динамически взрывчатая тема рефрена (А) всегда остигнута. Меняются лишь динамика, фактура, гармония.

Красочные эпизоды рондо радуют ритмической фантазией, свежими гармониями и звуковыми эффектами.

В первом эпизоде – пиу мосо (Аллегро) краткий, пружинно сжатый мотив звучит на фоне нисходящих хроматических басов – квинт (излюбленный гармонический прием композитора). Ощущение монотонии от однообразного звучащего мотива исчезает благодаря красивой тональной «игре». Смена мажора и минора привлекает неожиданностью и свежестью.

Второй эпизод – Модерато – вносит некоторый контраст в тематическом, гармоническом (до мажор) и структурном плане. Внезапная остановка танцующих, небольшой отдых, передышка.

---

<sup>30</sup> Коломыйка – 1) украинская народная песня – танец куплетной формы обычно шуточного содержания; наибольшее распространение имеет в западной области Украины. 2) Украинский гуцульский массовый танец, исполняемый в сопровождении шуточной песни, темп оживленный.

Этот эпизод импровизационного склада приобретает строение моделирующего периода. После него рефрен уже звучит в соль minore. Речитативно-декламационный склад Модерато очень близок по своей мелодико-интонационной природе с украинским фольклором. Необычна тема (не только в этом эпизоде) сложным взаимодействием диатоники и хроматики.

При исполнении музыки речитативного склада огромную роль играют интонационная выразительность и умение передать смысл мелодических оборотов, воспроизводящих распевную речь. Важно почувствовать повествование автора. Тему Модерато хочется исполнить тихо, очень просто и задушевно.

Ритмическая свобода, импровизационность исполнения не должны нарушать единства мелодического развития. Достижению его, как и в мелодиях певучего характера, способствует правильное представление о важнейших опорных точках и главной кульминации (она приходится на звук ре).

Работа над темпом исполнения в пьесе «Коломыйка» связана с представлениями о характере воспроизводимых звуков и в конечном счете с общей концепцией интерпретации сочинения. Вне ясного осознания качества звучания бессмысленно искать «верный» темп. ПИАНИСТУ необходимо понять, что в процессе подлинно художественного исполнения все элементы выразительности находятся в органичном взаимодействии, каждый зависит от другого и вместе с тем воздействует на него.

В «Коломыйке» особенно важно достигнуть темпового единства. Без этого пьеса при исполнении может рассыпаться на отдельные построения. Очень важен начальный темп – Аллегретто. Надо рассчитать свои технические возможности, чтобы при смене темпа на более быстрые (аллегро, прэсто, прэстиссимо) не сорваться. Очень важно соединить образную сущность исполняемого произведения и самочувствие исполнителя. Необходимо найти пульсацию каждого темпа, обнажить нерв.

Основным средством сохранения единства темпа служит явное ощущение счетной единицы. Очень полезно перед началом «продиржировать» себе (при этом рукой можно отбивать счет, а мелодию напевать).

Важно ощутить счетную единицу до начала игры. Как указывает А. Б. Гольденвейзер, ее легче представить не по первому такту, а по какому-либо другому построению. Так, например, в «Коломыйке» рекомендуем удобную пульсацию искать в эпизоде пиу мосо. Темп (прэсто) по отношению к начальному Аллегретто играйте не на две четверти, а как у дирижеров – на раз (целый такт). Таким образом, темп в два раза убыстрится.

Сначала пьесу можно учить в замедленном темпе, считать более мелкими длительностями. По мере изучения произведения переходить к тем счетным единицам, в каких задумал автор. Этим путем удастся достигнуть естественного ускорения темпа и большей цельности исполнения.

Добросовестная работа над штрихами во многом поможет пианисту раскрыть сущность украинского танца «Коломыйка», пронизанного острым народным юмором, задором, блеском. Автор тщательно выписывает штрихи: легато, пон легато, стаккато, портаменто. Музыка изобилует акцентами и синкопами. Если в рефрене на пиано левая рука играется пальцевым стаккато (собранный рукой, без лишних движений), то в эпизодах на фортэ стаккато-мартеллято движениями кисти и предплечья, напоминающими бросок и упругое отскокивание мяча.

В аккордовом изложении рефрена прежде всего необходимо добиваться одновременного звучания всех нот, при этом «высветить» верхний голос, наиболее важный в данный момент. Рука должна быть собранная, хваткая, пальцы крепкие.

Все встречающиеся синкопы лучше сыграть не грубо (если даже они акцентированы), чуть позже по времени и точным конкретным звуком («уколоть» ноту).

От пианиста требуется также большая внутренняя выдержка при исполнении «Коломыйки», точный расчет при нагнетании силы звучности, подводящей к кульминации, и постепенному обратному ослаблению, «затуханию» (Модерато) ее вплоть до трепетного отдаленного звучания.

Итак, проанализировав некоторые фортепианные пьесы Мирослава Скорика, мы выявили важнейшие стилевые признаки, характеризующие эти сочинения: индивидуальное преломление фольклорных мотивов, стремление к классической конструктивно-композиционной

основе, особая роль инструментальной речитации, повышенное внимание к изобразительности и красочности, синтез приемов профессиональной и народной музыки.

Художественные стремления М. Скорика воспринимаются как продолжение художественных исканий старшего поколения украинских композиторов: Лысенко, Леонтовича, Людкевича, Ревуцкого, Лятошинского, Колесса.

### **Темы для закрепления**

Творческая биография композитора М. Скорика. Его педагоги, наставники. Раскрыть и выделить наиболее важные рубежи становления творческого мастерства, показать этапы формирования стиля. Художественное чутье композитора – национальная музыкальная традиция в новых стилистических условиях. Личные качества (вкус) М. Скорика. Связи творчества с традицией. Влияние украинских классиков и общекультурной музыкальной традиции XX века. Назовите, какие украинские элементы народной музыки использует композитор в своих фортепианных пьесах.

## **ГРУЗИЯ**

### **О. ТАКТАКИШВИЛИ – «ШЕСТЬ ДЕТСКИХ ПЬЕС ДЛЯ ФОРТЕПИАНО»**

Композитор и дирижер, профессор и общественный деятель, Народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственных премий Отар Васильевич Тактакишвили – одна из наиболее крупных творческих фигур в советской музыке, яркий представитель многонационального искусства XX века. Его прекрасные сочинения (опера «Миндия», «Похищение луны» и вокально-симфонические произведения «Гурийские песни», «Мегрельские песни», «Николоз Бараташвили», инструментальные концерты...) – украшение концертных программ не только в своей стране, но и за ее пределами.

О. В. Тактакишвили родился в Тбилиси 27 июля 1924 года. В 1947 году он окончил Тбилисскую консерваторию, а затем аспиран-



туру (1947 – 1950 гг.). Тактакишвили в эти же годы интенсивно занимается дирижированием как хормейстер, а затем и как симфонический дирижер. В 1951 – 1952 годы он концертирует по стране и за рубежом в качестве дирижера исполнителя своих симфонических, ораториальных и оперных (в концертном варианте) сочинений. С 1951 года О. Тактакишвили преподает в Тбилисской консерватории, с 1966 года он – профессор по классу композиции; в 1962 – 1965 годы – ректор консерватории.

Современная грузинская профессиональная музыка сравнительно молода. Формирование родной музыкальной культуры происходило на глазах О. Тактакишвили. Он был ребенком, когда работало так называемое «первое поколение» национальных композиторов-классиков<sup>31</sup>.

Если проследить творческий путь композитора до сегодняшнего дня, то сам автор делит его на два этапа: до середины 50-х годов и произведения последних десятилетий. Середина 50-х годов была эпохой переоценки многих ценностей, смены ориентиров, отказа от сложившихся, установленных норм и воззрений. Не бунтарь по натуре, О. Тактакишвили с юных лет привык уважать традиции, школу великих мастеров прошлого. Но вот наступил момент, когда освоенное исчерпано, что же дальше? Почти каждый художник останавливается перед этим порогом.

Отар Тактакишвили обратился за помощью, творческой поддержкой для обновления своего искусства к национальной поэзии, к великим грузинским поэтам-классикам, таким как Важа Пшавела и Николоз Бараташвили, к крупнейшим мастерам слова советской Грузии – Галактиону Табидзе, Ираклию Абашидзе, Симону Чиковани.

«Я подошел к этому моменту, – говорит композитор, – когда я не мог не написать музыку на стихи Важа Пшавела... Мощные образы Важа Пшавелы, их народность, их образная метафоричность, сила и разнообразие характеров, поэтичность, так легко входящая в эпическую ткань мышления, подсказали мне, что я должен делать. Мне открылось главное – моя новая дорога, которая вела меня на прямое сближение с народным творчеством; я осознал и почувствовал более непосредственные, прямые связи с моей музыкой во многом из того,

---

<sup>31</sup> Основателем грузинской музыкальной классики является Захарий Палиашвили (1871 – 1933).

что было с детства любимо мною. Теперь-то я понимаю, что и в ранних сочинениях были эти связи, но в гораздо более опосредованных, затушеванных формах... В моей музыке явилось что-то совершенно новое...

И вот уже более пятнадцати лет я иду по этой дороге. Таким образом, поэзия в моих опусах явилась не только стимулом новых идей и решения новых психологических, конкретно образных проблем, но и стимулом возникновения нового в самом формотворчестве, стиле и содержании музыкального материала»<sup>32</sup>.

Итак, через сокровища грузинской поэзии О. Тактакишвили пришел в своем творчестве к подлинному проникновению в глубины народного духа, отсюда – к освоению особенностей его музыкального языка как своего личного, а не как элементов характеристических, воплощающих местный колорит.

О. Тактакишвили, глубоко изучив народные истоки, в свой зрелый период предпочитает первозданные разновидности фольклора, не тронутые композиторами-классиками «первого поколения» и звучащие наиболее оригинально. Здесь и пшавский лад, и гурийские хоралы, и хевсурские поминальные плачи, и богатейший мир древних грузинских духовных песнопений. Композитора интересует взаимоотношение между народным и профессиональным.

О. Тактакишвили стремится показать в каждом очередном сочинении неисчерпаемость выразительных возможностей, таящихся в грузинском музыкальном фольклоре, отличающихся тембровым, мелодическим и ладовым своеобразием, оригинальностью исполнительской традиции. Фольклор выступает у композитора в многообразной связи с интернациональными традициями, принимает участие в обогащении национальных традиций.

«Грузинская музыка настолько выросла теперь и настолько обогатилась творчески, – говорит Тактакишвили, – что я нахожу в ней далеко не одни только интонации, гармонии и ритмы, но и возможности создания новых будущих форм и жанров музыкального искусства. Вот почему я вижу свою цель и свое назначение как художника XX

---

<sup>32</sup> Цит. из книги Л. Поляковой «Отар Тактакишвили». М. : Сов. композитор, 1979. С. 43.

века в том, чтобы следовать дорогой развития национальных традиций в очень глубоком значении этих слов»<sup>33</sup>.

Композитора интересует в искусстве не только **что** и **как** создается, но и **зачем**. Этот третий вопрос определяет важную позицию художника нашей эпохи, художника-борца, который несет свое искусство массе слушателей, родному народу, всему человечеству.

Отсюда и вытекают музыкальные образы Тактакишвили: «человек и природа», «человек и родная земля».

Отар Тактакишвили уделяет в своем творчестве большое внимание фортепианной музыке. Здесь композитор демонстрирует прекрасное знание выразительных возможностей фортепиано – от поэтической напевности до виртуозного блеска. Наряду с фортепианными концертами (их три) перу Тактакишвили принадлежит ряд сольных фортепианных пьес<sup>34</sup>. Такие пьесы он начал сочинять уже в школе, а затем – в Тбилисской консерватории. В послевоенное время им написаны для фортепиано музыкальная картина «Узник», навеянная стихотворением Пушкина, пьесы для юношества: «Юмореска», «Этюд», «Поэма». Яркой выразительностью отмечена музыка последней из этих пьес, которая звучит своеобразным гимном любви к Родине, ее природе и людям.

Если обратить внимание на название всех фортепианных сочинений Тактакишвили (они почти все имеют программные заголовки), то можно обнаружить, что темы Родины, природы и человека проходят в них красной нитью. «Шесть детских пьес», которые мы рассмотрим подробно, не исключение. Национальные песенные и танцевальные мотивы со своей оригинальной ритмикой и отчетливыми жанровыми признаками составляют музыкальную ткань цикла. Не цитируя подлинных народных тем, композитор находит ладогармонические, интонационные, тембровые краски, живо воспроизводящие характерные черты грузинских песен и плясок.

---

<sup>33</sup> Цит. из книги Л. Поляковой «Отар Тактакишвили». С. 43.

<sup>34</sup> Пять пьес для фортепиано (для детей). 1. Марш; 2. Свирель; 3. Танец; 4. Колыбельная; 5. Забияка; Соч. 1949 г. Шесть пьес для фортепиано: 1. Хевсурская колыбельная; 2. Абхазский танец; 3. Дедушкина свирель; 4. В горах; 5. Танец девушек; 6. Берикаоба. «Родные напевы» – сюита для фортепиано: 1. Алазанская долина. 2. Шаири (частушка); 3. Сванская башня; 4. Походная (токатата): соч. 1971 г.; Подражания грузинским народным инструментам – сюита для фортепиано: соч. 1973 г.

Ценность цикла «Шесть пьес» состоит еще в том, что О. Тактакишвили учитывает психику сегодняшнего, довольно развитого ребенка, не довольствующегося упрощенным и примитивным. Поэтому музыкальный язык цикла и средства выразительности не только не примитивны, но представляют собой замечательные образцы вдохновенного композиторского мастерства. Мы здесь встретим столь характерные для Тактакишвили полиладовость, полигармоническую аккордику, национальную полифонию, тембровое богатство и своеобразное использование принципов древнего культового пения. Все вместе создает неповторимый облик этого оригинального, глубоко поэтического произведения.

Цикл «Шесть детских пьес» отличается светлым настроением, душевным здоровьем, молодой непосредственностью и некоторой наивностью. Каждая пьеса – это законченная художественная миниатюра, и вместе с тем она органично вливается в общую структуру цикла. Эти миниатюры, понятные и доступные по музыке и полезные в пианистическом отношении, являются благодатным материалом в учебно-педагогической практике в школе. Композитору удалось сочетать в них простоту и удобство фортепианного изложения с педагогической целесообразностью приемов.

Ценной особенностью этого цикла можно назвать также богатство и одновременно доступность вариационной изобретательности.

Характер фортепианной фактуры «Шести пьес» довольно простой, главным образом использована пальцевая техника, напоминающая произведения Гайдна, Моцарта. Однако образный строй и музыкальный язык цикла вполне современны.

В цикле чередуются лирические («Колыбельная»), печально-повествовательные («Дедушкина свирель»), («Танец девушек») – сдержанные по движению и оживленно-моторные («Абхазский танец», «В горах», «Берикаоба») настроения. Тактакишвили, окунаясь в родную грузинскую народную музыкальную стихию, создавая опозитивированные пьески-картинки музыкального быта, ведет рассказ о родной земле и людях, на ней живущих.

Первая пьеса из «Шести детских пьес» – («Хевсурская колыбельная», ми минор, Анданте, 6/8)<sup>35</sup> – прекрасный лирический номер, в котором использован напоминающий подлинный напев хевсурской колыбельной, которому композитор придает большую значительность и глубину. Возможно, для О. Тактакишвили это образ-воспоминание о раннем детстве, о первых впечатлениях от родной природы. Лирический образ материнства западает в душу с первых дней жизни и теплится в ее глубинах до конца. Пьеса написана в куплетно-вариационной форме, причем запевные части уже вариант темы (2 т. + 2 т.). Композитор четко соблюдает квадратность структуры. Каждое предложение (тема и вариации) состоит из 8 тактов.

«Хевсурская колыбельная» двухголосная, по своему сложению – это мелодический монолог солиста, поддержанный хоровым сопровождением. Грузинский и восточно-славянский стили вокального многоголосия отличаются один от другого по своему происхождению и по характеру склада. Славянское многоголосие образуется в процессе отхода хоровых голосов от основной мелодии песни в связи с **варьированием** этой мелодии отдельными голосами. Грузинское же многоголосие возникает на основе **органного пункта** при движении верхних голосов на выдержанном басу. Причем, в момент окончания солистом мелодической фразы хор подхватывает и держит ее заключительный тон. Одновременно на фоне выдержанного звука продолжается партия солиста<sup>36</sup>. О. Тактакишвили, отлично зная особенности родного музыкального языка, в «Хевсурской колыбельной» именно так решает соотношение «солиста с хором» (смотрите последний такт каждого предложения и начало следующего).

Одновременно с формированием многоголосия на основе использования органного пункта (в пьесе – это нота си – доминанта)

---

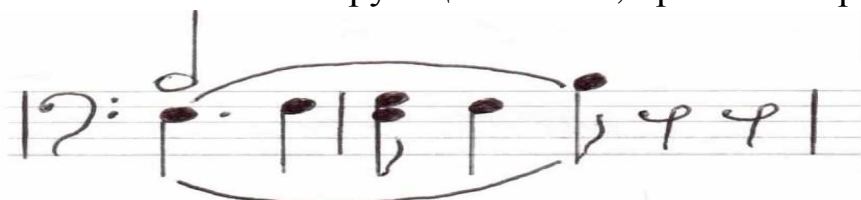
<sup>35</sup> Хевсурети – историческая область в Восточной Грузии (ущелье реки Хевсурская Арагви). Всего в Грузии насчитывается четырнадцать музыкально-этнических диалектов. Например: пшавский, хевсурский, гурийский, мегрельский, сванский, аджарский и т.д. Народное песенное и инструментальное творчество отличается многообразием местных стилей. На территории Грузии из-за значительной разобщенности ее отдельных районов возникли в рамках единого народного местные музыкальные стили, связанные с различием племен, из которых сложился единый народ. Хевсуры – горское грузинское племя.

<sup>36</sup> Главная особенность народного музыкального искусства Грузии – наличие оригинального, тонко разработанного хорового многоголосия, поэтому в данной работе будут встречаться обращения к хоровым сравнениям и ассоциациям.

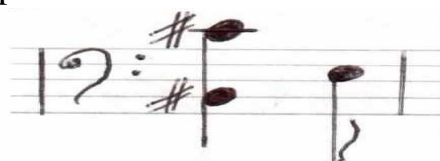
наблюдаются попытки сочетать две самостоятельные мелодические линии, которые перед заключением мелодических фраз завершаются на тоническом унисоне.

В грузинской народной музыке длительный процесс акустического освоения интервальных (двухголосных) и аккордовых (трехголосных) сочетаний приводит к выработке в хоровом многоголосии характерных для него двух-трехголосных звукосочетаний, являющихся его **гармонической основой**.

В «Хевсурской колыбельной» двухголосными гармоническими сочетаниями верхнего голоса (или одного из верхних голосов) с басом являются все интервалы лада (ми минор, ре мажор). Среди этих интервалов в основном – консонирующие квинта, прима и кварта.



Диссонирующий интервал – это нона.



Одним из типичнейших видов тонического каданса в грузинской народной музыке считается переход голосов тонического трезвучия в тоническую терцию, в которой они сливаются в унисон. Мы обнаруживаем такой гармонический прием и в «Хевсурской колыбельной».

Рассмотренные основные гармонические средства характерны в грузинской народной музыке для однотональных многоголосных произведений.

Ладовой основой грузинского народно-музыкального творчества является система диатонических ладов: мажорного наклонения (миксолидийского и ионийского) и минорного наклонения (эолийского, дорийского и фригийского). Они чаще применяются в небольшом диапазоне. Мы это можем обнаружить в «Хевсурской колыбельной» (2 тетра хорда: си-ми; фа диэз-си).

Во второй вариации (17 – 24-й такты) обыгрывается композитором «дорийская секста» (до диэз в ми миноре); таким образом, натуральный минор и «дорийская секста» придают музыке своеобразный

красочный колорит. Мы также встречаем в пьесе колебание ступеней (альтерации), напоминающие нетемперированный строй (си бемоль, си бекар).

Мелодия «Хевсурской колыбельной» по духу глубоко народна. Преобладающим видом мелодического движения в грузинской народной песне считается нисходящее движение в сочетании с колебательным исходом<sup>37</sup>. Исходным обычно служит верхний тон мелодии: кварта, квинта или же малая септима лада. Иногда к нему дается скачок от тоники или же постепенный короткий восходящий подход (см. тему пьесы – нисходящее движение мелодии).



Мелодия пьесы интенсивно развивающаяся, устремленная, полная горячего чувства, которое с покоряющей убедительностью раскрывается в движении, в росте, в неуклонном подъеме. Мы видим, как голоса варьируются, используется прием расширения объема многоголосия.

Мелодия в «Хевсурской колыбельной» оstinатная. Мелодический оборот многократно повторяется. Отношение голосов симметрично, мелодии встречаются.

Вся мелодия колыбельной изобилует мелизмами. Триольные шестнадцатые тоже надо рассматривать как орнаментику. Довольно сложна ритмика в пьесе (каждый такт разный ритмический рисунок). Здесь мы встречаемся с синкопами, пунктирным ритмом, триолями, различными мелкими ритмическими фигурами, оживляющими ритмику миниатюры. Такая богатая ритмика вообще присуща грузинской народной музыке.

Грузинская ладогармоническая основа, характерная грузинская ритмика, элементы мажора-минора, дорийский оборот... – все это говорит об оригинальном и необычном языке «Хевсурской колыбельной». Исполнитель обязан трактовать и исполнять пьесу, как и весь цикл в этом ключе, учитывая все элементы грузинского фольклора.

---

<sup>37</sup> Более подробно о мелодике грузинской народной песни см. Беляев В. Очерки из истории музыки народов СССР. М., 1963. С. 254.

Внимательное вслушивание в ладотональную организацию музыки поможет исполнителю тоньше уловить все изменения, происходящие в развитии художественного образа. Эмоциональная сторона музыкального слуха теснейшим образом связана с ладовым чувством.

Прежде чем начать учить пьесу, пианисту желательно несколько раз проиграть ее, чтобы лучше услышать каденционные последования, научиться улавливать их необычные краски, чувствовать их выразительную роль и свободно ориентироваться в этих разделах музыкальной формы.

«Хевсурская колыбельная» требует от исполнителя обладания развитым полифоническим слухом и необходимых навыков в исполнении полифонии. Нужная рельефность воспроизведения всех элементов ткани придаст его игре художественную полноценность. Безусловно, ведущая роль в пьесе принадлежит мелодии. Однако остальные голоса тоже вполне самостоятельны (контрастная полифония), имеют свою четкую мелодическую линию. Для того чтобы лучше услышать сочетание голосов, желательно поиграть отдельными руками, а также полезно петь один из голосов, в то время как другие исполняются на фортепиано. Необходимо добиться исполнения каждого голоса с начала до конца вполне законченно и выразительно.

После тщательного изучения отдельных голосов следует учить все вместе, причем надо следить, чтобы была достигнута нужная звуковая цель и не утрачен характер каждой мелодической линии.

В «Хевсурской колыбельной» для обеспечения необходимого слухового контроля целесообразно при соединении голосов играть их первое время не от начала до конца, а каждую вариацию отдельно, возвращаясь повторно к наиболее трудным местам и играя их по несколько раз.

Вариационная форма пьесы дает большие возможности исполнителю в выборе динамики. Искреннюю, теплую, задумчивую, «говорящую» мелодию колыбельной необходимо каждый раз играть по-новому, в разных нюансах и оттенках, она должна менять свою эмоциональную окраску.

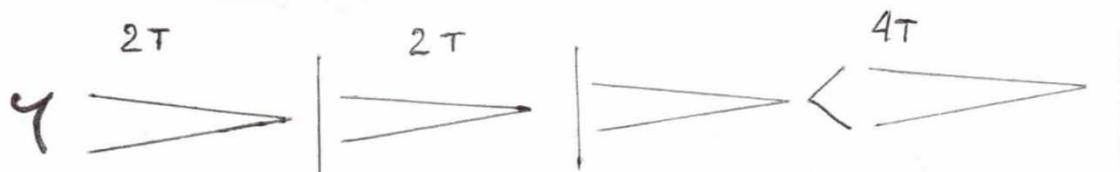
Своеобразный колорит второй вариации обусловлен дорийским ладом (ми минор с повышенной VI ступенью, такты 17 – 24). Хотя автор не ставит здесь никаких динамических указаний, рекомендуем эту вариацию сыграть ярче, чем предыдущую. Динамика таким образом будет нести и смысловую нагрузку.



В репризе (последняя вариация), когда расширяется объем многоголосия, когда мелодия переносится на октаву выше, колыбельная поется нежно и светло. Общее звучание не должно превышать меццо-форте, дело здесь не в громкости, а в тембре. Чтобы рельефнее выявить верхний голос, его надо исполнить возможно более легато, глубоким и вместе с тем мягким звуком. Мелодия исполняется весом руки «от плеча», свободным погружением пальцев в клавиши.

Сопровождение левой руки также играть связно, но чуть-чуть тише. Очень важно обратить внимание на соотношение звучности мелодии и сопровождения.

Мелодия «Хевсурской колыбельной» представляет собой единую и цельную (несмотря на внутреннюю члененность 2 т. + 2 т. + 4 т.) мысль. Она устремлена к одной кульминационной точке – это 5 тактов. Мелодия должна быть охарактеризована графическим сочетанием линий. Ее надо исполнять как бы сверху вниз (свойства грузинской народной песни), приблизительно по такой схеме:



Снятие руки после каждого двутакта (дыхание) – обязательно. Характер темы должен быть сохранен на протяжении всего произведения.

В «Хевсурской колыбельной» педаль очень скупая. Это вполне понятно. Надо помнить, что действие педали всегда комплексное, она также помогает раскрыть содержание художественного образа. Затумшевывать педалью «пение солиста и хора» (а каппэлла) в колыбельной нельзя. Поэтому советуем придерживаться авторских педальных указаний.

Ярким контрастом вступает вторая пьеса цикла – быстрый, жизнерадостный, размашистый, полный неиссякаемой энергии «Абхазский танец» (Аллегро, до мажор). Композитор сумел создать настоящий народный праздник, подчеркивая не только национальное своеобразие, но и такие качества, как удаль, широту души, издавна свойственные грузинскому народу. Несмотря на небольшой объем пьесы и нетрудную фактуру, «Абхазский танец» – это виртуозная миниатюра. В энергии этого танца, в его размахе и порыве есть смысловые оттен-

ки, далеко выходящие за жанровые рамки танца как такового. Это не просто картинка быта, это обобщенный образ народа, полного творческих сил, неумной энергии.

О. Тактакишвили удачно имитирует игру народных инструменталистов. Подобно веселой народной импровизации, два задорных шутника стараются превзойти друг друга в остроумии, вступают в соревнование с целым оркестром. Наиболее употребительными в Грузии музыкальными инструментами для исполнения танцевальных мелодий являются зурна и дудуки<sup>38</sup>. Они используются в сопровождении барабана доли, четко отбивающего ритм.

Вся пьеса состоит из микровариаций (тональные вариации). Схема: А А<sub>1</sub> В<sub>1</sub> А<sub>2</sub> (по 4 такта).

Мелодия «Абхазского танца» очень проста по строению и состоит из многократного повторения четко рифмованных коротких мелодических фраз. Первые четыре такта (чередуюсь по одному такту) играют явно два разных инструмента. Поэтому исполнителю рекомендуем в первых четырех тактах найти две различные тембровые окраски, оттеняющие друг друга. И по характеру, и по звукоизвлечению эти такты должны быть разные. Идет переключка, спор между разными инструментами (зурна и дудуки). Если в 1-м и в 3-м тактах интонация вопросительная (зурна), то во 2-м и 4-м тактах – она утвердительная (дудуки).

С 4-го такта вступает духовой состав народных инструментов под аккомпанемент ударных (доли, диплимито)<sup>39</sup>.

Во второй вариации резко происходит тональное смещение темы. Появляется ми бемоль мажор. Спор продолжается, еще больше накаляется.

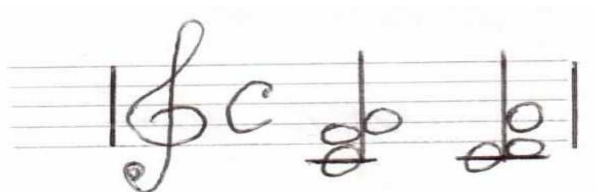
В – самостоятельный раздел пьесы. Происходит в танце смена партнеров. По характеру этот раздел спокойнее, но содержит в себе напряжение (доминанта до мажора). После звукового доминантового предикта наступает кульминация – апофеоз – последняя заключительная вариация танца.

---

<sup>38</sup> Зурна – общекавказский духовой инструмент. Имеет резкий пронзительный звук. Дудуки – общекавказский духовой инструмент из семейства гобоев, имеет более мягкий звук, чем зурна.

<sup>39</sup> Доли – грузинский барабан среднего размера. На нем играют и кистями рук, и палочками. Диплимито – вид малых глиняных литавр.

О. Тактакишвили в миниатюре применяет специфический грузинский кварто-квинтовый аккорд, дающий одновременное сочетание двух консонансов: до-фа; до-соль.



Педадь в пьесе – «гармоническая». Еще она помогает в тутти – (5 – 8-й т. и кульминация пьесы 19 – 22-й т.) для усиления общей звучности.

Следующая пьеса цикла «Дедушкина свирель» (Модерато)<sup>40</sup> – поэтическая миниатюра, национальная по колориту. В этой пьесе композитору удастся сочетать известную статичную созерцательность, пейзажность, передающую атмосферу свежего раннего утра, тишину и покой дремлющей природы, ее возвышенную красоту.

Отар Тактакишвили рисует многокрасочный светлый мир родной земли со всем ее национальным своеобразием. В музыке «Дедушкина свирель», так же как и в предыдущих пьесах цикла, слышатся характерные интонации, ритмы, ладовые обороты грузинских песен. Композитор использует терпкие кварто-квинтовые, секундовые и другие оригинальные приемы народного многоголосья. Все эти средства помогут исполнителю воссоздать музыкальную атмосферу Грузии, почувствовать ее своеобразную прелесть.

Первые четыре такта пьесы – это чисто инструментальное вступление, своего рода интродукция, вводящая в образную и ладоинтонационную атмосферу произведения. Композитор не ставит знаков при ключе. Эта особенность идет от грузинских народных мелодий архаического склада, где обычно нет четкого выявления ладотональности. Это и понятно. Уже в первых тактах вступления мы обнаруживаем тот самый лейтинтонационный комплекс, из которого вырастает в дальнейшем вся музыка пьесы. Здесь и квинты «органых

---

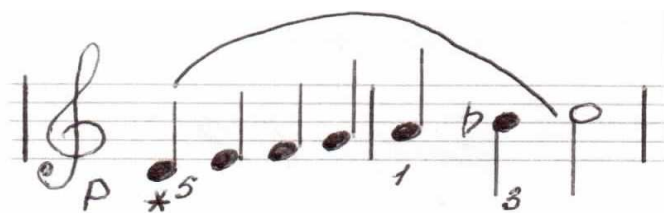
<sup>40</sup> Саламури (т.е. свирель) – грузинский духовой инструмент типа флейты. Имеет 5 – 7 боковых отверстий для изменения высоты звуков способом передувания. Обладает очень нежным, певучим звуком. Саламури – любимый и широко распространенный инструмент в Тушетии.

пунктов» в басах, и полигармонические аккорды, мажоро-минор. Композитор при этом использует прием эха. Это придает музыке пространственность, объем. Нежный звук свирели растворяется в горах.

