

МАДИНА ФАЙЗИЕВА

МАСТЕРСТВО
ФОРТЕПИАННОГО
(ОРГАННОГО)
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА



МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ, НАУКИ И ИННОВАЦИИ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И ТУРИЗМА РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

МАДИНА ФАЙЗИЕВА

**МАСТЕРСТВО
ФОРТЕПИАННОГО
(ОРГАННОГО)
ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

**70211501 - Инструментальное исполнительство
(Фортепиано (Орган))
Учебник для высших учебных заведений**

Издательство «MUSIQA»
ТАШКЕНТ — 2023

УДК – 378.013.3:780.616.432 (07)

Ф 17

ББК – 85.315.3 Я7

Ф 17

Мадина Файзиева

Мастерство фортепианного (органного) исполнительства: Учебник для высших учебных заведений. – Т., Издательство «MUSIQA» 2023.

Данный учебник рекомендован к изданию Министерством высшего и среднего специального образования Республики Узбекистан в соответствии с приказом № 429 - 162 от 30 декабря 2022 года.

Ответственный редактор:

Ирина ГАЛУЩЕНКО –

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории музыки и критики
Государственной консерватории Узбекистана

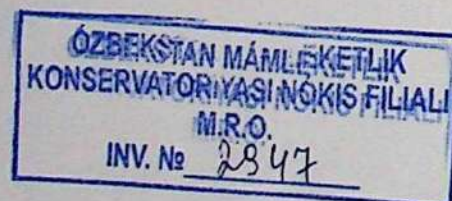
Рецензенты:

Наргиз ПОЛАТХАНОВА –

профессор кафедры специального фортепиано
Государственной консерватории Узбекистана;

Рустам АБДУЛЛАЕВ –

Заслуженный деятель искусств Республики Узбекистан,
Председатель Союза композиторов и бастакоров Узбекистана,
профессор Государственной консерватории Узбекистана



ISBN 978-9943-8847-6-2

© Мадина Файзиева

Ushbu Darslik O'zbekiston davlat konservatoriyasi 70211501 – Cholg'u ijrochiligi (Fortepiano (Organ)) yo'nalishi bo'yicha "Fortepiano (organ)da ijrochilik mahorati" fanidan magistratura bosqichi 1-kurs II-semestr talabalari uchun mo'ljallangan bo'lib, yangi avlod o'quv adabiyotining birinchi namunasidir.

Darslik Davlat ta'lim standartlariga muvofiq, hamda fortepiano ijrochiligi va pedagogika sohasidagi yetakchi xorijiy mutaxassislar ilg'or tajribasini inobatga olgan holda ishlab chiqilgan.

Shuningdek, Darslikdan respublika madaniyat va san'at tizimidagi boshqa oliy o'quv yurtlari talabalari ham foydalanishi mumkin.

Настоящий Учебник предназначен магистрантам I курса II семестра обучения на кафедре специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана по направлению 70211501 – Инструментальное исполнительство (Фортепиано (Орган)) по предмету «Мастерство фортепианного (органного) исполнительства» и является первым опытом создания учебной литературы нового поколения.

Учебник разработан в соответствии с Государственными образовательными стандартами и с учётом передового опыта ведущих зарубежных специалистов в области фортепианного исполнительства и педагогики.

Учебник также может быть использован студентами других высших учебных заведений республики в системе культуры и искусства.

The Textbook is directed to master's students of the first year of the second semester training at the department of special piano of the State Conservatory of Uzbekistan in the direction 70211501 – Instrumental performance (Piano (Organ)) on the subject of «Mastery of piano (organ) performance» and is the first experience on the creation of modern educational literature of a new generation.

The Textbook had been developed in accordance with the state educational standards and into account the advanced foreign experience of leading experts in the field of piano performance and pedagogy.

The Textbook can also be used by students of other higher educational institutions of the republic in the system of culture and art.

ВВЕДЕНИЕ

Процесс обучения пианиста в консерватории по предмету «Мастерство фортепианного (органного) исполнительства» во втором семестре I курса по направлению магистратуры 70211501 – Инструментальное исполнительство «Фортепиано (Орган)» является логическим продолжением развития и совершенствования профессионализма музыканта-исполнителя, что является одним из основных направлений деятельности Государственной консерватории Узбекистана.

В Постановлении Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана» в числе основных приоритетов реализации данной программы является вопрос «всестороннего развития музыкального искусства, занимающего важное значение в повышении уровня духовно-эстетического воспитания населения, глубокого изучения богатого музыкального наследия нашего народа, приобщения молодого поколения к выдающимся произведениям национальной и мировой музыкальной классики, дальнейшего совершенствования системы подготовки высококвалифицированных кадров».¹

Накопленные в течение первого семестра знания, умения и навыки позволяют обратиться к более сложным и масштабным сочинениям узбекской и зарубежной фортепианной классики современности в соответствии с Государственными образовательными стандартами, учебными и рабочими планами и программами.

Опираясь на многолетний педагогический и исполнительский опыт деятельности кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана и личную педагогическую и исполнительскую практику, в результате строгого и тщательного отбора фортепианных произведений для рассмотрения в настоящем Учебнике, предлагаются наиболее целесообразные методы и методические подходы изучения произведений. Разработанная автором настоящего Учебника методология исполнительского анализа рассматриваемых произведений может быть проецируема и на другие сочинения фортепианной классики современности.

¹ Постановление Президента Республики Узбекистан «О мерах по дальнейшему развитию и совершенствованию деятельности Государственной консерватории Узбекистана» от 02.02.2022, № ПП – 112

В связи с этим в Учебнике рассматриваются произведения разных фортепианных школ, жанров, стилей, техник письма, что стимулирует творческую инициативу и самостоятельность педагогов и студентов магистратуры в системе непрерывного образования Узбекистана.

В соответствии с аттестационными требованиями в Учебнике имеется четыре главы, содержащие в себе следующие темы:

Глава I. Тема: Концертные сочинения композиторов Узбекистана;

Глава II. Тема: Современные полифонические произведения;

Глава III. Тема: Современные произведения крупной формы – фортепианные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром;

Глава IV. Тема: Концертные пьесы зарубежных композиторов.

В Учебнике рассматриваются сочинения узбекских и зарубежных композиторов с позиций современной методологии исполнительского анализа произведений, с опорой на фундаментальные основы узбекской и зарубежной музыкальной науки, и педагогики XX – рубежа XXI веков. Изучение узбекской фортепианной музыки осуществляется в контексте мирового культурно-гуманитарного пространства в аспекте идентификации.

Обучающиеся в магистратуре пианисты настойчиво стремятся к совершенствованию исполнительского мастерства, глубокому освоению специфики фортепианного искусства, расширению сложного современного репертуара. Учитывая это, учебный процесс в классе специального фортепиано построен таким образом, чтобы молодой музыкант-исполнитель получил, в результате повседневной работы и неустанных поисков, глубокие профессиональные знания, навыки и умения, обрёл неповторимую яркую и самобытную индивидуальность, свой артистический облик, свой исполнительский стиль, убеждающий художественной содержательностью концертных выступлений, высокой культурой звука, пониманием смысла интерпретируемых сочинений, созданием идейных концепций, открывающих новые направления в современном исполнительском искусстве.

Именно на это нацелено основное внимание автора настоящего Учебника и обусловлен отбор произведений для изучения, открывающих студентам путь самостоятельных, инновационных решений. Анализируемые произведения в теоретическом и исполнительском аспектах, являются высокохудожественными образцами узбекской и зарубежной классической и современной музыки, освоение которых способствует развитию творческого креативного мышления, интеллекта, высокой художественной культуры молодых музыкантов-исполнителей. Весьма широкий диапазон различных жанров, форм и стилей фортепианной музыки обусловил целесообразность

привлечения научной, методической, документальной, художественной литературы, аудио- и видео-записей, интернет-ресурсов, а также личного педагогического и исполнительского опыта автора данного труда. Все положения Учебника отвечают требованиям, предъявляемым обучающимся в магистратуре по предмету «Мастерство фортепианного (органного) исполнительства» и базируются на передовых педагогических технологиях.

ГЛАВА I

Тема: КОНЦЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Фортепианная музыка композиторов Узбекистана – важнейшая сфера выражения различных эстетических тенденций современного музыкального искусства, отличающаяся безусловной концертностью, виртуозным блеском фактуры, множеством современных техник композиции. Национально самобытная, она художественно полноценно отражает искусство узбекской инструментальной культуры, многообразие тембров народных инструментов. Значимость фортепианной музыки композиторов Узбекистана обусловлена высоким уровнем музыкального мышления, глубоким постижением современного музыкального инструментализма.

Композиторы, являясь прекрасными пианистами в совершенстве знающими специфику инструмента, создают сочинения пинистичные по своей природе, доставляющие исполнителям огромную радость общения с фортепиано. А сам рояль для них является универсальным инструментом, синтезирующим разнообразные возможности и дающим импульс к неустанным творческим поискам.

Жанры концертных сочинений очень разнообразны и охватывают широкий спектр форм и стилей. Это рапсодии, фантазии, прелюдии, этюды, токкаты, программные пьесы и циклы, сюиты, а также транскрипции фрагментов музыкально-сценических произведений. Изучение концертных сочинений выдвигает перед молодыми пианистами сложные, и, в то же время, увлекательные задачи, направленные на воспитание чувства артистизма, владения концертной ситуацией, способности эмоционального воздействия на публику.

Работа над концертными сочинениями требует от пианиста творческой инициативы, целенаправленного поиска индивидуальных исполнительских выразительных средств, вдохновения, убедительной художественной интерпретации, воплощающей замысел композитора посредством искусства игры на рояле – самом совершенном и самодостаточном музыкальном инструменте.

В рамках одного Учебника невозможно охватить весь кладезь богатого фортепианного наследия композиторов Узбекистана. Количество художественно ценных сочинений узбекских композиторов для фортепиано бесспорно, но, недостаточен уровень освоения всего их разнообразия в учебной и концертной практике. Поэтому мы попробуем остановиться на

наиболее ярких и разнообразных жанрово-стилевых образцах фортепианного творчества современных композиторов Узбекистана разных поколений. Это Рустам Абдуллаев, Феликс Янов-Яновский, Дилором Амануллаева, Мухаммаджан Атаджанов, Хуршида Хасанова.

Концертные сочинения, рассматриваемые в первой главе Учебника, призваны пробудить у молодых пианистов интерес к творениям ведущих композиторов Узбекистана, желание дать им новую жизнь своим исполнительским искусством.

1.1. Р. Абдуллаев. *Рапсодии № 1 и № 2*

Сольные фортепианные рапсодии, ещё с момента возникновения самого жанра «рапсодия», навсегда закрепили за собой славу украшения концертных программ. Впитавшие в себя аромат национальной культуры, традиции виртуозного исполнительства, одухотворённые мастерством композитора, они особенно привлекают молодых пианистов. И, в данном случае, именно Две рапсодии Р. Абдуллаева, не только выдающегося узбекского композитора, но, и замечательного пианиста, глубоко владеющего всеми секретами выразительных возможностей инструмента, обращающегося к фортепиано на протяжении своего творческого пути снова и снова, представляют собой интереснейшие сочинения, открывающие новые грани узбекского пианизма. В этих рапсодиях композитор предстал перед культурным миром как художник, находящийся на вершине творческой зрелости, как новатор ярких и впечатляющих выразительных средств.

Две рапсодии Рустама Абдуллаева весьма показательны как народно-национальные концепции отражения картин полнокровной жизни Узбекистана. «Рапсодии Р. Абдуллаева, – характеризует С. Гафурова, – виртуозные концертные сочинения, подвластные пианисту, обладающему развитым художественным воображением, способностью охвата одночастной крупной формы, владением современными приёмами исполнительской техники».²

Создавая рапсодии, Абдуллаев учитывал опыт предшественников в этом жанре и сумел найти свой путь в композиторской интерпретации рапсодии. Сравнивая его рапсодии с фортепианными рапсодиями Листа, Брамса, Гершвина, Владигерова, Рахманинова, Бартока необходимо отметить качественное отличие его рапсодий от рапсодий других авторов.

²Гафурова С. – Фортепианные рапсодии Рустама Абдуллаева // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Выпуск VII. – Ташкент, 2011, с. 158.

Самобытность рапсодий Абдуллаева обусловлена стремлением наполнить их глубоким национальным содержанием. Если рапсодии предшественников преимущественно многосоставны по музыкальному материалу и, прежде всего, опоре на песню и танец как ключевые категории народного творчества, то рапсодии Абдуллаева гомогенны по своей структуре и характеризуются тематизмом, который условно можно определить как темброво-фактурный. Элементы этого типа тематизма можно обнаружить в рапсодиях Листа, Гершвина. Но, у Абдуллаева это уже не элементы связующего характера, общих форм движения, а качественно новое явление самодостаточного тематизма. Истоки такого рода тематизма мы обнаруживаем в музыке Дебюсси, в его Арабесках, в Ноктюрнах, Эстампах.