Тематический материал пьесы замкнут в границах одночастной формы со вступлением и заключением. Такой прием обрамления, использованный композитором, придает миниатюре цельность, законченность.

После вступительного раздела начинается песня-рассказ старого пастуха-дедушки (4 т. + 4 т. – вариации). Вся пьеса складывается из отдельных мелодических фраз и мотивов, одинаковых по величине, которые завершаются на тонике лада. Миниатюра, несмотря на минорное настроение (колеблющийся лад – ре), звучит светло и нежно. Певучая пластичность верхнего голоса, мерное колыхание грустной, трогательно-нежной мелодии создают впечатление неторопливого рассказа.

Мелодизированное сопровождение (натуральная минорная гамма ре минор), которому присуща некоторая остинатность, дорисовывает поэтический образ.



Ощущение покоя пронизывает всю пьесу. И потому при исполнении некоторая статика – необходимый компонент художественной выразительности образа.

Средний эпизод (13 – 16-й такты) привносит мажорный оттенок. О. Тактакишвили красиво использует здесь «дорийскую сексту» (в ре миноре си бекар, VI повышенная).



Далее 4 такта – это наигрыш: после чего звучит кода.

Заметим, что в этой пьесе мы обнаруживаем своеобразные особенности пшавского музыкального диалекта, особенно так называемый пшавский звукоряд, для которого характерны такие элементы, как нисходящее движение мелодии в пределах кварты, употребление II пониженной ступени в сочетании с III высокой (то есть мажорной); в пшавских напевах встречается и повышение VI ступени, что дает увеличенную квинту при нисходящем мелодическом движении. Из вышеперечисленных свойств пшавского музыкального диалекта в пьесе использован натуральный минор с хроматически изменяющимися II и VI ступенями, а также с III высокой (в ре миноре). В одиннадцатом такте появляется пшавский лад (с пониженной II и повышенной VI ступенью), модулирующий в ре эолийский. Здесь общий колорит приобретает несколько суровый, сумрачный оттенок (Кезевадзе).

Для исполнения главное в этой пьесе – это ладовая структура произведения, она должна постоянно находиться в поле зрения пианиста. Создать оригинальную звуковую картинку, полную таинственности и загадочности, – цель интерпретатора.

В музыке масса тонких выразительных нюансов, например, короткие, дробные фразы (по 2 такта), которые заканчиваются половинными нотами. Они отделены друг от друга лигой. Это дает возможность взять дыхание перед следующей фразой.

Задача исполнителя в этой пьесе – стремиться к максимальному выявлению всех элементов фактуры, обратить внимание на все подголоски, на самые, казалось бы, незаметные особенности фона и ритмики ткани и, уж конечно, на все авторские указания (в том числе и педальные).

Четвертая пьеса цикла – «В горах» (Аллегро С) написана в трехчастной форме.

В сборнике «Шесть детских пьес» О. Тактакишвили в основном представляет жанровые зарисовки характерных сторон жизни населения горных районов Грузии (пшавов, хевсуров, тушинцев, мгиульцев). Композитор очень интересуется музыкальным фольклором горцев, так как в нем сохранились наиболее древние пласты народного творчества. Мелодии горцев суровы, архаичны. В них отголоски седой старины, они внешне неброски, краски в них неяркие. Поэтому пьеса «В горах» – музыкальный образ горной деревни, где живут сильные и смелые люди.

В этой миниатюре мы слышим распетые речевые реплики, переключки, краткие, но выразительные, речитация не только солиста, но и хора. Здесь так же, как и в предыдущей пьесе напев мелодии часто связан со слушанием эха. Пение звучит в разных регистрах, тиссетурах. Используется принцип остинато (мелодия) плюс импровизация.

Мелодия пьесы строится на двух тетрахордах: до-фа; соль-до (тема – соло). Тактакишвили убедительно раскрывает ее в движении, в росте, в неуклонном подъеме, доводит до кульминации (13 тактов).

Исполнитель обязан обратить внимание на то, что развитие в пьесе происходит на основе двух самостоятельных голосов. Необходимо для каждого поискать индивидуальную тембровую окраску. Звучание нижнего голоса (левая рука) будет иметь приглушенный, но очень глубокий и выразительный тон (эхо). Мелодия пьесы как в народных грузинских пастушеских песнях неизменно варьируется и заканчивается нисходящими интонациями. Она начинает свое движение из высокого регистра, тотчас спускаясь к тоническому устою (до).

Если крайние части пьесы песни, то средняя – танец (4+4+4 такта). Если в песне исполнителю необходимо уделить внимание туше и интонированию, то в танце смена штриха легато на стаккато подсказывает пианисту эмоциональный настрой среднего раздела. Стаккато звучит здесь легко, гибко, без лишней артикуляции.

Для того чтобы средняя часть миниатюры прозвучала цельно, рекомендуем во втором проведении темы в левой руке на форте педаль брать скупно, так же, как и в первом произведении.

Пьеса «В горах» ставит перед исполнителем ряд особых требований по части полифонии. Вспомним, что грузинская народная музыка многоголосна, причем не имитационна, как европейская музыка, не подголосна, как русская народная песня, а контрастна. Поэтому исполнитель должен обладать развитым внутренним слухом и полифоническим мышлением.

В этом сочинении интонационный строй близок грузинскому мелосу. Автор использует характерный лад (до эолийский); альтерацию ступеней (ми бемоль, ми бекар), мажоро-минор.

Последние три такта репризы на выдержанном басу (мено мосо) звучат отдаленно. Голос затухает», исчезает в горах.

Следующая пьеса цикла – «Танец девушек» (Аллегретто, 6/8).

«Музыка в повседневной жизни грузинского народа с давних времен занимает большое место. Песня и танец в Грузии имеют важную воспитательную роль. В старину грузинских детей сначала обучали этим двум видам искусства, а затем уже грамоте и военному искусству. В песнях и танцах, как в зеркале, отразилась вся жизнь народа и его характер»<sup>41</sup>.

Народные танцы Грузии очень разнообразны. Цикл Отара Тактакишвили «Шесть детских пьес» был бы беднее, если наряду с огненным, виртуозным мужским танцем («Абхазский танец») не было бы грациозного, пленительного «Танца девушек». По настроению эта пьеса удивительно напоминает «Форлану» Равеля из цикла «Гробница Куперена».

В «Танце девушек» – сочетание инструментальности с вокальностью. Это одно из характернейших свойств грузинской народной музыки. Как обычно песни (т.е. танцевальные напевы) большей частью очень просты по строению и состоят из многократного повторения четко ритмованных коротких мелодических фраз.

«Танец девушек» написан в двухчастной форме с кодой. В первой части (16 тактов) расположение одноголосной мелодии в партии правой руки и аккордового, несложного в гармоническом отношении аккомпанемента в партии левой вызывает ассоциации об исполнении танца на грузинской гармонии.

Мелодия пьесы (как и в народных пьесах) состоит из чередующихся куплетов-построений (8 тактов). Пианисту необходимо услышать интонации тонических трезвучий с пропущенной терцией, типично грузинские кадансовые обороты (УП-1; 1-П; 1-УП-1-П), дорийский оборот. Следует уделить внимание также ладовой переменности, которая порождает разновидности модулирующих кадансов.

Одновременно со сменой лада исполнителю желательно менять и динамические оттенки. Это поможет усвоить и лучше услышать специфические грузинские гармонические обороты, краски ладовых звучаний, понять своеобразие построения танца.

Исполнитель обязан разобраться в авторской лигатуре. Неверно, если пианист будет снимать руки после окончания каждой лиги. Необходимо выяснить характер исполняемого танца, «скользящих», без отрыва ног от пола, движений танцоров. Думается, что фразиро-

---

<sup>41</sup> Кезевадзе Т.Г. Фортепианные произведения композиторов Грузии в репертуаре учащихся детских музыкальных школ. М., 1975. С. 7.

вать первый раздел необходимо по двум тактам. Первый такт можно исполнять с педалью на целый такт, а второй – без педали.

Второй раздел контрастирует с первым (звучит ми-миксолидийский), однако интонационно они близки. Симметричность предложений остается и во второй части танца (8+8+8 т.). Однако фразировка здесь укрупняется (если в первом разделе по 2 такта, то во втором – 4 такта), ткань полифонизируется, появляется много хроматизмов, изменяется ритмический рисунок, ткань динамизируется.

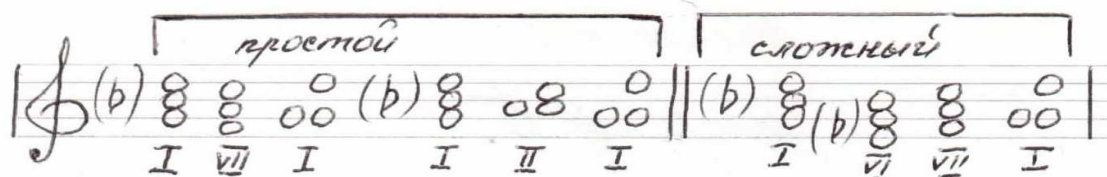
Здесь явно меняется графический рисунок танца. Следует обратить внимание на окончание предложений, интонационно родственных, но различных в ритмическом отношении. Появление синкоп нарушает уравновешенность основных фигур. Общая звучность танца не должна превышать mezzo форте, иначе можно потерять лирическое настроение (дольче).

Для того чтобы лучше услышать самостоятельный голос в левой руке (хроматический ход и оstinatный бас), следует ее «поучить» отдельно, чуть филируя.

Во втором разделе исполнитель не должен бояться смешения красок. Секундово-терцовые, кварто-квинтовые звучания следует исполнять живо, с некоторым кокетством. Здесь необходимо брать запаздывающую педаль на каждую новую гармонию. Пьеса заканчивается небольшой кодой (последние 8 тактов). Танец успокаивается и исчезает в пространстве. Слышна первоначальная звучность танца (ре мажор, т.е. VII ступень ми минора)<sup>42</sup>.

Вообще вся пьеса носит романтическое настроение, изысканность, очарование. Так и видны грациозные фигуры грузинских тан-

<sup>42</sup> В основе богатейшей гармонии грузинской народной музыки лежат закономерности мелодических связей. Вместо кварто-квинтовых функциональных соотношений явно выступает секундовая мелодическая связь трезвучий. Принцип мелодической связи аккордов выражается и в том, что средством кадансирования в тонику служат трезвучия, расположенные на секунду выше или ниже тоники. В роли доминанты выступают VII и II ступени, в роли субдоминанты – VI ступень. Простым кадансом служит последовательность VII – I, II – I, сложным – VI – VII – I:



Сведения о гармонии грузинской народной музыки почерпнуты нами из учебно-методического пособия Т. Г. Кезевадзе «Фортепианные произведения композиторов Грузии», с. 8.



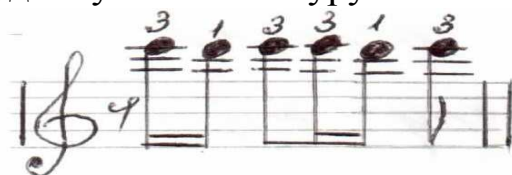
цовщиц. Миниатюра не имеет яркой кульминации и поэтому пианист обязан тщательно продумать динамический план исполнения.

«Берикаоба»<sup>43</sup> (Аллегро) – шестая, кульминационная пьеса всего цикла. О. Тактакишвили покоряет в этом произведении яркостью красок, живописностью, картинностью образов. Он показывает своих героев – горцев на народном празднике с их особыми песнями и плясками. Пьеса очень зрелищна, сюитного типа. Здесь много компонентов, взятых из грузинского фольклора: импровизационность, ритмическое разнообразие, подражание народным певцам, резкие и разные движения танцующих, фанфарные звучности, кличи.

Яркий тематизм, богатство образов, эмоциональная выразительность, темпераментность – пожалуй, главные черты этой прекрасной пьесы. В основе миниатюр лежат ритмы и интонации танцев Грузии, однако они чередуются песнями, возгласами, криманчули.

У гурийцев в песнях часто употребляется прием украшения хорового исполнения голосовыми руладами в очень высоком регистре, носящими название криманчули.

Предлагаем удобную аппликатуру:



и т.д.

Конечно, в выявлении жанрового характера пьесы главную роль играет ритмическое начало. Поэтому советуем отдельно поработать над тонкостями ритма и особо обратить внимание на всевозможные авторские штрихи (акценты, стаккато, фермато, лиги, в том числе и педаль).

Интересно звучит ударный фон (остинато) сопровождения, напоминающий звучание народного инструмента доли. Затейливые комбинации длительностей четвертей, восьмой соответствуют характеру танца, его пластике. После трехразового повтора остинато (по 4 такта) динамика нарастает, далее звучит «зов» (4 такта), приглашающий народ на праздник. «Зов», прерывая движения танца, тем самым создает ему обрамление.

---

<sup>43</sup> В московском издании неправильно переведено с грузинского языка название последней пьесы. «Берикаоба» – грузинское народное театрализованное представление (но не «Кзаки-разбойники»).

Рекомендуем при исполнении тактов 15 – 18 и 25 – 28 (где звучит «зов») объединить их в единую мелодическую волну, однако каждая фигурация не должна утратить своего художественного значения.

При исполнении веселого озорного танца (в до) исполнителю следует уделить внимание на его легкость, неуместна излишняя артикуляция, слишком грубый, открытый звук при нюансе форте. Колоритно звучат секундовые ходы грузинских кадансов, ладовая переменность (дорийский, миксолидийский).

В ми-миксолидийском эпизоде появляется новый ритмический рисунок. Советуем играть терции свободной рукой без «остаточных» напряжений в руке. С этим эпизодом привносится оживление в танец, строение ритмического рисунка варьируется с каждым новым поворотом попевки, движение убыстряется, динамика накаляется и наступает кульминация (первоначальное остинато) на форте. Пожалуй, форте держится почти до конца пьесы (до-миксолидийский). Успокоение начинается с последних 8 тактов. Однако последний аккорд опять берется на форте, что подсказывает исполнителю не ослаблять накал, несмотря даже на пиано, указанное композитором.

Подводя итоги сказанному, хочется еще раз подчеркнуть тесную связь творчества Отара Тактакишвили с народными истоками родной Грузии. Отсюда ярко выраженная жанровость тем, теплота тематизма. Сочетание народно-песенных интонаций с новыми приемами развития позволило композитору создать произведения не только на национальной основе, но и ярко современные. Перед исполнителями музыки «Шести детских пьес» О. Тактакишвили раскрывается во всем своем художественном богатстве и красоте.

### **Темы для закрепления**

Отар Тактакишвили – яркий представитель многонационального искусства XX века. Художественный стиль, его значение для культуры. Значение стиля как философско-эстетической категории, ее диалектическая сущность. Смысл понятий «исполнение» и «интерпретация». Роль исполнителя в музыкальном искусстве. Программность фортепианных пьес композитора. Гармонический язык, ритмика, элементы мажора – минора, ладотональная организация музыки и другие изменения в развитии художественного образа. Полифоничность музыки композитора. Импровизационность, имитация игры народных инструментов.

## АЗЕРБАЙДЖАН

### Д. ГАДЖИЕВ – «БАЛЛАДА» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Народный артист СССР, лауреат Государственных премий, профессор Джевдет Гаджиев является одним из ведущих композиторов Азербайджана.

В своей книге «Джевдет Гаджиев»<sup>44</sup> Е. Мурадова пишет: «Творчество Гаджиева органически связано с азербайджанской народной музыкой; сильна также его преемственная связь с традициями русской и западно-европейской классики и лучшими традициями советской музыки. Это определило яркую художественность произведений, демократичность языка и большое профессиональное мастерство Гаджиева».

Автор интересных сочинений, Д. И. Гаджиев наряду с крупными произведениями (симфония, опера, оратория) много внимания уделяет инструментальным произведениям малой формы. В 1950 году композитор создает «Балладу» (для фортепиано), одно из наиболее значительных фортепианных сочинений Д. И. Гаджиева.

Доминирующими в творчестве Д. И. Гаджиева являются героико-эпические образы, представляющие собой интересное отражение характерных черт азербайджанских мугамов; их отличают монументальный склад и большие масштабы развития.

Мугамы<sup>45</sup> – своеобразный жанр азербайджанской музыки устной традиции. Каждый мугам представляет собой одnogолосную импровизацию речитативно-декламационного склада, где мелодическое развитие подчинено ладово-интонационным закономерностям. В мугам входят несколько разделов, которые соответствуют разделам одноименного лада. В каждом из разделов мугама последовательно опереваются все устойчивые ступени лада. Опевание тонической опоры (майе)<sup>46</sup> данного лада (майе – раст, майе – шур и т.д.) является обязательным разделом для всех мугамов. Характерная черта всех мугамов – возвращение после каждого раздела к первоначальному (майе), которым заканчивается все произведение. Таким образом, мугаму свой-

---

<sup>44</sup> Мурадова Е. Джевдет Гаджиев. Баку: Азербайджан. гос. муз. изд-во. 1962. С. 3.

<sup>45</sup> Более подробно о мугамах см. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 2-е изд. 1957.

<sup>46</sup> Майе происходит от фарсидского слова муйе (тоника).

ственные элементы рондообразности. Импровизационный склад мелодии обусловил отсутствие в мугамах определенного метра, периодически повторяющихся тактов. Это усложняет нотную запись мугамов.

В музыкальной практике азербайджанского народа мугам бытует как сольная инструментальная пьеса, приближающаяся к жанру фантазии, и как вокально-инструментальное произведение сюитно-рапсодической формы. Особенно распространены вокально-инструментальные формы мугамов, исполняемые певцами-ханенде в сопровождении трех сазандаров (тар, кеманча, бубен), называемые дестгяхами.

В дестгяхе мугама, кроме импровизационных речитативно-декламационных разделов, имеются также закругленные, ритмически определенные эпизоды: ренги, которым преимущественно свойствен танцевальный характер, и тэснифы, выдержанные в духе народных песен. Ренги исполняются только инструментально. Контрастируя с основными импровизационными разделами мугамов, они выполняют роль мелодической связки между ними. Тэснифы исполняются вокально, они также вносят контраст в импровизационный стиль мугамов. Кроме того, ренги и тэснифы создают необходимый отдых певцу после его сложных и долгих виртуозных импровизаций.

Мугам получил в «Балладе» Д. И. Гаджиева концентрированное выражение. Балладность – важнейшая особенность эпически повествовательной образности у Гаджиева.

С помощью мугамности в «Балладе» выражаются сосредоточенные раздумья, мужественная народная скорбь, тонкая душевность и героическая патетика. Внося импровизационную свободу, широту, мугамность несет определенную выразительно-смысловую функцию, аналогичную былинности в русской музыке.

Композиция, мелодия, гармонический язык и фактура «Баллады» очень своеобразны. Композиция произведения отличается стройностью и планомерностью развертывания, несмотря на импровизационные начала музыки.

Форма «Баллады» двухчастная, направленная на раскрытие контрастного содержания музыки. Первая часть звучит как спокойное повествование, вторая часть ассоциируется с драматическими событиями народной борьбы.

Тематический материал «Баллады» Д. И. Гаджиева основан на ладово-интонационном строе народной музыки. Так, в начале явно слышится опора на лад сегях, а затем – шур. Ясно выделяются характерные для народных мелодий опевания опорных тонов лада. Мугамность музыки подчеркивает также метроритмическая свобода (частая смена метра: 4/4, 3/4, 2/4, 3/4, 4/4 и т.д.).

Мелодика «Баллады» сочетает в себе песенное и речитативно-декламационное начало. Это проявляется не только в смене метров, но и в прихотливой ритмике, оригинальных группировках, наличии синкоп, длительных остановках мелодии (фермат)<sup>47</sup>.

Очень интересны в мелодии стремительные, гордые «разбеги», напоминающие рулады ханенде, поющего мугам. Так же, как и пение ханенде, мелодия «Баллады» начинается степенно: словно повествуется дастан – сказ о родине, о славных битвах, печалях и радостях народа. Мелодия варьируется, постепенно усиливается динамика, затем затихает.

Черты репризности присущи мугамам. Ясно они ощутимы в «Балладе», где репризность находится в тесном взаимодействии с вариантным преобразованием тематизма. Именно это не дает возможность «растекаться» музыкальной ткани, «держит» импровизацию в жестких рамках. Композитор, используя принципы мелодического развития мугама, сохраняет общий тип движения, присущего мугамам.

Секвентно-вариантное развертывание небольших мелодических ячеек, принцип последовательного регистрового повышения, неуклонного, расширяющего границы мелодии вверх, принцип органического сочетания вокальности и инструментальности, кантилены и речитативности, частые смены метров, ассоциирующиеся с импровизационной метрикой мугама, – все это мы обнаруживаем в музыке «Баллады» Д. И. Гаджиева.

Богатая орнаментика в мелодии «Баллады» также присуща мугамам, требует выразительного исполнения. Налицо своеобразная полиритмика и своеобразные подголоски в партии сопровождения к основной – вокальной мелодии.

Часто можно услышать унисонное звучание. Это вытекает из традиции мугамного одноголосия. Именно поэтому в «Балладе» часто

---

<sup>47</sup> Также подчеркивают связи с мугамными напевами.

используется движение параллельными терциями, секстаккордами, октавами. Они как бы усиливают мелодию, способствуют «утолщению» основной мелодической линии.

Гармонии «Баллады» – гибкие, свежие. Соотношение гармонии и мелодии отличается большой органичностью.

Своеобразные элементы интонационной полифонии Гаджиев применяет как важное средство внутреннего роста, движения образа. В первых трех тактах хроматический ход в басу от до диэз до фа диэз напоминает имитацию тара и голоса – ханенде.

Постоянные цезуры в окончаниях фраз – признак речитативного характера мугама. Эти цезуры (паузы, ферматы) требуют особого внимания исполнителя. Их нужно сыграть очень естественно, почувствовать гибкость синкопированного ритма, недосказанность заключительных интонаций. Нужно погрузиться в задумчивую сосредоточенность музыки. Внимательно вслушиваясь в цезуры, нельзя терять чувство меры, иначе можно потерять естественное течение музыки, форму произведения, впасть в импровизационную «рыхлость».

После небольшой связи – пиу мосо – начинается второй раздел «Баллады». Надо отметить, что связка несет в себе еще и динамическую нагрузку. Без динамического развития Аджитато звучит неподготовленно, тускло. Подчеркнуто волевым, мужественно-героическим характером отмечена музыка второго раздела, воплотившая и суровость испытаний, и радость победы.

Неспроста автор обращается к интонациям лада чаргах, так как «по характеру своему чаргах вызывает чувство возбуждения и страстности...»<sup>48</sup>. Таким образом, использование интонации таких контрастных ладов, как сегях, шур в первом разделе «Баллады», а чаргах – во втором, носит в себе формообразующее и смысловое значение.

Во втором разделе исполнителю следует особо обратить внимание на точность ритмики. Необходимо чувствовать опору – акцент на четвертях, важно точное чередование рук, чтобы одна не наскокивала на другую. Хочется отметить, что своей ритмической определенностью Аджитато, контрастируя с первым импровизационным разделом, напоминает ренг, исполняемый, как известно, после партии певца-ханенде инструментальным ансамблем.

---

<sup>48</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку. 1957. С. 9.

Динамика здесь (так же, как и во всей «Балладе») указана весьма скрупулезно, но даже если бы динамические знаки поставлены не были, трудно бы ошибиться в их выборе, так логически развивается мелодическая линия. Особенно надо обратить внимание на частые sforцандо. Они подчеркивают опорные (тонические) аккорды восходящих секвенций. Создается таким образом определенный ладотональный колорит – важнейший фактор динамического развития второго раздела «Баллады».

В «Балладе» композитор использует разностороннюю фортепианную технику: мелкая пальцевая, крупная – октавная, аккордовая, мелизматическая – гибко сочетаются друг с другом.

Необходимо обратить внимание на некоторые аппликатурные неудобства во второй части пьесы. Это 4-1 и 10-е такты. В первом случае (в связи с тем, что часто неопытные исполнители начинают пассаж в левой руке со второго пальца) предлагаем следующую аппликатуру – позиционное расположение пальцев 1, 2, 3, 4 – 1, 2, 3, 4.

Такая позиционная игра, быстрое перенесение рук в нужную октаву, помогает безупречному выполнению довольно трудных скачков, данных на основе «мелкого» ритма (шестнадцатые). Пальцы должны находиться очень близко к черным клавишам. Увеличенную секунду надо брать небольшим поворотом кисти из горизонтального положения в полувертикальное.

Во втором случае (почти все исполнители из-за неудобства фактуры пропускают в басу увеличенную секунду) предлагаем перенести ноту «до диез» в правую руку.

Педализация во втором разделе «Баллады» должна способствовать ясности произнесения фактуры. Здесь уместна конкретная педаль, поддерживающая звуки мелодии, ее нужно точно снимать на каждую акцентируемую ноту. Но в тактах, где проходят развернутые пассажи, построенные на элементах аккомпанемента темы, следует брать единую гармоническую педаль, однако не с начала такта, а с третьей четверти предыдущего такта.

В крайних частях «Баллады» (Анданте кантабиле) педаль также берется осторожно, чтобы не терять ясность и мягкость мелодической линии. Часто педаль заменяется естественной «педалью» басов.

Реприза – Анданте кантабиле – появляется без подготовки. Музыка Аджитато как бы обрывается, доходя до своей кульминации. В

лаконичном послесловии с модуляцией в главную тональность (соль диез минор) «пение» мелодии не прекращается, но становится тихим. Замедление в конце пьесы не характерно, торможение создается естественным путем. Заканчивается пьеса мягким осторожным аккордом на пианиссимо. Несмотря на угасание, музыка звучит просветленно. Чистое мажорное звучание последних тактов требует от исполнителя ясности, тонкой педализации, чтобы не «смазать», не «загрязнить» ноты си бекар и си диез<sup>49</sup>. Этого можно добиться, используя полупедадь (тремолируя, очищая педаль). Или же предлагаем триольную фигурацию шестнадцатыми сыграть правой рукой (на фоне задержанной квинты в левой руке), а затем взять педаль, таким образом сохранив тоническое трезвучие.

Мы уже говорили о «вокальности» «Баллады» (кантабиле). Естественно, что в первую очередь исполнитель должен стремиться к выразительности в мелодии, для этого нужно обладать певучим звуком – вокальной кантиленой. Выставленные лиги отличаются наибольшей выразительностью, передают сущность мелодической фразировки, которая напоминает дыхание певца, объединяют несколько нот мелодии и отмечают связанную игру легато, после чего рука снимается с клавиатуры.

Следует обратить внимание на правильное исполнение медленных аккордов в кантилене «Баллады». Звучание аккордов полнозвучнее. Прикосновение пальцев мягкое в собранном положении, со свободными руками. Все звуки аккорда надо взять совершенно одновременно, сделать их одинаковыми по силе и тембру, при этом выделить верхний мелодический голос, чтобы звуки мелодии «не тонули» в аккомпанирующих аккордах, которые правая рука играет одновременно с ними.

Арпеджированные аккорды надо брать звук за звуком в очень равномерной и отчетливой последовательности. Правильная аппликатура помогает исполнению мелодической линии на легато. При повторяющихся звуках (соль диез) пальцы желательно менять, только необходимо поднять клавишу наполовину, не до конца.

---

<sup>49</sup> Такой музыкальный прием напоминает некоторые особенности строя азербайджанских народных инструментов, не всегда совпадающего со строем европейских инструментов.



Благодаря своим художественным достоинствам «Баллада» Гаджиева приобрела большую популярность не только в педагогическом репертуаре, но прочно вошла в исполнительский репертуар азербайджанских пианистов. Она развивает эмоциональность и интеллект исполнителя, вызывает непосредственный отклик на музыку, написанную на народной почве, создает понятные и близкие ему ассоциации, как нельзя лучше отображает в классической форме богатое наследие народной музыки.

## ФИКРЕТ АМИРОВ – «12 МИНИАТЮР» ДЛЯ ФОРТЕПИАНО

Список фортепианных произведений одного из виднейших музыкантов советского Азербайджана народного артиста СССР Фикрета Амирова включает в себя целый ряд пьес малой формы, предназначенных в основном для самых юных исполнителей.

Ф. Амиров в своих произведениях для детей продолжает традиции Чайковского и Шумана. Сам автор отмечает свою близость к творчеству П. И. Чайковского, которого бесконечно почитает, считает себя в какой-то степени продолжателем его идей и взглядов, а главное – его отношения к народному искусству. Также можно считать Амирова продолжателем идей Узеира Гаджибекова; близки ему творчество С. Прокофьева и А. Хачатуряна.

Фортепиано всегда привлекало внимание Амирова – глубоко национального композитора Азербайджана. Сам композитор отмечает некоторое однообразие фортепианной фактуры в своих сочинениях, однако в музыке для детей мы находим большую изобразительность, фантазию и в фактуре, и в изысканных мелодиях, гармониях, основанных на сугубо народных интонациях, не цитированных, а оригинальных, созданных самим композитором.

«12 миниатюр» занимают особое место в фортепианном наследии Ф. Амирова. Композитору удалось создать ярко национальные пьески-«малышки», доступные для детского восприятия при сравнительной простоте тематики и фортепианного изложения. «12 миниатюр» Ф. Амирова принадлежат к числу лучших в азербайджанской литературе для детей. Вместе с тем эти миниатюры выходят далеко за пределы педагогического репертуара; благодаря своей высокой художественной ценности они привлекают также и зрелых исполните-

лей. Так, например, английский пианист Росс Платт превосходно интерпретирует «12 миниатюр» Ф. Амирова, раскрывая их яркие образы.

Ценность миниатюр Амирова заключается в том, что они развивают у детей понимание характерных особенностей национального музыкального языка. Благодаря этим миниатюрам дети знакомятся с характерными интонациями народной музыки, с богатством ритма мелодии и гармонии азербайджанской народной песни.

Пьесы сочетают в себе как классические черты формообразования, так и азербайджанского музыкального фольклора.

Ф. Амиров не связывает свои миниатюры общим содержанием. Также как и у Чайковского, Шумана, в его цикле представлены пьесы, показывающие жанровые сцены, картины, впечатления из детского мира. Даже названия многих пьес идентичны. Например, «Марш», «Игра», «Вальс», «Ашугская» (у Чайковского «Шарманщик поет» или «Мужик играет на гармонике») уже встречались у классиков.

Достаточно перечислить названия пьес, чтобы заметить их танцевальный характер. Это очень свойственно стилю композитора, в котором радостные образы часто бывают связаны с четким танцевальным ритмом. Надо отметить, что сборник Ф. Амирова («12 миниатюр») с педагогической точки зрения содержит богатый, ценный материал. Он ставит перед пианистом ряд исполнительских задач. Каждая пьеса несет в себе яркий определенный образ и для его раскрытия от исполнителя требуется выполнение многих собственно пианистических задач. Здесь можно научиться навыкам игры легато, различным видам стакато, встретиться с всевозможными штрихами, приемами позиционной техники, избегая подкладывания первого пальца, а также разделению несложных пассажей между двумя руками, нетрудной аккордной технике, специальным задачам в звуковом, метроритмическом плане и т.д. Пьесы в цикле небольшие по размерам и очень интересны по форме.

Обращают на себя внимание изобразительные приемы, к которым Амиров прибегает для раскрытия образа каждой миниатюры. Автор удивительно точно и немногословно каким-либо индивидуальным штрихом раскрывает содержание коротеньких пьес; это или оstinатный ритмический оборот, или яркая мелодия, определенная фактура и т.д.

В цикле встречаются имитация, подголоски, характерные для творчества Амирова. Таким образом, пианист приобретает посредством этих миниатюр необходимые исполнительские навыки. Все пьесы сборника написаны технически очень несложно, использованы национальные лады и ритмические особенности азербайджанской народной музыки, орнаментальные украшения.

Цикл носит в целом оптимистический характер, несмотря на преобладание минорных тональностей. Общий тонус цикла радостный, светлый. Амиров в своем цикле не увлекается быстрыми темпами, нет почти даже октав, бравурных пассажей, трудной аккордной техники, быстрого «пальцевого» легато.

В пьесах главное место уделяется мелодической линии. Мелодия всегда находится на первом плане при сопровождении в общем несложного аккомпанемента. Часто музыкальная ткань полифонизирована – это требует от исполнителя некоторых навыков полифонического мышления.

Цикл «12 миниатюр» открывается пьесой «Баллада». Автор как бы хочет рассказать ученику про старину, прошлое своей страны, про тех музыкантов-ашугов, которые слагали свои дастаны. «Баллада» написана в форме периода, как и многие другие пьесы из цикла. Второе предложение обычно напоминает вариацию первого с некоторым обновлением – ритмическим и гармоническим.

На фоне мягких покачиваний баса льется эпически спокойная, выразительная мелодия. В мелодии и в сопровождении ясно слышны интонации лада чаргях<sup>50</sup>.

Народное начало, пронизывающее музыку «Баллады», во многом обусловило ее гармонический язык; часто те или иные гармонии непосредственно связаны с выразительными особенностями лада. Например, агушские квинты, органые пункты, басовые остинато (именно эти особенности Амиров использует в «Балладе»).

Это сходство дает возможность автору гармонизовать одногласные по своей природе народные мелодии средствами мажора и минора. Поэтому целесообразнее в ряде случаев давать профессиональной азербайджанской музыке двойное ладотональное обозначение, определяющее как ее ладовую основу, так и тональность мажора или минора, например, «Баллада» фа – чаргях.

---

<sup>50</sup> Основой звукоряда чаргях является последний тетракорд гармонического минора.

Вообще в цикле «12 миниатюр» преобладают минорные тональности. Это не просто минор, а используемые автором лады азербайджанской народной музыки, которые являются интонационной основой развития мелодии и гармонии миниатюр.

Один из элементов народного творчества – импровизационное развитие по типу мугама – пронизывает мелодику «Баллады». Фактура пьесы довольно простая. Главная трудность для ученика – это мелодическая линия. Обращает на себя внимание необыкновенная свежесть мелодического материала.

Авторский темп «Баллады» – Модерато кантабиле. Композитор характеризует мелодию – певуче, выразительно – это именно те обозначения, которые помогут пианисту найти правильный подход к исполнению мелодической линии. Очень важно при разучивании пьесы ощутить внутреннюю цельность мелодии, преодолеть дробление темы на отдельные мотивы. Авторские лиги указывают не только на обязательность исполнения мелодии легато, но также подчеркивают особенность фразировки.

Тема «Баллады» исполняется глубоким, кантиленным звуком как в начале, так и при повторном проведении в среднем голосе, уже в трех голосном полифоническом изложении. Когда тема звучит на октаву ниже, в другом регистре по существу лишь меняются местами тема и аккомпанемент. «Пустые» аккорды (квинты) напоминают удар по струнам ашуга-исполнителя, который в эпизоде пиу мосо как бы «пританцовывает» на месте между пением-сказом.

В «Балладе» проявляется еще одна национальная характерная черта: развитие мелодического материала. Это заключительные каденции, где ярче выявляются особенности ладовой структуры мелодии. Именно такой каденционный оборот венчает и пьесу «Баллада». Надо отметить, что важную роль в мугамном исполнении играют каденции, к которым устремлено все развитие музыки. Каждый лад имеет свои специфические каденции – заключения.

Использование Ф. Амировым законов кадансирования еще больше подчеркивает национальный характер миниатюр. Очень часто композитор перед каденциями-эпилогами «прерывает» музыку фермой и паузой. И, конечно, исполнитель должен точно выполнять авторские пожелания, не добавляя ничего от себя, например, ни в коем случае нельзя делать перед фермой замедление или менять авторский динамический нюанс.

Педаль в «Балладе» берется в основном запаздывающая на сильную долю такта. Это придает звуку своего рода «объемность» и более мягкую окраску. В тактах 9 – 11-й педаль позволяет объединить далеко стоящие «пустые» аккорды, создает определенный колорит. При этом на мелодические ходы 16-х лучше не брать педаль, чтобы не вызывать загрязнения звучания.

В последних тактах берется одна педаль. После заключительной реплики мелодии необходимо беззвучно, незаметно снова нажать аккорд ля-фа в правой руке, после чего взять новую педаль, заканчивая «Балладу» чистым тоническим трезвучием.

«Баллада» сменяется пьесой «Ашугская»<sup>51</sup>, где имитируется звучание ашугского саза. Национальный инструмент саз, начиная с XVII века, по мере развития азербайджанской ашугской поэзии получает весьма широкое распространение. Саз в основном сольный инструмент ашугов – народных певцов и сказателей. Тембр саза – красивый, звонкосеребристый.

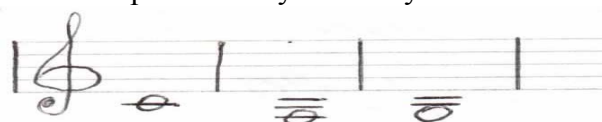
Эта пьеса как нельзя лучше вобрала в себя все специфические особенности, которые свойственны ашугской музыке. В миниатюре мы находим кварто-квинтовые созвучия ашугского аккомпанемента, в котором заложены элементы, существенные для развития национально-характерной гармонии.

В музыке «Ашугской» вплетены интонации лада шур. Надо отметить, что подавляющее большинство азербайджанских народных песен, танцев и других форм построено в этом ладу. По характеру своему шур создает обычно веселое лирическое настроение, хотя лад имеет минорную окраску.

Написанная в форме периода «Ашугская» интересна по своей архитектонике. Основное мелодическое ядро автор группирует в двутакте, где таким образом создает «микроскопические» вариации на коротенькую тему.

---

<sup>51</sup> Саз – струнный щипковый инструмент. Ашуг сам сочиняет музыку и стихи, которые исполняет, сопровождая себя на сазе, и приплясывает. Саз имеет своеобразную настройку – вторая струна отстоит от первой на расстоянии нисходящей чистой квинты, третья с первой образуют интервал нисходящей чистой квинты. В сумме звучит характерный кварто-квинтовый аккорд. На первой струне саза исполняется мелодия, две другие выдерживают гармоническую основу.



Двухтактное построение темы, используемое на протяжении всей пьесы, в заключительной каденции не нарушается. Автор подчеркивает завершение мелодии, звучащей в ладе шур своеобразным подходом к тонике трихордом (полутон-тон). Такой прием часто употребляется в народной музыке (последние 8 тактов в «Ашугской»). В данном случае Амиров использует типичный в народной музыке каденционный оборот, подчеркивая таким образом особую характерность миниатюры.

В области гармонического языка обращают на себя внимание секундовые звучания, наполняющие музыкальную ткань пьесы. Благодаря этому аккордная основа предельно облегчена («пустые» квинты VI, IV ступени, квартовые «утолщения» мелодии).

Характер «Ашугской» как нельзя лучше определяет авторское указание – Аллегретто грациозо, 2/4. Не случайно вся пьеса написана штрихом стаккато. Именно стаккато, а точнее, стаккато пиццикато напоминает аналогичный штрих при исполнении на струнных инструментах (в данном случае – саз). Чтобы извлечь острый щипковый звук, надо концы пальцев чуть собрать под ладонь. Такой прием дает иллюзию струнного пиццикато.

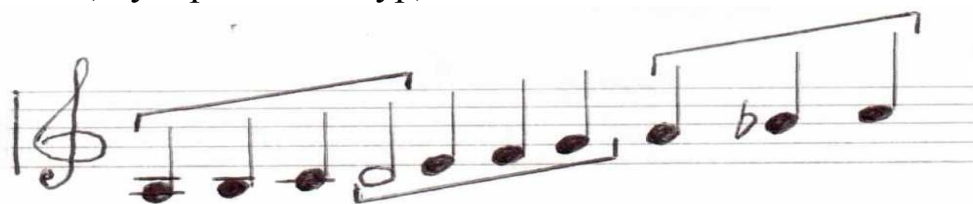
Соблюдая четкий ритм, при исполнении «Ашугской» надо избежать механического удара на каждый двутакт, не акцентировать первые ноты. Однако своеобразный акцент – «приседание» – помогает выявить педаль, которая берется именно на басовые звуки каждого двутакта, подчеркивая сильную долю, отсутствующую в мелодической линии. Характер пьесы не позволяет брать густую педаль. Особенно надо остерегаться педали в конце пьесы, где образ достигает наивысшего эмоционального подъема.

Как известно, динамические указания – одна из самых приблизительных областей нотного текста. В «Ашугской», как и во всех остальных пьесах, Ф. Амиров очень щедр на динамические указания. Нюансы миниатюр не только показывают силу звучания, но и прежде всего настроение, характер музыки. Записью музыки предусматриваются лишь несколько основных динамических градаций, которые, по словам Г. Г. Нейгауза, составляют «...около одной десятой тех реальных степеней динамики, которыми пользуется любой опытный пианист». Таким образом, для исполнителя открывается широкое поле творчества.

Вместе с тем автор дает полную свободу пианисту в выборе динамики в начале пьесы. Недостаточно соблюдать только авторское пиано и форте, где они обозначены, надо добавить свои краски, не нарушая замысел композитора. Более целесообразно начинать пьесу не очень тихо, а закончить – на постепенном диминуэндо и пиано. Следует обратить внимание и на сопоставление регистров, выразительное сочетание их позволяет добиться великолепных красочных эффектов (такты 19 – 23).

«Ноктюрн» – так называется третья пьеса из цикла «12 миниатюр». Эта миниатюра заставляет пианиста помечтать, услышать тишину, навеянную ночными образами. Специфически национальная азербайджанская мелодика пьесы, «одетая» в европейский «наряд», воспринимается здесь вполне органично. Авторский темп пьесы – Модерато на 6/8. Задушевная мелодия «Ноктюрна» (полностью) развивается на тоническом органном пункте. Амирову удалось создать поэтичный, теплый образ. На фоне мягких покачиваний баса льется ласковая простодушная мелодия. Большинство пьес спокойного лирического направления в цикле «12 миниатюр» написано в ладе шур. Не составляет исключение и «Ноктюрн»<sup>52</sup>.

Композитор в своих миниатюрах очень часто обращается к субдоминантовым гармониям. Иногда субдоминанта настолько выделяется и выступает на первый план (во многих своих разновидностях: от простого трезвучия до нонаккорда во всевозможных видах альтерации), что выполняет функции настоящей доминанты, также сильно тяготея к тонике. Особенно это заметно в пьесах, написанных в ладе шур и чаргях. Это и не удивительно, так как использование субдоминантовых созвучий подсказано ладово-мелодическими особенностями тематического материала. Например, мажорная субдоминанта в «минорном» шур – совсем не противоречащий ладу аккорд, так как в звукоряде шур по сравнению с обычным минором имеется два варианта VI ступени (звукоряд лада шур).



<sup>52</sup> Шур – любимый лад Ф. Амирова. Вспомним его симфонический мугам «Шур».

Написанный в форме периода, «Ноктюрн» также заканчивается небольшой каденцией, где звучит субдоминантовое трезвучие (окончание «Ноктюрна»).

Первые два такта пьесы являются маленьким «инструментальным» вступлением. Далее вступает «певец», и его «соло» продолжается три такта. Миниатюра построена по принципу чередования партии «инструменталиста» и «солиста». И каждый раз вносится в музыку что-то новое. Это дает возможность также и пианисту разнообразить пьесу, сыграть ее с большой фантазией (имеются в виду нюансировка и педализация). Например, педаль в 10-м такте лучше не брать. Беспедальное исполнение этого такта прозвучит как дополнительная краска и подчеркнет разнообразие штрихов.

Исполнение «Ноктюрна» требует от ученика некоторых навыков полифонического мышления. Музыкальная ткань полифонизирована, и пианист должен ясно услышать контрапунктирующую линию. Для лучшего усвоения учеником этой пьесы необходимо отдельно поиграть и вслушаться в средний голос, который образует нисходящую хроматическую линию. Также следует внимательно отнестись к выполнению лиг в партии левой руки. Только чуткое сопровождение дает ученику свободно, выразительно вести мелодическую линию.

Конечно, аккомпанемент ритмически дисциплинирует игру, однако ритм не должен довлеть над музыкой, а должен быть упругим, живым. Для этого партию левой руки надо поучить отдельно, чтобы найти свой выразительный рисунок, добиваясь логичности и завершенности.

Пьеса «Ноктюрн» богата своей динамикой и орнаментикой. Точное выполнение динамических указаний автора дает пианисту возможность раскрыть поэтичный характер пьесы.

При исполнении «Ноктюрна» работа над звуком займет у исполнителя много времени. Он может найти с помощью каких-либо ассоциаций должную фразировку, точные интонации, но при этом нужно и владение определенными техническими приемами. При игре кантилены – подушечками пальцев, любой звук, даже самый тихий, должен быть всегда ясно слышен. И при игре пиано нужно хорошо ощущать «дно» клавиши. В «Ноктюрне» лучше избегать резкого звучания sforцандо, так как оно исполняется в сфере звучания пиано.



Следующая пьеса – «Юмореска» сразу вводит нас в мир веселья, радости, озорных шуток. Об этом говорят авторская ремарка Аллегретто грациозно, причудливый ритм на 9/8 и штрих стаккато. Музыка пьесы, искрящаяся юмором, полна жизненного веселья. Написанная в форме периода «Юмореска» отличается оживленным, легким, подвижным характером, который включает в себя черты танцевальности. Этот характер получает свое выражение уже с первых тактов вступления.

В миниатюре, написанной в ладе чаргах, ясно видны специфические особенности этого лада. В ладе чаргах наличие природного полутонного верхнего вводного тона в тонику определяет частое использование мажорного трезвучия второй низкой ступени. Гармоническая ткань «Юморески» основана на чередовании трезвучий тоники и второй «пониженной» ступени. Очень любопытна фактура пьесы. Ф. Амиров в более оживленных миниатюрах цикла пользуется главным образом приемами стаккато, легато мы же слышим в медленных певучих пьесах. Видимо, учитывая технические возможности юного пианиста, автор избегает каких-либо трудных мелодических фигураций, сложной аккордовой техники. Используя приемы позиционной техники, когда рука переносится с одного регистра в другой в моментах пауз или в перерывах между короткими лигами, сохраняя первоначальное положение пальцев (см. «Юмореска» и «Токката») и чередование рук, верхнее раскладывание мелодической линии между двумя руками («Токката»), создающее иллюзию одноголосного изложения, унисонную игру, простое гармоническое сопровождение, – автор учитывает возможности юного исполнителя.

Однако вместе с тем в пьесах Ф. Амирова можно встретить большое количество орнаментальных украшений: форшлаги, группетто. Написанная в народных ладах музыка пьесок немислима без орнаментальных украшений.

«Юмореска» способствует обучению исполнителя качественному стаккато и ритмической выдержке. Принцип «ближе к клавишам», играть «в клавиши» относится не только к работе над звуком, но и к стаккато, которое иначе получается беззвучным, пустым. Однако это не означает играть тяжело, грубо, грязно. Пальцы должны быть активными, цепкими и в фортe, также как и в пиано. Этот пальцевой прием используется и в аккордовой технике.

Немало трудов потребует преодоление прихотливого метроритмического рисунка (синкопы, триоли, смена длинных и коротких длительностей). Соблюдение ритмической ровности обеспечит спокойное, равномерное, избавленное от рывков исполнение. При игре первых двух тактов и в аналогичных местах «Юморески» необходимо выровнять звучания обеих рук при разных нюансах. Восьмые в обеих руках следует играть решительно, качественно, одним звуком, независимо от сильной и слабой доли.

Амиров своеобразно и интересно использует штрихи. В данном случае – это акценты. В «Юмореске», так же, как и в других пьесах цикла встречаются всевозможные виды акцентов: это еле заметные «толчки», «уколы» и мягкие подчеркивания отдельных звуков или острые, капризные, резкие акценты. Фразировка от этого становится ритмически изысканной, динамически насыщенной, а звучность – более выпуклой, энергичной.

Для темы «Юморески» характерно выделение сильных и слабых долей такта акцентом. Благодаря этому преодолевается сила «метрической инерции».

Динамика всей пьесы разнообразна. Часто можно услышать постепенно развертывающуюся волнообразную динамику форте, пиано, крещендо или конкретную нюансировку, которая требует от пианиста более высокого мастерства. Часто неопытные исполнители слово крещендо приравнивают к аччеллэрэндо, а диминуэндо к ритэнудо. Это, безусловно, приводит к искажению музыкального образа.

При изучении пьесы «Юмореска» сначала лучше ее мысленно разделить на небольшие мотивы (2 такта, 4 такта), сходные по ритмическому и мелодическому рисунку.

Чтобы не смазать остроту стаккато, сохранить рельефность мелодических контуров, необходимо брать короткую педаль, однако беспедальное исполнение пьесы нежелательно. Такое исполнение звучит сухо, по-школярски. Лучше педаль взять в тактах, где происходит позиционное перемещение (например, такты 4, 6), благодаря педали сохраняется тоническая гармония в верхнем регистре инструмента и усиливается звучность. Также надо педализировать все аккорды, встречающиеся в пьесе. Заканчивается миниатюра заключительной каденцией на большом крещендо форте.

Своими исполнительскими приемами пьеса «Токката» очень напоминает «Юмореску». Написанная в ладе баяты-шираз, «Токката» – самая быстрая пьеса в цикле «12 миниатюр» (Аллегро кон брио, 6/8). Очень важно исполнителю сразу же осознать общее движение пьесы. Только найдя правильный общий темп, можно приступить к тонкой отделке штрихов, динамике, к работе над фразой. Работа над штрихами, над фразировкой очень важна с самого начала. Нельзя сначала учить отдельно ноты, а потом придавать им музыкальный смысл. Часто именно штрих очень помогает в техническом освоении пьесы. Миниатюра написана в простой трехчастной форме.

После того как произведение разобрано и преодолены кое-какие трудности, полезно проиграть его в темпе. «Нельзя научиться играть быстро, играя только медленно», – говорит Л. Н. Оборин. Однако великий мастер советует не злоупотреблять быстротой, особенно если текст еще «не вошел хорошо в пальцы», это приводит к «нечистоплотности», «к неряшливости». Лучше темп прибавлять постепенно, чтобы можно было контролировать точность воспроизведения текста. При изучении «Токкаты», выяснив, где находится кульминационная точка мелодической волны, лучше тему начинать постепенно развертывающим движением. Очень важно чувствовать внутренние «вилочки». Это придает мелодии волнообразное, гибкое движение, устремленность ее к определенному звуку или целому куску. Звукоизвлечение должно быть четким, а это лучше всего достигается тогда, когда пальцы слегка поджаты и быстро опускаются на клавиши, как маленькие молоточки. Запястье должно всегда оставаться эластичным; оно следует за движениями пальцев и непринужденно участвует в фразировке. Особенно важно обратить внимание на свободу во всем теле, на ненапряженные плечи, расслабленные мускулы шеи.

В пьесах Ф. Амирова часто можно встретить секундовые звучания. Автор в поисках новых средств выразительности стремится насыщать гармоническую ткань неаккордовыми звуками. Секунда может возникнуть и в трезвучиях и присоединиться к мелодической линии (средняя часть «Токкаты»). Таким образом, происходит «утолщение» мелодического рисунка. И пианист обязан обратить внимание на секундовое подсоединение к любому из его тонов, при исполнении показать и подчеркнуть необычные созвучия.

В 10 – 11-й тактах «Токкаты» четыре шестнадцатые – это выписанная трель. Дело в том, что при опевании тоники в ладе баяты-шираз наблюдается особая «узорчатость» мелодического рисунка, что свойственно природе народной музыки. Именно эти четыре шестнадцатые при быстром темпе доставляют много трудностей исполнителю.

Во многом хорошая игра зависит от удобной аппликатуры. Особенно это заметно при исполнении в подвижном темпе. Неправильная аппликатура, также как лишние движения пальцев, становится помехой при быстрой игре.

При исполнении «Токкаты» надо учитывать еще одну важную черту мелодической линии: противопоставление двуольных и триольных ритмов (первые четыре такта «Токкаты»). Необходимо сохранить мелодическую и ритмометрическую структуру музыки.

В цикле имеется ряд лирических пьес, работа над которыми поможет пианистам развить навыки игры легато, научиться выразительной фразировке, «петь» на инструменте. «Лирический танец» относится к миниатюрам такого плана. Эта пьеса написана в духе азербайджанского танца. Простота гармонизации, обороты лада баяты-шираз, традиционный танцевальный ритм (4/8), простая трехчастная форма еще больше подчеркивают танцевальный характер пьесы.

Как известно, легато – важнейшая сторона фортепианной техники. Амиров приемы легато употребляет именно в певучих пьесах с умеренным или медленным темпом. Обращает на себя внимание и мелодическое ядро, где автор, опять же учитывая детское мышление, пишет обычно небольшими фразами, без большого дыхания, разворота.

Сама тема играет певучим, мягким, глубоким звуком. Учеников необходимо предостеречь от слишком замедленного темпа при изложении темы. В ней должен чувствоваться танец. Тема все время варьируется, как бы кружится вокруг опорного звука си. Мы слышим обороты, каденции лада баяты-шираз (такты 10 – 11-й), где они напоминают обыкновенные минорные и мажорные завершения. При опевании тоники наблюдается особая «узорчатость» рисунка. Как и в других пьесах цикла, в «Лирическом танце» автор стремится насыщать мелодическую и гармоническую ткань неаккордовыми звуками. Это проявляется, в частности, в секундовых сочетаниях. Исполнитель обязан подчеркнуть эти секунды небольшим акцентом, как того желает автор. Очень важно также подчеркнуть и показать опорный звук

«си», в противном случае исполнение может стать слишком вялым и ленивым, без «изюминки». Благодаря этому исполнитель покажет характерные интонации и ритмы народной песни и танца. То же самое нужно сделать в верхнем регистре, где тема доходит на крещендо, до своей кульминации. Динамика, естественно, усиливается и начинается средний, более драматический эпизод. Простая трехчастность формы пьесы – тоже, по-видимому, уступка, связанная с особенностями музыкального восприятия ребенка, которому бывает трудно охватить сразу большую форму. В среднем эпизоде композитор, чуть сдвинув тему на пиу мосо, достигает большой экспрессии. Выполнение всех динамических указаний автора помогает лучше раскрыть более импровизационный и как бы неуравновешенный характер среднего эпизода. Надо остерегаться пианиста от большого пиу мосо. Иногда неопытные исполнители слишком ускоряют свою игру и комкают из-за этого весь эпизод, который обрывается на шестой ступени на фермате. Надо понять внезапную, как бы со всего разбега, мгновенную остановку; именно такая остановка на фермате даст эффект прерванности, подчеркнет и VI ступень. Паузы, ферматы должны быть наполнены тревожным ожиданием. Именно в паузах, ферматах происходит как бы смена эмоциональных состояний. Нужно успеть внутренне перестроиться и после этого играть дальше.

В репризе звучит, опять как в начале, мягкий, лиричный танец, только в сокращенном виде. Ф. Амиров часто сокращает репризы, это наблюдается и в других пьесах цикла.

Как известно, имитация или повторение небольших мелодических фигур свойственны национальной азербайджанской музыке. Можно часто услышать, как кеманчист в точности повторяет мелодию, сыгранную таристом. Именно такой прием использует Амиров в танце (такты 7 – 8-й и 19-й). Исполнение «повтора» обычно в народной музыке играется более тихим звуком. Зная это, пианист должен придерживаться такого же приема. Часто имитация бывает на октаву вверх и звучит как эхо.

Авторские лиги дают исчерпывающее представление о структуре фразы. Грани между фразами очень тонки, «дыхание» служит выявлению художественной выразительности фразировки. Конечно, обилие мелких лиг, объединяющих мотивы, не означает короткости мелодического дыхания.

Педадь берется запаздывающая на сильную долю такта, подчеркивая глубокие басы. Это дает звуку выпуклость и более мягкую окраску. Педадь помогает исполнителю придать мелодии большую певучесть и красочность и выполняет колористические функции, подчеркивает также и выразительность гармонии. Особенное внимание необходимо обратить и на партию левой руки, где нужно добиться мягкости звучания, свободного движения. Для подчеркивания смены штрихов легато на стаккато в левой руке лучше воздержаться от педали (такты 13 – 14-й и последние такты миниатюры). Таким образом, беспедальная игра подчеркнет ритмические изменения в левой руке и штрих стаккато. Вся левая рука (во всех пьесах цикла) всегда подчинена мелодии как ведущему началу. Аккомпанемент во всех видах является дополнением, фоном для мелодии.

Мы уже отмечали, что Амиров в рассматриваемом цикле использует многие элементы народного творчества. В пьесе «На охоте» он берет за основу героический народный танец «Джанги», который символизирует народную силу, смелость, ловкость. Трактовать пьесу «На охоте» необходимо именно как воинственный танец «Джанги». Нужно также соблюдать четкий, чеканный ритм; бодрый, подвижный темп. В пьесе преобладает виртуозное начало (хотя темп не очень быстрый – Аллегретто), требующее яркого эмоционального исполнения. Пьеса «На охоте», так же, как и предыдущая миниатюра, написана в простой трехчастной форме с сокращенной репризой. Здесь мы ясно слышим лад чаргах.

Используя народные лады, Амиров вносит в мелодическое развитие миниатюр много нового: свободно использует регистровые контрасты (когда мотив «путешествует» из октавы в октаву), расширяет диапазон звучания порой до нескольких октав.

Важную роль в пьесе «На охоте» играет мелкая техника (уни-сонная игра обеих рук через октаву, токкатность в среднем эпизоде, арпеджированная левая рука), где движения пианиста должны быть очень скупые, особенно точные. Боковые движения кисти при четких пальцах дадут большой эффект в гаммообразных пассажах. При этом пианисту необходима внутренняя свобода. Движения пальцев должны быть активными при гибкой кисти. В работе над техникой очень важно обрести свободу движений. Часто трудные, быстрые, технические пьесы или эпизоды пугают ученика. Свобода физическая естественно связана со свободой психической.

В миниатюре «На охоте» трудность заключается в ясном произнесении шестнадцатых, в достижении энергичного (но не грузного) и упругого характера звука, ритмической ровности. Шестнадцатые в обеих руках должны «выговаривать» свой рисунок, акцентируя секунды, как бы крепко «держась» за них.

Лучше «поучить» левую руку отдельно. В левой руке, так же, как и в правой, нужно добиться связного и певучего звучания мелодической линии. Некоторую трудность представляет исполнение, требующее точной координации рук. Важно при разучивании пьесы не играть очень медленно, а учить в среднем темпе, филируя звучность по фразам (автор тщательно выписал динамические «вилочки»).

В пьесе темп устанавливается по шестнадцатым. Правильно почувствовать пульсацию помогает не метрическая доля, а целый такт – он представляет собой основную временную единицу. Очень интересные лиги в начале пьесы, которая начинается со слабой доли, подчеркивая синкопированный ритм и причудливые акценты на секундах.

Что касается среднего раздела, то композитор облегчает фактуру, разделив ее между двумя руками. В терциях в правой руке проводится чуть подчеркнутая акцентами тема.

В этой пьесе, как и в других, Амиров применяет свой излюбленный прием перекрещивания рук. Именно в этих тактах (7 – 10-й такты) желательно педаль применять как краску, а точнее, при нюансе пиано педаль не брать. Вообще в этой миниатюре рекомендуется брать мелкую педаль. При густой педали может слиться линия шестнадцатых, четкость звучания среднего эпизода. Конечно, педаль надо брать только осторожно в тех случаях, где нужно подчеркнуть акцентированные секунды, и в верхнем регистре для усиления звучности шестнадцатых. Заканчивается пьеса «На охоте» виртуозным, эффектным пассажем, напоминающим глиссандо на большое крещендо форте. Здесь образ достигает наивысшего эмоционального подъема.

Следующая пьеса «Колыбельная» контрастирует с предыдущей. Она отличается простотой, даже наивностью, непосредственностью лирического высказывания. Автор пишет безыскусную песенную мелодию, звучащую на фоне остигатного сопровождения. Общее развитие музыки дается секвенциями и перемещениями мелодии из одного регистра в другой.

Мелодия и аккомпанемент обогащены нисходящими секвентными оборотами, мелизматикой, что вызывает ассоциации со стилем мугама. Связь с народными истоками усиливается благодаря использованию автором лада шур. Для завершения мелодий, звучащих в этом ладу, в народной музыке обычно употребляется своеобразный подход к тонике или ее опевание характерным движением снизу – отрезком гаммы из трех звуков (полутон-тон) – это мы наблюдаем и в данной пьесе (такты 8 – 9-й).

Следует обратить внимание пианиста на скрытый второй голос в партии левой руки, образующий нисходящую линию баса (такты 8 – 13-й).

В тактах, где звучат нисходящие аккордовые секвенции (такты 24 – 27-й), мажорная субдоминанта в «минорном» шуре подчеркивает опять же ладовую основу (как мы уже говорили), в звукоряде шур по сравнению с обычным минорным имеется два варианта VI ступени (см. звукоряд шур с тоникой «ре»),

Очень важна для исполнения (Анданте кантабиле, выразительно, как требует автор) левая рука. Спокойный, ровный остигатный фон даст возможность «спеть» колыбельную. Левая рука должна брать каждый последующий звук как бы на уровне затухания предыдущего; нужно стараться, чтобы рука не отрывалась от клавиши, – она лишь чуть-чуть поднимается для повторного нажатия.

Первые два такта пьесы (до вступления темы) необходимо мысленно объединить одной лигой. Они являются маленьким вступлением к началу мелодии-темы. Такие небольшие вступления характерны для многих пьес цикла. В «Колыбельной» такое начало несет композиционную нагрузку: легко заметить, что аналогичным способом решено и окончание миниатюры. Двухтактное вступление повторяется почти без изменений в конце пьесы и приобретает здесь уже значение послесловия, приводящего к последнему аккорду к фермате на два пиано. Фермата органически входит в конструкцию формы. Нужно учесть, что это не отдых, не остановка музыки, а связка между пьесами, момент переключения эмоционального состояния исполнителя.

Характер музыки требует от исполнителя нежного, мягкого, выразительного звукоизвлечения. Движения рук и пальцев должны быть точными. Расслабленность рук недопустима. Звуки берутся мягко, как бы подкатываясь к сильным долям, к опорным звукам без толчка. Ак-



тивный удар нежелателен. Правильное ощущение фразировки (мелкие лиги) позволяет передать трепетность звучания мелодии. Вся пьеса играет с педалью за исключением шестнадцатых, исполняемых без педали. Протяженность звуков контролируется слухом. Так как вся пьеса построена на секвенциях и перемещениях мелодии из одного регистра в другой, исполнителю дается возможность разнообразить динамические оттенки, обогатить нюансировку, используя тембровые краски.