Вместе с тем необходимо отметить, что истоки тематизма рапсодий Абдуллаева коренятся в национально-народной природе узбекского музицирования. В этом смысле рапсодии Абдуллаева, как и всё его творчество в целом, являются ярким, художественно-убедительным воплощением эстетики узбекского фортепианного искусства. «Фортепианная музыка Узбекистана развивается во всех исторически сложившихся формах, – подчёркивает Ф. Мухамедова, – своеобразно преломляя народно-национальные истоки узбекской музыки».³

Для Абдуллаева национальная почвенность музыкального искусства является основополагающим идейно-эстетическим принципом его многогранной творческой практики, и рапсодии, в частности, впитали в себя характерные черты композиторской индивидуальности, причём не только композитора, но и пианиста. Абдуллаев экстраполирует приёмы игры на узбекских народных инструментах в сферу фортепианного интонирования и это придаёт его рапсодиям совершенно новый, необычный и самобытный национальный колорит.

Ещё один аспект, на который следует обратить внимание молодых пианистов, – это концентрированность музыкального высказывания, сжатость музыкальной формы, не предполагающей формы эпического развёртывания музыкальной мысли, присущей рапсодиям. Таким образом, рапсодии Абдуллаева представляют собой инновационные сочинения, изучение которых открывает пианисту звуковой мир необычных красочных сочетаний тембров, регистров.

Важным композиционным принципом рапсодий Абдуллаева является

³Мухамедова Ф.Н. Фортепианная музыка Узбекистана, формирование, жанровое своеобразие, интерпретация. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2019, с. 33.

импровизационность, обнаруживающаяся в свободном чередовании и сочетании разноплановых, острохарактерных и ярко контрастных элементов фактуры в процессе динамичного развития. Весьма многообразно представлено в них варьирование, сочетающееся с разработочностью. Рапсодии характеризуются яркой национальной почвенностью, опорой на интонационную, ритмическую ладовую основу хорезмских песен и инструментальных наигрышей. Композитор переосмысливает народные истоки и обновляет их, темброво расцвечивает современными приёмами развития музыкального материала, новыми современными техниками письма, демонстрируя при этом тонкое чувство формы и стиля. Благодаря национальной жанрово-стилистической специфике его рапсодии подчиняются своим оригинальным композиционным принципам, которые отличаются от закономерностей классических фортепианных жанров.

В рапсодиях получило высокохудожественное воплощение основополагающая тема композиторского творчества Абдуллаева – любовь к родному краю, к родной земле, на которой он вырос, сформировался как личность и впитал исконно вековые традиции народной жизни. Жанр рапсодии предоставляет исполнителю в этом плане безграничные возможности выражения патриотизма, высоких гуманистических чувств. «Тема любви для меня очень важна, потому что именно любовь пробуждает в человеке гуманизм, благородство, способность к совершению подвига. Рапсодия – это эпическое повествование о жизни народа в широком временном измерении. В моих рапсодиях отражена не только идея любви, но и идея её вечности».⁴

Рапсодия № 1 «Наврӯз лавҳалар» («Фрески Навруза»), созданная в 1998 году, представляет собой колоритную жанровую зарисовку – фреску замечательного праздника, символизирующего возрождение природы, картину солнечного весеннего дня, образы цветущих растений, радостные лица, народные гуляния. «Навруз – это мой любимый праздник, являющийся неотъемлемой частью моего творчества, – сказал в беседе с автором Учебника Рустам Абдуллаев. – Я посвятил рапсодию своей любимой супруге Раънохон, ибо она для меня олицетворение весны, красоты, счастья и радости жизни. Художественная идея рапсодии заключается в создании богатого и красочного звукового мира торжества жизнеутверждающей силы природы и человека, пробуждения духовных устремлений к творчеству, как к смыслу бытия. Переполняющие меня чувства и мысли я выразил в музыке,

⁴Из личной беседы автора Учебника с композитором Рустамом Абдуллаевым 10 марта 2017 года

привлекая её неисчерпаемые выразительные возможности и, прежде всего, национальные тембры народных инструментов, голосов природы, которые передал выразительными средствами рояля».⁵

Рапсодия имеет свободную форму, в которой важнейшим организующим принципом развития является ритм. Импровизационное начало подчиняется усильной структуре, имитирующей ритм дойры. Фактически композитор использует в рапсодии тембры оркестра народных инструментов. Открывают рапсодию зычные возгласы-призывы на праздник карнаев. Рояль здесь звучит торжественно, могущественно и очень ярко. Эффектно имитируются тремоло нагора, нагрыши ная, *martellato* и сверкающее *glissando* чанга.

Абдуллаев блестяще имитирует тембры народных инструментов и создаёт неповторимо самобытное произведение, предоставляющее пианистам плодотворную почву для поисков новых звуковых возможностей рояля.

С ещё большей экспрессией и изобретательностью экспериментальная тенденция звуковой красочности фортепиано проявилась во Второй рапсодии (2008), которую композитор посвятил своему сыну Бехзоду, талантливому пианисту. Данное произведение символизирует связь эпох – архаического и современного начал, которые взаимодействуют на уровне соединения различных звуковых пластов – остинатно-вибрационного фона и интонационно индивидуализированного, свободно полифонического. Как бы возникает диалог эпох, диалог времён. Использование композитором приёмов сонорики образует своеобразное звуковое полотно, магнетически завораживающее слушателя.

Рапсодия импровизационна и, в то же время, логически организована посредством тщательно продуманной ритмической драматургии. Данная рапсодия является образцом аметрической музыки. В ней отсутствует обозначение размера. Указание *rubato* предполагает свободное течение музыкальной мысли. Эпический склад рапсодии определяется набором архаических элементов музыкального языка: шумы, секундовые комплексы, диатонические мотивные структуры, ритмическое многообразие, чередование элементарных лаконичных ритмо-формул и орнаментальных фигурационных образований – всё это создаёт сложную фортепианную ткань, изобилующую множеством разнородных составляющих её элементов.

Произведение имеет свободную форму, устремлённую к динамической

⁵Из личной беседы автора с композитором Рустамом Абдуллаевым 21 марта 2022 года.

вершине – кульминации, которой завершается музыкальное развитие. Естественно, что такого рода сочинение ставит перед исполнителем весьма сложные задачи. Особенно важным здесь является инновационный подход Абдуллаева к жанру рапсодии. Он принципиально отличается от романтической трактовки Листа, который раскрывал виртуозные пианистические возможности рояля в аспекте творческого взгляда на рапсодию как фольклорный жанр, включающий в себя две фазы развития – торжественное шествие с песней и быстрый темпераментный танец. В этом смысле рапсодия Абдуллаева ближе к Фортепианной рапсодии Бартока, но, в то же время они отличаются совершенно иным музыкальным материалом, хотя некоторые композиционные принципы – в частности, свободная импровизационная одночастность позволяет говорить об общности подхода Абдуллаева и Бартока к интерпретации жанра рапсодии.

Программное название Рапсодии № 1 «Фрески Навруза» обращено к любимой теме творчества композитора – весеннему празднику пробуждения природы от зимнего сна. Встреча и празднование Навруза отмечается во многих странах Востока. В Узбекистане Навруз является всенародным праздником и отмечается 21 марта в день весеннего равноденствия. Навруз означает Новый день, но встреча весны продолжается в течение месяца и сопровождается народными гуляниями, обрядами, танцами, играми.

Среди множества произведений, посвящённых Наврузу, примечателен Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (1989) Р. Абдуллаева. Он имеет наименование «Напевы Навруза» и представляет собой одночастную композицию, действие в которой развивается в течение одного дня. «Произведение живописует от рассвета до заката один весенний день – день любимого в народе праздника Навруза. Программа Концерта диктует и его форму – концентрическую, черты сонатной (с зеркальной репризой и эпизодами в разработке) и вариантно-вариационной формы, со вступлением и кодой».⁶

При общей программности Концерта № 2 и Рапсодии № 1 подходы композитора к интерпретации темы Навруза различны. Если в «Напевах Навруза» Абдуллаев использовал тематизм, основанный на мелодиях Хорезма, то во «Фресках Навруза» – темброво-фактурный тематизм, при помощи которого он мастерски имитирует колоритные звучания узбекских народных инструментов. В торжественном вступлении пианист должен

⁶Петренко Т. А. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром «Напевы Навруза» Р. Абдуллаева // Республиканская Средняя Специальная Музыкальная школа-интернат имени В.А. Успенского 60 лет. – Т., 2001, с. 149.

приблизить звучание инструмента к могучим, зычным возгласам карнаев, призывающих народ к началу праздника:



Яркие контрасты различных элементов фактуры, динамические смены оттенков в пределах одного такта требуют тщательной отработки.

Указание *Maestoso* ориентирует исполнителя на отчётливое артикулирование каждой ритмической фигурации. В 4-ом такте следует обратить внимание на указание *accelerando* и, соответственно, немного ускорив темп, добиться ритмически точного исполнения чередующихся кварт *martellato*. Данное вступление – это призыв. Звучание чередующихся кварт следует приблизить к тембрам чангов.

Тематический материал вступления композитор показывает в различных освещениях и темповых градациях, в частности, *Moderato* и *Andante*, что помогает в разных временных измерениях выявить свою особенную краску и донести до слушателя тембр того национального инструмента, который был услышан внутренним слухом исполнителя:



Раздел *Sostenuto* построен на чередовании последовательностей квинт, исполняемых *martellato*. Появившиеся в верхнем голосе октавные возгласы с

форшлагами, наслаиваясь на чередующиеся квинты, добавляют нового колоритного звучания.

В процессе развития тематический материал обогащается новыми элементами, выразительными деталями, которые пианист должен передать в своей игре.

Работая над деталями, пианист не должен упускать из виду главного – воплощение целостности сочинения. «Пианист вынужден, – писал С. Фейнберг, – шлифуя своё исполнение, время от времени работать над отдельными эпизодами, даже над отдельными тактами. Но он обязан проследить, чтобы произведение не распалось на цепь фрагментов, спаянных воедино при помощи отдельных мнемонических усилий. Пусть исполнитель работает над деталью пьесы: повторяю, он должен всегда ощущать эту деталь как часть целого, художественно осмысленного образа».⁷ Данное высказывание известного пианиста и педагога имеет большое значение для музыканта-исполнителя в его работе над Рапсодией № 1, сотканной из разделов, которые необходимо объединить в целостную композицию.

В разделе *Allegro moderato* появляется размер 6/8, музыка становится более оживлённой, приобретает танцевальный характер, что следует подчёркивать акцентированием, указанным в нотном тексте:

The image displays a musical score for a section titled "Allegro Moderato". It consists of two systems of piano accompaniment. The first system is written in treble clef and includes a key signature change to one flat (B-flat) and a time signature change to 6/8. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a series of chords in the left hand. Dynamics include *sf* (sforzando) and *p* (piano). The second system is written in bass clef and continues the melodic and harmonic development with various dynamics like *sf*, *p*, and *sf*.

Музыкальное развитие в Рапсодии достигает динамической экспрессии танцевальной стихии, которую усиливают восходящие *glissando*, в исполнении которых пианисту необходимо продемонстрировать блеск и яркость звуковых красок:

⁷Фейнберг С. Мастерство пианиста. – М., 1978, с. 154

Далее в музыкальное развитие включаются новые факторы, становится более интенсивной динамика движения, приводящего к могучему *Maestoso*, предваряющему раздел *Allegro*, который является кульминацией рапсодии. Звучащий поток наполняется огромной внутренней энергией. Особого внимания здесь требует переход к разделу *Allegro*. Пианисту следует обратить внимание на смену размера с 6/8 на 4/4, которая должна быть передана в исполнении органично в контексте целостной структуры исполнительской формы произведения:

Раздел *Allegro* начинается в нюансе *p* после *fff*. Резкий динамический контраст очень эффектен в плане активизации слушательского восприятия музыки Рапсодии. Задача пианиста здесь состоит в том, чтобы ярко сопоставить низкий и высокий регистры инструмента и передать в своей игре не только динамический, но и тембровый контраст, и тем самым, ярче показать новую фазу музыкального развития как смысловое обобщение народного празднества.

В разделе *Allegro* желательно приблизить звучание к тембру чанга и добиться звонкого колорита. Октавные *martellato* следует играть свободно и широко, переходя из низкого в средний и затем в верхний регистр, достигая масштабности и объёмности звучания инструмента.

Исполнительская концепция Рапсодии № 1 предоставляет пианисту сложный объём работы, включающий в себя изучение нотного текста и поиск способов его звукового воплощения. Здесь необходим тщательный расчёт распределения физических сил музыканта-исполнителя, выявление центростремительных и центробежных линий развития и фаз их концентрации. Также не менее важным является умение управлять собой при обязательном наличии яркого темперамента, сильной исполнительской энергетики, стального ритма, и стихийной виртуозности.