Следующая миниатюра – «Вальс» – также написана в ладе шур. Однако, создавая музыку на привычной ладово-интонационной основе, автор как-то стремится обогатить, развить возможности народного ладообразования. Он ищет новые нити связей между разными ладами, применяет модуляционные сдвиги одного и того же лада на новую тониковую высоту. Разбирая более подробно ладотональное строение цикла «12 миниатюр» Ш. З. Багирова пишет: «Так, например, миниатюра «Вальс» из «12 миниатюр» в целом звучит в ладе шур с тониковой ля, но на протяжении своего развертывания она расцветивается интересными ладовыми отклонениями. В начале ответного предложения первого периода имеется здесь отклонение в тональность мажорной субдоминанты – ре-чаргах (своеобразный «миноро-мажор») (такты 5 – 12-й)».

В ответном же предложении среднего периода формы, также звучащего в ля-шур, наблюдается интересный малосекундовый сдвиг – отклонение в тональность прилегающей сверху «вводной» субдоминанты II низкой минорной ступени – си бемоль – шур<sup>53</sup> (такты 21 – 27-й).

Интересна и форма пьесы «Вальс». Амиров часто в цикле использует простую трехчастную форму, однако стремится к большей свободе развития материала. Как обычно он сильно сокращает репризу, а иногда она просто отсутствует – как бы подразумевается. Например, в миниатюре «Вальс» от репризы остаются лишь заключительные такты.

Вальс – излюбленный, часто встречающийся танец среди произведений композиторов Азербайджана. К ритмам вальса обращались почти все композиторы разных поколений. Достаточно назвать прекрасные вальсы Кара Караева, Фикрета Амирова, Ашрафа Аббасова,

---

<sup>53</sup> Ученые записки АГК им. У. Гаджибекова. Баку, Сер. XIII. История и теория музыки. Вып. № 9. 1972. С. 79.

Тофика Кулиева... Сугубо европейский танец азербайджанские композиторы «одевают» в специфическую одежду, широко используя национальные лады, придают ему своеобразный колорит. Этот «чужой» танец таким образом стал родным и органически вошел в состав народных танцев Азербайджана. Тонус этих вальсов чаще бывает веселый, радостный, проникнутый светлыми настроениями.

Разбираемая миниатюра «Вальс» Амирова также носит задорный характер. Фактура пьесы несколько неудобна для юных пианистов. Темп довольно быстрый – Аллегро модерато. И при таком темпе переkreщивание рук, скачки на октаву вверх представляют трудность для исполнителя.

Первый раздел (за исключением четырехтактного вступления) состоит из двух одинаковых восьмитактовых предложений, которые соединяются небольшим ритэнудо. Также квадратно построен средний раздел вальса. Образно и интонационно средний раздел как бы продолжает нить изложения, начатую в первой части, хотя лад, как уже указывалось, здесь иной.

При разучивании пьесы с самого начала очень важно обратить внимание на развитие мелодической линии. Уже в первых тактах должна ощущаться внутренняя устремленность, цельность звучаний, преодолевающая дробление темы на отдельные мотивы. Для наиболее рельефного выявления мелодической линии при исполнении следует обратить внимание на различные элементы выразительности: тонко передать все авторские указания (штрихи), нарастание звучности.

В среднем эпизоде вальса есть опасность для исполнителя перейти из трехдольного размера в двудольный. Чтобы избежать этого, необходимо подчеркнуть сильную долю такта. Правда, контраст между метрическим пульсом вальса и выразительным характером мелодического движения придает пьесе несколько изысканное, кокетливое настроение.

Педадь, как и во всех вальсах, традиционна: нажимать надо на сильную (первую) долю такта, а снимать – на третью. Однако исполнитель может не всегда брать педадь таким образом, а использовать ее более творчески, обогащая пьесу беспедальными красками, подчеркивая некоторые штрихи (акценты, стаккато) и паузы.

Пьеса «Баркарола» принадлежит к таким произведениям Ф. Амирова, где связь его музыки с народным искусством сказалась особенно

отчетливо. Более всего она выявилась в ее мелодике. Автор, не цитируя народные песни, сочинил пьесу в народном духе. Народная песня для Амирова – подлинная основа музыкальной речи. Он пишет свою «Баркаролу» в традиционной форме: темп умеренный (Модерато кантабиле, размер 6/8), характер лиричный, песенный, сопровождение мягкое, покачивающее.

«Баркарола» у Амирова – не только пейзаж и картина, а состояние человека, общающегося с природой. Он думает, созерцает в глубокой задумчивости, его мысли и душевное состояние умиротворенны, однако не печальны. Человек уверен в себе и верит в осуществление своей мечты.

Использование лада раст с тоникой фа придает музыке оптимистический, светлый характер, который совпадает с характером этого лада в азербайджанской народной музыке. Мелодия обогащена мелизматикой, что также вызывает ассоциации со стилем мугама. Амиров прекрасно применяет в «Баркароле» модуляционный сдвиг одного и того же лада (раст) на новую тониковую высоту. Такой прием звучит чрезвычайно свежо, оригинально. Таким образом, происходит малосекундовый сдвиг с мажорной тоники в сторону прилегающей сверху «вводной» мажорной субдоминанты (II низкой ступени из фара раст и фа диэз-раст).

Об этом очень хорошо пишет Ш. Багирова:

«В данном случае малосекундовый сдвиг служит как бы формообразующим фактором: благодаря указанному приему дословное повторение периода, лежащего в основе формы пьесы, на новой высоте в значительной мере обновляет форму, как-то «продвигает» ее в сторону развития.

Необходимость тонального равновесия приводит к концу «Баркаролы» к красочному обратному «перевоплощению» фа диэз мажорного звучания в фа мажорное. При этом заключительная тональность отодвинута к концу предельно, так как предоставлен по сути лишь одним распетым аккордом тоники (фа). И весь заключительный аккорд введен настолько мелодически оправданно (методом постепенного сползания тонов фа диэз мажорного трезвучия на тоны фа мажорного – вначале на ля бекар, затем – на все «остальные бекары»), что для слуха он является вполне естественным завершением всего предыдущего изложения в фа диэз»<sup>54</sup>.

---

<sup>54</sup> Ученые записки. Баку. 1972. Вып. № 9. Сер. XIII. С. 79.

«Ажурное» плетение мелодии при небольшом диапазоне используемых звуков, подчеркивание более ярких тонов напоминают ажурную резьбу умельцев на камне, присущую восточной архитектуре. Здесь мы видим музыкальные образы такой резьбы, где мелодия сплетена тонкими фигурациями.

Используя интонации народной азербайджанской песни, композитор украсил пьесу мелодическими «орнаментами». Украшение мелодий – отличительная черта музыки Азербайджана.

В «Баркароле» встречаются акценты на слабой доле такта. Именно поэтому исполнителю нужно помнить, что любой акцент (в данном случае в мелодии пьесы) должен не нарушать ритмическое строение такта, а, наоборот, подчеркивать его временную выразительность.

Как известно, звуковые возможности фортепиано необъятны. Нахождению красочного звучания способствуют различные прикосновения к клавиатуре: от глубокого погружения до легких касаний. Художественное осмысливание содержания позволяет не только передать авторский замысел, но и, правильно раскрыв форму, достичь звучания, присущего только данному произведению. Чтобы найти правильный звук при исполнении «Баркаролы», надо стремиться слиться с роялем, чтобы между пальцами и «дном» клавиатуры как бы ничего не было, почти «приклеиться» к клавиатуре. Гибкая кисть становится «регулятором» звука и придает игре пластичность, вырабатывает ясность мелодической структуры. Кисть (имеется в виду в данной пьесе) все время должна быть податливая, но не разболтанная. Гибкость подобного рода дает пальцам необходимую свободу и легкость, не лишая их опоры. Отсюда вытекает возможность добиться выразительного кантабиле мелодии, гибкой кантилены – «пения» на рояле (бельканто).

Достижение звукового мастерства, пожалуй, самое сложное при игре на фортепиано, к которому стремится каждый настоящий художник-пианист. Пианист не сможет создать красивого звучания, если он его не слышит.

В кантиленных пьесах, как «Баркарола», необходимо учитывать сопоставление различных голосов; основной закон – это соотношение ведущего голоса, баса и фигураций; на первом месте голос, затем бас, а далее сопровождение фигурации.

Если вся тема в «Баркарале» играет на приеме тэнудо, то тридцатьвторые ноты необходимо облегчить; здесь пальцы «легкие» – прием лэджэро. Автор под выписанными тридцатьвторыми нотами подразумевает трель, он ограничивается четырьмя тридцатьвторыми. Однако опытный пианист может увеличить число тридцатьвторых, сыграв мелкую трель (вместо 4 тридцатьвторых), не выходя из общего ритма, таким образом еще больше приближая характер мелодии в подобных местах – (если играет трель) через палец: 2 – 4; 3 – 5.

Можно посоветовать пианистам играть «Баркаралу» в одном темпе, но, чтобы исполнение было естественнее и выразительнее, надо прибегать к агогическим колебаниям.

В вопросах агогики многое зависит от чутья исполнителя. Приведу пример, в котором известная темповая свобода кажется необходимой. Чтобы лучше оттенить тональность фа диез мажор (кроме авторского диминуэндо), желательно сделать замедление – естественным образом подготовить начало темы в новой тональности. Таким образом, слушатель отчетливо почувствует смену тональностей, лучше раскроется авторский замысел.

Педаль в «Баркарале» гармоническая, запаздывающая. Она берется на сильную долю такта. Такая педализация оттеняет выпуклость звука и придает ему более мягкую окраску.

О пьесе «Токката», которая идет следом за «Баркаралой», мы уже говорили раньше (см. пьесу «Юмореска») и поэтому переходим к разбору следующей миниатюры «Элегия».

Написанная в форме периода «Элегия» – миниатюра задумчивого, печального, скорбного характера. Авторский темп Анданте sostenuto как нельзя лучше подчеркивает такое настроение.

Аккордовый аккомпанемент, который сопровождает выразительную мелодию, четко выявляет гармоническую основу. Пьеса написана в ладе шуштэр. Характерное свойство лада шуштэр: мелодии в нем заканчиваются обычно не на тонике, а на ее нижней кварте. Очень интересны каденции, завершающие настроения в шуштэр. В «Элегии» в си-шуштэр подчеркнута роль звука фа диез как второго опорного тона лада. Еще одно качество данного интересного лада привлекает внимание: в «минорном шуштэр» – наличие III повышенной ступени (по сравнению с обычным минором) в тех случаях, когда она становится нижним пределом движения мелодии. Данный принцип использован в заключении мелодической линии «Элегии». Звук

ре диез (напоминаем, тоника «си»), став конечной точкой секвенционного развития, оказывается здесь еще одним – третьим – устойчивым тоном звукоряда. Устойчивость ре диез подчеркнута вводной новостью «минорной» терции тоники ре-бекар, служащей форшлагом к нему»<sup>55</sup> (последние 5 тактов «Элегии»).

Музыка «Элегии» воспринимается как своеобразная инструментальная ария. На фоне мерного сопровождения разворачивается лирическая мелодия декламационного склада. Связь с народным мелосом выражается еще и в вариантности развития тематического материала. Мелодия переходит из «рук в руки», по мере продвижения к кульминации фортепианное изложение усложняется, появляются новые контрапунктические голоса, музыка динамизируется, расширяется регистровый диапазон. Необходимо выполнить авторское аччелэрандо. С нарастанием взволнованности лучше слегка ускорить темп с тем, чтобы в кульминации снова его расширить и вернуться к основному темпу пьесы (такты 12 – 16). Аккомпанемент в кульминации играется штрихом стакато восьмыми и меняет свой начальный облик. Далее наступает ускорение, после чего вновь звучит скорбная, печальная мелодия «Элегии».

Одна из главных задач исполнителя – работа над фразировкой. Сначала необходимо проследить за развитием мелодии и расчленить ее на отдельные построения, найти кульминационные точки. Этому помогут авторские фразировочные виолочки и динамические оттенки. Задушевный и искренний мотив «Элегии» подскажет пианисту, что необходим теплый, мягкий звук для исполнения мелодической линии.

Большое внимание нужно уделить работе над сопровождением пьесы. Необходимо добиться в аккомпанементе ровного, глубокого звучания.

Цикл «12 миниатюр» Ф. Амирова заканчивается пьесой «Марш». Редко какой детский цикл обходится без «Марша» или подобной ему пьесы. В маршах композиторы, в том числе и Амиров, запечатлели излюбленный детьми образ-шествие. Свои обычные композиционные приемы автор искусно приспособливает к детским возможностям. Пьеса написана очень лаконично. Сжато и просто изложено остинато с его чеканной ритмической пульсацией на тоникодоминантовой гармонии, лежащей в основе марша. Интересно фактурное изложение пьесы. В основе изложения лежит чередование рук, исполнение посменно двумя руками темы марша, которое облегчает

---

<sup>55</sup> Ученые записки. Сер. XIII, С. 84.

исполнителю достижение ровности и четкости звучания. В пьесе ясно слышны удары барабанов (репетиции в левой руке шестнадцатым), бодрое шествие цепких секстаккордов. На сплошном аккордовом движении основан почти весь «Марш». Очень важны динамические указания автора, отделяющие в первом периоде тему «Марша» (пиано) от дробы барабанов (форте).

Форма марша не типична. Вместо обычной трехчастной (со средней частью) Амиров пишет свой «Марш» в двухчастной форме, где второй период живо напоминает вариацию первого с ритмическим и гармоническим обновлением. Таким образом, «Марш» исполняется как бы на одном дыхании, не меняя характера и в строго размеренном в соответствии с шагом темпе – Модерато (размер 2/4). Напомним, что пьеса написана в ладе раст с тоникой до, который еще больше подчеркивает бодрый, радостный, мажорный характер музыки.

Исполнять «Марш» лучше почти без педали. Такая игра подчеркнет приемы стаккато, которым пользуется автор, раскроет образ чеканного шествия.

Таким образом, проанализировав все пьесы цикла «12 миниатюр» Амирова, можно сделать некоторые выводы.

Все пьесы написаны технически очень несложно, использованы национальные лады и ритмические особенности азербайджанской народной музыки, орнаментальные украшения. Цикл носит в целом оптимистический характер, несмотря на преобладание минорных тоналностей. В нем много пьес танцевального характера. Общий тонус цикла радостный, светлый.

Автор пишет свои миниатюры в простых музыкальных формах, использует удобную фортепианную фактуру. Ф. Амиров в своем цикле не увлекается быстрыми темпами, нет почти даже октав, бравурных пассажей, трудной аккордовой техники, быстрой «пальцевой». Маленькие пианисты приобщаются к навыкам игры легато, стаккато, «пению» на фортепиано.

В пьесах главное место уделяется мелодической линии. Мелодия всегда находится на первом плане при сопровождении в общем несложного аккомпанемента.

При разборе «12 миниатюр» мы не уделяли внимание аппликатуры, так как в имеющейся ценной редакции этих пьес Л. И. Ройзмана и В. А. Натансона даны исчерпывающие указания, к которым трудно что добавить.

Автор проявил себя как большой художник, знающий мир детей, показал любовь к народной музыке. Амирову удалось в своем цикле достигнуть органического единства национально-характерного и современного музыкального языка. И поэтому не удивительно, что эти милые миниатюры любимы не только юными исполнителями. Их можно часто услышать и на концертной эстраде, и в учебном процессе.

Представленный анализ этих миниатюр не следует принимать как «рецепты» к их интерпретации. Это небольшая помощь тем исполнителям, которые обратятся к чудесным миниатюрам Ф. Амирова. И мы уверены, что каждый пианист привнесет в интерпретацию цикла «12 миниатюр» что-то новое, свое, свежее и талантливое.

«Раст»

«Шур»

«Бияты - Шираз»

«Сегях»

«Шуштер»

«Чаргях»

«Хумайюн»



## ПРЕЛЮДИИ КАРА КАРАЕВА

Диапазон творчества народного артиста СССР, академика, лауреата Ленинской премии Кара Караева очень широк как в отношении жанров и форм, так и в смысле тематики, стиля. Творческий путь композитора отражает наиболее существенные черты азербайджанского музыкального творчества с его противоречиями и успехами. Особенно поражает в творчестве этого художника сочетание инструментальности, мощного драматического пафоса и камерной интимности высказывания.

У истоков развития советской азербайджанской музыки стоял Асаф Зейналлы (1909 – 1932). В своих фортепианных сочинениях он сумел найти самобытный национальный стиль фортепианной миниатюры. Продолжая традиции Асафа Зейналлы, Караев идет дальше. Он в своих фортепианных сочинениях связывает сложную классическую музыкальную форму с особенностями азербайджанского народного мелоса. В этом ему помог опыт таких великих педагогов-композиторов, как Узеир Гаджибеков в Баку, Дмитрий Шостакович в Москве.

В 50-е годы Кара Караев начал работу над циклом фортепианных прелюдий (24 прелюдии), который завершил только в 1963 году. Нет сомнения, что прелюдии Караева являются вершиной советской азербайджанской камерной фортепианной музыки. Все прелюдии составляют четыре тетради по шесть прелюдий в каждой, по своему идейно-художественному замыслу они различны. Это объясняется, видимо, общей эволюцией творчества Караева: первые тетради написаны в период создания прекрасных балетов «Семь красавиц» и «Тропюю грома», когда композитор увлекался красочной изобразительностью, последняя тетрадь относится ко времени «Скрипичного концерта» и «Третьей симфонии», обращенных к внутренним, лирико-психологическим проблемам. Кара Караев в своих прелюдиях традиционен. Он идет по стопам основоположника жанра – Ф. Шопена. В прелюдиях Караева мы обнаруживаем народность и национальность, неисчерпаемое богатство лирического мира, драматизм и гражданский пафос, задушевные речитативы.

Музыкальный язык цикла самостоятелен, образы и национальный склад мышления присущи одному Караеву. В прелюдиях чувствуется превосходное знание этого жанра и влияние таких великих

мастеров, как Рахманинов, Скрябин и Шостакович. Караев рассматривает свой цикл как ряд жанровых и психологических образов, связанных единством драматургического замысла. В прелюдиях мы находим лаконизм, четкость, смену чувств и переживаний, народный танец, трагичное шествие, юношеский задор.

Но что главное в музыке Караева? Что в ней особенно ценно?

Кара Караев, как и в других своих сочинениях, в прелюдиях тесно связан с народно-музыкальными традициями. Он оригинально использует интонации народных ладов, народных инструментов, мугамов, сложный ритм, речитативно-импровизационное начало в национальном духе, песенность. Однако мы видим, что Караев великолепно, мастерски сочетает народно-национальные элементы со средствами западноевропейской, русской и советской классики (фуга, пассакалия, басса-остинато и т.д.).

Что касается фортепианной фактуры прелюдий, то Караев, как и Д. Шостакович, отказывается от пышного виртуозного стиля. Здесь мы не найдем виртуозных пассажей, перенасыщенной звучности инструмента. Большую роль играет «мелкая техника» (легко звучащие быстрые пассажи). Иногда фортепианное изложение приобретает «этюдный» характер: бесспорно, индивидуальное своеобразие мелодии, гармонии, фактуры подчеркивает самобытность автора. Часто композитор пользуется простым двухголосным изложением, используются им крайние регистры инструмента. Караев в прелюдиях стремится к классической ясности и четкости. Особенно это видно в полифонических прелюдиях. Наряду с этим он не избегает колористически-живописной звучности инструмента.

Кара Караев, как и Шопен, следует принципу квинтового круга тональностей всего цикла. Каждая мажорная прелюдия сопоставляется с минорной: только у Караева сохраняется принцип сопоставления одноименных, а не параллельных тональностей. Цикл построен по принципу контрастного сопоставления сдержанно-медленных и оживленно-быстрых прелюдий. В смысле развития караевского стиля очень характерно, что по мере приближения к концу цикла преобладает лирическое начало. А это уже говорит больше о зрелости художника, о его философских размышлениях. Лирика Караева в последних его прелюдиях драматичная, философски сосредоточенная, а порой и трагичная.

В такой многоступенчатой связи прелюдий наиболее ярко проявилось высокое мастерство композитора-драматурга, не имеющее прецедентов в этом жанре и подчеркивающее оригинальнейшее конструктивное решение. Именно из этих соображений автор считает, что исполнять прелюдии нужно по тетрадам, не разрушая цикла.

Следует отметить, что прелюдии Караева не имеют программы. Но их музыка наполнена содержанием, вызывает много различных ассоциаций, которые при исполнении явно обрисовывают музыкальные образы.

В цикле преобладают прелюдии в форме периода с выраженной тенденцией к сквозному развитию, реже используются простая двухчастная и трехчастная формы.

### **Первая тетрадь**

Каждую тетрадь караевских прелюдий можно рассматривать как самостоятельную часть – последовательный этап развития внутри всего цикла в целом. В первой заметно преобладание жанрового начала как, например, народный танец, колыбельная. Внешняя простота этих прелюдий не осложнена образно-эмоциональным содержанием и композиционными приемами. В стиле заметно непреодолимое влияние Шостаковича и Прокофьева. Фактурно прелюдии оформлены проще. Здесь преобладает «мелкая техника». В первой тетради сгруппированы преимущественно прелюдии контрастного движения, вся тетрадь может быть истолкована как пролог цикла. Цельности цикла способствует наличие в каждой тетради образных кульминаций – это прелюдия, завершающая тетрадь.

Музыка этого цикла эмоционально доходчива, что объясняется связью примененных здесь выразительных средств с азербайджанским народным музыкальным творчеством. Специфическая национальная азербайджанская мелодика часто «одета» в прокофьевский, шостаковичский «наряд», но воспринимается вполне органично. Часто в основу прелюдии ложится тот или иной жанр народной музыки.

#### *Прелюдия № 1*

Прелюдия № 1 – до мажор – написана в стиле быстрого, веселого азербайджанского народного танца «Тэракамэ». Отчетливо чувствуются рамки азербайджанского лада раст, который по эстетико-психологическому характеру мужественен и добр. Раст – значит пря-

мой, правильный. Лад раст имеет мажорную окраску, соответственно следует обозначить этот лад двойным термином раст. До (тоника – майе) – до мажор. Древние музыковеды называют раст матерью мугамов. Мугам раст до наших дней сохранил свой звукоряд и высоту тоники. У всех народов Ближнего Востока мугам раст имеет одно и то же построение, а также одну и ту же высоту тоники. Этой тоникой является соль малой октавы.

Итак, зная особенности характера раста при исполнении произведения, написанного в этом ладу, необходимо учитывать звучание инструмента, оно должно быть бодрым, мужественным.

Первая прелюдия обобщает образ неустанной игры своеобразным «пэрпэтуум мобиле», «непрерывного движения шестнадцатых». Блестящая, смелая и решительная по характеру прелюдия требует от исполнителя большой пальцевой беглости и четкости, то есть отличного владения мелкой пальцевой техникой.

Быстрее играть (в темпе Виво или Прэсто) прелюдию нельзя, так как теряется бодрый, танцевальный характер музыки и артикуляции. Если говорить на языке струнников, то штрих прелюдии – дэташэ, а в очень быстром темпе этот штрих теряет свой характер. Как говорил К. Игумнов, «исполнению особенно вредит неправильное определение основного темпа произведения и необоснованное изменение его<sup>56</sup>. Исполнителю необходимо помнить, что ни в одной из прелюдий Караев не ставит метрономических обозначений. Здесь композитор надеется на то, что музыкант, разучивающий эти прелюдии, сам из их характера найдет необходимый темп. В первой прелюдии темп устанавливается по шестнадцатым. Пульсацией является не метрическая доля, а целый такт.

Аккомпанемент (левая рука) в прелюдии не только выполняет гармоническую функцию, но является и ритмической опорой мелодии: его пульс поддерживает ровность, четкость мелодии и, не меняясь, сопровождает ее в течение всей прелюдии. Левую руку надо играть нон легато, как и хочет автор. Только в среднем минорном эпизоде прелюдии над восьмыми левой руки написано стаккато. Это вполне понятно. Звучность музыки резко меняется, и легкое стаккато как нельзя лучше характеризует изменяющиеся настроения мелодии. Исполнителю очень важно услышать и подчеркнуть акценты, переход

---

<sup>56</sup> Мильштейн Я. Константин Николаевич Игумнов. М., 1975. С. 342.

из до минора в до мажор, где левая рука уже играет в до мажоре, а мелодия – в до миноре. По тембру это напоминает звучание (ми бекар – для левой руки, ми бемоль – для правой) национального инструмента зурны.

Как известно, динамические указания – одна из самых приблизительных областей нотного текста. В первой прелюдии, как и во всех остальных, Караев скуп на динамические указания. В понятиях фортэ, пиано и т.д., по Караеву, не заключены количественные показатели. Нюансы прелюдий композитора, скорее, показывают настроение, характер музыки, нежели силу звучания. Записью музыки предусматриваются лишь несколько основных динамических градаций, которые, по словам Г. Г. Нейгауза, составляют «...около одной десятой тех реальных степеней динамики, которыми пользуется любой опытный пианист». Таким образом, для исполнителя открывается широкое поле для творчества.

Выяснив, где находится кульминационная точка мелодической волны, фразу в первой прелюдии надо начинать постепенно разворачивающим движением. Очень важно почувствовать внутренние «вилочки». Это дает волнообразное гибкое движение мелодии, создает впечатление ее устремленности к определенному звуку или целому куску.

Часто можно слышать беспедальное исполнение первой прелюдии. Это неверно. Такое исполнение звучит сухо, этюдообразно, пошлячески. Конечно, педаль надо брать осторожно и только в верхнем регистре инструмента для усиления звучности как добавочную краску. В 17-м такте в левой руке нельзя терять бас из-за скачка. Бас этот держится на педали. Также надо педализировать все аккорды, встречающиеся в прелюдии. Заканчивается прелюдия на большом крещендо, фортэ, где образ достигает наивысшего эмоционального подъема.

Безупречному исполнению первой прелюдии способствует наличие развитых пальцев и контроль над ними. Чтобы добиться штриха дэташэ, рекомендуется по возможности держать пальцы закругленно. Звукоизвлечение должно быть четким; это лучше достигается тогда, когда пальцы слегка поджаты и быстро опускаются на клавиши, как маленькие молоточки. Запястье всегда должно оставаться эластичным; оно следует за движениями пальцев и непринужденно

участвует во фразировке, подобно тому, как оно опускается и поднимается у скрипача вместе с движением смычка. Особенно важно обратить внимание на свободу во всем теле, на ненапряженные плечи, расслабленные мускулы шеи.

### *Прелюдия № 2*

Вторую прелюдию из первой тетради Кара Караева условно можно назвать «Романс». Ее тональность – до минор, мрачная и очень печальная. В ней грустные, личные воспоминания о былом, о далеком прошлом. В прелюдии явно ощущаются интонации народных азербайджанских песен.

Авторский темп прелюдии – Андантэ, 6/8. Темп должен быть «текучим», чтобы можно было ощущать ритм по целым тактам. Именно тогда представляется возможным играть фигуры, состоящие из восьмых, мелодично, ровно, без ударений, не теряя выразительности. Лиги, составленные Караевым очень тщательно, не только означают легатное исполнение мелодии, но и исполнение фразами. Под музыкальной фразой надо понимать связанный по смыслу и большей частью замкнутый отрывок мелодии, каким является мотив или тема. Первые два такта прелюдии объединены одной лигой и служат маленьким вступлением к началу мелодии – темы. Мотив вступления – это несколько измененная, восходящая до-минорная гармоническая гамма. Такое начало несет композиционную нагрузку: легко обратить внимание, что аналогичным способом решено и окончание прелюдии. Двухтактное вступление повторяется без изменений в конце прелюдии и приобретает здесь значение послесловия, приводящего к заключительным аккордам: II пониженной ступени, затем доминант-септаккорду с пониженным основным тоном.

Тема прелюдии исполняется глубоким, кантиленным звуком на легато и в первом 80-тактном предложении проходит только в верхнем голосе на фоне аккомпанемента на звуках, разложенных трезвучий в нижнем голосе. Далее в терцевом изложении в нисходящем движении дается ход, приводящий к повторному изложению темы, но уже в трехголосном полифоническом проведении. В тактах 13 и далее мелодические линии, наслаиваясь одна на другую, заимствуя мелодический материал друг у друга, приобретают большую самостоятельность. Звучание этих тем должно быть одинаковым, ровным, не усту-

пающим друг другу. Однако применение имитационной полифонии не заслоняет гомофонного в целом склада музыки прелюдии.

Небольшой эпизод с органным пунктом (в басу си бемоль) использован композитором как средство динамизации развития в момент кульминации. Очень хорошо говорит об этом Б. Мамедова в работе «О некоторых чертах гармонического языка Кара Караева»: «...Органый пункт в данной прелюдии получает необычное выражение: выдержанный звук си бемоль у баса – это звук IV ступени фа минора, т.е. тональности субдоминанты по отношению к главной. Сам эпизод, построенный на органном пункте, представляет собой углубление в субдоминантовую сферу.

В противоположность ярко устойчивому органному пункту тоника и совершенно неустойчивому – доминанты, как это имеет место у классиков, рассматриваемый органый пункт достаточно неопределен. Он не ощущается ни как ярко устойчивый (тонический), ни как вполне неустойчивый (доминантный). Такая роль его связана с общей тенденцией ладотонального развития в прелюдии – с отделением от основной тональности. Тоника в своем «чистом» виде выступает здесь лишь в самом конце. Все предшествующее ей музыкальное развитие связано с тональностями субдоминантовой сферы. Характер ладогармонического развития в этой прелюдии связан со спецификой художественного образа, очень тонкого в своей выразительности, полного неуловимых смен настроения, игры «света» и «тени», красочного и одновременно утонченно-психологического. Лирико-созерцательное в целом настроение имеет здесь множество различных оттенков»<sup>57</sup>.

Можно посоветовать пианистам не изменять темп при исполнении этой прелюдии, но чтобы исполнение было естественнее и выразительнее, надо прибегать к агогическим колебаниям. В вопросах агогики многое зависит от чутья исполнителя, здесь правила не возможны. И все же можно привести примеры, в которых известная темповая свобода кажется необходимой. Во втором такте надо сделать небольшое ритарданто, чтобы естественным образом подготовить начало темы. Такты 19 – 22-й также требуют некоторой ритмической свободы. Именно в этих тактах на остинатном басу си бемоль с нарастанием взволнованности можно слегка ускорить темп с тем, чтобы в кульминации снова его замедлить и вернуться к основному темпу прелюдии. Композитор в прелюдии использует элементы имитационной по-

---

<sup>57</sup> Кара Караев. Статьи, высказывания, воспоминания. М., 1978. С. 268.

лифонии, они – важное средство внутреннего роста, движения образа, здесь активизируется развитие музыкальной мысли, оно предохраняет от импровизационной рыхлости. Исполнитель обязан обратить внимание на полифоничность прелюдии.

Исполнение миниатюры требует звукоизвлечения, соответствующего музыке, – нежного, мягкого, очень выразительного. Движения рук и пальцев должны быть сосредоточенными и точными. Расслабленность рук недопустима. Звуки и гармонии берутся мягко, без толчка, активный удар нежелателен. Вся прелюдия играется с педалью. Протяженность звуков и аккордов контролируется слухом. В конце прелюдии автор ставит фермато. Как и паузы, ферматы органически входят в конструкцию формы. Нужно учесть, что они не отдых, не остановка музыки, а связка между прелюдиями, момент переключения эмоционального состояния исполнителя.