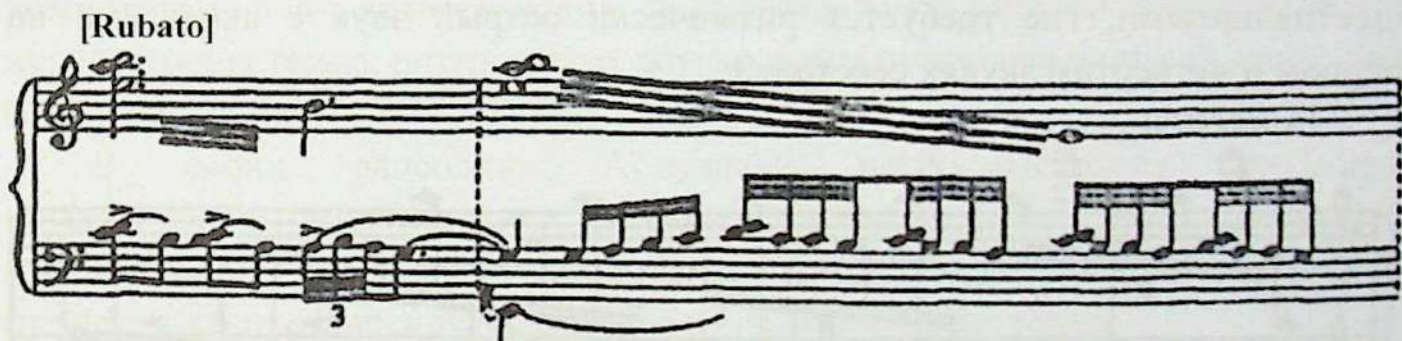
Рапсодия № 2, созданная в 2008 году, посвящена композитором сыну, талантливому пианисту Бехзоду Абдуллаеву. Она представляет собой эпическое повествование о восприятии человеком окружающего мира. В ней получили отражение особенности фортепианного мышления Абдуллаева: специфика выразительных средств, использование приёмов сонорной техники письма, имитации тембров узбекских народных инструментов посредством фортепиано.

Музыкальное развитие в Рапсодии основано на принципе динамического движения от эпического повествования о смысле жизни к безостановочному ходу времени, от философского размышления к активному действию. Для раскрытия образного мира Рапсодии композитор использовал современные выразительные средства: полифоническую фактуру в партии правой руки и алеаторический комплекс в партии левой руки, образующие объёмное политембровое пространство. Указание *Rubato* и отсутствие размера предоставляют пианисту возможность ритмически свободного исполнения:



Политембровый диалог голосов в партии правой руки на вибрирующем фоне тремоло тридцатьвторых в партии левой руки, требует от исполнителя особых поисков выразительных средств. Диалог должен получиться по-настоящему импровизационным и свободным. Глубина и проникновенность интонирования помогут держать слушателя в непрерывном напряжении. И это важное умение здесь просто необходимо.

Произведение изобилует интереснейшими новациями фортепианного письма. Великолепный мастер полифонического искусства Абдуллаев изобретательно использует различные приёмы контрапункта. Так, тремоло тридцатьвторых он переносит в партию правой руки, в то время как в партии левой руки происходит активное развитие преобразованных тематических элементов:



Очень интересны здесь образные трансформации в развитии музыкального материала. Осуществляя звуковое воплощение процесса образной трансформации эпико-повествовательной музыки в динамически-импульсивную, важно раскрыть характер преобразования, его семантику.

Новая фаза музыкального развития начинается в разделе *Allegretto*, где появляется обозначение размера 4/4 и устанавливается чёткая метроритмическая структура:

(5) **Allegretto**

Здесь важно подчеркнуть ритмически острую, импульсивную танцевальность, ощутить ритмическую пульсацию, добиться координации движений рук. Кисти рук должны быть собранными, но свободными, движения рук – экономными.

Определённую трудность представляет исполнение секстолей шестнадцатыми, где требуется ритмически острый звук с акцентами на первом и четвертом звуках секстолей:

[Allegretto]

Координация движений рук в организованном чередовании поможет воссоздать целостную звуковую перспективу. Постепенно активность движения возрастает, и качество звука становится более плотным и объёмным.

Осваивая следующие звуковые разделы Рапсодии, следует найти яркие краски, подчёркивающие активность энергетики движения. Острота ритма

здесь основана на упругой пульсации шестнадцатых. Октавные репетиции в партии правой руки и активное движение в партии левой руки создают обширное звуковое пространство:

[Allegretto]



Рапсодия завершается грандиозной кульминацией, где мощь звучания достигает колоссального масштаба. В исполнении Рапсодии необходимо совершенное владение крупной фортепианной техникой, позволяющей полноценно раскрыть образное содержание музыки.

Национально самобытные фортепианные рапсодии Абдуллаева содержат разнообразные средства выразительности, необходимые для достижения высоких художественных результатов. Факторы звуковой выразительности в Рапсодиях направлены на создание красочных эпических фресок, отражающих энергетические импульсы мировосприятия, присущего композитору с его артистическим темпераментом и богатой эмоциональной аурой. Смены темпа, ритма, метра обусловлены импровизационной природой жанра рапсодии.

В своих рапсодиях Абдуллаев переосмысливает традиции романтических фортепианных рапсодий Листа, Брамса, раннего Бартока, художественно обобщает эпос народной жизни на основе глубокого личностного претворения узбекского музыкального наследия.

Блестящее профессиональное мастерство Абдуллаева композитора и пианиста определило художественную ценность его рапсодий. Национальная природа тематизма, ритмическое богатство, выраженное средствами мастерского музыкального развития, способствуют утверждению жанра рапсодии на узбекской почве. Своими рапсодиями Абдуллаев доказал жизнеспособность романтического жанра, в котором ярко и самобытно продемонстрировал качественно новое фортепианное мышление.

Рапсодии Абдуллаева, обладающие богатым музыкальным содержанием, виртуозной фактурой, масштабной художественной концепцией, предоставляют пианисту благодатную возможность раскрыть свой талант и творческое вдохновение. «Но высоты искусства, – писал Г. Коган, – достигаются не тогда, когда артист находится во власти вдохновения, а когда вдохновение находится во власти

а р т и с т а, когда великий артист не только проявляет великое вдохновение, но и самодержавно в л а с т в у е т н а д н и м». ⁸ В исполнении рапсодий Абдуллаева важно не увлекаться порывами стихийного проявления бурных эмоциональных чувств, а уметь подчинить свой артистический темперамент раскрытию высокой духовной сущности их эпических концепций.

Вопросы:

1. Раскройте образный мир Рапсодии № 1;
2. Какие пианистические трудности возникают при изучении Рапсодии № 1 и как их преодолеть?
3. В чём заключается новизна Рапсодии № 2?
4. Какие средства исполнительской выразительности необходимы пианисту для передачи национального колорита Рапсодии № 2?

Задания для самостоятельной работы:

1. Составьте исполнительский план Рапсодии № 1;
2. Определите этапы работы над Рапсодией № 2;
3. Сделайте сравнительный анализ рапсодий Абдуллаева с рапсодиями Листа и Брамса.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Р. Абдуллаев. «*Раталла*» для фортепиано с оркестром
Исполнитель Эльнура Мирзакамалова (фортепиано)
Дирижёр Оливье Ошанин
<https://www.youtube.com/watch?v=QdRoGkil2Y0> (Вьетнам, 2018)
2. Р. Абдуллаев. «*Прелюдия и Токката*»
Исполнитель Амалия Рашид (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=aZnqjBbHvVY>
3. Р. Абдуллаев. «*Эпитафия*»
<https://www.youtube.com/watch?v=Vsrd3f81IFU>

Литература:

1. Гафурова С. – Фортепианные рапсодии Рустама Абдуллаева // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Выпуск VII. – Ташкент, 2011;
2. Юсупова О. О роли семантического анализа в фортепианном исполнительстве // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. V. – Т., 2007;

⁸Коган Г. М. Вопросы пианизма. – Москва: Советский композитор, 1968, с. 112.

3. Фейнберг С. Мастерство пианиста. – М., 1978;
4. Коган Г. М. Вопросы пианизма. – Москва: Советский композитор, 1968;
5. Петренко Т. А. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром «Напевы Навруза» Р. Абдуллаева // Республиканская Средняя Специальная Музыкальная школа-интернат имени В.А. Успенского 60 лет. – Т., 2001.

1.2. М. Атаджанов. *Концертный этюд «Шамол куйи» («Мелодия ветра»)*

Работа пианиста над концертным этюдом позволяет успешнее достигнуть синтеза высокой художественности и технического совершенства игры. Важное значение в этом процессе имеют концертные этюды М.Атаджанова, востребованные в учебно-педагогической и концертно-исполнительской практиках Узбекистана. Следует отметить, что концертные этюды талантливого композитора и пианиста обладают ассоциативной образностью, о чём свидетельствуют их оригинальные программные названия, такие как «Навруз», «Арал», «Вояж». Это обстоятельство имеет большое педагогическое значение в формировании творческого мышления обучающегося, развития его воображения и фантазии.

Одним из ярких образцов узбекского фортепианного концертного этюда является «Шамол куйи» – произведение художественно интересное и подлинно пианистичное. Образный мир этюда воплощает одно из самых загадочных явлений природы – ветер как музыкальный инструмент, способный создавать удивительные мелодии, волнующие творческие мысли и возбуждающие пантеистические чувства и настроения. Образ ветра получил символическое воплощение в фортепианных прелюдиях «Ветер на равнине», «Что видел западный ветер» К. Дебюсси и «Отблеск ветра» О. Мессиана, в которых главным выразительным средством музыки является фактура, изобилующая разнообразными арпеджио и гаммами, изображающими ветер в его различных проявлениях. Аналогичное наблюдается и в этюде «Шамол куйи», где композитор сосредоточил внимание на арпеджио и гаммах как основных факторах развития фортепианной техники. Арпеджио и гаммы представлены в этюде Атаджанова как красочные инкрустации, доставляющие пианисту эстетическую радость общения с инструментом, постижения эстетики музицирования.

Этюд «Шамол куйи» написан в сложной трёхчастной репризной форме. Он характеризуется стилевым единством музыкального языка, позиционным

удобством, обеспечивающим свободное владение всеми регистрами фортепианного диапазона. Основным исполнительским приёмом игры в данном произведении является гибкое и пластичное *legato*, работа над которым должна осуществляться вначале в медленном темпе с постепенным доведением его до *Presto*. Важную роль в освоении этюда имеет выбор удобной аппликатуры:



Выбирая аппликатуру, всегда следует помнить о её зависимости от индивидуального строения рук. «Аппликатура, – утверждала В. Ландовска, – стратегия рук. Она имеет основополагающее значение».⁹ Правильный целесообразный выбор аппликатуры является залогом успешной реализации целей и задач художественного исполнения музыки.

Арпеджированные фигурационные пассажи, сочетающиеся с мелодизированными формами движения, представленными в начальных тактах, являются фундаментальной основой всей композиции произведения. Следует отметить, что арпеджированная фактура занимает важное место и в других этюдах М.Атаджанова, в чём узбекский композитор и пианист отдаёт предпочтение традициям К.Черни. Характеризуя арпеджио в педагогической практике К.Черни, Н.Терентьева подчёркивает: «Его приверженность к этому виду фактуры можно объяснить в частности тем, что игра арпеджио интенсифицирует деятельность большого пальца, который, по меткому выражению А.Корто, является «фактором скорости».¹⁰ Не случайно М.Атаджанов уделяет большое внимание функции и развитию техники большого пальца в средней части этюда:

⁹Ландовска В. О музыке. – Москва, 1991, с. 360

¹⁰Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды. – Ленинград, 1978, с. 29

28

Ped. * Ped. * Ped. *

Здесь также преследуется цель использования трели для совершенствования техники фортепианной игры. Показательно, что трель представлена здесь в сочетании с аккордами, появляющимися только в данном разделе этюда, поскольку во всех других его разделах композитор использует двухголосное изложение музыкального материала.

Следующий за трелеобразным эпизодом раздел характеризуется преобладанием гаммаобразного движения в партии правой руки на фоне арпеджированного сопровождения в партии левой руки:

40

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Волнообразные гаммаобразные пассажи необходимо играть свободно и непринуждённо, чутко ощущая подъёмы и спады восходящих и нисходящих мелодических линий. Работа над ними способствует освобождению мышечного аппарата, развитию мелкой пальцевой техники, организованности движений рук.

Кульминационной фазой музыкального развития является следующий раздел этюда, где происходит переход из бемольной сферы в диезную. Пианист должен ощутить звуковую красочность энгармонической модуляции:

57

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

Необходимо также обратить внимание на появление мелодического рельефа в партии правой руки и оживление фактурного фона в партии левой

руки. Этот мелодический рельеф даёт мощный импульс фактурному развёртыванию широких мелодических форм движения, охватывающего практически весь диапазон инструмента.

Изучая этюд «Шамол куйи» пианисту следует обратить внимание на использование композитором полярно противоположных регистров, создающих особый колорит звучания, достигаемый в процессе поиска художественных выразительных возможностей инструмента. «Потребность в расширении круга выразительных средств, – отмечал С. Савшинский, – наталкивала на непрерывное увеличение диапазона звучаний инструмента как в сторону баса, так и в сторону дисканта. Игра в далёких, крайних регистрах и необходимость быстрых переносов руки из регистра в регистр потребовали активности плеча, которая мало нужна при игре на клавиатуре». ¹¹ Художественные ресурсы фортепианной техники, реализуемые в концертных этюдах и, в частности, в «Шамол куйи» имеют важное значение как для раскрепощения игрового аппарата, особенно плеча, так и для мелкой техники в гаммообразных мелодических виртуозных пассажах.

Могучие порывы ветра в 74-ом – 77-ом тактах, сменяющиеся гармоническими фигурациями шестнадцатыми длительностями в полярных регистрах фортепиано, движущихся навстречу друг к другу среднему регистру, непосредственно и органично вливаются в репризу, где возобновляется бемольная сфера и первоначальный музыкальный материал. Virtuозные мелодические пассажи в высоком регистре фортепиано завершают чудесную мелодию ветра, запечатлённую художественной фантазией композитора:

96

8^{va}

6 5 10 10

Ped. * Ped. *

Изучение концертного этюда «Шамол куйи» способствует гармоничному развитию пианиста как яркой творческой личности, поскольку в данном сочинении заложен богатейший арсенал образовательных факторов, таких, как синестетическое художественное мышление, звукотворческая воля, фантазия, воображение и артистизм.

¹¹Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Ленинград, 1961, с. 222

Достижению этой цели может послужить один из современных интерактивных методов обучения. Весьма целесообразной формой такого обучения является мини-концерт – создание в классе *qvasi*-концертной ситуации. «Концертная ситуация отличается от иных форм художественной коммуникации конкурентно-социальным характером аудитории. Основным её признаком является неразрывность актов воздействия художественной продукции и её публичного восприятия, непосредственная форма их взаимодействия».¹²

Методика проведения мини-концерта предполагает несколько индивидуальных творческих подходов к реализации данной инновации. Один из вариантов этого метода предполагает **самостоятельное разучивание** студентами класса какого-либо одного произведения, желательно не масштабного, но яркого, образно красочного, дающего возможность проявления творческой инициативы пианиста. К примеру, возьмём концертный этюд М. Атаджанова «Шамол куйи».

На самостоятельное освоение этого сочинения педагог отводит время в пределах одной недели. Затем в определенный день он собирает учеников своего класса и предлагает каждому из студентов исполнить самостоятельно выученное произведение. Хорошо, когда на подобный урок имеется возможность пригласить автора сочинения. Урок в этом случае приобретает ещё большее смысловое назначение. У студентов появляется возможность услышать интерпретацию автора в живом исполнении.

После прослушивания начинается обсуждение исполнения в виде дискуссии. Этот метод направлен на развитие **комплексно-аналитического подхода** к раскрытию исполнительской концепции исполняемой музыки. В ходе дискуссии педагог направляет и координирует действия студентов, предлагает им продемонстрировать свои идеи в звуковом воплощении отдельных фрагментов произведения, а в некоторых случаях и исполнения сочинения целиком.

При выполнении этого задания можно использовать и **метод образных ассоциаций**, который способствует развитию образного мышления пианистов. Это очень эффективный метод при освоении программных сочинений, особенно развивающий художественное воображение, фантазию. Здесь педагогу предоставляется широкое поле для инициативы. Он может предложить студенту найти словесные, цветовые ассоциации, затем литературно-поэтические, художественные, изобразительные, скульптурные

¹²Ахмедходжаева Н. М. О понятии концертности // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Сборник статей. – Т., 1982, с. 83

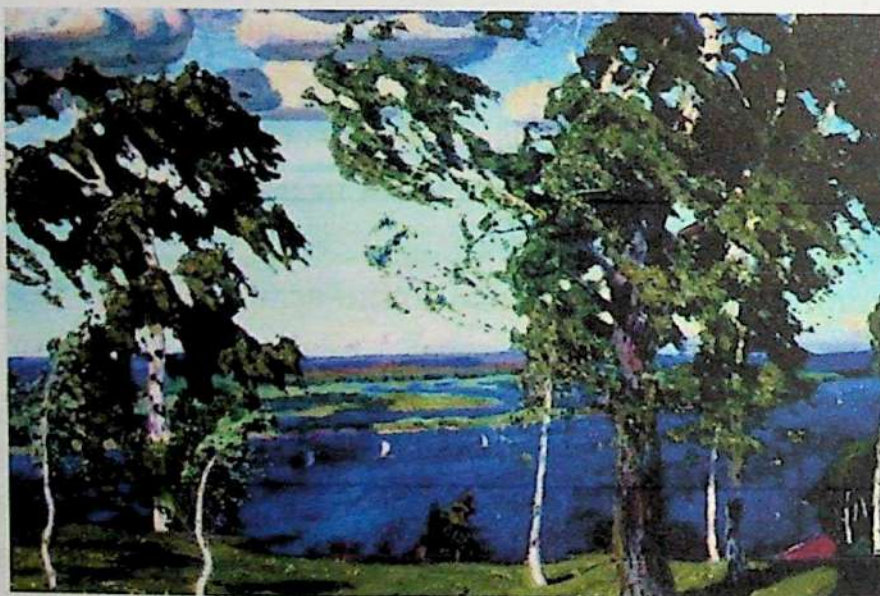
прообразы, которые могут возникать у студента в процессе освоения разучиваемых сочинений. Желательно, чтобы студент выражал круг своих образных представлений не только в устной, но и в письменной форме в виде схем, таблиц, что способствует развитию логического и системно-комплексного мышления. Целесообразно напомнить студентам, где ещё встречается художественное воплощение образа ветра.

В фортепианной музыке – в прелюдиях «Ветер на равнине», «Что видел западный ветер...» К. Дебюсси, «Отблеск ветра» О. Мессиана.

В живописи – картины К. Коро «Порыв ветра», А. Рылова «Зелёный шум».



Картина французского живописца-пейзажиста эпохи романтизма
Камиля Коро – «Порыв ветра», 1861 год;



Картина русского живописца-пейзажиста
Аркадия Рылова – «Зелёный шум», 1904 год.

В итоге коллективного осмысления художественного содержания произведения и выбора убедительных исполнительских и выразительных средств для его звукового воплощения вырабатывается общими усилиями убедительная исполнительская интерпретация разучиваемого произведения.

Этот метод позволяет студенту выразить свою индивидуальную позицию и отстаивать её в диалоге со своими коллегами, а также учит молодого исполнителя прислушиваться к мнению других музыкантов и находить полезное для себя в исполнительском опыте других. Иначе говоря, этот метод позволяет соотносить понятия «свое-чужое» в исполнительской практике, «близко мне – не близко», раскрывает для студента понятие множественности исполнительских интерпретаций, а также готовит его к будущей педагогической деятельности.

Вопросы:

1. В чём состоит своеобразие образного мира концертного этюда «Шамол куйи» М.Атаджанова?
2. В какой форме написан этюд?
3. Какие виды фактуры содержатся в этюде?
4. Какие технические трудности имеются в этюде и каким образом их преодолеть?

Задания для самостоятельной работы:

1. Прослушайте аудио- и видеозаписи исполнения этюда пианистами и проанализируйте их;
2. Определите этапы работы над этюдом;
3. Составьте упражнения на основе музыкального материала этюда;
4. Разработайте исполнительскую концепцию этюда в направленности на слушательское восприятие;
5. Сравните воплощение образа ветра в этюде М. Атаджанова и в фортепианных произведениях К. Дебюсси и О. Мессяна.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. К. Дебюсси. «Ветер на равнине»
Исполнитель АртуроМикеланджели
<https://classic-online.ru/ru/production/3565#>
2. К. Дебюсси. «Что видел западный ветер...»
Исполнитель АртуроМикеланджели

<https://www.youtube.com/watch?v=Xopw0aQNeDg>

3. О. Мессиа́н. «Отблески ветра»

Исполнитель Константин Лифшиц

<https://classic-online.ru/ru/production/5027#>

Литература:

1. Ахмедходжаева Н. М. О понятии концертности // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Сборник статей. – Т., 1982;
2. Голубовская Н. И. Искусство педализации. – Л., 1974;
3. Гумаров М. В. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. – Т., 2007;
4. Савшинский С.И. Пианист и его работа. – Ленинград, 1961;
5. Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды. – Ленинград, 1978.

1.3. Х. Хасанова. *Две прелюдии:* *«Мечты в звуках» («Dreams in sounds»)* *«Сияние Луны» («Glare of the Moon»)*

Работа музыканта-исполнителя над произведениями малой формы и, в частности, над миниатюрами, столь же значима, как и работа над сочинениями крупной формы. Она способствует оттачиванию исполнительских деталей, отшлифовке тончайших нюансов, совершенствованию пианизма, развитию музыкального слуха, умению сиюминутно войти в образ и создать нужное настроение. Особый интерес в этом отношении представляют прелюдии, которые целесообразно объединять в небольшие циклы. В этом плане в распоряжении пианиста имеется солидный фонд прелюдий для фортепиано узбекских композиторов, представленных как большими (24 прелюдии), так и малыми циклами.

Узбекская фортепианная прелюдия, также как и восточная поэтическая миниатюра, подобна драгоценной жемчужине, являющейся чудом природы. В музыкальном искусстве она содержит в себе концентрат мыслей и чувств автора произведения, отражает как в капле воды сущность большого в малом. В этом заключается уникальность прелюдии как самодостаточного музыкального жанра, изучение которого способствует детальному оттачиванию профессиональных качеств музыканта-исполнителя, развитию креативного мышления. «Принципиально важной задачей

совершенствования фортепианного обучения, – подчёркивает С. Гафурова, – является развитие творческой фантазии молодого исполнителя и активизации процесса воображения, ассоциативно-образного мышления. Именно поэтому при изучении и анализе исполняемого сочинения необходим метод словесного описания создаваемого образа, апелляция к внутренним эмоциональным состояниям учащегося, стремление сделать их адекватными образно-поэтическому строю музыки».¹³

Следует отметить, что жанр прелюдии весьма благоприятен для развития ассоциативно-образного мышления как преамбула импульсивности творческой мысли, стремящейся к совершенствованию и продвижению деятельной активности. В этом смысле обращение молодого музыканта-исполнителя к прелюдиям Хуршиды Хасановой способствует пробуждению инициативных новаций, активизации аналитической мыслительной деятельности, стремлению открыть и выразить в индивидуальной интерпретации богатство разнообразных чувств и настроений, и, прежде всего, лиричных.

Прелюдия «Мечты в звуках» («Dreams in sounds») относится к лирико-философскому типу прелюдий, выражающих эмоционально-психологическое состояние человеческого сознания, сосредоточенное не только на размышлениях о смысле бытия, миропредставления, как многообразных явлений окружающей действительности, не только на ощущениях понимания красоты природы, вызывающей в душе человека различные эмоциональные состояния, приводящие в итоге к утверждению величественного и вечного могущества мироздания. Это ведь могут быть просто мечты – мечты о счастье, о неизведанном, о несбыточном, о запредельном...

Учитывая сложность образно-эмоционального мира Прелюдии, композитор принципиально не оснастил нотный текст реквизитом исполнительских указаний, пояснений, рекомендаций, предоставляя это решать самому исполнителю в соответствии с его личными эстетическими воззрениями на мир, с его художественными ассоциациями и жизненными принципами, устремлениями и убеждениями, гуманитарными знаниями и опытом.

Следует отметить, что Х. Хасанова предоставила полную свободу пианисту-интерпретатору, полагаясь на его творческую зрелость, создать свою индивидуальную художественную концепцию исполнения, воплотить свои мечты в звуках. Отсюда и отсутствие ремарок и указаний, отсюда и

¹³Гафурова С. А. Вопросы исполнительской интерпретации фортепианных прелюдий композиторов Узбекистана. – Т., 2005, с. 82

внешнее оформление Прелюдий, напоминающее скорее уртекст произведений И. С. Баха.

Сложный современный музыкальный язык Прелюдии организован в музыкальную форму сквозной, свободной структуры. Полиладовая система пьесы и часто меняющийся размер, разнообразные виды фактуры от аккордового склада, остинатности до орнаментально-фигуративного письма подчинены раскрытию образного содержания миниатюры. Исполнителю необходимо вслушаться в звуковой мир Прелюдии и ощутить красоту полиаккордов, свободно и непринуждённо развёртывающихся мелодических образований, открывающих пьесу:



Движение музыкальной мысли в Прелюдии развивается преимущественно в восходящей направленности от низких и средних регистров к высокому, символизируя восхождение к высотам разума и чувств. Звуковое воплощение пианистом взаимосвязанности всех компонентов музыкальной ткани достигается посредством применения *legato* и педализации, тонко контролируемой чутким слухом. Постепенное последовательное восхождение к вершине образует сложную линию движения, в процессе которой фактура полифонизируется, усложняется созвучиями и аккордами. Следующий этап развития $\text{♩} = 80$ с 26-го такта ознаменован не только оживлением темпа, но и появлением нового размера 4/4 и остинатной ритмической фигурацией восьмыми:



Последовательное уплотнение вертикалей в партии левой руки требует плотного, компактного исполнения созвучий и аккордов, являющихся опорой интонационно и ритмически сложной мелодической восходящей линии в партии правой руки.

Если в данном разделе наблюдаются чёткие разделения функций: в правой руке – мелодический рельеф, в левой – сопровождающий фон, то в следующем разделе Прелюдии, начинающемся $\text{♩} = 60$ с 35-го такта, функции правой и левой рук становятся равнозначными, поскольку происходит взаимообмен функций и начиная с 37-го такта, где впервые появляется в данной пьесе динамический нюанс, а именно *f*, интенсивно меняется размер, что свидетельствует о важности данного раздела в музыкальной драматургии:



Здесь исполнителю следует обратить внимание на усложнение ритма, полиритмии, триолей восьмыми и шестнадцатыми. Отмечая исключительную трудность воспроизведения данной фактуры, представляющей собой двухлинейную полиритмию, необходимо предостеречь пианиста от полиритмичной неточности игры. Исполнитель иногда думает, что он может облегчить себе задачу, – полагал С. Фейнберг, – неточно трактуя нотный текст». ¹⁴ В исполнении полиритмии требование точности ритма каждого голоса является непреложной закономерностью настоящего профессионализма. Естественно, это требование не относится к неконтролируемой алеаторике и к ремаркам *ad libitum*. Но если перед музыкантом-исполнителем нотный текст с идеально чётко и точно определённой записью, то элементарное правило исполнительской культуры – выполнение воли композитора.