### *Прелюдия № 3*

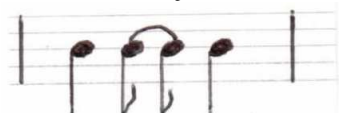
Условно прелюдию назовем «Плясовая». В прелюдии № 3 соль мажор (Аллегро мольто) ярко выражено жанровое начало. В скерцовом, нарочито механическом движении растворены обороты, свойственные многим азербайджанским танцам. Ритмический рисунок прелюдии (размер 3/2) напоминает метро-ритмическую структуру азербайджанской плясовой музыки: 1/ 6/8



или 2/ 6/8



Все эти такты исполняются без изменений темпа. В вышеприведенном примере второй и четвертый такты должны исполняться без напряжения, присущего синкопам, то есть они не должны быть исполняемы в следующем виде:



Точная игра этих примеров требует от исполнителя интуитивного понимания характера особенностей азербайджанской плясовой музыки. В прелюдии сохранен принцип четкого выделения опорных



звуков лада «раст». В ней много интересных колористических находок. Ясно слышна игра деревянных духовых инструментов. Фактура прелюдии написана в унисон через октаву. Флейта пикколо перекликается с фаготом. Среди азербайджанских народных инструментов имеется духовой инструмент, напоминающий своим визгливым тоном европейский духовой инструмент пикколо. Очень возможно, что композитор в своей прелюдии имитирует звучание духового национального инструмента – зурны.

Исполнитель должен передать не только настроение и содержание прелюдии, но и свои определенные звуковые представления: смена регистров позволяет добиться великолепных красочных эффектов, точно так же, как противопоставление звучности высокого регистра: низкого, смена нон легато и стакато и т.д. Недостаточно соблюдать только авторские нюансы, где они обозначены, надо добавить свои краски, не нарушая замысла композитора. Начать прелюдию следует на легком стакато пиано. Этот штрих лучше всего подходит для игрового, шаловливого характера прелюдии. Далее, где композитор ставит нюанс суб. фортэ и где появляются октавы в теме, штрих меняется на нон легато. Музыка становится более тяжелой. С переходом на штрих нон легато добавляется педаль для усиления звучности. Средний эпизод уже играется без педали, так как в нижнем регистре инструмента музыка потеряет свою ясность и четкость.

Последние три такта среднего эпизода на мольто крещендо, где находится кульминационная точка мелодической волны, врываются в начальную тему прелюдии. Здесь композитор не ставит никаких динамических указаний. Но из исполнительской практики стало ясно, что лучше репризу играть так же, как начало прелюдии, на штрихе легкое стакато и субито пиано, постепенно убавляя звучность. Последнюю восходящую мелодическую линию нужно сыграть мольто димин. Затем заключительные октавы, как и требует композитор, исполнить фортэ – акцентированно. Этим создается как бы графический эффект, наиболее точно выражающий замысел автора.

Во многом хорошее исполнение зависит от правильной аппликатуры. Особенно это заметно, когда темп в произведении высок. Неправильная аппликатура так же, как лишние движения пальцев, становится помехой при быстрой игре.

## *Прелюдия № 4*

Условное название соль минорной прелюдии – «Покой». Образ этой прелюдии более замкнут. Чувствуется благородная сдержанность композиторской манеры, поэтическая грация, особое чувство художественной меры, не покидающее композитора никогда. Неуловимая красота родной природы показана в мягких тонах романтической мелодии, написанной в характерных интонациях национальной музыки. Вся прелюдия пронизана покоем, каким-то неуловимым ароматом. Выразительный мелодизм, гармоническая свежесть, колористическая изобретательность подчеркивают замысел композитора. Неслучайно здесь авторское указание андантэ кантабиле (размер 6/8). Композитору хочется красочной певучести, акварельной звучности, некоторого внутреннего трепета. Очень важно обратить внимание на паузы в аккомпанементе шестнадцатыми. Они становятся одним из важнейших элементов интонации. Для изображения мелодии прелюдии кантабиле пальцы пианиста должны сохранять непрерывный и мягкий контакт с клавишами. Это достигается нажимом, а не артикуляцией. Желательно, чтобы аккомпанемент был невесомым, ажурным, ненавязчивым. В встречающихся двойных нотах (терции, кварта, квинта) в правой руке при исполнении рекомендуется слегка выделять верхний голос. Облегчая нижний голос, можно добиться большей выразительности мелодической линии.

Кварто-квинтовые созвучия в аккомпанементе свойственны ашугской музыке, в которой заложены элементы, существенные для развития гармонии<sup>58</sup>. В прелюдии, где меняется размер 6/8 на 9/8, происходит внутреннее оживление, но без ускорения движения. Это оживление должно быть подчеркнуто короткими диминуэндо. После проведения темп в басу постепенно затихает (морэндо), и остается чувство как бы недопетой песни, незавершенности, недосказанности...

## *Прелюдия № 5*

Пятую прелюдию ре мажор, написанную в форме расширенного периода, можно назвать «Колыбельная». Это самая яркая по колориту музыка из прелюдий первой тетради. По объему пятая прелюдия са-

---

<sup>58</sup> Ашуг сам сочиняет музыку и стихи, которые исполняет, аккомпанируя себе на сазе и приплясывая (саз – струнно-щипковый инструмент).

мая маленькая. Но она может служить образцом формы с необыкновенно емким содержанием, и по уровню содержания эту прелюдию можно поставить рядом с прелюдиями Ф. Шопена и А. Скрябина (вспомним ля мажорную прелюдию № 7 Шопена и до диез минорную Скрябина).

Кара Караеву удалось создать поэтичный, теплый образ. На фоне мягких «колыбельных» покачиваний баса льется задушевная и ласковая мелодия. Движение мелодии опирается на долгие звуки – своеобразные опорные точки (нота ля и ре) – и доходит до своей кульминации на верхнем ля. На всем протяжении прелюдии в сопровождении звучит органнй пункт, вызывающий отдаленные ассоциации с ритмо-фонетическим назначением национальных инструментов (ударные, ашугский саз), со своеобразным акцентом – «приседанием» на первой доле такта.

Прелюдия построена на оstinатной фигуре. Оstinата в сопровождении прелюдии – это последование двух аккордов, т.е. разложенный нонаккорд первой ступени. Однако оstinато здесь тесно связано с ладовой основой ведущей мелодии.

Народно-ладовое начало, пронизывающее музыку прелюдии, во многом обусловило ее гармонический язык: часто те или иные гармонии непосредственно связаны с выразительными особенностями лада, например: ашугские квинты, органнйе пункты, басовые оstinато (именно эти особенности и использует Караев).

В прелюдии слышен лад чаргях. Основой звукоряда чаргях является последний тетрахорд гармонического минора. Это сходство дает возможность автору одnogолосные по своей природе народные мелодии гармонизовать средствами мажора и минора. Поэтому целесообразней в ряде случаев профессиональной азербайджанской музыке давать двойное ладово-тональное обозначение, определяющее ее ладовую основу, как и тональность мажора или минора.

Всему миру известно, что классическая музыка Азербайджана тесно связана с поэзией Хагани, Табризи, Низами, Насими, Физули, Вагифа. Многогранные жанры поэзии – распеваемые газели, гасиды, рубайи – по традиции обрамлялись музыкальными формами, создавали единое, неделимое друг от друга музыкально-вокальное искусство. Звучная лирика способствовала зарождению таких новых видов народного песенного творчества, как нэгмэ, тэране. Именно на тэране похожа пятая прелюдия из первой тетради.

В мелодии прелюдии имеются две шестнадцатые после четверти с точкой. Следует играть эти шестнадцатые чуть позже, чем предписывают правила, с небольшим акцентом на си бемоль, в противном случае исполнение может быть слишком вялым и ленивым, без изюминки. Шестнадцатые как бы скатываются на ноту соль. Такая игра подчеркивает характерные интонации и ритмы народной песни. То же самое нужно сделать в верхнем регистре, где тема проходит трезвучиями в кульминации прелюдии.

### *Прелюдия № 6*

Последняя ре минорная прелюдия завершает первую тетрадь цикла Кара Караева. Но она не только завершает тетрадь, а является смысловой образной кульминацией. Шестая прелюдия способствует цельности цикла, подчеркивает наличие в каждой тетради «узловых» миниатюр, своего рода смысловых центров. Она как бы цементирует, придает законченность авторскому замыслу. Прелюдию условно можно назвать «Зов отцов». Автор рассказывает в свободной импровизационной манере о героическом прошлом мужественного народа. Тема прелюдии, которую проводит левая рука, напоминает боевой клич. Композитор, воспевая героизм, свобододолюбие, придает музыке скульптурную объемность и монументальность. В музыку вплетены интонации лада щур, а в репетициях – сегях. Лады щур и сегях – самые популярные в Азербайджане. Подавляющее большинство азербайджанских народных песен, танцев и других форм построено в этих двух ладах. Щур и сегях имеют минорную окраску.

Тонус исполнения прелюдии как нельзя лучше определяет авторский темп – аллегро кон брио. Триольная фактура правой руки в сочетании и с четвертями, и дуолями темы предопределяет возможность высокого порыва, импровизационность. Репетиции, которые встречаются в прелюдии, – частый исполнительский прием на любимейшем инструменте азербайджанского народа – таре (струнно-щипковый инструмент) и исполнять их нужно обязательно без педали. Это дает возможность подражать таре и создает специфическую окраску с остальным педальным исполнением этой прелюдии. В третьем такте репетиции правой руки на тоническом остинатном басу иногда исполнители играют двумя руками. Это искажает авторский

текст, так как теряется в левой руке задержанный тонический бас. При правильной аппликатуре репетиции легко исполняемы. Вся тема прелюдии играется маркато с акцентами, особенно нужно выделить октавы в левой руке, где звучание доходит до кульминации на фортэ. При исполнении октав первое требование – сильное, крепкое звучание обоих пальцев. Руки и кисти рук должны быть совершенно свободными. Только самый кончик пальца – «передатчик» – должен обладать стальной твердостью. Такая свобода мышц необходима, потому что без нее пианист не способен совершать правильные движения рукой, кистью и пальцами. Все октавы в левой руке играют от плеча.

Вся прелюдия пронизана фанфарным звучанием, красочным (чуть-чуть металла), символизирующим силу, народную смелость.

Соблюдая четкий ритм, при исполнении прелюдии нельзя выделять механическим ударением тактовые черты, акцентировать первые ноты. Это нарушает течение музыки. Существует неправильная тенденция спешить в конце такта при одновременном исполнении триолей и дуолей.

Если в среднем эпизоде, где метр меняется на 6/4, сделать пиано и усилить его на мольто крещендо до репризы, то здесь будет достигнут желаемый звуковой эффект. В прелюдии преобладает виртуозное начало, требующее яркого эмоционального исполнения.

### **Темы для закрепления**

Мугам – своеобразный жанр азербайджанской музыки устной традиции. Форма мугама. Название ладов. Исполнители – мугаматисты. Тэснифы, ренги. Стиль исполнения мугамов. Импровизационность исполнения мугамов. Как используют элементы мугама в фортепианных произведениях композиторы Азербайджана. Примеры. Органическая связь творчества композиторов с азербайджанской народной музыкой, также преемственная связь с традициями русской и западноевропейской классики и лучшими образцами советской музыки. Асаф Зейналлы – у истоков развития азербайджанской фортепианной музыки. Узеир Гаджибеков – великий педагог-композитор, основоположник профессиональной классической музыки Азербайджана.

## АРМЕНИЯ

### «ШЕСТЬ КАРТИН» АРНО БАБАДЖАНЯНА

«Поэт должен быть щедрым», – говорит Сулейман Стальский. Эти простые и мудрые слова великого ашуга полностью можно отнести к таланту Арно Арутюновича Бабаджаняна.

Сегодня уже невозможно представить армянскую, да и всю современную советскую музыку без творчества Бабаджаняна.

Родина композитора – Армения, страна древнейшей культуры и цивилизации. Родился Бабаджанян в 1921 г. в семье педагогов: отец преподавал математику, мать – русский язык. Первые музыкальные впечатления Арно получил дома: отец играл на разных инструментах, в том числе на свирели, и будущий композитор заслушивался этими мелодиями.

Бабаджаняну повезло в выборе жизненного пути: «В 1926 году в Ереване проводилось необычное для той поры обследование. Специальная комиссия из Москвы выявляла особо одаренных детей... Члены этой комиссии ходили по детским учреждениям.

Помню, привели меня к невысокому человеку, который предложил спеть, затем постучал пальцами по столу и попросил повторить эти звуки. Когда осмотр закончился, незнакомец сказал: «У этого мальчика абсолютный слух. Его обязательно надо учить музыке». Как я узнал позднее, тем добрым незнакомцем был Арам Ильич Хачатурян»<sup>59</sup>. В раннем и быстром становлении Бабаджаняна как художника роль и влияние А. И. Хачатуряна неоценимы.

И еще один выдающийся музыкант современности имел большое влияние на Бабаджаняна – это профессор Московской консерватории К. Н. Игумнов, в чьем классе формировалась творческая индивидуальность молодого композитора.

Именно у Игумнова Бабаджанян раскрылся как «мастер фортепианной кантилены, инструментального бельканто и мощных динамических нагнетаний» (по выражению Е. Долинской).

Глубоко восприняв традиции и заветы мастеров народной и классической музыки, Бабаджанян с ранних произведений заявил о себе своей неповторимостью. Вслед за А. И. Хачатуряном он поведал о жизни и искусстве своего народа в концертном жанре, в камерной музыке, в песне. Известность обрели наряду с крупными сочинениями

---

<sup>59</sup> Социалистическая индустрия. 1971. 30 марта.

композитора («Героическая баллада» для фортепиано, скрипичный, виолончельные концерты, рапсодия для симфонического оркестра, кантата «Ода Армении», Полифоническая соната для фортепиано, струнные квартеты, фортепианное трио...) и миниатюры для фортепиано: «Вагаршапатский танец», «Прелюдия», «Каприччио», «Размышление», «Юмореска», «Поэма» (эта пьеса стала обязательной в программе одного из Международных конкурсов им. П. И. Чайковского), «Экспромт», «Элегия» и «Картины». Ниже мы подробнее разберем некоторые из этих миниатюр.

Наиболее характерная особенность творчества Бабаджаняна – народная национальная основа его музыки. В ранний период произведения композитора носили традиционный характер, он тяготел к образно-жанровой антитезе. Наиболее близки ему были С. Рахманинов и А. Хачатурян. Живой интерес вызывали также классики армянской профессиональной музыки Комитас и Спендиаров. Осваивая их традиции, он активно переосмысливал, ассимилировал в своем творчестве то, что совпадало с его собственным ощущением действительности. Так, мужественное начало сочеталось с лиризмом («Героическая баллада» для фортепиано), широкая кантилена, широкий регистровый диапазон, крупный аккордовый (Рахманиновский) штрих («Вагаршапатский танец»).

В 60 – 70-е годы на смену этим броским формам проявления национального в музыке приходят иные стилевые категории. Эмоционально яркие образы уступили место психологически сдержанным, национальное начало стало обобщенно-опосредованным, более глубинным. С цитатами из народно-национальных истоков в музыке Бабаджаняна мы встречаемся только в раннем периоде его творчества. Вспомним песни «Я тебя увидел» в финале «Героической баллады», «Садовник» в «Армянской рапсодии» (написанной в соавторстве с А. Арутюняном) в обработке «Вагаршапатского танца» и песни Саят-Новы «Пока я жив», в «Элегии», посвященной памяти А. И. Хачатуряна.

Язык композитора в основе своей – народная музыкальная речь, но свободно развитая, обогащенная авторским мастерством, и, безусловно, индивидуальная. Однако Арно Бабаджаняну совершенно чужд этнографизм. Его музыка основывается не на оборотах и цитатах, а на принципах народности.

Одна из главных черт стиля композитора – острое чувство современности. Его тяга к картинности, подчиненная задачам вырази-

тельным, сочетается с выпуклыми, яркими образами, хотя уже в произведениях 60 – 70-х годов определяющим становится принцип музыкальной графики. Музыка Бабаджаняна всегда празднична, концертна в широком смысле этого слова.

Прежде чем перейти к подробному разбору некоторых миниатюр (в основном «Шести картин») для фортепиано, обратим внимание на образный пласт, вызвавший музыкальные ассоциации. Это танцевальные интонации с присущей для армянской музыки переменностью метра (5/8 – 6/8).

«Танец, быть может, одно из самых характерных проявлений жизни человека, – писал Комитас. – В танце выступают отличительные черты каждого народа, прежде всего – его нравы и степень культурного развития. Все, что выражается в танце, подчинено законам такта, ритма, мелодии. Сообразно темпераменту и культуре каждого народа, ритм и мелодия, составляя, так сказать, душу танца, выливаются в ту или иную форму»<sup>60</sup>.

Стихия танца влекла Бабаджаняна с юных лет. Заглянув к текстам многих фортепианных сочинений композитора, мы увидим запечатленные сильные и яркие образы, навеянные поэзией народного танца. Даже во многих иных произведениях Бабаджаняна, непосредственно не связанных с танцем, мы нередко ощущаем почти зримую конкретность пластических движений, выраженных музыкой. Народное песенно-танцевальное начало заложено в самой природе бабаджаняновской музыки.

Для подтверждения нашей мысли обратимся к примерам. Пьеса «Юмореска» – это шуточный танец. Не лишним будет напомнить, что народные армянские танцы в зависимости от их характера сопровождаются танцевальными песнями, исполняемыми большей частью хором в унисон или при чередовании сольных запевов с хоровыми припевами, а иногда – ансамблем в составе зурны и барабана. «Во многих шуточных песнях строки основного текста сопровождаются различными восклицаниями и часто повторяемыми фразами припевного значения. Иногда эти восклицания звукоподражательны, например, «опта», «тым-ба» и другие – как подражание ударным инструментам»<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> Комитас. Статьи и исследования (на армянском языке) // Армянские народные танцы и хороводы. Ереван, 1941.

<sup>61</sup> Беляев В. Очерки по истории и музыке народов СССР. М., 1963. С. 111.



В пьесе «Юмореска» Бабаджаняна мы находим все черты шуточных армянских песен и танцев. В миниатюре «Экспромт» можно сразу увидеть лирический женский танец. Причем у армянского народа сольных танцев сравнительно немного, основная их масса – хороводные или круговые с незамкнутым кругом, носящие название «яй-ли». Они делятся на мужские, женские и совместные.

В «Каприччио» композитор опирается на четкий пульс активного мужского танца. Здесь мы обнаруживаем упругий ритм с внутренним перечнем акцентов, который создает ощущение мускулистой энергии.

«Шесть картин» Арно Бабаджаняна написаны в 60-е годы. Исполненные в Малом зале Московской консерватории, на фестивале «Закавказская весна», затем на пленуме Союза композиторов, они имели громадный успех.

Национальное начало этого произведения, однако, вышло за пределы узкофольклорных жанров. Композитор ставит перед собой определенную образную задачу, а подчиненный в целом логике классического тонально-гармонического мышления музыкальный язык композитора насыщается рядом новых черт и закономерностей, в результате чего образуется синтез старого, классического и нового, современного танца. Но в конечном счете в «Шести картинах» национальное начало, а не хитросплетения серийной техники обеспечили успех этой яркой музыке.

В этом цикле композитор отдает предпочтение танцевальности. Народные танцы Армении необычайно богаты мелодическими и особенно ритмическими красками, и у Бабаджаняна («Народная», «Токката» и «Сасунский танец») они несут основную смысловую нагрузку, составляют стержень всего цикла.

В первой пьесе «Шести картин» – «Импровизация» (Андантэ речитативо) проявилась свойственная музыке Востока тенденция к импровизационности, а также динамичные речитативные интонации и стихия ритма музыки XX в. Интересна пьеса еще и тем, что здесь закладывается драматический зачин, вводящий в мир психологических образов всего цикла. Достаточно указать на характерную и распространенную в армянской народной музыке интонацию малой секунды и малой терции (или увеличенной секунды). «Импровизация» вводит также в атмосферу цикла, в круг его интонационных и гармонических противопоставлений.

Импровизационность, унаследованная от традиций народного искусства, подчиненная воле художника и преформированная его фантазией и мастерством, составляет характерную особенность стиля многих восточных композиторов, в том числе и Бабаджаняна. Благодаря ей обогащается выразительность произведения, она вносит в музыку черты неповторимого своеобразия при развертывании тем мелодий с их внутренними контрастами интонационно-ладовых оттенков, ритмических движений, тембровых и гармонических красок.

Великими импровизаторами у восточных народов были гусаны и ашуги. Песнь ашуга всегда сопровождается игрой на народном инструменте (саз, кеманча), отличающейся разнообразием выразительных оттенков – в мелодии, в тембре и динамике. Кварто-квинтовые созвучия составляют прочную основу лада. Можно удивляться неисчерпаемой фантазии народных музыкантов, их мелодической и ритмической изобретательности.

В национальных традициях Армении бытуют и развиваются такие мугамы. В искусстве ашугов и мугаматистов при всей разнохарактерности тематики, жанровых тенденций и исполнительных традиций имеются и общие связи – в общностях этических и поэтических идеалов, в ладовой первооснове музыкального языка, импровизационности развития народного мелоса, инструментализма...

В пьесе «Импровизация» Бабаджанян раскрывает своеобразный мир Востока. Он опирается именно на эти традиции устного народного творчества, на искусство гусанов-ашугов и мугаматистов. Так же как у народных певцов, в пьесе слышны широко льющиеся мелодии с меняющимся характером движения; изменчивый метрический пульс ( $5/4$ ,  $3/4$ ,  $2/3$  и т.д.), речитативные повествования и тут же инструментальные наигрыши. Все это напоминает сказ-пение ашуга, его игру.

Пьеса очень трудна для исполнителя-пианиста. Здесь есть опасность попасть в крайность, потерять главное – цельность формы, чувство меры. В «Импровизации» трудность для исполнителя заключается еще и в отсутствии единой фактуры. А главное – пианист должен услышать задумки всех тематических образований цикла. Именно в первой пьесе опуса намечается круг главных мелодических и гармонических элементов.

Армянские национальные лады для европейского слуха (с увеличенной секундой) звучат довольно необычно. В армянских народ-

ных ладах распределение внутренних тяготений довольно своеобразно. Подчас бывает трудно определить, где находится основной устой или система устоев, потому что в самом звукоряде образуются многочисленные «микросистемы» с внутренними устоями и неустоями. Чаще всего в таком случае главными становятся крайние точки его диапазона при относительной свободе трактовки устоев и неустоев внутри звукоряда. Связанная с этим некоторая приглушенность тяготений, с одной стороны, и упомянутая необычность интервальной структуры армянских народных ладов – с другой, видимо, и обусловили возможность творческого использования двенадцатитоновой техники с относительно редкими, но все же ясно выделенными тональными опорами. В то же время национально определенные интонации не теряют своей характерности, но лишаются той прямолинейности, которую создавали бы обычные мажорно-минорные тяготения, в целом не свойственные данной национальной культуре<sup>62</sup>.

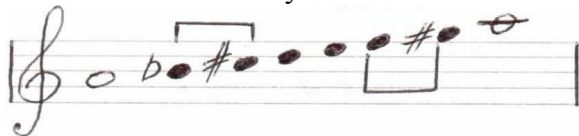
«Избранный композитором тетрахорд народного происхождения (например: до, си, ля, бемоль, соль) ложится в основу всего интонационного развития цикла. Но сам тетрахорд уже внутри себя содержит и возможность интонационного контраста, реализация которого имеет важное значение для последующего развития.

Так, вычлененная из тетрахорда попевка М2 + М3 противопоставляется последовательно построенным цепочкам кварт, берущих

---

<sup>62</sup> Ладовая основа армянской музыки – диатонические лады мажорного (миксолидийской и ионийской) и минорного (эолийской, фригийской и дорийской) наклонения.

Из ладов с увеличенной секундой наиболее часто встречаются лады с увеличенной секундой на II и VI ступенях диатонического лада или же с двумя увеличенными секундами на обеих этих ступенях:



Особый интерес представляет употребление последовательности с интервалом в полтора тона между I и II ступенями лада, не наблюдаемой нами в музыке других народов.



В армянских народных песенных мелодиях можно наблюдать и случаи ладовой переменности, возникающие, главным образом, при перенесении смыслового акцента с тоники натурального минора (ионийского) на его VII ступень. (См.: Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1953. С. 124).



Большинство народных танцев Закавказья (да и не только Закавказья) строится на одной теме, бесконечно варьируемой, скупая простота плясовой мелодии восполняется редкостным разнообразием ритмических и темповых оттенков.

От фантазии исполнителя зависит многое. Какими колористическими красками он сможет дать слушателю пластику движений, живое представление о самом танце? Пианист должен стремиться извлечь из основной темы – мелодии скрытые в ней выразительные возможности, исчерпать их в вариантном изложении темы, обогащая ее нюансами, подголосками, тембровыми красками.

Средний эпизод пьесы – это «ответная тема», иллюстрирующая характерный поворот в движении танцующих. Затем естественное возвращение к основной теме – в динамичной репризе (фортэ). Тема звучит ярко, рисуя общее оживление народного танца.

Мы должны напомнить, что цикл построен на противопоставлении контрастирующих пьес. Причем каждая из них несет в себе определенную смысловую нагрузку, и они основаны на различных методах развития, различных технических приемах.

Следующая картина «Токкатина» (Прэсто) – динамическая кульминация цикла. Здесь целеустремленность, движение достигают огромного развития. Вся эта пьеса – своеобразная «разработка» цикла. «Токкатина» написана на интонации предыдущей миниатюры – «Народной».

Жанр токкаты в современной музыкальной литературе (XX в.) получил широкое распространение. Видимо, Бабаджанян тоже не смог обойти в цикле такую эффектную в пианистическом смысле пьесу, как токката. Композитор написал ее как своеобразный «опьяненный» танец. Отсюда характерная переменность размера, например, 4/4, 6/8, 2/4, 9/8... Форма «Токкатины» – свободные вариации с чертами трехчастности и вступительным разделом.

При исполнении пьесы необходимы энергия ритма, устойчивость и «напористость» движения, рельефность выявления динамики, в том числе акцентов. Важно обратить внимание на внутреннюю контрастность двухтактной структуры, положенной в основу тематизма «Токкатины», на то, что эта контрастность, намеченная уже во вступлении, при кристаллизации темы уже обостряется.

Воплощая динамический взрыв во втором такте темы, следует ощущать его не только как акцент, но и как расшатывание сформировавшейся тональности – си бемоль минор. Такой тональный конфликт придает музыке большую напряженность, однако завершается в конце пьесы утверждением главной тональности.

Разучивая пьесу, полезно ознакомиться (имеется много записей) с яркими, темпераментными, огненными народными танцами Армении. Это поможет найти исполнителю верную интерпретацию, лучше ощутить художественный образ, задуманный композитором.

Несмотря на виртуозность музыкального языка «Токкатины», Бабаджанян излагает ее очень просто, в основном используя двухголосную фактуру, но с активно выраженной скрытой полифонией. Автор стремится к четко определенному движению каждого голоса: оstinatность, активный ритм, интонационно-выразительная мелодия и т.д.

В «Токкатине» привлекают внимание диссонирующие (септима), кварто-квинтовые созвучия, а также системы тех или иных ритмических и метрических отношений. В результате такого отбора элементов и их соотношений эти средства становятся выразителями национального стилевого качества армянской музыки.

Самое интересное, самое важное и нужное для исполнителя – это желание композитора следовать всем его указаниям в нотном тексте, из чего будет ясен авторский замысел.

Педальные указания Бабаджаняна – составная часть его музыки, они так же драгоценны, как и каждый его штрих. Однако их очень, к сожалению, мало. Что это означает? В некоторых пьесах («Токкатины», «Хорал», «Сасунский танец») вообще не брать педаль или все же играть с педалью? Конечно, играть все пьесы нужно с педалью. Однако необходимо бережное отношение, не злоупотреблять, не загромождать звучностью. Например, в «Токкатине», «Сасунском танце» педаль нужно брать только для усиления звучности в акцентах (прямая педаль), sforцандах, в верхнем регистре инструмента – в кульминации, чтобы не смягчить четкий токкатный штрих (нон легато). В «Народной» – на первую долю такта.

Бабаджанян скуп на педальные указания только лишь потому, что он слишком доверяет исполнителю, его мастерству, и подсказывает ему, когда педаль несет смысловую нагрузку, звуковой образ (см. последние такты «Народной» и «Интермеццо» – педалью достигается естественное затухание звуков).

Четвертая пьеса цикла – «Интермеццо» (Андантэ). По манере изложения она напоминает «Импровизацию» – меняющимся характером движений, метрическим пульсом, плавное пение противопоставлено энергичной моторике. «Интермеццо» после динамичной «Токкатины» – это небольшая «передышка», внезапная остановка. Она несет смысловую нагрузку в цикле как пьеса-связка.

Исполнителю тоже дается возможность «отдохнуть», сосредоточиться. Трактовать «Интермеццо» надо так же, как «Импровизацию».

После этой своеобразной миниатюры следует скорбная музыка «Хорала» (Ларго). Почему Бабаджанян обратился в цикле к хоралу<sup>64</sup> – хоровому песнопению? Это объясняется историей развития культуры армянского народа.

«С принятием христианства связано развитие армянского церковного певческого стиля. В основу музыкального оформления культового пения была положена пришедшая из Византии система восьми голосов, то есть групп церковных напевов. Но по своей ладовой структуре и мелодическому содержанию они представляют собой самобытный музыкальный стиль, не сходный с византийским»<sup>65</sup>.

Бабаджанян строит «Хорал» на оstinатных аккордах. Напомним, что выдержанный тон имел специальное обозначение еще в средневековой армянской нотописи – хазах.

Элементы многоголосия в тех или иных формах и масштабах наличествуют во многих народных музыкальных культурах, хотя, например, армянская крестьянская музыка – культура одноголосная. Интересные формы органного пункта (строй национальных инструментов, кварто-квинтовые созвучия, в инструментальных жанрах – бурдон и гетерофония, в вокальной – антифон, контрапунктические элементы, имеющиеся в звукорядах народных ладов и т.д.), создающие тончайшие гармонические соотношения между голосами, испокон веков были и есть в музыке всех народов Востока.

Основу «Хорала» составляет гармоническое оstinато, состоящее из четырех трехзвуковых аккордов. В пьесе оstinато излагается восемь раз. Тоническая опора (первый аккорд) отчетливо восприни-

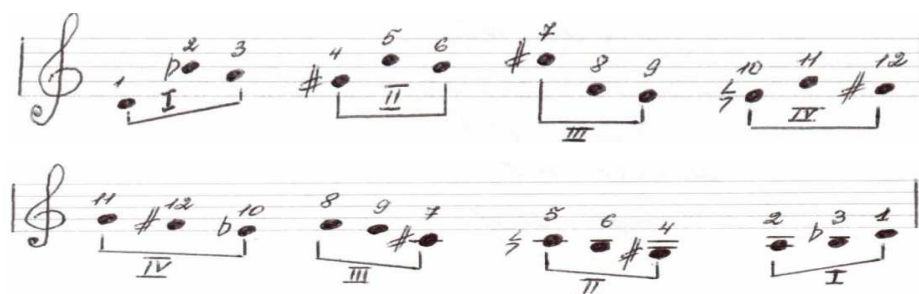
---

<sup>64</sup> Хорал – от греч. хор – хоровое исполнение – род религиозных песнопений на латинском языке в католической церкви или на родных языках.

<sup>65</sup> Беляев В. Указ. соч. С. 136 – 137.

мается на слух и тяга остальных аккордов к нему лишний раз доказывает непосредственную связь с самыми давними классическими типами басов остинато.