Искажение авторского текста влечёт за собой искажение творческого художественного замысла композитора. Вместе с тем, как отмечает Б. Деменко: «В фортепианных произведениях двухлинейные формы полиритмии встречаются не только в этом, так сказать, чистом виде. При сохранении в изложении принципа двухлинейности (двухручности) качество составляющих полиритмическое сочетание ритмов не всегда укладывается в однозначное двухкомпонентное выражение». ¹⁵ Что касается данного раздела Прелюдии Хасановой, то здесь имеет место именно однозначное

¹⁴Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М., 1965, с. 414;

¹⁵Деменко Б. В. Полиритмика. – Киев, 1988, с. 46

двухкомпонентное выражение единой звуковой сущности. Двухлинейная полиритмия в процессе развития органично сливается в единую моноритмическую звуковую ткань в 45-ом и далее тактах в размере 4/8.

В заключительном разделе Прелюдии возобновляется аккордовый склад фактуры, но уже в виде моноаккордов как символов гармонического начала:



Тем самым между началом и завершением Прелюдии образуется семантическая взаимосвязь на лирико-философском уровне миропредставления. Несмотря на лаконичный объём миниатюры, Хасанова наполнила его глубоким смыслообразующим содержанием, предоставила музыканту-исполнителю интересный художественный мир, требующий адекватного исполнительского воплощения.

Прелюдия «Сияние Луны» («Glare of the Moon») является самодостаточным, самостоятельным произведением, но по желанию исполнителя может быть второй частью цикла Две прелюдии для фортепиано. Она обнаруживает черты общности с Прелюдией «Мечты в звуках» в плане лирико-философской образности, углублённой в сферу медитативной рефлексивности. Исходя из этого, в данной миниатюре преобладает орнаментально-фигурационное изложение, позволяющее говорить о фактурном тематизме.

Прелюдийность изложения в данной пьесе является выражением прелюдирования музыкальной мысли композитора, использующего различные виды орнаментально-фигурационного письма от элементарно-простейшего до изысканно-утончённого. Форма Прелюдии – свободная, импровизационно развёртывающаяся с появлением различных вкраплений в плавное движение музыкального созерцания аккордовых образований, привносящих новые эмоциональные штрихи в общий звуковой красочно-фактурный мир лирико-философского размышления.

Начало Прелюдии «Сияние Луны» погружает в мир лирического созерцания. Прозрачные гармонические фигуры в высоком регистре инструмента воплощают образ безмятежного покоя:



Предлагаемые автором Учебника Ньюанс *p* и штрих *legato* являются здесь основными ориентирами в звуковом воплощении лирического образа и создании поэтической картины созерцания лунного света. Мысль композитора развивается с появлением новых элементов музыкальной фактуры, активизации голосов:



Полиритмическая фактура передаёт душевное волнение; одухотворённость интонационных и ритмических сопряжений приводят к появлению полигармонических аккордов в 22-ом и далее тактах, сменяющихся в 25-ом такте арфообразной арпеджированной фактурой. Исполняя её, пианисту следует рельефно высветить мелодическую линию, образуемую первыми звуками каждой фактурной группы тридцатьвторыми длительностями и ощутить движение этой линии как смысловую координату развития музыкальной мысли. Применение *legato* позволит пианисту добиться плавности ведения мелодической линии восьмыми и создать красочный акустический эффект.

В связи с этим можно вспомнить о разнообразии красок в исполнении пьесы К. Дебюсси «Лунный свет» из его «Бергамасской сюиты». Здесь тоже – мягкое скольжение мелодической линии, единое безакцентное звуковое полотно, абсолютная матовость звучания, сплошные блики света и теней, рождающие немой восторг от созерцания бесшумного красочного хода небесного ночного светила.

Тема Прелюдии Хасановой – это образ Луны, плавно скользящей по небосводу и приковывающей взгляд. Изысканная фортепианная фактура – это сияние Луны, манящей и завораживающей, её блики, её свет; это тени и

светотени звёздного небосвода, это загадка и космос. Процесс фигурационного развития приводит к оживлению темпа $\text{♩} = 80$, смене размера на 4/4 в 44-ом такте и появлению красочных полиаккордов, вносящих контраст в плавное размеренное движение мелодико-гармонического потока орнаментально-фигурационного письма:

Аккордово-гармонический пласт вторгается в плавное течение музыки и приводит к диалогическим взаимосвязям ожившего фактурного изменения, постепенно охватывающего широкий диапазон, с дальнейшим постепенным перемещением в высокий регистр:

С 55-го по 72-ой такты раскрывается новая грань образа Луны – это отражение ночного Светила в воде – очень изменчивое, переливчатое, скользкое. Это отражение неотделимой связи человека и природы, лично сокровенного и безлично космического начал. Следует сказать, что создание подобного образа требует утончённого мастерства пианиста. Туше здесь не может быть громоздким, тяжёлым. Требуется невероятное владение всеми красками инструмента, не отягощёнными крепкой, добротной ученической игрой. Требуется умение не только слышать, но и передавать слышимое в звуках. «Две прелюдии были написаны мною под впечатлением и воздействием музыки великих импрессионистов К. Дебюсси и М. Равеля»¹⁶ – рассказывает об идее их создания Хуршида Хасанова.

Игра красочными звучаниями, чередование разнообразных фактурных комбинаций, охватывающих, по сути, все регистры фортепиано, являются откровением поэтической романтической души гармонично воспринимающего мир композитора, обладающего духовным богатством, этической красотой,

¹⁶Из беседы автора с Х. Хасановой 5 августа 2022 года

равновесием чувства и разума. Гармония мира достигнута в музыкальной драматургии Прелюдий посредством совершенного композиторского мастерства в сфере поиска новых звуковых возможностей фортепианного искусства. Их целесообразно объединить в цикл. Вместе с тем каждая из данных пьес может, в силу своей самодостаточности, исполняться отдельно. Две прелюдии Хуршиды Хасановой призваны инициировать фантазию исполнителя, привить ему высокий эстетический вкус, а также способствовать воспитанию тончайшей звуковой культуры игры на фортепиано.

Вопросы:

1. Охарактеризуйте образный мир Прелюдии «Мечты в звуках»;
2. Раскройте образный мир Прелюдии «Сияние Луны»;
3. Какие исполнительские выразительные средства необходимы пианисту для раскрытия образного содержания Прелюдии «Мечты в звуках»?
4. Какие исполнительские выразительные средства может использовать пианист для воплощения художественного содержания Прелюдии «Сияние Луны»?

Задания для самостоятельной работы:

1. Прочитать с листа и проанализировать Две прелюдии для фортепиано Хуршиды Хасановой;
2. Выявить трудности исполнения Прелюдий и определить пути их преодоления;
3. Составить исполнительский план изучения Прелюдии «Мечты в звуках»;
4. Составить исполнительский план художественной интерпретации Прелюдии «Сияние Луны».

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Х. Хасанова – Фантазия для флейты и фортепиано
Исполнители: Эрик Хисамиев (Флейта), Диёра Турсунова (Фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=Gu7mh7z17W0>

Литература:

1. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб, 2001;
2. Гафурова С.А. Вопросы исполнительской интерпретации фортепианных прелюдия композиторов Узбекистана. – Т., 2005;
3. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М., 1964;
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М., 1988.

1.4. Ф. Янов-Яновский.

Токката и «Пешрав» для фортепиано

Изучение пианистом сочинений крупнейшего композитора Узбекистана Феликса Янов-Яновского имеет важное значение в совершенствовании пианистического мастерства, творческого мышления, духовно-нравственного и интеллектуального миропредставления. «Каждое произведение композитора, – отмечает музыковед Нателла Чахвадзе, – привлекает ясностью, соразмерностью, безыскусственной простотой».¹⁷ Именно эти ценные в эпоху постмодернизма эстетические качества музыки Ф. Янов-Яновского, получившие отражение в таких его фортепианных опусах, как Сонатина, Токката, пьесы «Тень Равеля», «Пешрав», помогают молодым пианистам разобраться в сложной сущности современной музыки. Особенно интересны в этом отношении Токката и «Пешрав», представляющие собой важнейшее направление творчества композитора, в котором он по определению музыковеда Эльвиры Абдуллаевой «преломляет узбекский национальный материал».¹⁸

Токката для фортепиано

Симптоматично обращение Ф. Янов-Яновского к Токкате, очень популярной в узбекской фортепианной музыке. Классическими образцами данного жанра являются Токкаты Хайри Изамова, Георгия Мушеля, Дилором Сайдаминовой, Дильноз Камиловой. Оригинальны и национально самобытны Токкаты молодых композиторов Акмаля Сафарова, Шохисты Нарходжаевой, Камолы Сиддиковой, Фархода Назарова. Эту линию узбекской фортепианной музыки продолжает и развивает Токката Ф. Янов-Яновского, открывающая новые возможности и перспективы узбекской фортепианной токкатности, как наиболее специфичной черты узбекской

¹⁷Чахвадзе Н.В. Феликс Янов-Яновский // Композиторы союзных республик. Выпуск 6. – М., 1988, с. 3

¹⁸Абдуллаева Э.А. Феликс Янов-Яновский. Монография. – Т., 2015, с. 81

фортепианной культуры, получающей отражение в сфере самобытности узбекского национального пианизма.

В этом смысле Токката Ф. Янов-Яновского является смелой инновацией в сферах тембральности, ритмики, метрики и фактуры, направленных на раскрытие образного мира пьесы. При этом, здесь происходит не столько имитация выразительными средствами фортепианного звучания узбекских национальных ударных инструментов, в частности, дойр, сколько воплощение специфики узбекского народного музыкального инструментализма как формы миропредставления, мировосприятия и мироощущения.

Звуковой мир Токкаты строго аскетичен и, в то же время, темброво изумительно красочен. Он активизирует исполнительскую мысль пианиста на поиск разнообразных выразительных приёмов игры. Одной из главных исполнительских выразительных средств в Токкате является артикуляция. Штрих *non legato* во взаимосвязанности с темпом *Allegro moderato* применяется на протяжении всего произведения. «Определённый штрих не только технически требует определённого темпа. Своим характером он обосновывает этот темп и вне определённого соответствующего ему артикулирования темп оказывается лишённым своего обоснования».¹⁹

Токката представляет пианисту требования, связанные со следующими параметрами музыкального исполнительства:

- осмысление образного мира пьесы;
- разработка исполнительской драматургии;
- создание яркой художественной исполнительской концепции.

Своим сознанием музыкант-исполнитель призван одухотворить нотный текст Токкаты смыслообразующим музыкальным звуковым содержанием, в котором ему надлежит проявить свою индивидуальность и в то же время полноценно раскрыть идеальный замысел композитора.

Токката Ф. Янов-Яновского весьма оригинальна по форме, в которой совмещаются и взаимодействуют функции формообразования двухчастности и трёхчастности. Синтез различных принципов формообразования присущ многим современным композиторам, и в этом смысле Токката Ф. Янов-Яновского не является исключением. В то же время форма Токкаты индивидуально неповторима в контексте известной научной интерпретации Б. Асафьевым музыкальной формы как процесса.²⁰ В этом смысле

¹⁹Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). – Л., 1973, с. 19

²⁰Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971

В *quasi*-коде Токкаты на непрерывном оstinатном фоне репетиций восьмыми звука *g1* как бы истаивают исчезающие в пространстве отзвуки серии, уходящие в безграничные и беспредельные таинственно загадочные просторы истории музыкальной культуры.

Следует отметить, что в Токкате очень много семантики, иконов и символов, которые музыкант-исполнитель может обнаружить и тем самым обогатить свою художественную концепцию смысловой интерпретации этой, несомненно, инновационной, пьесы. Исключительно оригинальная, национально самобытная Токката – это жемчужина современной узбекской фортепианной музыки.

«Пешрав» для фортепиано

Стремление композитора отразить феномен макомных принципов творчества в фортепианном искусстве вызвало к жизни данное сочинение, предоставляющее пианисту богатейший источник познания музыкального инструмента и самопознание собственной личности музыканта-исполнителя. Пешрав является инструментальным разделом между вокальными частями узбекских макомов, функционирующий в виде вступления, отыгрышей. Ф. Янов-Яновский трактует пешрав как самодостаточную структуру, представляющую собой художественную музыкальную композицию, а также как фактор, стимулирующий его творческую мысль. При этом творческая фантазия и воображение композитора приводят к индивидуальной художественной интерпретации пешрава как модели для создания оригинального фортепианного опуса. Опираясь на закономерности пешрава, принципы и методы его использования узбекскими бастакорами, в числе которых Т. Джалилов, Ю. Раджаби, К. Джаббаров, Ф. Янов-Яновский раскрыл в своей пьесе новые возможности фортепианного искусства, освоение которых необходимо для профессионального развития современному музыканту-исполнителю.