Мы уже говорили, что Бабаджанян в цикле «Шесть картин» пользуется методом серийной техники. Ю. Евдокимова по этому поводу пишет: «Знаменательно, что звуки двух различных пластов музыкальной ткани – гармонического и мелодического – в каждом такте намеренно не совпадают друг с другом. В музыке XX века мы часто встречаемся с аналогичным приемом, причем обычно один из пластов исполняет роль главного, ведущего в развитии, а другой – как бы «освещает» его издалека дополнительным светом. В «Хорале» происходит примерно то же. Самостоятельная по звуковому составу мелодическая линия взаимодействует особым образом с гармонической вертикалью, будучи фактурно и регистрово отдаленной от нее. Если сопоставить между собой звукоряды гармонического остинато и мелодических голосов, получится один и тот же двенадцатитоновый ряд, но расположенный в двух случаях по-разному: один ряд в направлении от первого звука к последнему, другой – в обратном порядке. Более того, определенная закономерность существует и в перестановке тонов внутри трехзвуковых групп:



Таким образом, обнаруживается особый конструктивный замысел композитора: на основе одного ряда, то вытянутого в горизонталь, то разложенного в вертикальные созвучия ряда, проводимого от начала к концу и в обратном порядке, – строится вся «пьеса»<sup>66</sup>.

Бабаджанян сумел создать истинно национальную по характеру пьесу, соединив элементы архаики и современности. Создается образ величественный и возвышенный. Хор напряженно-насыщенных аккордов раскрывает глубину скорбной музыки, а мелодический голос

<sup>66</sup> Евдокимова Ю. // Советская музыка. 1967. № 2. С. 22.



вносит в «Хорал» напевные, лирические интонации. Такое сочетание великолепно дополняет друг друга, создает богатую звучность. «Хорал» можно назвать в драматургии цикла его философской кульминацией.

Исполнителю необходимо раскрыть лирические глубины музыки, воплотившей философскую мысль о величии прекрасного и горячее чувство любви к прекрасному в нашей жизни. Такова сила поэтических обобщений бабаджанянского лиризма, в котором личное, индивидуальное гармонично слилось с общенародным.

Всем этим и определяется значительность идейно-эмоционального содержания музыки «Хорала», ее строгая сосредоточенность, ее светлая настроенность. Фактура – прозрачная, в мягких тонах, ни одного лишнего мазка, нарушающего ясный строй музыкальных мыслей, частоту голосоведения ради самодовлеющих эффектов колорита.

«Хорал» – пьеса небольшая. Этим она и трудна для исполнителя. Точное выполнение авторских динамических указаний во многом поможет пианисту понять всю глубину эмоциональной стороны пьесы, которая поначалу скованная, а далее переходит к открытой экспрессивности, и в конце все затихает, исчезает. Динамический накал от двух пиано доходит до двух форте в кульминации и наоборот.

В «Хорале» педаль подразумевается автором, без нее музыка потеряет свой смысл. Органные басы с педалью (гармоническая) будут звучать богаче, колористичнее, и желательно их не терять, если даже с появлением мелодической линии звучность немного «загрязнится». В этом случае надо прибегать к полупедали.

Последняя пьеса «Шести картин» – «Сасунский танец» (Аллегро энэрджико) – кульминация цикла.

Бабаджанян пишет финальную картину блестяще, эффектно, темпераментно и виртуозно. Здесь есть что «поиграть» пианисту. Пьеса трудна ритмически, технически, эмоциональна и требует большой исполнительской выдержки.

В «Сасунском танце» есть нечто от яростной токкатности образов языческого мира Стравинского. В основе развития лежит варьирование ритмоинтонаций. Музыка пьесы свойственны обильное синкопирование, оstinatность, излюбленная асимметричность метра и структур, столь характерные для самобытной армянской народной музыки.

В «Сасунском танце» воплощен тип моторики, ведущей свое происхождение от народных танцев Армении (отсюда характерная переменность размера, например: 5/8, 4/8, 7/8, 6/8, 3/8, 9/8, ...).

Исполнителя желательно ввести в круг всех этих вопросов. При этом можно с успехом использовать приемы проблемного метода обучения, создавая различные трудности и направляя его на путь самостоятельных поисков решения тех или иных задач<sup>67</sup>.

Очень важно при исполнении выявить рельефность динамики, в том числе акцентов. Динамика пьесы все время нарастает и в конце доходит до трех фортэ – кульминация. И опять финал пронизывает основная интонация всего цикла – М2 + М3.

Воплощая динамический взрыв в конце пьесы, следует ощущать его не только как кульминацию данного танца, но и всего цикла.

Мы уже говорили выше об использовании педали в картинах. Как известно, в педали заложены неисчерпаемые красочные возможности. Беспедальное звучание – своеобразная характерная краска, которой пианист широко пользуется.

Противопоставление беспедального звучания педальному – сильное выразительное средство. Оно служит обрисовке ритма и психологической характеристики.

Но такой контраст должен быть продиктован только художественной целью, как это можно обнаружить в «Сасунском танце». Больше половины пьесы звучит в низком регистре на нюанс пиано. Это дает возможность использовать очень скупую педаль, а порой и вовсе от нее отказаться.

Разобрав «Шесть картин» Арно Бабаджаняна, можно сделать некоторые выводы. Первое и самое главное – А. Бабаджанян – певец своей родины. Музыка его народна в самом широком смысле этого слова. Народна не внешней «схожестью» с фольклором, а всем своим духом, звучанием, смыслом. Его музыка вся проникнута воздухом Армении.

А. Бабаджанян глубоко современный композитор. Его музыка (так же, как и его исполнительство) отличается своим «почерком». В музыкальной речи композитора органично сочетаются элементы народно-крестьянской песни, традиции виртуозно-импровизацион-

---

<sup>67</sup> Желательно ознакомить пианиста с книгой В. Н. Холоповой «Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века». М., 1971.

ного искусства ашугов-гусанов. Творчески переосмысливая благотворное влияние, с одной стороны, национальных истоков, с другой – классических традиций мирового музыкального искусства, А. Бабаджанян создал свой самобытный стиль, благодаря которому музыку А. Бабаджаняна любят не только в Армении.

### **Темы для закрепления**

Родина Арно Бабаджаняна – Армения. Первые музыкальные впечатления композитора. Хачатурян и Бабаджанян. Их связи. Бабаджанян – пианист. Его педагоги. Фортепианные сочинения А. Бабаджаняна. Наиболее характерные особенности творчества Бабаджаняна. Классики армянской профессиональной музыки Комитас и Спендиаров. Народная национальная основа музыки Арно Бабаджаняна не на оборотах и цитатах, а на принципах народности. Музыкальный язык фортепианных произведений композитора – синтез старого, классического и нового, современного. Гусаны, ашуги и мугаматисты – великие импровизаторы восточных народов. Разнообразие тематики, общность этических и поэтических идеалов, импровизационность развития народного мелоса, инструментализма. Ладовая основа армянской национальной музыки. В каких пьесах цикла «Шесть картин» А. Бабаджанян использует серийную музыку? Исполнительские задачи пианиста.

## **ТУРКМЕНИЯ**

### **ШЕСТЬ ДЕТСКИХ ПЬЕС И «ЗВУКИ ДУТАРА» НУРЫ ХАЛМАМЕДОВА**

Н. Халмамедов родился 24 февраля 1940 г. в ауле Мюрча, в предгорьях Копет-Дага в крестьянской семье. Рано потеряв родителей, мальчик был определен в детский дом в Байрам-Али. Здесь же в небольшой музыкальной школе Нуры учился играть на фортепиано, играл в духовом оркестре. Педагог Ольга Алексеевна Кравченко привила ему любовь к импровизации, чтению с листа... (из ее класса вышли в большое искусство сразу три значительных композитора –

Д. Нурыев, Ч. Нурымов и Н. Халмамедов, причем они стали и отличными пианистами). Любовь к музыке привела его в музыкальное училище. Здесь по классу фортепиано он учится у Елена Константиновны Кулеш. Блестящие музыкальные способности (превосходная память, природная беглость пальцев, темперамент, эмоциональность) выделяли Халмамедова среди сверстников.

Училище Нуры закончил досрочно, был рекомендован в вуз и поступил в Московскую консерваторию в класс А. Н. Александрова. В аспирантуре Халмамедов стажировался у А. И. Хачатуряна.

Своеобразие цикла «Шесть детских пьес» прежде всего в глубоком познании русской культуры, любви и преклонении перед исконно русским. Об этом говорят названия пьес: «В Иванове», «Думка»... Автор как бы рассказывает детям о своих детских впечатлениях, воспоминаниях, которые передала ему его первая учительница. И в то же время композитор написал музыку, не оторвавшись от туркменской интонационной основы. Н. Халмамедов не поступился «своим» музыкальным видением в раскрытии характерных образов, подсмотренных в окружающей жизни. В цикле заметны внутренние связи между частями. Безусловно, композитор мыслит произведения как неделимое целое, поэтому рекомендуем исполнителям играть цикл целиком. Хотя каждая пьеса тщательно отделана композитором и ее вполне можно считать законченным произведением, представив в виде отдельной миниатюры.

Фактура «Шести пьес» отнюдь не выигрышно эффектна, ей присуща определенная внутренняя целостность, экспрессивность и вместе с тем сдержанность. Следует обратить внимание на то, что каждый народ по-своему переживает радость и горе, что национальное своеобразие музыки определяется характером этих эмоций. В нем проявляются особенности психического склада наций, национальный характер. В отличие от музыки других среднеазиатских народов, туркменской вовсе не свойственны восточная нега, томность, «сладость» интонаций. Она мужественна, иногда даже сурово аскетична. Поэтому исполнителям необходимо найти нужный эмоциональный тон, почувствовать своеобразие лирических состояний, запечатленных в музыке. Чрезмерная прочувзованность, открытость эмоций ей чужды.

В общей драматургии цикла автор использовал род сюжетности, свойственной народным дестанам<sup>68</sup>. Действие трактуется в эмоционально обобщенном плане, в последовательности образов раскрывается не столько событийная сторона явлений, сколько их внутренняя психологическая взаимосвязь.

Все пьесы цикла – программы. Вообще вне программности Халмамедов не мыслит творческого самовыражения: среди множества его сочинений лишь «Скрипичная соната» и «Струнный квартет» не имеют программной расшифровки. Программность – одна из главных черт стиля композитора. Она трактуется композитором по-разному в зависимости от жанровой разновидности сочинений. Заголовки произведений облегчают понимание музыки, помогают автору найти «точку опоры», нанизать образный ряд на четкий смысловой «стабилизатор» (выражение В. Гуревича).

В цикле преобладают минорные тональности в соответствии с национальным ладовым «словарем», опирающимся на приоритет минорных ладов, хотя это не мешает общему оптимистическому настроению опуса. В «Шести пьесах» Халмамедова присутствует легкая грусть, некоторая созерцательность, присущая туркменским лирическим мелодиям.

«В Иванове» (ля минор, 2/4, Ларго) – пьеса, написанная в форме периода, небольшая по объему. Строгая «белоклавишная» диатоника, «светлый» лад – эолийский ля окрашивают мелодию в «чистые» тона, придают ей народный характер. Мелодия напоминает напевы русских крестьянских песен. Унисонное (через две октавы) изложение мелодии вносит в звучание пасторальный колорит.

Следует привлечь внимание исполнителя к строению пьесы. Он без труда заметит повторность и опевания устоя (ля) в конце фраз. Это образует своеобразные мелодико-ритмические фигуры. Видимо, композитор исходит от ритмической основы туркменской народной песни. Нужно сказать, что в ней наиболее употребительна 7-сложная

---

<sup>68</sup> Народными сказителями туркменского эпоса были озаны или узаны, сопровождавшие свои сказы игрой на струнном смычковом инструменте – кобузе. Их сменили впоследствии бахши – профессиональные певцы, исполняющие произведения своего репертуара под аккомпанемент струнного щипкового инструмента дутара. Туркменская пословица так характеризует значение озанов и бахши в народной музыке: «В счастливые времена к народу приходят бахши с озанами, в несчастные времена – ханы с их пылью».

четырёхстопная хореическая строчка. Она декламируется в разных мелодико-ритмических длительностях с затяжкой последнего слога. В пьесе «В Иванове» явно заметно стремление композитора затянуть последний «слог» мелодии.

Правильно найденный темп (широко, но не очень медленно) во многом решит успех исполнения. Недопустимы, однако, поспешность, нарушающая спокойное течение мелодии и свойственную ей созерцательность.

Н. Халмамедов уделяет большое внимание исполнительским указаниям – артикуляции, агогике, динамике. В этом сказывается чисто профессиональный подход композитора-пианиста, точно рассчитывающего эффективность любого исполнительского приема и его «дозировку». Так, в пьесе «В Иванове» нюансы не только означают «громко» и «тихо», но они несут смысловую нагрузку. Так, например, три фортэ на синкопу (VI ступень) приходится на кульминационную точку миниатюры. Повторы фраз необходимо играть на 2 пиано (элемент эхо).

Если говорить о динамике более конкретно, то для такой небольшой пьесы (19 тактов) нюанс три фортэ может показаться утрированным. Для письма Халмамедова присуща именно такая «континентальная» нюансировка. Это можно увидеть почти во всех его фортепианных сочинениях<sup>69</sup>. Однако исполнителю обозначенные в тексте нюансы необходимо истолковывать и понимать в зависимости от контекста. Если вся пьеса исполняется в сфере пиано и носит лирический, широко распевный характер, то нюанс три фортэ необходимо понимать именно в этом ключе, а не абстрактно, т.е. как яркую краску, как луч солнца и т.д., но не просто «громко». Для смягчения аккорда на три фортэ предлагаем взять педаль.

Халмамедов в лирических пьесах широко опирается на «лигванную» кантилену. Вот где исполнитель, любящий «петь» на рояле, найдет благодатную почву. Мелодия миниатюры, основанная на характерном для любой народной мелодии опевании устоев, включает в себе определенную для исполнения трудность. Каждый устой может превратиться в остановку движения, так как нередко неопытный исполнитель мыслит мотивно и не слышит мелодической перспективы.

---

<sup>69</sup> То же в ранних произведениях С. В. Рахманинова (четыре фортэ, четыре пиано и т.д.).

Внутреннее пропевание длинных нот, слышание гармонических тяготений помогут преодолеть статичность исполнения. Таким образом, пианист почувствует направленность движения мелодии, объединит все предыдущие в цельную, неразрывную мелодическую мысль.

«Мимолетность» – вторая пьеса цикла (Модерато, 4/4, ля минор) – мимолетное настроение, впечатление, мысли композитора, перенесенные в нотные строки. Исполнитель волен сам находить то, что является образом этих лаконичных звуковых «строф». Однако Халмамедов (подобно Мусоргскому, Бородину, Рахманинову) создает «звуковую рамку», вызывающую представление о «колокольном звоне», услышанном в Иванове.

Если в крайних частях мы слышим размашистое звучание большого колокола, то в средней части (пиу мосо), как бы повторяясь эхом в непрерывном пульсировании шестнадцатых, перезваниваются колокольчики. В конце пиу мосо ритмический рисунок дан автором в увеличении (шестнадцатые: восьмые и четверти). Плагальность гармонического языка последних тактов пиу мосо придает особый колорит звучанию.

Педаль в миниатюре несет смысловую нагрузку. Ее исполнение предполагает педальный наплыв звучаний на аккордах. Педаль берется густо крупными мазками. Благодаря педали аккордовые последовательности словно купаются в волнах гармонии «звуковой рамки».

«Мимолетность» написана в ярких тонах. Сфера фортэ главенствует в пьесе (фортэ, два фортэ). Но как громко, без грубости должно быть исполнение – это должен решать сам исполнитель.

В третьей пьесе – «Хорал» (Ларго, соль минор, 3/4) – два контрастных плана как бы сосуществуют во времени: движение хорально-аккордовой ткани приостанавливается, когда выступают на первый план речитативно-импровизационные фразы, изложенные секстаккордами мелодической линии. Два плана характеризуются автором и метрически (3/4, 3/8). Исполнителю же важно не только индивидуализировать, но и передать непрерывность смыслового движения каждого из них, полифонию мысли.

Обычно мелодии старинных хоралов отличаются вялым, малоподвижным ритмом. Халмамедов действует смело, не боясь упреков в отходе от привычных, устоявшихся традиций. Переменность метра (3/4, 2/4, 3/4, 3/3, 3/4), ритмическая раскованность придают мелодии некоторый танцевальный характер.

Мелодия «Хорала» напоминает туркменские народные песни, формы которых несложны, их мелодика, ритмика и ладовая основа являются простейшими разновидностями куплетной структуры.

Это по большей части одночастные или двухчастные полустрофные куплетные формы, получающие иногда небольшое расширение путем присоединения к ним коротких припевов. Халмамедов опирается в «Хорале» именно на простейшую куплетную структуру. Рассмотрим схему формы пьесы «Хорал».

Здесь однотемная форма, два куплета со вступлением:

а) запево-припевный;

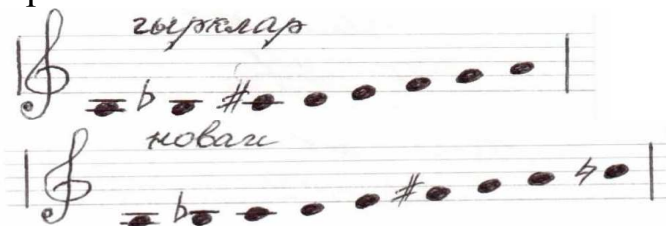
б) принцип вариации – структурные вариации, фактурные вариации.

Второй куплет не повторяет первый: здесь сжимается вступление (до 10 тактов), в заключении запев меняется местами с припевом и таким образом превращается в многозначительно недоговоренный пятитакт. В итоге автор реализует куплетную форму нешаблонно.

Н. Халмамедов творчески использует в фортепианных сочинениях такие характерные конструктивные элементы формы, как вступления, заключения, каденции и другие. Это исходит из принципов формообразования, свойственных произведениям туркменской народной музыки от простых песенных форм до сложных и развитых построений профессионального творчества.

Суровый образ сказителя, воплощенный в теме вступления (16 тактов), получает активное развитие, драматизируется. Недоброе предвещают расходящиеся и снова сходящиеся «пустые» квинты. Стучит краски также использованный композитором в 7-м такте колорит фригийского лада (ля бемоль), плагальность заключительной каденции вступления (4 такта).

Халмамедов в своих фортепианных сочинениях использует особенности ладового колорита туркменской национальной музыки, которой свойственны диатонические лады – фригийский, дорийский, миксолидийский – и лады, бытующие в Туркмении, называемые гырклар и новаи<sup>70</sup>.



<sup>70</sup> История и современность. М.: Музыка, 1972. С. 151.



О ладовой структуре М. Ахмедова пишет так: «Особое значение в мелодике туркменских произведений имеет элемент ладовой переменности. Богатые возможности изменения ладовой красочности в пределах одной и той же мелодии таит в себе явление вариантности ступеней. Интересно, что дополнительные ступени звукоряда в одной мелодии могут равноправно сосуществовать с основными. Возникают характерные хроматические «расщепления» ступеней на расстоянии».

В иных случаях повышение и понижение ступеней лада воспринимается как зафиксированное в записи отражение особенностей народного интонирования, для которого характерна неустойчивость некоторых ступеней, усиливающая экспрессию мелодии.

Особенности нетемперированного строя и своеобразной манеры интонирования подсказали приемы хроматизации мелодии фортепианных сочинений, как бы позволяющие преодолеть стабильность фортепианного строя. Роль хроматизации в них настолько велика, что она в большей мере определяет своеобразие туркменской фортепианной музыки<sup>71</sup>.

Примером вышесказанного могут послужить многие фортепианные сочинения Халмамедова, в том числе и «Хорал».

После вступления звучат две темы пьесы (4 такта + 5 тактов, запев и припев), словно заимствованные из кладовой национального фольклора. В первой звучит свойственное народным темам спокойное повествование, основанное на глубоком лирическом чувстве, во второй – мелодический «разлив».

Аккордовое изложение темы запева на тонической квинте таит некоторые трудности для исполнителя. Необходимо выделить верхний голос в аккордах, «спеть» ее. Авторские мелкие лиги (в первом такте) делят мелодическую линию на три части, придают ей жалобный характер. Задержанный остинатный бас заменяет педаль, мелодия не нуждается в обязательной пальцевой связности.

В мелодии припева можно обнаружить некоторые элементы, свойственные национальной туркменской музыке.

Главное – это строение мелодии. Для туркменских мелодий типичен диапазон кварты и квинты. Мелодия припева, как и многие туркменские народные песни, имеет скороговорочный (такты 21 – 24, аччел-

---

<sup>71</sup> История и современность. М.: Музыка, 1972. С. 151 – 152.

эрандо, 3/8) речитативный склад в пределах квинты и основана на напевном нисходящем движении голоса от верхнего тона к нижнему.



Задержки и возгласы на высоких тонах мелодии звучат напряженно-выразительно.

Часто встречающиеся специфические приемы в народно-профессиональном творчестве – это глиссандирование, опевание основных опорных тонов, неотделимый от дутарного исполнительства прием «чайкамак» (отгибание грифа), вызывающий колебания высоты звучания и изменение тембра. В «Хорале» явно ощутим эмоционально напряженный стиль импровизации бахши.

«Думка» (Модерато, 2/4, до минор) – четвертая пьеса цикла<sup>72</sup>. Она близка народным песням, в которых задушевный напев сменяется быстрым танцем. Это и обуславливает двухчастную форму миниатюры, национальный колорит проявляется в характерной для туркменской музыки плагальности гармонического языка, сглаживания доминантовой функции, повторах устоев в конце фраз, оstinатности, орнаменте, красочности ладового сопоставления (до – фригийский и ми бемоль – миксолидийский).

На оstinатную, словно застывшую ритмическую канву (тоническая квинта до минора), падает небольшая, очень простая, строго периодичная (10 тактов + 10 тактов), задушевная, напоминающая туркменские песенные темы, мелодия миниатюры. Диапазон темы не превышает квинты. Наиболее употребительная в туркменской народной песне 7-сложная четырехстопная хореическая строчка. Она поется в равных мелодико-ритмических длительностях с затяжкой последнего слога.

Например:



Или же образует некоторые другие мелодико-ритмические фигуры с затяжкой последнего слога.

<sup>72</sup> Общее название народных лирических песен, применявшихся в XIX в. фольклористами западных областей Украины (Чайковский, Балакирев и др.).

Зная эти особенности туркменской народной песни, Халмамедов использует их в «Думке». Мелодические повторы (3 – 5-й такты) явно затягивают появление тоники, создавая некоторую напряженность. 7 – 10-й такты можно рассматривать как дополнение темы, затем следуют 10 тактов инструментального наигрыша. В исполнении этой мелодии необходимо обратить внимание на небольшие авторские вилочки. Они подчеркивают мелодическую повторность. Интерпретация современной музыки немислима без глубокого постижения специфических особенностей народной исполнительской манеры. Эти особенности придают произведениям современной фортепианной музыки дополнительные штрихи национальной самобытности.

«Думка» примечательна гармоническим осмыслением национально-определенной мелодики. «Пустые» тонические квинты, фригийский оборот – «оминорирование» минора (в до миноре ре бемоль) еще больше динамизируют национальный колорит пьесы.

Вторая часть пьесы – поко пиу мосо – танец (ми бемоль – миксолидийский). Написанная на фоне оstinatной фигуры, мелодия танца – фактически убыстренный вариант песни, т.е. первой части пьесы.

Существенную роль в звуковом воплощении образа играет внимательное отношение к аппликатуе. Для достижения мягкости, уравновешенности звучания «покачивающихся» восьмых предлагаем следующую аппликатуу в аккомпанементе, поскольку это помогает лучше ощутить свободу руки, достичь ровности звучания и равномерного распределения опор. Эта аппликатура способствует естественности и гибкости фразировки, использует индивидуальные свойства пальцев и придает легкость сопровождению, помогает избежать «корявости» в исполнении.



Поскольку метро-ритм играет первостепенную роль в выявлении жанрового начала в танцах, ему в процессе работы над пьесой следует уделить специальное внимание. Острота ритмической пульсации, единство темпа – неперемнные условия яркости и характерности исполнения второй части «Думки» – танца. После небольшого ритэнута звучит инструментальный наигрыш из первой части миниатюры и все застывает, замирает (три пиано), а фригийский оборот как бы утверждает все былое.

Пятая пьеса цикла – «Колыбельная» (Андантэ, 2/4, фа минор) – написана в простой трехчастной форме. Вся ткань пьесы «поет» и «рассказывает» нежно, хотя динамически автор строит ее контрастно. В этой миниатюре мы обнаруживаем некоторые авторские приемы, которые были в предыдущих пьесах. Например, типичный для туркменских мелодий диапазон кварты, особенность национального музыкального языка – опевание мелодического устоя (до), исходящий мелодический ход в средней части, который напоминает а капелла исполнение – глиссандирование народных певцов, будто слышатся слова «баю-бай».

Интонационный строй пьесы близок туркменскому мелосу и использование композитором элементов национальной музыки придает «Колыбельной» народный характер. При всей простоте музыкального языка в исполнительском отношении пьеса трудная. В «Колыбельной» содержатся элементы полифонии, на которую необходимо обратить внимание, нелегкая задача – сохранить выразительность интонации (особенно во всех сходных фразах), равномерность остинатного движения сопровождением.

При разучивании пьесы полезно поиграть крайние голоса, обратив внимание на колористические сопоставления: светлый верхний регистр оттеняет глубину, «бархатность» басовой краски (нисходящие хроматические ходы). Чтобы избежать монотонности, необходимо в общем динамическом плане исполнения ясно представить звучание каждой фразы: активизацию динамики на фортэ и последующий спад. Объемность звучания гармоний зависит от соотношения нижнего и верхнего регистров. Педаль в крайних частях «Колыбельной» – гармоническая.

Основным отличительным моментом ритмики национальных туркменских произведений является то, что размеры довольно редко сохраняются на протяжении всего произведения. Можно обнаружить самые различные сочетания и смены размеров. Переменная метрика использована Халмамедовым и в медленной пьесе «Колыбельная», где смена тактовых размеров придает течению музыкального произведения свободу и непринужденность развития.

Исполнителю в средней части пьесы (а темпо) нужно позаботиться об органическом соединении тем, о естественности перехода от двухдольности метра к трехдольности.

Орнамент – одна из форм характерного для народных мелодий опевания устоев, мелодического «кружения» вокруг них. В средней части пьесы исполнитель должен рассматривать тридцатьвторые на остинатной доминанте как выписанные трели. Штрих стаккато, «скупая» педаль, танцевальный ритм (6/8) привносят с собой новый эмоциональный настрой, хотя вторая, так же как и крайние части миниатюры, не меняет свой темп.

Завершает цикл «Танец-хей» (Аллегро виво, 2/4, до мажор), символизирующий детский праздник. Вся пьеса однородна по эмоциональному тону. Она написана в двухчастной форме с кодой. Быстрый темп создает добрый, жизнерадостный тонус. В пьесе от исполнителя требуется большая внутренняя активность, быстрота реакции, озорство, веселье, а главное упругость ритма, отчетливость артикуляции.

Выдающийся пианист XX в. Артур Шнабель говорил: «Испытайте больше радости при игре», считая, что многие умеют передавать в музыке печаль, но лишь немногим дано браться за более трудную задачу – выражать радость.

В «Танце-хей», как в любой пьесе танцевального склада, велика выразительная роль аккомпанемента. Ему в процессе работы следует уделить особое внимание. Тщательная работа над штрихами (легкое стаккато, острые синкопы) – неперемное условие яркости и характерности исполнения танца. Исполнителю пьесы важно почувствовать упругость синкоп во второй части и не потерять ощущения сильных долей. Иначе создается впечатление смещения тактовой черты и теряются свойственные плясовой музыке энергия и задор. Чтобы этого не произошло, необходимо в мелодии несколько подчеркнуть сильные доли. Следует привлечь внимание пианиста к строению пьесы. Он без труда заметит повторность каждой части. Это дает исполнителю возможность при повторах разнообразить динамику, пофантазировать.

Как известно, интервал кварты играет первостепенную роль в туркменской инструментальной музыке. Н. Халмамедов в пьесе отводит одно из первых мест традиционным квартовым созвучиям, что встречается во второй части пьесы и в коде. Необычно звучит заключение танца. Движение резко останавливается, меняется рисунок танца, как будто танцующие пары кланяются друг другу, тем самым заканчивая пляс, и удаляются.

Нуры Халмамедов в начале 60-х годов написал виртуозную концертную пьесу «Звуки дутара», напоминающую «Исламей» М. А. Балакирева, – та же фактура (репетиционная техника), та же стихия ритма, доходящая до масштабных кульминаций. Пьеса посвящена памяти выдающегося мастера-дудариста Мыллы Тачмурадова, исполнительское мастерство которого вошло в историю национальной музыкальной культуры. Видимо, в ней воплотились впечатления, полученные композитором от игры этого замечательного музыканта.

В инструментальной музыке туркменских композиторов изобилуют звукоизобразительные моменты. Например, часто можно услышать зарисовки ритмичного конского топота, поступи каравана, интонации человеческой речи, пение с характерными приемами вокализации (мелизмы), «относительность» интонации.

Подражания звучанию дутара – «дударные» звучания – играют большую роль в национальной характерности в сочинениях туркменских композиторов<sup>73</sup>.

Нуры Халмамедов оригинально претворяет народную дударность в концертной пьесе «Звуки дутара». «Даже среди общей напряженности, экспрессии, свойственных туркменской музыке, пьеса выделяется повышенным тонусом выразительности, страстностью драматического порыва, крайностями полярных эмоций. Мелодия дутара мастерски «спрятана» в фортепианном обрамлении, более сорока смен метроритма создают прихотливо переливающийся красками музыкальный витраж. В рамках определенной конструкции заключен импровизационный поток, без цезур, с простыми, но всегда эффектными переменами фактуры, в которой сочетание дударных фортепианных приемов создает новое качество звучания»<sup>74</sup>.

Необходимо отметить, что пьеса «Звуки дутара» с очевидностью выявила постоянную ассоциативную связь творчества Халмамедова с испанской музыкой – Альбенисом, Гранадосом, Да Фалья. В сочине-

---

<sup>73</sup> Дутар – двухструнный щипковый инструмент с квартовой настройкой, наиболее распространенный в Туркмении. Он широко используется и для исполнения сольных пьес, и для аккомпанемента пению.

<sup>74</sup> Очерки по истории советского фортепианного искусства. М. : Музыка, 1979. С. 203.

ниях композитора постоянно можно обнаружить ритмы испанских танцев (чаще – хабанеры), гармонические обороты (фригийский тетрахорд), ассоциирующиеся с испанским колоритом. Видимо, между испанской и туркменской музыкой имеются какие-то параллели, некоторая изначальная интонационно-ладовая общность, проистекающая из связей испанской музыки с арабо-мавританской, а последней, в свою очередь, со среднеазиатской.

В туркменских фортепианных сочинениях большое распространение получила трехчастная форма с «ширваном». Яркий пример – ширван «Звуков дутара» Халмамедова<sup>75</sup>. Ширван наступает обычно без подготовки и отмечается динамикой звучания, регистровым контрастом. Зная это, исполнитель должен особо обратить внимание на развитие этого оригинального эпизода, на его динамический накал.

Халмамедов в пьесе еще больше усиливает кульминационный раздел (ширван) введением предиктового раздела. В пьесе «Звуки дутара» ширван – драматическая кульминация, которая подготавливается большим разделом и имеет несколько динамических волн.