Пьеса «Пешрав» имеет стройную, логически организованную музыкальную форму, в построении которой композитор опирался на определённые макомные закономерности. «В пьесе «Пешрав», не обращаясь к цитированию макомов, я использовал макомный принцип *хона-бозгуй*, основанный на чередовании изменяющегося и развивающегося, увеличивающегося в размерах раздела «*хона*» и не изменяющегося раздела «*бозгуй*», – говорит Ф. Янов-Яновский, – Такого рода композиционная

структура близка форме рондо».²³ При этом в пьесе «Пешрав» Ф. Янов-Яновского обнаруживаются контуры репризной трёхчастности. Основной раздел произведения обрамлён аркой, придающей музыкальной форме классическую завершенность.

«Пешрав» характеризуется единством музыкального стиля, который основан на монодийности изложения, дублируемой кварттовыми и квартто-квинтовыми вертикалями, идущими от приёмов игры на узбекских народных инструментах, преимущественно дутаров. В процессе музыкального развития тематического материала, представленного восходящими и нисходящими секундовыми интонациями, опеваниями тонов лада, устоев, возникают полифонические образования, природа которых также восходит к приёмам народного ансамблевого инструментального музицирования.

Вступительный раздел *Moderato* имеет возвышенно-величественный характер, в котором происходят поиски тематизма, направленного на сюжетную фабулу пьесы:

Moderato $\text{♩} = 80$ Felix Yanov-Yanovsky



Завершающая вступление каденция, снабжённая ремаркой *pesante*, подчёркивает значимость вступления как идейной платформы композиции. Исполнение вступления требует от пианиста гармоничного сочетания принципа свободы как осознанной необходимости. Его следует играть раскрепощённо, непринуждённо, импровизационно, как бы приглашая слушателя к восприятию музыки, и, в то же время, как бы возрождая исторически сложившуюся традицию узбекского макомного исполнительства, – строго и задумчиво, вслушиваясь в каждый элемент музыкальной ткани. Ф. Янов-Яновский использует здесь метод развития, используемый народными музыкантами-бастакорами в пешраве – тенденцию к нисходящему движению музыкальной мысли, что получило отражение в нисходящей секвенции в 6-ом и 7-ом тактах.

Основной раздел пьесы *Allegro* полон энергии и экспрессии, интенсивного движения. Основная мелодия, открывающая *Allegro*, представляет собой вид фактурного тематизма, типичного для *хона* – инструментальных разделов узбекских макомов. Первое исполнение *хона* в

²³Из личной беседы автора с композитором Ф. М. Янов-Яновским 3 августа 2022 года

[Allegro]

94

99

Динамический оттенок *mf* не должен ускользнуть от внимания пианиста. Это предостережёт музыканта от излишнего перенапряжения рук при исполнении двойных нот в партии правой руки, а в дальнейшем и многозвучных комплексов. Не желательно здесь и ускорение движения. Реприза пьесы должна прозвучать очень весомо и убедительно как смысловое обобщение сюжетной фабулы, без суетливости и поспешности, чтобы естественно подойти к заключительному *Moderato*. К этому призывает пианиста и авторское указание *molto crescendo é ritenuto*. В заключение пьесы исполнителю надлежит восстановить первоначальный темп *Moderato*, величественный характер музыки, но, в более философски-сосредоточенном плане, более строго и собранно, нежели в начале произведения. Ощущение просветлённости, катарсиса позволит пианисту художественно убедительно обобщить всё предыдущее, что было им предложено восприятию слушателей.

После тщательного изучения каждого раздела пьесы «Пешрав», особенно в *сархона* и *миёнхона*, необходимо соединить все разделы в целостную композицию и продумать общий план исполнения, обозначить кульминационные фазы музыкального развития, определить локальные и главную кульминацию, составить драматургию динамического профиля, распределить динамические оттенки в соответствии с их функциями, агогические моменты. Выполнение выразительных сторон исполнения, воплощение национальной образности должно протекать параллельно с выполнением технических задач, которые имеют здесь первостепенное значение, поскольку от качества звучания, применяемых штрихов и приёмов игры зависит качественная эффективность звучания произведения на концертной сцене.

Вопросы:

1. В чём заключается новизна Токкаты Ф. Янов-Яновского?
2. Какими приёмами игры должен владеть пианист, исполняющий Токкату?
3. Расскажите об особенностях формообразования Токкаты;
4. Какие макомные закономерности обнаруживаются в пьесе «Пешрав» Ф. Янов-Яновского?
5. Охарактеризуйте фортепианную фактуру пьесы «Пешрав»;
6. Как добиться безупречного технического совершенства исполнения двойных нот в «Пешрав»?

Задания для самостоятельной работы:

1. Ознакомьтесь с пьесами: Токката и «Пешрав» Ф. Янов-Яновского;
2. Сделайте теоретический анализ Токкаты и «Пешрав»;
3. Выберите наиболее удобную аппликатуру в Токкате и «Пешрав»;
4. Разработайте алгоритм изучения «Пешрав».

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Ф. Янов-Яновский – «Автограф»
Исполняет камерный оркестр национальных инструментов «Согдиана».
Дирижёр – Фируза Абдурахимова
<https://www.youtube.com/watch?v=MWVvx92uz68>
2. Ф. Янов-Яновский – «Слушай, мой друг, тишину»
Исполняет молодёжный оркестр Поволжья.
Дирижёр – Владимир Неймер.
XVII Фестиваль «Еврооркестрия» - 2006, Париж (Франция)
<https://www.youtube.com/watch?v=FkDr6ajWrak>
3. Ф. Янов-Яновский – Концерт для трубы, валторны, тромбона, ударных и струнных.
Исполняет камерный оркестр «Туркистон».
Дирижёр – Эльдар Азимов.
Органный Зал Государственной консерватории Узбекистана – 2008 год.
<https://www.youtube.com/watch?v=rbJNhKEix78>

Литература:

1. Абдуллаева Э. О. Феликс Янов-Яновский. Монография. – Т., 2015;
2. Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). – Л., 1973;
3. Матякубов О. Р. Узбекская классическая музыка. Книга I. Истоки. – Т., 2015.

Тесты к I главе

Тема: Концертные сочинения композиторов Узбекистана

1. Образный мир концертного этюда «Шамол куйи» М. Атаджанова - ...
 - А) трагический
 - Б) гедонистический
 - В) пантеистический
 - Г) комический;
2. Темп Токкаты Ф. Янов-Яновского - ...
 - А) *Allegro con brio*
 - Б) *Allegro moderato*
 - В) *Allegro con moto*
 - Г) *Allegro con passione*
3. Музыкальная форма концертного этюда «Шамол куйи» М. Атаджанова - ...
 - А) сложная трёхчастная
 - Б) одночастная
 - В) простая двухчастная
 - Г) четырёхчастная
4. Образный мир Прелюдии «Мечты в звуках» Х. Хасановой - ...
 - А) трагический
 - Б) жанрово-бытовой
 - В) лирико-философский
 - Г) юмористический
5. Характер вступления в Рапсодии № 1 Р. Абдуллаева - ...
 - А) лирический
 - Б) элегический
 - В) ностальгический
 - Г) торжественный
6. Основной исполнительский штрих в Токкате Ф. Янов-Яновского - ...
 - А) *non legato*
 - Б) *legato*
 - В) *pesante*
 - Г) *col legno*
7. Образный мир Прелюдии «Сияние Луны» Х. Хасановой - ...
 - А) юмористический

- Б) трагический
- В) жанрово-бытовой
- Г) созерцательный

8. Токката Ф. Янов-Яновского характеризуется ...

- А) частой сменой размера
- Б) постоянством размера
- В) отсутствием размера
- Г) аметрической организацией

9. Автор фортепианного цикла «Эртактлар» - ...

- А) Д. Сайдаминова
- Б) М. Таджиев
- В) Р. Абдуллаев
- Г) Ф. Янов-Яновский

10. Р. Абдуллаев написал Рапсодию № 1 ...

- А) в 1998 году
- Б) в 1972 году
- В) в 1989 году
- Г) в 2020 году

11. Какой из следующих видов фактуры содержится в концертном этюде «Шамол куйи» М. Атаджанова?

- А) унисонная
- Б) одноголосная
- В) восьмиголосная
- Г) двухголосная

12. В прелюдии «Мечты в звуках» Х. Хасановой представлены ...

- А) унисонные фактурные пласты
- Б) различные виды фактуры
- В) паузы
- Г) диатонические структуры

13. Токката Ф. Янов-Яновского отличается

- А) декоративным стилем письма
- Б) виртуозно-пассажным стилем письма
- В) многоголосно-аккордовым стилем письма
- Г) строго аскетичным стилем письма

14. Вступительный раздел пьесы «Пешрав» Ф. Янов-Яновского имеет темп ...

- А) *Allegro*
- Б) *Andante*
- В) *Moderato*
- Г) *Vivo*

15. Какой приём игры необходим при исполнении концертного этюда «Шамол куйи» М. Атаджанова?

- А) *legato*
- Б) *non legato*
- В) *pizzicato*
- Г) *staccato*

16. В Прелюдии «Сияние Луны» Х. Хасановой содержатся ...

- А) размер 8/8
- Б) гармонические фигурации
- В) новемоли
- Г) септоли

17. Р. Абдуллаев написал Рапсодию № 2 ...

- А) в 2000 году
- Б) в 1998 году
- В) в 1972 году
- Г) в 2008 году

18. Вступительный раздел пьесы «Пешрав» Ф. Янов-Яновского имеет характер ...

- А) оживлённо-юмористический
- Б) стремительно-порывистый
- В) возвышенно-величавый
- Г) гротескно-саркастический

19. Какой темп имеет концертный этюд «Шамол куйи» М. Атаджанова?

- А) *Moderato*
- Б) *Presto*
- В) *Andante*
- Г) *Vivo*

20. Что означает обозначение *Rubato* в Рапсодии № 2 Р. Абдуллаева?

- А) ритмически строгое исполнение
- Б) весело, радостно
- В) грустно, печально
- Г) ритмически свободное исполнение

21. Основной исполнительский штрих в пьесе «Пешрав» Ф. Янов-Яновского

- А) *non legato*
- Б) *legato*
- В) *recante*
- Г) *col legato*

22. Рапсодия № 1 Р. Абдуллаева имеет программное название ...

- А) «Фрески Афрасиаба»
- Б) «Фрески Навруза»
- В) «Фрески Хорезма»
- Г) «Фрески Самарканда»

23. Основной раздел пьесы «Пешрав» Ф. Янов-Яновского имеет характер ...

- А) углубленно-философский
- Б) индифферентно-сдержательный
- В) задумчивый, ностальгический
- Г) энергичный, устремлённый

24. Автор фортепианного цикла «Импровизация и токката» - ...

- А) Д. Амануллаева
- Б) Ф. Янов-Яновский
- В) Д. Янов-Яновский
- Г) Б. Гиенко

25. Автор фортепианного цикла «Узоры» - ...

- А) Б. Гиенко
- Б) Н. Гиясов
- В) Ф. Янов-Яновский
- Г) С. Юдаков

26. Кто из этих композиторов родился в 1934 году?

- А) Ф. Янов-Яновский
- Б) Р. Абдуллаев
- В) Н. Гиясов
- Г) М. Атаджанов

27. Автор книги «Вопросы интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана» - ...

- А) С. Гафурова
- Б) А. Шарипова
- В) О. Юсупова
- Г) М. Гумаров

28. Автор книги «Аспекты исполнительской интерпретации современных фортепианных циклов композиторов Узбекистана» - ...

- А) А. Шарипова
- Б) Н. Полатханова
- В) Э. Миркасымова
- Г) М. Гумаров

29. Автор книги «Преломление» - ...

- А) С. Гафурова
- Б) А. Шарипова
- В) Н. Полатханова
- Г) О. Юсупова

30. Автор фортепианной пьесы «Все на праздник!» - ...

- А) Д.Амануллаева
- Б) М. Ашрафи
- В) Р. Абдуллаев
- Г) А. Мансуров

ГЛАВА II

Тема: СОВРЕМЕННЫЕ ПОЛИФОНИЧЕСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Фортепианная полифоническая музыка приобрела в XX – начале XXI веков совершенно новый облик, обогатилась новыми жанрами и формами, стилями и традициями. Исторически сложившийся цикл прелюдий и фуг подвергся переосмыслению, наполнился новым художественным содержанием. Особенно интересны в этом смысле полифонические произведения композиторов Узбекистана, в которых оригинально взаимодействуют традиции мировой полифонической культуры с национальными традициями узбекского классического искусства.

Изучение современной полифонической музыки имеет исключительно большое значение в формировании музыканта-исполнителя как музыканта-художника, обладающего не только сложными технологиями совершенного исполнительского искусства, но и как музыканта-философа, размышляющего о мироздании, о духовных ценностях, отражение которых содержится в многообразии форм и жанров современного полифонического искусства, отличающегося множеством тенденций, направлений и стилей.

Предлагаемые для изучения в данной главе Учебника полифонические произведения являются фортепианной классикой XX – начала XXI веков, освоение которых даёт возможность обучающемуся самостоятельно интерпретировать и другие полифонические произведения. Методология исполнительского анализа поможет молодым пианистам найти свои собственные художественные интерпретации, раскрыться как яркой индивидуальной творческой личности.

Полифоническая музыка открывает молодому пианисту путь познания Истины, путь самоактуализации и самореализации личности, углубления в интеллектуальный мир Разума. Одухотворённые чувства и мысли, инсайт и фантазия, воображение и вдохновение на основе строгих канонов логики полифонического мышления озаряют пианиста и дают ему чудесные плоды в процессе неустанного совершенствования мастерства.

2.1. П. Хиндемит. «*Ludus tonalis*»

Полифонический цикл «*Ludus tonalis*» («Игра тональностей», 1942) немецкого композитора Пауля Хиндемита (1895 – 1963) является уникальным образцом мировой фортепианной литературы. Он открывает пианисту неисчерпаемые духовные ценности музыкального искусства, способствует формированию творческого мышления и логики научного

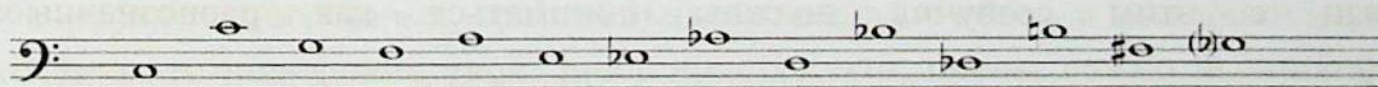
познания акустических свойств инструмента. Изучение данного сочинения следует начать с рассмотрения его художественной концепции, опираясь на научные исследования о творчестве П. Хиндемита и на теоретические труды самого композитора, помогающие музыканту-исполнителю раскрыть смысл «*Ludus tonalis*».

История создания полифонического цикла «*Ludus tonalis*» связана с именем И. С. Баха. Сочинение «*Ludus tonalis*» было творческим откликом на 200-летие «*Wohl temperiertes Klavier*» И. С. Баха, вдохновившее многих композиторов мира на создание полифонических циклов, в ряду которых «*Ludus tonalis*» занимает особое место.

Цикл «*Ludus tonalis*» состоит из двенадцати трёхголосных фуг, одиннадцати интерлюдий, прелюдии и постлюдии. Он представляет собой целостную композицию, при этом в образовательном процессе допустимо изучение и исполнение субциклов, образующих интерлюдию и фугу. Такой методический подход к изучению частей цикла является подступом к целостному постижению данного сложнейшего сочинения.

В работе пианиста над циклом ключевое значение имеет осмысление традиций и новаторства. Это, прежде всего, претворение традиций Баха, оригинально воспринятых Хиндемитом в использовании возможностей современного полифонического письма. Переосмысливая мажоро-минорную систему, Хиндемит создал необычную композицию звуковых взаимоотношений и взаимосвязей.

Исходя из акустических свойств звукоряда, он нашёл синтез составляющих его двенадцати звуков на основе их акустического родства. Основываясь на закономерности обертонового ряда, Хиндемит разработал систему расположения двенадцати тонов, не исключая и иных комбинационных построений, уступающих универсальности выведенного им основного ряда:



«Даже взяв за основу отдельные лишь стороны полифонического письма «*Ludus tonalis*», мы получаем картину синтеза, ощущаем напряжение известных противоречий тонального и модального, линейного и гармонического».²⁴

Согласно данной теоретической концепции, тональность приобретает

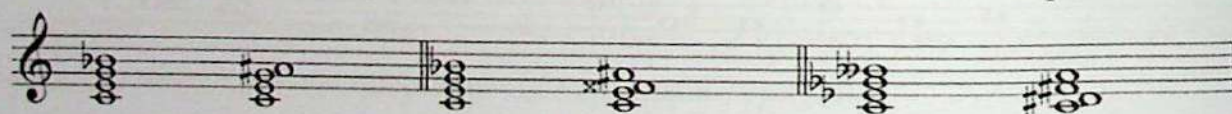
²⁴ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л.,-М., 1976, с.251;

новый смысл. «Тональность в понимании Хиндемита перестаёт быть догмой, «она не есть – данная природой предпосылка звуковых явлений», как говорит сам композитор».²⁵ Тональность образуется на определённом отрезке времени, когда происходит определённое развитие, взаимодействие интервальных, аккордовых и мелодико-ритмических комплексов. «Ощущение тональности поддерживается неоднократным возвращением к главному тону, близко родственным ему ступеням, совпадением начального и конечного тонического звука».²⁶

Соподчинения акустически родственных звуков в едином ряду вокруг тонального центра Хиндемит добивается с помощью натуральных большой и малой терций и чистой квинты. Эти интервалы, исходя из обертоновой шкалы, оказываются наиболее отчётливыми и близкими к исходному родоначальному тону, и поэтому использование их в качестве ключа для нахождения родственных основному тону звуков является, по мнению Хиндемита, наиболее верным.

Кварто-квинтовость, возникающая в становлении хиндемитовского ряда, станет решающей и в аккордовых, и в тональных связях, она играет огромную роль и в тональной структуре, выявляя и подчёркивая, как говорит Хиндемит, диатонические элементы «сплавленные» в хроматику. Отсюда и совершенно новое, логически обоснованное Хиндемитом, понимание хроматики как наслаивающихся друг на друга диатонических комплексов.

Хиндемит по-новому подошёл к решению проблемы интервалики и аккордовой структуры. Не отказываясь от терцовости, он использовал возможность образования аккордовых структур из любых интервальных сочетаний. «Звучание каждого аккорда подчиняется его интервальному составу»²⁷. Согласно теории Хиндемита созвучия, вне зависимости от их написания, должны пониматься так, как слышит их ухо при первом впечатлении, не принимая во внимание предыдущее или последующее. В связи с этим созвучия должны пониматься как равнозначные:



Систематизируя аккорды по принципу возрастания интенсивности гармонического напряжения, композитор исходил из гармонических свойств составляющих их интервалов.

²⁵Тер-Оганезова И. «Ludus tonalis»// Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – Москва: Советский композитор, 1979, с. 85;

²⁶Холопов Ю. О теории Хиндемита // Советская музыка, 1963, № 10, с. 48

²⁷Тер-Оганезова И. «Ludus tonalis»// Пауль Хиндемит. Статьи и материалы, с. 87

Хиндемит полагал, что наиболее сильное гармоническое действие заключено в квинте, в то время как малая секунда и большая септима обладают самой слабой активностью. Остальные же интервалы оказываются промежуточными и группируются в порядке ослабления их энергии, убывающей по мере удаления от квинты к большой септима. Вот что писал Хиндемит об основном тоне аккорда: «Если в аккорде имеется квинта, то нижний её звук является основным тоном всего созвучия; так же обстоит дело с терциями и септимами, если в аккорде нет другого более сильного интервала... При кварте, секстах и секундах – наоборот: если они самые сильные интервалы в аккорде, то основным тоном является верхний их звук. Из удвоенных в октаву звуков имеет значение лишь один, а именно нижний. Если сильнейший интервал встречается неоднократно, то для определения основного тона служит наиболее нижний из них», поскольку «медленнее колеблющиеся низкие тоны в созвучиях имеют больший звуковой вес, чем верхние»²⁸.

Различие между аккордами определяется не только их интервальной структурой, но и ролью основного тона, который в одних случаях, совпадая с басом, придаёт аккорду самое устойчивое положение в гармоническом рельефе, а в других случаях, помещаясь в верхних голосах, выводит аккорд из его устойчивого состояния и позволяет говорить уже не об основном виде аккорда, а о его обращении. Таким образом, основной тон тональности может становиться источником множества аккордовых конструкций, которые приобретают функцию тонического трезвучия мажоро-минорной системы.

Хиндемит переосмыслил традиции, усовершенствуя их по-своему. Яркое новаторство композитора находится в тесной близости с национальными истоками и традициями прошлого, как немецкой, так и всей европейской культуры, в частности искусства Баха.

При всей преемственности, цикл «*Ludus tonalis*» глубоко индивидуален и содержит много новых, оригинальных решений в области полифонической техники и полифонической цикличности, что очень важно в процессе совершенствования исполнительского мастерства пианиста.

Одиннадцать тональностей сгруппированы вокруг одного основного тонального центра *C*, в котором написана первая fuga. Тональность *C* является определяющей тональностью всего циклического построения «*Ludus tonalis*». Вторая fuga осуществляет собой следующую наиболее близкую к *C* тональность *G*, третья — также близкую тональность *F*,

²⁸ Холопов Ю. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1. – М., 1962

четвертая, пятая, шестая и седьмая фуги осуществляют тональности терцового родства к исходной *C* (то есть тональности *E — Es — A — As*). Седьмая fuga завершает собой первую волну близких тональных образований, и композитор замыкает эту волну, совершив в конце седьмой фуги модуляцию из *As* в исходную тональность *C*.

Дальнейшее чередование фуг иллюстрирует закономерное последование родственных тональностей на основе терцово-квинтовых связей с предшествующими. Двенадцатая fuga *in Fis* представляет собой наивысшее удаление от родоначальной тональности. Она и завершает 12-тональный ряд фуг.

Постлюдия цикла представляет собой точное изложение прелюдии, но в ракоходной инверсии со взаимным перемещением голосов. Отталкиваясь от последней фуги *in Fis* и начинаясь со звука *Fis*, постлюдия постепенно выключает все тона ряда от далекого к близкому, сворачивает раз-вернувшееся действие и приводит к исходному *C*.

Немаловажную роль в круговом развитии цикла играют одиннадцать интерлюдий, помещённых между фугами. В отличие от баховских прелюдий, они тонально непосредственно связываются с соседними фугами: начинаясь с тональности предыдущей фуги, интерлюдии в большинстве своём производят модуляцию в тональность следующей, потому они и являются интерлюдиями. Все интерлюдии гомофонического склада. Они контрастируют с соседними фугами. «Интерлюдии представляют собой модулирующие фрагменты, драматургические их функции различны: у большинства интерлюдий это функции *предвосхищения*, т. е. связь с последующей фугой – тематическая и эмоциональная (таковы интерлюдии в центре цикла: *Фа – Ля*, *Ля – Ми*, *Ми – Ми-бемоль* и в особенности *Ми-бемоль – Ля-бемоль*)»²⁹. Некоторые интерлюдии связаны с предыдущей фугой и построены на тематическом материале фуги, который преобразуется в качественно новое явление. Таковы, в частности, интерлюдии *D – B*, *B – Des*. Отсюда ясно, что, если уж пианист не исполняет весь цикл «*Ludus tonalis*» целиком, то логичнее всего исполнять две фуги и интерлюдию между ними.

Очевидна в интерлюдиях жанровость. Есть в цикле и авторские указания жанров. Жанровый стиль интерлюдий весьма разнообразен: пастораль, ария, вальс, марш.

Движение по звукам двенадцатиступенного ряда и секундовая

²⁹Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л., - М., 1976, с. 251

звуковысотная основа мелодики, сочетаясь с логическим последованием гармонии, составляют смысловой фундамент тематического развития, который усложняется многочисленными звуковыми образованиями, обогащаемыми богатой ритмической игрой.

В процессе изучения цикла «*Ludus tonalis*» пианисту надлежит проанализировать его метроритмическую структуру и, в частности, метрическую организацию звуков, позволяющую осмыслить логику музыкального развития. Значительную роль в этом играет смена размеров в цикле:

Прелюдия $\frac{4}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{12}{8} \frac{15}{8}$;	1. Фуга in C $-\frac{4}{4}$;
Интерлюдия $-\frac{3}{4}$;	2. Фуга in G $-\frac{5}{8}$;
Интерлюдия $-\frac{6}{8}$;	3. Фуга $-\frac{4}{4}$;
Интерлюдия $-\frac{2}{4}$;	4. Фуга $-\frac{3}{2} \frac{3}{4} \frac{3}{2}$;
Интерлюдия $-\frac{4}{4}$;	5. Фуга $-\frac{6}{8}$;
Интерлюдия $-\frac{3}{4}$;	6. Фуга $-\frac{4}{8}$;
Интерлюдия $-\frac{2}{2}$;	7. Фуга $-\frac{3}{4}$;
Интерлюдия $-\frac{8}{8}$;	8. Фуга $-\frac{4}{4}$;
Интерлюдия $-\frac{12}{8}$;	9. Фуга $-\frac{2}{4}$;
Интерлюдия $-\frac{3}{4}$;	10. Фуга $-\frac{4}{4}$;
Интерлюдия $-\frac{3}{2}$;	11. Фуга $-\frac{4}{2}$;
Интерлюдия $-\frac{3}{8}$;	12. Фуга $-\frac{9}{8}$;
Постлюдия $-\frac{15}{8} \frac{12}{8} \frac{4}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4}$	

Если сгруппировать их в порядке учащения метрической пульсации, то получается многообразный и красочный ряд:

$$\frac{2\ 3\ 4\ 2\ 3\ 4\ 3\ 4\ 5\ 6\ 8\ 9\ 12\ 15}{2\ 2\ 2\ 4\ 4\ 4\ 8\ 8\ 8\ 8\ 8\ 8\ 8\ 8}$$

«Этот ряд говорит о том, что музыкальное развитие цикла происходит не только в сфере игры звуков и тональностей. В эту же игру втянуты многообразные метрические элементы, по-разному организующие пульсацию звуковых и тональных сопоставлений»³⁰. Для пианиста, осваивающего цикл «*Ludus tonalis*», данное наблюдение имеет важное значение.