Фактура среднего раздела с ширваном (до диез минор) унисонно-аккордовая. Напряженные аккорды чередуются с триольной фигурацией. Пьеса написана очень пианистично. Дутарные приемы не создают противоречие с приемами фортепианного исполнительства, а, наоборот, органично дополняют друг друга.

В чем конкретно выражены дутарные приемы (не только в среднем разделе пьесы)? Это, во-первых, в сочетании контрастов мягкого пиано в прихотливых орнаментах мелодических линий и динамической мощи форте в кульминационных моментах. Во-вторых, сфорцандо фортэ ассоциируется с «питыклемек»<sup>76</sup>, а сопоставление мэцо фортэ и пиано можно считать аналогией «янланмак»<sup>77</sup>.

В-третьих, композитором используются преимущественно дутарные и многоквартовые созвучия с альтерацией и дополнительными звуками, которые создают напряжение, драматизм.

---

<sup>75</sup> Разъяснение о «ширване» дается в начале работы.

<sup>76</sup> Питыклемек – удар (щелчок) по деке инструмента.

<sup>77</sup> Янланмак – эхо.

В-четвертых, это ритмическая основа пьесы. Здесь переменная ритмика главенствует. Исполнитель не должен сковывать свободное течение музыки специальным подчеркиванием смен тактовых размеров. Дутарная мелодия как бы сбивается с ритма, акцент переходит со слабой доли на сильную, меняются четный и нечетный размеры. Например,  $5/8$  выявляет настроение непринужденности рассказчика, исполнителя;  $3/8$  подчеркивает эмоциональные порывы,  $2/8$  концентрирует движение.

Несмотря на токкатно-репетиционную фактуру крайних частей, автор требует исполнить мелодию легато. Чтобы не сбиться с ритма, исполнителю необходимо постоянно следить за мелодией, ловко «спрятанной» в фактуру произведения. Мелодия крайних разделов трехчастной композиции динамична и оттеняет мужественный, немного суровый напев средней части.

Вся пьеса играется с педалью (гармоническая), но не на педали. Густая педаль может смягчить, «смазать» аскетичный, четкий, токкатный характер сочинения, необходимо сохранить и подражать звучанию дутара.

### **Темы для закрепления**

Композиторы Туркмении. Своеобразие цикла «Шести детских пьес» Нуры Халмамедова. Преклонение композитора перед русской культурой, а также туркменской интонационной основой. Характерные образы, национальный характер. Исполнительские пожелания автора. Народные дастаны. Программность – одна из главных черт стиля композитора. Авторские исполнительские указания композитора-пианиста. Ладовый колорит туркменской национальной музыки – гырклар и новаи. Импровизации бахши. Народные сказители туркменского эпоса – озаны или узаны. Кобуз – струнный смычковый инструмент. Основные отличительные моменты ритмики национальных туркменских произведений. Дутар – национальный народный инструмент. Как использует композитор «дутарные звучания» в своих сочинениях? Испанский колорит в произведениях Нуры Халмамедова. «Ширван» отмечается динамикой звучности, регистровым контрастом – кульминация.



## КАЗАХСТАН

### «ПОЭМА-ЛЕГЕНДА О ДОМБРЕ» Н. МЕНДЫГАЛИЕВА

Нагим Мендыгалиев родился в 1921 году, окончил Алма-Атинскую консерваторию по двум специальностям – как пианист и композитор. Им создано большое количество произведений, но больше всего композитора привлекает фортепианная музыка. Среди его произведений – два концерта для фортепиано с оркестром, вариация «Елимай», прелюдии, сборники детских пьес, пьеса «Легенда о домбре» и другие. Н. Мендыгалиев сочетает обработку народных тем с оригинальным творчеством в народном духе. Фортепианная фактура его произведений всегда удобна и пианистична.

Не удивительно, что Н. Мендыгалиев пишет поэму о домбре<sup>78</sup>. Наиболее богатой областью казахской инструментальной музыки являются произведения для домбры. Они по большей части программы и своей тематики широко отражают быт, историю, психический склад и чаяния казахского народа. Пьесы для домбры носят общее название – кюй (пьеса Мендыгалиева – типичный казахский кюй).

Необходимо пояснить исполнителю некоторые особенности казахского кюя. В основе кюя лежит мелодия, которая, варьируясь, чередуется с побочными эпизодами. Музыка большинства кюев с возрастающей к концу пьесы динамикой. Для кюев характерно движение параллельными квинтами, квартами, использование выдержанных басов. Кюи, исполненные на домбре, – двухголосны.

Мендыгалиев в «Поэме-легенде о домбре» удивительно точно опирается на все основные особенности казахского кюя.

Кюй – это своеобразный род токкаты. Здесь также четкий ритм, равномерно-монотонное движение в сочетании с переливами гармонических красок создают в нас особое настроение.

От домбриста требуется свободное владение техникой игры на этом инструменте. И поэтому во всех пьесах, где композиторы имитируют звучание домбры, темп очень высок. Эпический сказ у каза-

---

<sup>78</sup> Домбра – казахский двухструнный щипковый народный инструмент. Строй обычно квартовый, но необязательно, и меняется по желанию исполнителей. На домбре играют щипком или ударом кисти, а также медиатором. Основное назначение домбры – сопровождать пение или поэтическую речь. Звук домбры – тихий и мягкий.

хов издревле исполняется под аккомпанемент домбры (или кобыза)<sup>79</sup> акынами-жыршы (сказители). «Поэма» – своеобразный музыкально-поэтический рассказ о любви, родине, о народной мудрости. Форма жырша получает название «жельдирме»<sup>80</sup>. Манера исполнения у жыршы – «скороговорочная», оживленная.

«Поэма-легенда о домбре» Н. Мендыгалиева – виртуозная концертная пьеса, и здесь пианистам «есть что играть» (Аллгерио appassionато, 2/4; Виваче ассаи, 6/8, ми минор). Она программна. Пьеса написана в трехчастной форме, передающей эмоционально-контрастные настроения: вступление (8 тактов), главный раздел (Виваче ассаи) и средний раздел кюя (Андантино).

Вступление начинается диссонирующими аккордами, оно возникает как эмоционально-насыщенная декламация. Что касается мелодии вступления, то композитор опирается на нисходящий тип мелодического движения, характерный для казахской народной песни<sup>81</sup>. Она обычно начинается с громкого протянутого вступительного возгласа на верхней границе диапазона (в пьесе – с ноны), после чего идет постепенный спуск к тонике, на которой мелодия и получает свое завершение. Такие декламационные вступления, характерные для народных казахских песен, приемы акынов-жыршы или анши<sup>82</sup> приковывают внимание слушателей, после чего и начинается песня-рассказ. Вступление несет в себе смысловую нагрузку, оно звучит в пьесе трижды: в начале, перед репризой и в чуть измененном виде в конце пьесы, как бы обрамляет сочинение.

Исполнителю логичнее первые реплики вступления сыграть более ярким нюансом (вопреки авторскому указанию), а нисходящий аккордовый пассаж начать с пиано и завершить на крещендо фортэ. Большое значение имеет в конце вступления фермато. Это небольшая остановка – тишина, дальше начинается кюй (Виваче ассаи, 6/8).

---

<sup>79</sup> Кобыз – струнный смычковый инструмент, настройка – кварта или квинта малой октавы. Кобыз – сольный инструмент, употребляется также для сопровождения вокального исполнения.

<sup>80</sup> Жельдирме – буквально означает «бег коня рысью».

<sup>81</sup> Для казахской народной песни характерны два основных типа мелодического движения: а) нисходящий и б) восходяще-нисходящий.

<sup>82</sup> Песня у казахов имеет два названия – ан и оленч. Отсюда наименования анши и оленгши присваиваются мастерам-исполнителям казахских народных песен.

Сразу обратим внимание пианиста на авторское примечание: ритмично, наподобие пиццикато. Автор создает четкий ритм монотематического склада, в котором тема проходит в двухголосном положении на выдержанном органном пункте. Причем тема варьируется, к концу раздела основная мелодия достигает большего мелодического подъема.

Для исполнителя есть большая опасность превратить своеобразную миниатюру в выхолощенный этюд, чему может способствовать фактура произведения. Чтобы избежать этого, необходимо тщательно вникнуть в текст, выполнить все авторские пожелания, понять и услышать подтекст сочинения, обратив внимание на полифоничность фактуры. Домбровое двухголосие способствует формированию своеобразия гармонического языка. Мы слышим в пьесе квартальные и терцовые сочетания, октавные и квинтовые имитации, дублирование голосов, органные пункты.

Тема пьесы исполняется отрывистым «щипковым» звуком (пиццикато – подражание домбре, использование фактуры домбровых наигрышей), чуть выпуклое и с некоторым «завыванием» (выполняя авторские вилочки). Интересна ладовая основа пьесы. В крайних частях произведения мы видим ладовую переменность (смена ми эолийского лада фригийским – фа бекар, – далее – ми – миксолидийский)<sup>83</sup>.

Пианисту необходимо построить динамический план исполнения крайних частей пьесы. Без точного расчета увеличения звучности (от пиано до фортэ) и кульминации поэма может потерять свою активность и динамичность – одну из главных особенностей кюя.

Следует остановиться еще на одном важном свойстве кюев, связанном с приемом вариантного развития тематического материала. Путем создания расширенных вариантов основных коротких тем – именно так обращается с тематическим материалом автор пьесы – образуется тема больших размеров с широким диапазоном, с заходом в верхние области звукоряда и использованием различных регистров. Благодаря варьированию основная тема имеет монотематический характер. Причем, обычно переход из регистра в регистр при восходящем движении мелодии связан достижением кульминационной

---

<sup>83</sup> Основой казахской народной песни служит система диатонических ладов: мажорных – миксолидийского, ионийского и минорных – эолийского, дорийского, фригийского, а также в некоторых случаях ладов пентатонной гаммы.

точки мелодического развития, а последующее возвращение к основному (низкому) регистру произведения – с репризой главной (первой) темы.

Прием вариантного развития тематического материала дает пианисту возможность пофантазировать, разнообразить свое исполнение яркими интересными красками.

Учитывая двухголосное изложение темы крайних частей пьесы, необходимо играть мелодию выпукло, а органнй пункт чуть тише, собранной рукой, близко к клавишам. В кульминационных эпизодах октавы не «шлепать».

В средней части пьесы – Андантино, ля минор – дается новое настроение. Певучая мелодия подчеркивает созерцательный и спокойный характер второго раздела поэмы. По своему мелодическому материалу она монотематична. Средняя часть пьесы основана на мелодии народно-песенного склада. Широко развивающаяся, она расширяет свой диапазон до высоких регистров инструмента. В кульминации характер темы меняется, она звучит не только ярко, но и торжественно. Развитие идет по линии нарастания направления. Фактура на первый взгляд простая (тема и аккомпанемент), но она расцветивается певучими подголосками в сопровождении (нисходящие ходы в басах), и фактура становится полифоничной. Поэтому предлагаем исполнителю обратить особое внимание на левую руку, «учить» ее отдельно, выравнивая звук и выделяя при этом басы. Только после этого можно «спеть» выразительно (кантабилэ).

После двухтактного вступления начинается тема средней части. Она длится пять тактов. Далее шесть тактов – инструментальный наигрыш (вариант темы), после этого начинается второй куплет песни и нагнетается динамика путем повторов коротких попевок и их тонального переосмысления. В теме использованы типичные элементы домбровой музыки: пустые квинты в оstinatном ритме, многократный повтор мелодического рисунка, натуральный лад. Последние два такта среднего раздела как бы «въезжают» в репризу.

Реприза поэмы не полная, носит скорее характер коды, она начинается гораздо экспрессивнее, и пьеса завершается на глissандо ярко, виртуозно. Композитор для этого использует крупную технику (штрих – мартэллато).

Педадь в пьесе – гармоническая.

## ТРИ ПРЕЛЮДИИ ГАЗИЗЫ ЖУБАНОВОЙ

Среди произведений малых форм для фортепиано казахских композиторов следует отметить три прелюдии Газизы Жубановой<sup>84</sup>. В этих пьесах связь с народным творчеством проявляется опосредованно: через образный строй и характерные элементы народной музыки.

Г. Жубанова добивается в своих прелюдиях большой выразительности простыми, но достаточно интересными и разнообразными средствами. Для них характерны единство выразительного и живописно-колористического моментов. Жанровость, атмосфера колоритных бытовых образов в музыке прелюдий наглядны.

Прелюдии Жубановой представляют интерес в первую очередь как попытка свободного развития фольклорного источника. Они сравнительно миниатюрны и последние две имеют сходство с жанром этюда, в них ясно выражены технические задания, связанные в основном с мелкой пальцевой техникой. Пожалуй, в трех прелюдиях можно обнаружить почти все характерные особенности стиля композитора. К прелюдиям тянутся нити от многих предшествующих сочинений Жубановой – не только фортепианных, но и симфонических, вокальных. В то же время в них заметно сказывается влияние творчества советских композиторов Д. Д. Шостаковича, К. А. Караева. Каждая прелюдия – зарисовка, фиксирующая мимолетные впечатления от каких-либо явлений действительности, привлекающих внимание композитора.

Прелюдии не имеют программы. У каждого исполнителя могут быть свои программные сюжеты и представления. Музыка этих миниатюр жизненно конкретна по своему содержанию, она и без объявленной программы порождает живые ассоциации с образами реальной действительности, с особой силой действует на воображение слушателей. Если рассматривать прелюдии как небольшой цикл (желательно исполнять целиком), то каждая из них дополняет друг друга, они построены по принципу контрастного сопоставления образов.

Первая прелюдия (Анданте,  $\frac{3}{4}$ , си бемоль минор) – спокойно-сосредоточенная, созерцательная по характеру и распевная по мелосу.

---

<sup>84</sup> Г.А. Жубанова (1927 г.) – народная артистка СССР, автор оперы «Енлик-Кебек», балетов «Легенда о белой птице», «Хиросима», крупных вокально-симфонических и симфонических произведений. Три прелюдии изданы в сборнике «Казахская фортепианная музыка» (1968), а также во многих сборниках пьес издательства «Советский композитор».

Она проникнута настроением пейзажной лирики. Густая «виолончельная» мелодия на фоне «шагающих» четвертей создает эпическую картину.

Прелюдия написана в форме периода: три предложения, выдержанные в одном и том же стиле. Примечательно, что перед каждым предложением даются два такта вступления перед тем как начинается мелодия, благодаря чему прелюдия звучит как песня. Рондообразность и вариантность – важные структурные признаки казахской народной инструментальной музыки. Этот принцип становится ведущим в первой прелюдии, где варьированное проведение основной темы удачно оттеняется подголосками. Мелодия в основном одногласная. Однако композитор использует прием «раскрашивания» мелодического рисунка пьесы эпизодическим присоединением к нему исполнительских голосов, сообщая большой интерес произведению, подчеркивая одновременно основной созерцательный и спокойный его характер. Поэтому первая прелюдия отличается сложной полифонической фактурой. Уже с первых звуков вступления исполнитель обязан услышать два голоса в нисходящем направлении, от доминанты к тонике (фа – си бемоль). Первые два такта прелюдии дают возможность ощутить «пульс» миниатюры. Только после этого начинается спокойный, мудрый рассказ. Тема исполняется более выпукло, чем сопровождение. Несмотря на мелкие авторские лиги, тема должна звучать единой фразой, подчеркивая широту мелодического дыхания. Работа над мелодией отнимет много времени у исполнителя. Достигнуть выразительный, певучий, грудной «виолончельный» звук возможно, если касаться клавиш мягкой частью пальцев, его подушечкой, чутко и глубоко нащупывая дно клавиши.

Во втором предложении мелодия «вырывается» в партию правой руки (14 тактов). Здесь развивается первоначальная мысль. Небольшие восходящие секвенции подводят к кульминации прелюдии, музыка достигает эмоционального подъема, связанного с переходом в высокий регистр инструмента. После небольшого замедления начинается третье предложение прелюдии.

Можно посоветовать пианистам во втором предложении с нарастанием взволнованности чуть ускорить темп, чтобы в кульминации снова его замедлить и вернуться к основному темпу прелюдии. Использование вторых элементов имитационной полифонии способствует этому. Поэтому движение образа активизируется, развивается музыкальная мысль.

Композитор в прелюдии использует ладовые колебания, встречающиеся в казахской народной музыке: мажорная терция (ре бекар), II пониженная (до бемоль – фригийский оттенок).

Соблюдая все указания автора и редактора (аппликатура, педаль, нюансы и штрихи), исполнитель во многом облегчит себе поставленные задачи при разучивании миниатюры.

Вторая прелюдия выдержана в танцевальном характере (Аллегро модерато, си минор, 2/4). Здесь ярко ощущается национальный колорит – это татарский народный мелос (пентатоника). Мягкая, изящная мелодия подвижна, энергична, благодаря двудольному размеру и «крепким» басам, напоминает по характеру польку. Прелюдия написана в простой трехчастной форме. Средний эпизод написан на материале крайних частей, скорее, это вариации начальной темы. Кульминация прелюдии приходится на репризу. Тема звучит утвердительно, на более высоком уровне динамики. Несложная по содержанию прелюдия ставит перед пианистом, пожалуй, только технические задачи.

Во второй прелюдии ярко выражено жанровое начало. Исполнитель должен передать не только настроение и содержание танца, но и свои определенные звуковые представления, легкий штрих (стаккато, леджиэро) в крайних частях, смена стаккато на нон легато в среднем эпизоде, смена регистров, графичность всей ткани наиболее точно выражают замысел автора.

Во многом хорошее исполнение зависит от правильной аппликатуры. Последняя выставлена в тексте удобно, точно её соблюдая, в скором времени можно добиться указанного темпа прелюдии. Желательно левую руку «поучить» отдельно от темы.

Средний эпизод играется почти без педали для того, чтобы в нижнем регистре инструмента музыка не теряла свою ясность и четкость.

Третья прелюдия (фа минор, 6/8, Аллегро аджитато) является образной кульминацией небольшого цикла Жубановой. Она придает ему цельность, является своего рода смысловым центром, создает впечатление законченности авторского замысла. Третья прелюдия более развернутая, имеет трехчастное строение и по фактуре напоминает музыку Скрябина, Прокофьева. Она современна по языку. Чеканный ритм, обостренные интонации, использование прокофьевской токкатности усиливают образ мощи, силы. В прелюдии чувствуется что-то варварское, первобытное.

Жубанова использовала в миниатюре колорит казахских народных инструментов. Это своеобразный кюй. Использование стремительных пунктирных ритмов и синкоп имитирует ритмы скачек (нередко встречаются в домбровых пьесах). Использование образной и интонационной системы музыкального фольклора (в данном случае – кюй) дало возможность создать интересное сочетание с современными приемами гармонии и фактуры: резкими хроматическими сдвигами, жестковатыми сочетаниями несовпадающих ритмических и мелодических рисунков обеих рук. Эти приемы в большинстве случаев соответствуют характеру звучания домбровой пьесы и подчеркивают ее драматизм.

Третья прелюдия – виртуозное музыкальное произведение, требующее яркого эмоционального исполнения. Вся фактура написана нон легато. Тема (унисон) носит суровый характер. В среднем эпизоде остроумно вводятся в равномерную триольную фактуру синкопы, и благодаря этому у слушателя создается впечатление, будто идет соревнование двухдольного и трехдольного движения. Этот эпизод для исполнителя особенно ответственен, тем более, что кроме метроритмических задач именно здесь драматизм достигает своей кульминации, дается большой мелодический подъем, фактура укрупняется, звучит мощно, после чего начинается реприза. Тема уже проходит в левой руке октавами, и до конца сочинения накал, мощь усиливаются, прелюдия заканчивается утвердительно и светло (мажорный аккорд). «От мрака к свету» – так можно охарактеризовать содержание этого сочинения, вмещающего в форме музыкальной миниатюры столь значительные эмоциональные эффекты.

При исполнении октав первое требование – сильное, крепкое звучание обоих пальцев. Руки и кисти должны быть совершенно свободными. Все октавы и аккорды играют от плеча. Такая свобода мышц необходима, потому что руки быстро могут устать и пианист будет не свободен совершать правильные движения кистью, пальцами и всем корпусом.

Соблюдая четкий ритм, нельзя выделять механическим ударением начало каждого такта. Это может нарушить течение музыки.

Несмотря на то что композитор начинает репризу на пиано, предлагаем второй динамический вариант в исполнении третьего раздела: звучность после кульминации не спускать, а, наоборот, до конца наращивать. Такая трактовка не искажает содержание, а придает исполнению цельность и накал.



Кроме экспозиции, где наиболее четко звучит тема в низком регистре, вся прелюдия играет на педали, благодаря чему музыка звучит сочно.

Итак, преломление национальных черт в музыке Н. Мендыгалиева «Поэма-легенда о домбре» и в прелюдиях Г. Жубановой ясно ощутимо во всем: в мелосе, ритмике, приемах интонационного развития, ладогармонических особенностях.

### **Темы для закрепления**

Нагим Мендыгалиев – пианист и композитор. Фортепианные сочинения композитора. Домбра – казахский двухструнный щипковый народный инструмент. Основные назначения домбры. Звук кобыз – струнный смычковый инструмент. Настройка. Содержание пьесы «Поэма-легенда о домбре». Манера исполнения. Жельдирме акыны-жырши. Народные певцы – анши и оленши – исполнители казахских народных песен. Мелодические движения казахской народной песни. Ладовая основа пьесы. Характерные черты кюя.

Три прелюдии Газизы Жубановой. Связь с народным творчеством, опосредованно образный строй и характерные элементы народной музыки. Жанровость музыки прелюдий. Влияние творчества советских композиторов Д. Д. Шостаковича, К. Караева. Форма прелюдий. Исполнительский анализ. Использование композитором колорита казахских народных инструментов – своеобразный кюй.

## **ЭСТОНИЯ**

### **ТРИНАДЦАТЬ ФОРТЕПИАННЫХ ПЬЕС НА ЭСТОНСКИЕ МОТИВЫ ХЕЙНО ЭЛЛЕРА**

Путь Хейно Эллера (1887 – 1970 гг.) к созданию своей индивидуальной манеры выражения, своего композиторского почерка был долгим. В годы учебы в Петербургской консерватории (до середины 20-х гг.) Эллер находился под сильным влиянием ряда музыкальных явлений. В поэтичности, благородной простоте музыки Эллера, свободном претворении ладовых интонационных черт народного мелоса чувствовалось влияние в первую очередь Грига и Сибелиуса. С дру-

гой стороны, определенную роль в становлении и развитии стиля композитора сыграл музыкальный импрессионизм, в частности, творчество Дебюсси. Колористические гармонические сопоставления, использование ангемитонных звукорядов (пентатоника), тембровая красочность произведений Эллера свидетельствуют о близости к музыке Дебюсси. И в то же время можно сказать, что его стилистическая манера уже в ранних произведениях тесно слита с признаками народной музыки, что воплощало собой понятие нового эстонского музыкального стиля и указывало на предстоящий путь развития национального музыкального искусства. Открывшиеся перед композитором творческие возможности обусловили и естественную разработку древних руновых мотивов. Индивидуальная манера композитора прежде всего выразилась в проникновеннейшем ощущении природы, неотделимой от быта эстонцев.

Укоренилось мнение, что связь с народной музыкой отчетливо проявилась в творчестве Эллера только в цикле «Тринадцать фортепианных пьес на эстонские мотивы» (1940 – 1941 гг.). Однако бывая в детстве в деревне, Эллер наверняка мог слышать реальное «хеллетание»<sup>85</sup>. Из его высказываний мы знаем, что народные песни, услышанные от бабушки, относились к наиболее сильным детским музыкальным впечатлениям композитора. О горячей любви к природе прямо говорят названия многих его симфонических и камерно-инструментальных сочинений: «Заря», «Сумерки», «В тени и на солнце», «Зовы в ночи», «Белая ночь», «Полет орла», «Поющие поля», «Сосны», «Бабочка», «На просторе».

Надо сказать, что программность Эллера свободна от какой бы то ни было натуралистической описательности, и творческая мысль его всегда подчиняется собственно музыкальной логике развития. По Эллеру, природа сама по себе «высшая программность».

Несмотря на то что в эстонской национальной культуре почти всегда безраздельно господствовало хоровое творчество, в жанровом отношении Эллер достиг несравненных высот преимущественно в чисто инструментальных жанрах. Профессия скрипача повлияла на фактуру его фортепианных сочинений. Логичность, завершенность

---

<sup>85</sup> Хэллетэни – одна из древних разновидностей рун. Это пастушечьи напевы без слов. Распространенный жанр эстонской народной музыки преимущественно южной Эстонии, где прошло детство Эллера.

всех голосовых линий, полная договоренность и согласованность всей фортепианной ткани – одна из главных черт стиля композитора, которая вытекает из специфики смычковых инструментов.

Его «Тринадцать фортепианных пьес на эстонские мотивы» справедливо считается своеобразной энциклопедией приемов многоголосия для обработки одnogолосных эстонских напевов. В этой серии миниатюр, отличающихся скромными масштабами, удивляет слитность народных тем с индивидуальным композиторским почерком. Музыкант показал себя прекрасным мастером формы и знатоком фортепианной фактуры.

Больше половины миниатюр цикла танцевального характера, причем каждая из них имеет свою эмоциональную окраску. Встречаются также и лирико-эпические пьесы. Они написаны с особой любовью и теплотой. И еще одна примечательная черта: в столь небольших по масштабу произведениях композитор прибегает к сопоставлению контрастных музыкальных образов.

Цикл «Тринадцать фортепианных пьес на эстонские мотивы» обозначил перелом в творчестве композитора. Эллер впервые обращается к подлинно народной музыке, благодаря этому меняется не только тематический материал его сочинений, но и весь комплекс выразительных средств. Музыкальный язык в этом произведении становится более простым в силу стремления автора к соответствию духу фольклора. Он стремился передать интонационный строй народной музыки при помощи развитых средств классической техники. Характер обработок народных мелодий отличается гармонической и ладовой простотой. В этом Эллер следует традициям русской композиторской школы (Глинка), а также Грига.

При подробном анализе четырех пьес из тринадцати миниатюр мы еще не раз обратимся к авторскому стилю, интонационному строю его музыки.

Первая миниатюра (Андантино) – это небольшая прелюдия. На первый взгляд мир музыкальных образов Эллера кажется слишком непроницаемым и плотным. Однако прослушав, например, 22-тактную небольшую пьесу – Андантино, вдруг обнаруживаешь ее силу, большую внутреннюю энергию. Она проникает в самую глубь души слушателя и остается там надолго.

Песенный характер Андантино трактуется Эллером изысканно капризной ритмической свободой. Эстонское народное музыкальное творчество (музыкальный фольклор) разделяется на вокальную и инструментальную музыку. В обоих видах различаются древний и более поздний слои. В вокальной музыке напевы более древнего слоя относятся, как правило, к песням рунической формы, а более поздние – к рифмованным песням куплетной формы. Рунические песни влияли на формирование композиторского стиля Эллера. При трактовке его сочинений исполнитель должен помнить об этом. Композитор в одном из выступлений о народной песне (с руническим напевом) говорил, что «это не старый сундук, в котором хранятся клочки мелодий, а старинная культура и искусство»<sup>86</sup>, которая имеет полное право на самостоятельное существование и сейчас.

Рунические песни будто сказываются, несмотря на их разновидности, будь то лирические, лиро-эпические, пастушьи или колыбельные песни, они требуют в основном речитативного исполнения. В эстонском языке существует народное выражение «катать напев». Рунический напев действительно «катится» в ровном темпе и на одном уровне динамики, как правило, без пауз, часто в ровных, но изменчиво акцентуруемых длительностях. В рунах отражаются не столько события, сколько чувства и настроения, эмоции раскрываются крайне сдержанно через рассказ о происходящем. Внешняя статичность компенсируется интенсивностью переживания. При исполнении Андантино посредством методов интонационного повтора и вариантного развития длительно выдерживается одно эмоциональное состояние, развивается одна идея (свойства руны). Музыка миниатюры грустная, характер – внешне спокойный, беспристрастный, требующий от исполнителя внутренней углубленности и сосредоточенности.

Рунические песни в основном одноголосны. Они исполнялись в большинстве случаев запевалой и хором. Причем первоначальный напев повторяется столько раз, сколько требует стихотворный текст, а тексты бывают очень длинными. Таким образом, руна по структуре стремится к потенциально бесконечной периодичности. Форма Андантино – тоже период. Первые восемь тактов поет запевала, а хор присоединяется к последним слогам строки запевалы (после фермато три такта на 4/8). Второе предложение – точный повтор первого,

---

<sup>86</sup> Музыкальная культура Эстонской ССР. Л. : Музыка, 1984. С. 46.

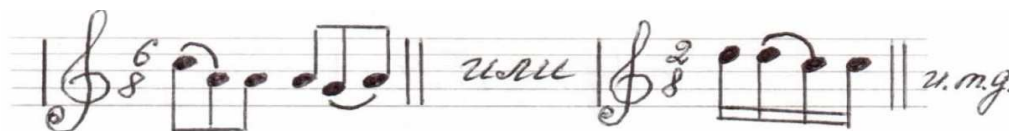
только в варьированном виде. Присоединение трех тактов на 4/8 можно считать короткой кодой всей мелодической фразы, интонационно напоминающей сигналы пастушеской трубы (ход на кварту). А непрерывность повторений – типичная особенность рунических напевов вообще.

Композиционная структура напева Андантино –  $a+a_1$ . Возникает аналогия с формой вариаций.

Если обратиться к мелодии песни, то, как и напев рунической песни, она узкообъемна (секунда, терция, кварта, квинта). В рунических напевах отсутствуют большие интервальные шаги, самый характерный интервал – секунда. Направление мелодической линии – обычно восходящее – нисходящее. Ход на терцию вверх и обратно на секунду является главной *интонацией народной песни*.

При исполнении мелодии надо обратить особенное внимание на живую изменчивость штрихов и неравномерность акцентов (маленькие лиги, синкопы), характерные для мелодики многих рун.

Поскольку данных о темпах исполнения мелодий рун имеется мало, то часто они звучат монотонно, медленно, даже заунывно. Исполняя точно штрихи, синкопы и акценты, в мелодике Андантино можно найти живую пульсацию движения. Синкопирование не нарушает крупный план равномерной пульсации, то есть синкопирование происходит внутри такта или доли. Создается, таким образом, при равномерном движении ощущение скрытых толчков «изнутри».



Развитие мелодии в миниатюре осуществляется главным образом за счет ритмического варьирования, не исключая мелодического варьирования. Такая взаимосвязь тоже одно из свойств эстонской народной музыки.

Андантино (песня) построена, так сказать, на «долгом дыхании». Хотя имеется определенное деление на такты, ритмическое строение пьесы носит сравнительно свободный характер. Композитор «обыгрывает» краткую мелодическую ячейку (по 2 такта, чередуются размеры 2/8 и 6/8).

Обратим внимание на обыгрывание Эллером ходов, опевающих опорный звук после его звучания. Метроритмический опорный тон

(интервал, мотив) чаще у Эллера приходится на слабую долю. Неопорный тон является кратким, а опорный – продолжительным и особо акцентированным (очень часто встречающийся в эстонской народной музыке). Таким образом, благодаря опорным звукам образуется скрытая педаль.



Зная это, при педализации пьесы исполнителю необходимо учитывать опорные тона, которые дают возможность брать гармоническую педаль.

Гармоническое письмо Эллера изобилует в пьесе последовательностями и сопоставлениями, которые вначале поражают своей неожиданностью, но в конечном итоге всегда логически обоснованы.

Натуральная VII ступень и доминанта натурального минора типичны для музыки Эллера. Тональность Андантино – ля минор. И здесь мы встречаем любимый композитором натуральный лад, натуральную VII ступень (соль), минорную доминанту (ми-соль-си), которая представляет собой вертикальное изложение оstinatного мотива, заимствованного из окончания первой фразы мелодии (9 – 11-й такты), некоторую ладовую неопределенность (в натуральном миноре фа диез). Завершается пьеса в ля миноре, однако тоника разрешается в двойную доминанту с пониженной терцией. Первая и вторая пьесы образуют гармонически единое, плавно модулирующее построение от ля минора к ре мажору. Все эти признаки, несомненно, типичны для эстонской народной музыки. Богатство ладовых нюансов, всегда отличающее гармоническое письмо композитора, обусловило народно-национальную атмосферу произведения.

В Андантино от исполнителя требуется логика и естественность, музыкальность мысли. Для этого необходимо тщательно изучить все пожелания автора, указанные в нотном тексте, желательно найти ассоциативный подтекст музыки<sup>87</sup>. Эллер имел пристрастие к тончайшей отделке деталей, хотя это не мешало ему мыслить крупным планом, добиваться подлинной цельности формы. Это надо учесть и исполнителю.

---

<sup>87</sup> Исполнителю следует познакомиться с эстонской камерной хоровой песней, с пастушескими наигрышами, с песней без слов и т.д.

Вторая пьеса цикла (Виво, 3/8) – песня-танец. Здесь Эллер с большим мастерством раскрывает в нескольких вариациях содержание незатейливой народной попевки, в которой большую роль играет интервал секунды, как бы передающий покачивание, переступание с ноги на ногу в танце. В народной эстонской музыке часто песня сопровождается танцем. Связь с движением может быть выражена лишь в ритме напева (в танце – перешагивание с ноги на ногу), где нарушается регулярность чередования ударного и безударного слога, мелодические акценты часто переносятся в соответствии со словесными. В разбираемой миниатюре ритмическое начало является важным компонентом песни, несет смысловую нагрузку в раскрытии музыкального образа.

Если анализировать варьирование мелодической линии (с терцово-кварто-квинтовой ладовой основы), можно заметить, что изменяются не только роль, но и лад (мажор-минор), звуковой и интонационный состав, меняется основной устой, в результате подобного варьирования мелодия иногда приобретает неузнаваемое звучание.

Так, в пьесе из множества микровариаций создается трехчастность. Развитие внутри разделов совершается за счет вариантных преобразований.

Чтобы сыграть пьесу так, как задумал композитор, исполнитель обязан очень тщательно разобраться в первых восьми тактах (2 такта + 2 такта + 4 такта), то есть в первой фразе. Кульминация фразы приходится на шестой такт, где автор обозначил виолочки. Для Эллера наиболее важна фраза. Он говорил: «Музыка должна дышать так же, как хороший певец: вдохнет воздух и предусмотрительно распределит его на всю фразу»<sup>88</sup>.

Эллер всегда обращает внимание исполнителя на тематическое развитие: как мелодия «ведет себя», что откуда выросло... и куда музыка нас ведет, каковы логика и динамика гармонического языка, соотношение отдельных пластов полифонической ткани.

Пианистка и исследователь фортепианной музыки Эллера Хелью Сепп пишет: «В исполнительском искусстве Эллер не терпит утрирования, порывистой стремительности и вообще всякой неопределенной, бесцельной аффектации. Если же так с пианистом случится, то он тут же увидит дирижирующую руку композитора, требую-

---

<sup>88</sup> Нормет Л. Пути пролагающий // Советская музыка. 1967. № 3. С. 24.

щего выдержать все «проглоченные» восьмые и шестнадцатые, не говоря уже о четвертях... «Держи вожжи крепко» – сколько раз приходилось слышать эти слова...»<sup>89</sup>.

В первой фразе пьесы мы обнаруживаем прозрачную фортепианную фактуру. Мудрая экономия во всем вообще типична для творческого мышления Эллера. Интонационные особенности мелодики во второй пьесе цикла тесно связаны с кварто-квинтовыми созвучиями. Очевидна также мелодическая природа этих аккордов: в них самым характерным интервалом, кроме кварты и квинты, является секунда. Исполнитель должен уделить особое внимание именно интервалу секунда, так как через нее раскрывается интонационный смысл мелодии. Секунда выделена композитором небольшими лигами, разными штрихами: акценты, стаккато и т.д.

В средней части движение танца убыстряется за счет шестнадцатых, динамика нарастает, и вторая часть пьесы завершается на сфорцандо. С точки зрения содержания – это центральный, итоговый, кульминационный образ. В кульминациях, особенно в пьесах, основанных на материале народной музыки, композитор никогда не прибегает к особым фактурным эффектам. По этому поводу Сепп пишет: «Это было бы не по-моему», – ответит он, если ему посоветовать добиться большей силы звучания. Эллер неизменно останется Эллером: «переполоха по-фортепианному он не переносит»<sup>90</sup>.

Третий раздел звучит полнозвучно, достигается вершина напряжения, танцующие как бы меняются парами, вариации звучат контрастно не только динамически, но и регистрово.

Гармония в пьесе играет огромную роль в выявлении картинного начала музыки. Краски гармонии прежде всего результат особенностей ладо-функциональной логики следования аккордов, а также особенностей голосоведения (признаки особенностей эстонской народной музыки). Композитор поэтому не ставит знаков при ключе. Кварто-квинтовая аккордика темы подчеркивает оstinatность, ослабляет гармонические тяготения.

Одно из требований автора к исполнителю – не применять излишней жестикюляции (например, покачивания за фортепиано). Предлагаем вторую миниатюру играть собранной рукой, сосредото-

---

<sup>89</sup> Нормет Л. Пути пролагающий // Советская музыка. 1967. № 3. С. 24.

<sup>90</sup> Там же.



чить все свое внимание на звуке, на артикуляции, на штрихах, паузах и других средствах выразительности. Педаль в основном берется на первую восьмую такта, чтобы не «смазать» паузы и подчеркнуть танцевальный ритм.

Третья пьеса (Аллегретто пасторале, 4/4) – это типичный танцевальный напев, основанный на волыночных наигрышах, известных в основном в северной и западной Эстонии. Их отличительные черты – трехдольный метр и специфический ритм – легший в основу специальной песенной формы, отличающейся и от рунической, и от позднейшей народной песни своеобразным ритмическим строением.



Пьеса написана в простой трехчастной форме с небольшой кодой (мэно мосо). Структура крайних верхних частей идентична, состоит из трех предложений (4 такта + 8 тактов + 4 такта). Средняя часть миниатюры (поко пиу мосо) состоит из регулярно повторяющихся симметричных единиц (4 такта + 4 такта + 4 такта).

Композитор, используя волыночный напев, воссоздает такое действие, при котором возникает иллюзия зримости. Такое ощущение придает музыке и повторение мотивов<sup>91</sup>.

В Эстонии волынка вышла из употребления в основном в конце прошлого века. Многие волыночные наигрыши перешли в вокальный репертуар, видоизменяясь и упрощаясь, а также в репертуар более новых инструментов (скрипки, гармоники)<sup>92</sup>. В последнее время волынка вновь вошла в жизнь, однако уже в несколько видоизмененном виде. Эллер, обращаясь к волыночным наигрышам, был один из первых, кто использовал их в классической эстонской музыке. В третьей пьесе цикла автор применяет почти все специфические свойства средств выразительности волынки.

Основа волыночных наигрышей – диатонический звукоряд, содержащий только частые, малые и большие интервалы. Наигрыш основывается на повторах и вариациях нескольких музыкальных тем (состоящих из 4 – 6 тактов), которые чередуются и комбинируются в регулярном порядке.

---

<sup>91</sup> Торупилль – так называется волынка по-эстонски. Состоит из нескольких трубок, прикрепленных к мешку, в который играющий вдует воздух.

<sup>92</sup> Музыкальная культура Эстонской ССР. С. 51.

Учитывая особенности эстонской народной музыки, композитор применяет в пьесе кварто-квинтовую гармонию – признак ладовой неопределенности мажора или минора (ре минор – фа мажор). Это, несомненно, связано с большой ролью в музыке Эллера натуральных ладов с низкой VII ступенью. Следует отметить и параллелизмы квинт и кварт в сопровождении. Например, в тактах 8 – 9-м исполнитель обязан прослушать в партии левой руки на штрих легато параллельные квинты.



Пьеса написана в простой трехчастной форме с кодой. Фактура миниатюры крайне проста – ничто не мешает легкому восприятию юмористического характера музыки.

В пьесе пианист найдет немало особых примет, таких как глисандо, нарочито акцентированные звуки и т.д., которые постоянно поддерживают веселую атмосферу хитроумной выдумки и балагурства. Темп пьесы высок – Прэсто скерцандо. Чтобы добиться легкого, шуточного характера, пианисту необходимо тщательно подумать о скорости движения музыки. Быстрые темпы всегда представляют наибольшую трудность. У каждого исполнителя свое чувство темпа, поэтому правильно взятый темп в начале пьесы даст возможность точнее раскрыть характер танца. Несмотря на темп прэсто, для точности исполнения ритма и темпа данного произведения требуется активизировать артикуляцию, используя мелкую технику, пальцы собраны, все проговаривая, добиться конкретного точного звука на стаккато.

Быстрые темпы усложняют исполнение синкоп и всевозможных акцентов. Чтобы успешно справиться с их усвоением, предлагаем такты 16, 20, 25, 26-й и т.д. поиграть отдельно. При этом требуется проследить за ровностью одинаково акцентированных длительностей внутри такта. Нельзя подчеркивать только первую долю такта. Острота и живая изменчивость акцентов (характерные для мелодики многих рун) дают возможность выявить через темп исполнения живость, отражающую радость, веселье и добрую шутку. Эллер стремился выявить в каждой отдельной миниатюре только ей свойственную интенсивность эмоционального переживания – этот нерв, «электрический ток» (в данном случае акценты, синкопы), без которого произведение тотчас распалось бы.

Для экспрессии художественного образа темп, ритм, штрихи, динамика также являются решающим условием. В разбираемой пьесе важнейшим в использовании динамики будет умение пианиста верно распределять нюансы. Каждый исполнитель располагает своими динамическими возможностями, которые зависят от его природных данных. В миниатюре градация нюансов не поднимается выше фортэ. Мы уже говорили, что Эллер не любит «переполоха по-фортепианному». Композитор скрупулезно, подчеркнуто пристрастно выставля-

ет в нотном тексте все динамические оттенки. Но тем пианистам, которые не во всем согласны с автором, которые хотят внести свои динамические нюансы, рекомендуем предварительно детально изучить структуру сочинения – мотив, фразу, предложение, период и т.д. Только после тщательного анализа его структуры и формы расставить нюансы в тексте, выделив динамическую кульминацию произведения. Нюансировка не должна нарушать естественный процесс игры, она должна помогать раскрытию образного содержания пьесы. Чем больше динамические возможности исполнителя, тем богаче художественные образы, создаваемые им. Однако соблюдение чувства меры – залог мастерства пианиста.

Учитывая, что паузы и фермато являются постоянными спутниками фразировки и бывают различными не только по длительности, но и по своему выразительному значению, задача исполнителя сводится не только к добросовестному выполнению пауз как зафиксированному выразительному средству композитора, но важно также найти в произведении такие звуки или фразы, где можно сделать паузу, подчеркнуть его особенное смысловое или эмоциональное значение. Эти моменты (микроцезуры) строятся на эффекте неожиданной новизны эмоционального содержания произведения. Таким образом, не цезуры подчиняются требованиям фразировки, а, наоборот, сделанный микроперерыв вносит новое непредвиденное деление в части сочинения. Так, например, небольшую «запятую» – цезуру (дыхание) можно сделать перед тактом 25, чтобы подчеркнуть кульминацию первой части пьесы (фортэ, акценты, имитация); перед *мэно виво* – подчеркнуть изменение темпа; перед *кодой* – *прэстиссимо*, где на тоническом органном пункте варьируется мотив пьесы (мелодия «кружится» вокруг опорных звуков).

В этих примерах в «неуказанных» паузах исполнитель в зависимости от своих творческих намерений может в известной степени увеличить или уменьшить перерыв между частями, обеспечив тем самым разную значительность цезур.

Рассмотрев четыре миниатюры из цикла «Тринадцать фортепианных пьес на эстонские мотивы», можно еще раз убедиться в подлинно творческом подходе Эллера к фольклорному материалу. С ка-

кой любовью, как бережно он обращается с народной музыкой. Безусловно, разбор нескольких фортепианных сочинений не претендует на полное решение этой задачи, тем не менее, пианист без понимания свойств и характера эстонской народной музыки не сможет понять и правильно трактовать музыку, написанную на национальной основе.

В заключение можно вспомнить высказывания самого Хейно Эллера: «Невероятно много красивых слов можно сказать о музыке, но красоту и глубину ее способен постичь лишь тот, кто слышит ее в себе.

...Музыкой ведь ничего точно не опишешь. Все зависит от настроения человека. Сегодня он может получить одни впечатления о произведении, а завтра – другие. Но в этом-то и есть очарование музыки: один раз она такая, другой раз – иная, и ее можно без конца слушать...»<sup>93</sup>.

Исполнитель всегда должен помнить слова композитора при исполнении его произведений.

### **Темы для закрепления**

Путь Хейно Эллера к созданию своей индивидуальной манеры выражения, своего композиторского почерка. Влияние на творчество композитора Грига, Сибелиуса, Дебюсси. Детские музыкальные впечатления Хейно Эллера. «Хеллетание». Программность в творчестве Эллера. Название пьес цикла «Тринадцать фортепианных пьес на эстонские мотивы». Характер музыки миниатюр – энциклопедия приемов многоголосия для обработки одноголосных эстонских напевов. Слитность народных тем с индивидуальным композиторским почерком. Музыкальный язык, интонационный строй музыки при помощи средств классической техники. Песни рунической (рун) формы – рунические напевы – разновидность. Главная интонация рунической песни. Ритмическое варьирование – одно из свойств эстонской народной музыки. Тональный план, фактура пьес. Волынка – волыночные напевы в творчестве Эллера. Пожелание композитора пианистам – соблюдение в тексте авторских указаний: темп, ритм, штрихи, цезуры, динамика и т.д. – структура сочинения – мотив, фраза, предложение, период, кульминация.

---

<sup>93</sup> Нормет Л. Пути пролагающий // Советская музыка. – 1967. – № 3. – С. 25.

## МОЛДОВА

### ПРЕЛЮДИЯ И «БЕССАРАБКА» ШТЕФАНА НЯГИ

Классик молдавской музыкальной культуры Штефан Няга (1900-1951 гг.) вырос и воспитывался в семье народных музыкантов, которые играли в тарафах, на кобзе, скрипке. Его предки из поколения в поколение были лэутарами<sup>94</sup>. От родителей он научился играть на скрипке, рояле, стал сам подбирать пьесы. Видя незаурядные музыкальные способности сына, отец, несмотря на трудности, смог дать ему музыкальное образование.

Штефан Няга прошел долгий и мучительный путь в поисках своего места в искусстве. Только на родине, в Советской Молдавии, во всей силе и красоте раскрылся его самобытный талант. Именно в последние одиннадцать лет жизни в Советской Молдавии он создал свои лучшие сочинения: «Поэму о Днестре», скрипичный концерт, кантаты и оратории, инструментальные сочинения, вокальные произведения. Он автор Гимна Молдавской ССР. Штефан Няга по праву стал гордостью молдавской музыкальной культуры, значение его творчества для национального искусства непреходяще.

Проблеме народно-национального колорита как одного из средств воплощения художественного образа произведения Штефан Няга придавал огромное значение. Именно поэтому он обращался к широкому кругу приемов, призванных воссоздать интонационно-мелодическую, ладотональную, гармоническую и ритмическую специфику молдавской национальной музыки.

По сравнению с вокальными и симфоническими сочинениями произведения для фортепиано заняли меньшее место в творчестве Штефана Няги<sup>95</sup>. В основном они написаны в начале творческого пути и позволяют судить лишь о художественных интересах композитора.

---

<sup>94</sup> Тарафа – молдавский народный оркестр. Лэутары – странствующие народные музыканты, игравшие на лэуте (смычковый инструмент из семейства скрипок) и других инструментах. Их импровизационный, эмоциональный стиль игры пользовался большой любовью и популярностью в народе (см.: Музыкальная культура Молдавской ССР. – М.: Музыка, 1978).

<sup>95</sup> Фортепианные сочинения Шт. Няги: соната для фортепиано до минор: французская сюита; парафраза; 2 ноктюрна; Танец № 1; «Бессарабка»; «Жок»; обработки народных мелодий для фортепиано, прелюдии (См.: Штефан Няга. Опере Алесе (избранное). Едитура де стат. Кишинэу : Карта молдовеняска, 1960).

В жанре фортепианной миниатюры им были достигнуты определенные успехи, свидетельствующие о стремлении к разнообразию художественных образов и тематики, о связи с народно-национальной средой. Последнее особенно отчетливо проявилось в первой прелюдии, в «Бессарабке», «Жоке» и других миниатюрах, которые с этой точки зрения мы подробно проанализируем.

Прелюдия до минор (Андантэ экспрессиво) задумана композитором как выразительная пьеса песенного характера. Квадратность тематического материала напоминает куплеты песни. В подавляющем большинстве молдавские песни имеют куплетную форму, нередко с внутрикуплетными припевами, с преобладанием двухдольного размера. В прелюдии именно таковы приемы письма, связанные с метроритмической народной основой. Лаконизм мелодического рисунка, предельная простота фактуры позволяют достигнуть необходимого движения крайне ограниченными средствами – минимальным варьированием линии повторяющихся двутактовых фраз. Каждое произведение, словно куплет песни, интонируемой чуть-чуть импровизирующим народным исполнителем, содержит какие-то новые мелодические элементы.

Оригинальная авторская мелодия прелюдии многими своими качествами приближается к фольклорной. Изложенная со свойственной песне структурной периодичностью, она напоминает некоторые образцы старинных молдавских колядок. Такие ассоциации возникают благодаря небольшому диапазону, нарочитой интонационной архаичности, многократному, настойчивому опеванию повышенной IV ступени (фа диез)<sup>96</sup>. Эти типичные черты жанра используются композитором как средства создания внешне скованного, но полного внутренней силы и экспрессии образа.

Молдавская народная песня по своей природе одноголосна. Мелодическая линия молдавских песен своеобразна. Обычно звуковысотная кульминация находится в первой половине песни, затем мелодия постепенно плавно ниспадает к своему завершению, часто к минорной тонике.

---

<sup>96</sup> Колядка – народная обрядовая песня древнего происхождения. Она распевалась во время зимних крестьянских праздников, предшествующих новому году. Напевы колядок основаны обычно на неоднократно повторяющихся мелодических попевах.

Протяжные лирические песни в основном имеют плавное волнообразное движение. Для лирических песен характерны распевы, мелодические узоры, которые зависят от одаренности и творческой фантазии исполнителей, вариантность является в них главным средством внутримелодического развития. Учитывая вышесказанное, советуем исполнителю прелюдии найти кульминацию мелодической линии. Пианисту обязательно надо обратить внимание на гармоническую основу пьесы. Композитор успешно осваивает традиционные средства классической разработки материала. Зачастую это приносит интересные результаты, скажем, при использовании полифонических приемов остинатности фигур. Здесь определенную роль играет и ассоциативно-колористический фактор. Басовый тонический аккорд в прелюдии (до минор), обогащенный добавочным конструктивным элементом (хроматическая нисходящая линия), воспроизводит бурдолирующее звучание народного инструмента – чимпоя (род волынки), где песенно-танцевальный наигрыш положен на такую гармоническую основу, имитационно «наполняющую» мелодическую линию. Композитор применяет нижние хроматические вспомогательные звуки в тоническом трезвучии, что характерно для некоторых молдавских мелодий.

Автор в прелюдии добивается единства и непрерывности музыкального развития за счет секвенций, повторов. И именно этой сквозной вариационности музыка обязана естественностью своего динамизма, устремленности. Близость некоторых интонаций мелодии миниатюры к народным дойнам<sup>97</sup> сообщает образу оттенок пасторальности. В развитии темы естественно преобладает простая повторность.

Композитор не ставит в тексте динамических указаний. Но мягкий, нежный характер музыки пьесы дает возможность исполнителю применять нюанс в среднем разделе, не превышая мэцэ фортэ, а в крайних частях – пиано. Предлагаем перед последним проведением темы сделать небольшое ритэнудо.

---

<sup>97</sup> Дойна – жанр народного искусства. В пастушеском быту родилась молдавская дойна – как песня и как инструментальный жанр. Есть дойны скорбные, элегические, героико-эпические, лирические. Мелодия дойны импровизационная, она развертывается неторопливо, богато украшена вспомогательными, проходящими звуками, а инструментальные дойны – трелями, мордентами, колоратурами, каденционными пассажами.



В пьесе «Бессарабка» (Аллегретто скерцандо, 2/4, соль минор) Штефан Няга удачно воплотил свойственную молдавскому мелосу певучесть и присущую национальному танцевальному искусству яркую жанровость. Эта пьеса принесла композитору большой творческий успех.

Танец – один из самых популярных жанров молдавского фольклора. Народ бережно хранит и развивает старинные танцевальные традиции. Молдавские танцы зажигательные, темпераментные, отличающиеся разнообразием лексики, ритмическим богатством. Они очень отличаются от танцев других народов. Молдаване танцуют все вместе – в круге или выстраиваясь линией. Так, когда танцующие берутся за руки и идут по кругу степенным шагом справа налево, говорят, что танцуют хору<sup>98</sup>.

Молдавские танцы делятся в основном на четыре танцевальных типа: «сырба», «бэтута-хора», «остропэц», «хора мааре». Каждый из них охватывает большое количество танцев, близких по своим кинетическим, музыкальным, а также словесным признакам. Помимо этого их объединяет сходство темповой, метрической и ритмической организации.

«Бессарабка» – в данном случае обращение композитора к интонациям молдавского массового народного танца «сырба» и «бэтута-хора». В молдавском хореографическом фольклоре, в отличие от танцевальных культур других национальностей, музыкальное сопровождение чисто инструментальное. Уже первые четыре такта вступления «Бессарабки» (фигурационный оборот аккомпанемента на тоническом трезвучии) напоминают свойственную манеру игры молдавского народного оркестра – тарафа<sup>99</sup>.

Поэтому пианисту особенно важно уделить внимание звучанию и ровности аккомпанемента пьесы. Фактура сопровождения – гомофонно-гармоническая («шевелиющая» гармония, – по выражению Я. И. Зака).

---

<sup>98</sup> Музыкальная культура Молдавской ССР. С. 39.

<sup>99</sup> Состав современных тарафов: струнные – скрипки, виолончель, контрабас; ударно-аккомпанирующие – цимбалы, аккордеон, кобза; духовые – флуер, най, флейта, кавал, тарачот, кларнет.

Такой аккомпанемент дает возможность выводить на первый план основную мелодию. Остальные голоса чутко, с большим чувством меры поддерживают мелодию гармонически и ритмически. Иначе говоря, пианист должен помнить, что динамически доминировать должна основная тема, а фон проводится чуть тише.

В «Бессарабке» нюансы являются решающим условием для достижения экспрессии художественного образа. Важнейшим в использовании динамики является умение исполнителя верно распределять нюансы, вернее, точно выполнять пожелание автора.

Пьеса написана в простой трехчастной форме. Если в «Бессарабке» указан нюанс только в начале (например, первый раздел играет на фортэ, а при повторе – пиано), а далее долгое время не указывается никаких оттенков, то это не значит, что исполнять его нужно без каких-либо динамических отклонений. Во избежание формального выполнения динамики, монотонности и безжизненности в мелодии необходимо следовать логике развития образа, стремиться к вершине фразы, а затем предложению, тем самым показать кульминационные вершины этих построений.

Сопоставление тональности в миниатюре (соль минор – си бемоль мажор – соль минор) способствует обособленности ее разделов. Автор, однако, находит пути преодоления этой обособленности и добивается единства музыкального развития, построив средний раздел пьесы на материале тем первой и второй частей произведения. Неприятательные темы средней части получают здесь новое мелодическое продолжение, метро-ритмическое, ладовое, фактурное, регистровое, жанровое оформление. Кульминация всей миниатюры приходится на конец среднего раздела сочинения.

Ритмическая структура молдавских танцев складывается как бы из нескольких ритмических пластов: кинетико-ритмического, музыкально-ритмического (включающего ритм аккомпанемента в мелодии), то есть танец обладает многопластовой ритмической структурой. Все компоненты танца подчиняются единому принципу метрической и ритмической организации: строение всех ритмических пластов зиждется на какой-либо исходной ритмоформуле. Например, средняя

часть «Бессарабки» очень напоминает виртуозный мужской танец «бэтута», где основополагающим является синкопированная ритмоформула (см. первые 8 тактов среднего раздела пьесы).

Две небольшие миниатюры Штефана Няги относятся к лучшим образцам его творчества. Произведения эти глубоко национальны, пронизаны светлым, жизнеутверждающим началом. Сегодня лучшая дань памяти художника – внимание к его искусству.

«Я горячо рекомендую этого замечательного музыканта всем, кого заинтересуют разнообразные проявления его таланта» (Шарль Мюнш). Это слова одного из наставников Штефана Няги в Парижской высшей музыкально-педагогической школе, где он обучался в конце 30-х годов. Авторитеты пианистического искусства А. Корто и Н. Буланже охарактеризовали Шт. Нягу как «превосходного музыканта».

Пришло время вернуться к творчеству Шт. Няги, полнее оценить значение его сочинений, чаще их исполнять и слушать.

### **Темы для закрепления**

Классик молдавской музыкальной культуры Штефан Няга. Детские годы и образование. Автор Гимна Молдавии. Использование в своих сочинениях народно-национального колорита как одного из средств воплощения художественного образа произведения – интонационно-мелодическую, ладотональную, гармоническую и ритмическую специфику молдавской национальной музыки. Тарафа – молдавский народный оркестр. Состав современных тарафов. Лэутары – странствующие народные музыканты, играющие на лэуте (смычковый инструмент). Какие элементы народной музыки Няга использует в фортепианных сочинениях? Характеристика колядок. Дойна – жанр народного искусства. Чимпоя (род волынки). Мелодия (вариантность) и гармоническая основа в фортепианных пьесах Шт. Няги. Массовые народные танцы «сырба» и «бэтута-хора». Исполнителю фортепианных пьес Шт. Няги необходимо следовать в нотном тексте всем его указаниям для достижения художественного образа.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Музыка каждого народа представляет собой яркую и разнообразную картину. Однако очевидно, что между музыкой разных народов нет непреходимых границ. Русская музыка понятна грузину и, наоборот, латышская – узбеку и т.д. Музыка сближает народы не только нашей страны, а все национальности мира, укрепляет их дружбу.

Знакомясь и анализируя, например, произведения Кара Караева и Арно Бабаджаняна, мы выяснили, как на характере музыки сказывается характер народа. Закавказская музыка, обычно стремительная, горячая (например, «Сасунский танец» Бабаджаняна, прелюдия до мажор, соль мажор, ре минор Караева) бывает и очень певучей, распевной, лиричной (прелюдия ре мажор, до минор Караева, «Народная» Бабаджаняна и т.д.).

Эти композиторы, например, азербайджанец по национальности Кара Караев, армянин Арно Бабаджанян, учились у русских музыкантов и впитали в себя как родную народную музыку, так и музыку великих русских и западноевропейских композиторов. Но в их сочинениях мы обязательно услышим те особые специфические народные интонации, свойственные азербайджанской и армянской музыке, которых нет в русской музыке.

Или возьмём, к примеру, пьесу Нуры Халмамедова «В Иванове». Эта музыка – пример того, как композитор туркмен сочинил русскую по духу пьесу, он знает и любит русскую музыку, глубоко изучил её, проникся её красотой и ощутил её особый характер.

У композиторов национальных школ обнаруживается тесная связь народного и профессионального искусства. Эта связь существует в разных видах искусства (литературе, поэзии, хореографии), но, пожалуй, нигде она не имеет столь очевидного характера, как в

музыке. Мы встречаемся с так называемым цитированием народной мелодии и опосредованным использованием художественных средств фольклора, его музыкальных компонентов – мелодики, метроритма, тембра, народных ладов, интонации, гармонии, манеры исполнения, подражания народным инструментам, импровизационности, жанровой природы, нерасторжимо связанных с профессиональным искусством.

Избранные и проанализированные нами сочинения фортепианной музыки композиторов национальных республик (СНГ) – искусство, сложившееся в советскую эпоху, отражает новые грани прекрасного. Такое искусство, опирающееся на национальные традиции, уже заявило о себе и завоевало мировое признание. Исполнение сочинений композиторов нашей многонациональной Родины – это не только выполнение учебной программы, не только знакомство с музыкой народов страны, но и важнейший фактор интернационального воспитания в благородном процессе формирования нового, духовно богатого человека.

Музыка – это язык, на котором разные народы хорошо понимают друг друга без всякого перевода. Музыка всегда интернациональна.

## СПИСОК ОСНОВНЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : монография. В 2 ч. Ч. 1 / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 218 с.
2. Он же. История фортепианного искусства : монография. В 2 ч. Ч. 2 / А. Д. Алексеев. – М. : Музыка, 1988. – 415 с.
3. Баренбойм, Л. А. Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – Л. : Музыка, 1973. – 270 с.
4. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 1. – М. : Музыка, 1968. – 205 с.
5. Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 2. – М. : Музыка, 1976. – 206 с.
6. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – М. : Сов. композитор, 1993. – 268 с.
7. Надирова, Л. Л. Струны общности: теоретические основы развития эмпатии у студентов музыкально-педагогических факультетов : монография / Л. Л. Надирова. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2013. – 318 с. – ISBN 978-5-9984-0366-8.
8. Нейгауз, Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – М. : Музыка, 1987. – 300 с.
9. Садыхова, Г. А. Уроки фортепиано: учеб. пособие / Г. А. Садыхова. – Владимир : Изд-во ВлГУ, 2014. – 366 с. – ISBN 978-5-9984-0449-8.

## О Г Л А В Л Е Н И Е

<b>Предисловие</b> .....	3
РОССИЙСКАЯ ФЕДЕРАЦИЯ .....	13
УКРАИНА .....	32
ГРУЗИЯ .....	48
АЗЕРБАЙДЖАН .....	67
АРМЕНИЯ .....	110
ТУРКМЕНИЯ .....	123
КАЗАХСТАН .....	137
ЭСТОНИЯ .....	145
МОЛДОВА .....	158
<b>Заключение</b> .....	164
<b>Список основных источников</b> .....	166

*Учебное издание*

САДЫХОВА Гюльнар Абульфазовна

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ  
НА УРОКАХ ФОРТЕПИАНО

Учебное пособие

Редактор А. П. Володина  
Технический редактор Н. В. Тупицына  
Корректор Е. П. Викулова  
Компьютерная верстка Е. А. Балясовой

Подписано в печать 24.03.15.

Формат 60×84/16. Усл. печ. л. 9,77. Тираж 50 экз.

Заказ

Издательство

Владимирского государственного университета  
имени Александра Григорьевича и Николая Григорьевича Столетовых.  
600000, Владимир, ул. Горького, 87.