³⁰Тер-Оганезова И. «*Ludus tonalis*» // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы, с. 92-93

Новаторство Хиндемита в использовании и трактовке различных формообразующих элементов состоит в переосмысливании вертикальных и горизонтальных звуковых образований. Композитор не пытается разрушить исторически установившиеся классические нормы фуги и не обращается широко бытующим в середине XX века свободно развивающимися структурам или импровизациям. Строгость и рациональность системы Хиндемита гармонично сочетается со строгостью композиционного мышления баховских полифонических форм, выполненных в звуковых реалиях музыкального неоклассицизма.

Среди 12 фуг выделяется своеобразием двухтемная фуга *in A*, которую целесообразно рассмотреть подробно. В ней с особой яркостью отразился новаторский подход композитора к принципам классического построения двойной фуги. Эта фуга относится к тому типу многотемной композиции, который встречался в полифонической музыке у Баха.

Первый раздел фуги – экспозиция первой темы и её разработка; второй раздел – экспозиция второй темы и её разработка; третий раздел – экспозиция двух тем в одновременном звучании и их разработка. Завершает фугу небольшое заключительное построение, строящееся на первой теме.

В первом разделе содержится последовательное экспозиционное проведение темы в трёх голосах:

Пример № 3. Такты – 1-8

With energy (♩ 108)

Fuga quarta in A

Следует отметить, что опорные точки темы располагаются в основной экспозиции по тонам сектаккорда, нижним звуком которого является основной тон тональности *C*. Совпадение основного тона аккорда с басом подчёркивает его устойчивость в качестве опоры начального построения и завязки гармонического развития. Таким образом, экспозиция первой темы

фуги вводит в определённую сферу динамического развития, предполагающего, благодаря «неразвитости», спокойствию гармонической завязки широкий диапазон гармонических усложнений. Первая тема фуги имеет терцовый ответ (*in Cis*), который мы встретим и в другой фуге, *in F*. В контрэкспозиции выступают отличные от основной экспозиции тональные последования *G – D – C*.

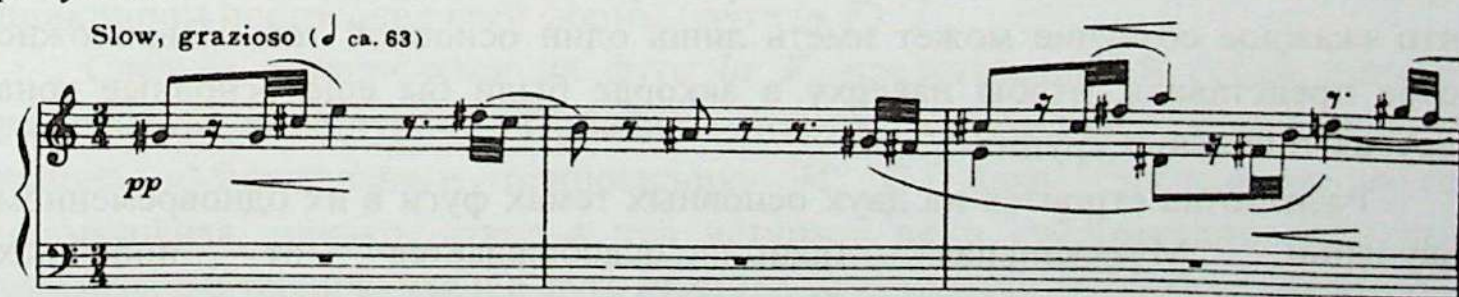
Небольшое интермедийное построение приводит к собственно разработке этой темы, построенной на различных стреттных комбинациях и тональных сопоставлениях. На тему, идущую в обращении в тональности *Dis*, имеющую в качестве опоры мажорное трезвучие, стреттно наслаивается тема в её основном виде, но в тональности *D* и с опорным минорным трезвучием. Им отвечает тема в *C*, а далее следуют также стреттные комбинации тем в прямом движении и в обращении, охватившие тональности *Cis – C*.

Последнее проведение – уже не стреттное, а одновременное в прямом (*D*) и обращённом (*A*) виде, с завершающей каденцией, основанной на мажорном трезвучии.

Придавая большое значение начальному построению композиции, определяющему весь ход последующего развития, Хиндемит остаётся не менее требовательным и внимательным к завершающему его каденсированию, которое придаёт ясность тональной организации.

Экспозиция второй темы фуги образует необычайно яркий контраст с предшествующим разделом. Обособленность этого второго большого построения фуги достигается не только сменой тональности, но и темповым контрастом (*con energia – Lento grazioso*), новым регистровым тембром, контрастной динамической краской (*pp* после предшествующего *f*), сменой размера ($\frac{3}{4}$ после $\frac{3}{2}$) и более прихотливым интонационно-ритмическим рисунком:

Slow, grazioso (♩ ca. 63)



The image shows a musical score for a piano piece. It consists of two staves, treble and bass clef, with a grand staff bracket on the left. The tempo is marked 'Slow, grazioso' with a quarter note equal to approximately 63 beats per minute. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures by vertical bar lines.

Такая контрастность и обособленность этого раздела придают ему черты серединности, свойственные конструкции средних построений трехчастных форм.

Нормативная экспозиция второй темы с обычным для Хиндемита субдоминантовым ответом, сменяется небольшим разработочным развитием, в котором даны всего лишь два проведения темы в тональностях *E* – *C*. Кадансирование этого раздела говорит уже не о временном «отклонении» в близкую тональную сферу, как это было в конце первого раздела, а о модуляции, которую осуществило всё четырёхтактовое заключительное построение. Предвестником этой модуляции явились неродственные тональности *F* звуки последнего проведения темы, особенно звук *gis*, получивший здесь решающий «голос».

В третьем разделе, возвращаясь к первоначальному темпу, метру и динамике, первую тему фуги композитор контрапунктически объединяет с несколько ритмически видоизмененной и идущей в увеличении (достигнутом сменой метра) второй темой:



С одной стороны, в наметившейся трёхчастности этот раздел в крупном плане играет роль репризы всей фуги, с другой стороны, здесь дана новая экспозиция двух тем, выступающих в новом качестве, а именно, в одновременном звучании. Затем следует их разработка.

Оставаясь непримиримым ко всякого рода проявлениям атональности, игнорирующей тональное родство, к попыткам применить термин «атональность» в музыке, считая тональность «силой, подобной земному притяжению», Хиндемит в равной мере отрицал и политональность, говоря, что «каждое созвучие может иметь лишь один основной тон. Невозможно себе представить, чтобы наверху в аккорде были бы ещё основные тона других тональных групп»³¹.

Разработка строится на двух основных темах фуги в их одновременном звучании. Музыкальная ткань освобождается от побочных контрапунктических элементов. Она полностью во власти развития двух тем,

³¹ Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. I, с. 337

образующего сложную взаимосвязь стреттных комбинаций обеих тем как в их основном, так и в обращённом видах.

Завершает фугу несколько необычное репризно-заключительное построение. С одной стороны – это реприза для третьего раздела, но в целом комплексе структурных построений, образующих трехраздельную фугу, это построение приобретает значение небольшого итога-заключения, объединяющего в одновременном «политональном» звучании основное и зеркальное проведение элементов первой темы. А так как и первая, и вторая темы уже были изложены и развиты в одновременном сочетании, то здесь отпадает необходимость их повторного совместного проведения. Основная тональность *A* оттесняется «политональными» контрапунктами и утверждается лишь в заключительных тактах фуги настойчивым остинатным проведением элементов первой темы.

Начиная работу над фугой *in A*, пианисту необходимо разобраться в особенности её полифонической специфики, отметить трудные в техническом отношении места, выбрать удобную аппликатуру и погрузиться в осмысление логики развития каждого из трёх голосов. Полезно соединять голоса попарно в различных сочетаниях, после чего играть в трёхголосном виде. Изучение данной фуги оттачивает полифонический слухи мышление музыканта-исполнителя. Применяемые методы освоения нотного текста целесообразно использовать и при изучении других фуг цикла.

Каждая фуга «*Ludus tonalis*» отмечена ярким своеобразием, в каждой фуге находятся какие-то свои неповторимые особенности, которые не дают основания для предпочтения одной фуги перед другой. Композитор не оставил без внимания ни один из основных приёмов полифонической техники, используя их в самых разнообразных преломлениях. Так, например, в одном случае ракоходная инверсия выступает как один из приёмов разработки темы (фуга *in B*), в другом случае она становится принципом построения всей формы (фуга *in F*).

Следует остановиться на фуге *in F*, представляющей собой пример ракоходной конструкции. Прообраз этой фуги наметился в ракоходном каноне «Музыкального приношения» И. С. Баха. Экспозиция фуги нормативная, однако, ответ в ней вступает не в субдоминанту или доминанту, а в терцию, как и в фуге *in A*:

Andante (♩ ca. 96)

Fuga
tertia
in F

Разработка характеризуется стреттным проведением темы с её ракоходной инверсией. На этом заканчивается первый раздел фуги. Следующее развитие в точности повторяет в ракоходной инверсии весь первый раздел.

Примером применения зеркального приёма полифонического письма в качестве основополагающего принципа формообразования всей фуги может служить фуга *in Des*:

Moderately fast, grazioso (♩ ca. 72)

Fuga
decima
in Db

Несмотря на внешнюю трёхфазность, данная фуга содержит в себе два крупных построения с небольшим репризным завершением. Первый раздел фуги представляет собой нормативную экспозицию со вступлением голосов, написанных в тройном контрапункте, по тональностям *Des – As – Des* и небольшую разработку.

Второй раздел в точности повторяет материал первого, но в отличие от ракоходной инверсии фуги *in F*, это повторение изложено в обращении с энгармонической заменой всех звуков. При этом крайние голоса взаимно перемещены.

Заключительный раздел фуги содержит всего лишь одно проведение темы в главной тональности. Он настолько невелик, что его, конечно, трудно воспринимать как самостоятельную часть – репризу. Это всего лишь итог двух больших этапов фуги.

Строя фуги на многообразных перевоплощениях их форм, Хиндемит

обращался к структуре двойного двухчастного канона, как бы предлагая развитию фуги подчиниться условиям канонического построения. Именно поэтому канон назван композитором фугой.

В некоторых случаях, обращаясь к самой простой структуре фуги, Хиндемит делал эту структуру сложной и интересной благодаря использованию в ней многообразных контрапунктов.

Придерживаясь строгости конструкции, чёткости голосоведения, рациональности в применении приёмов, Хиндемит, подобно старым мастерам, не лишал свою музыку живых человеческих эмоций, не превращал её в схоластику, не приходил к сухому «теоретизированию» звуками.

Именно от музыканта-исполнителя зависит одухотворённость сложных полифонических изысканий Хиндемита, наполнение его фуг живым дыханием человеческих чувств, эмоциональных откровений. Открытие пианистом мелодического богатства хиндемитовской лирики, её высокого интеллектуализма чувств является важной исполнительской проблемой, которую должны решить молодые пианисты, обратившиеся к «*Ludus tonalis*».

Особенно мелодичной и насыщенной большим драматическим звучанием в этом плане является последняя fuga *in Fis*, которую удачно оттеняет предшествующая ей грациозная интерлюдия в ритме вальса.

Обращаясь к терминологии, привлечённой композитором для обозначения темпа и характера исполнения тех или иных частей цикла, нельзя не заметить обширности диапазона настроений, заключённых в цикле: *Pastorale – conenergia – tranquillo – Marcia – Valse – Allegro pesante – Moderato – scherzando – con forza* и т. д.

Процесс формирования хиндемитовских фуг имеет определённые закономерности, в одном случае сближающие, в другом – отличающие этот сборник от аналогичных произведений Баха и Шостаковича.

Экспозиции фуг содержат традиционные вступления голосов в виде вопросов и ответов, но интервал вступления спутника, при внешнем совпадении с закономерностями классических фуг определяется свойствами хиндемитовского двенадцатитонового ряда, в котором выявлены наиболее действенные интервалы чистой квинты и большой и малой терций. Помимо ответов в кварту или квинту, имеются случаи ответа в терцию. В строении экспозиций хиндемитовских фуг не встречается существенных отклонений от классических норм.

Протяжённость разработок в фугах различна: иногда разработка приобретает вид развёрнутого раздела со сложными комбинациями, иногда она очень проста и коротка. Начало разработки определяется появлением

тональности, менее родственной основной. Дальнейшая иерархия тоналностей в разработке может сводиться к уходу, удалению родоначальной тоналности, но опять-таки лишь в сфере родства с ней.

В разработках фуг происходит многообразное переосмысление основного материала. В темах обычно не нарушаются их структурные контуры, почти не происходит звуковых замен или варьирования. При проведении тема сохраняется полностью. Только лишь в одной фуге *in D* при чётко сохранённом ритмическом рисунке темы, в ней видоизменены один или два звука. В остальных же фугах свойство неизменности «поведения» темы не нарушается.

В процессе контрапунктического развития тематизма большое значение приобретают стреттные проведения, сочетания темы, взятой в прямом движении с темой, идущей в обращении, сочетания в стреттных проведениях темы в увеличении в основном виде и в обращении или же в прямом и возвратном движении, в прямом движении и в противодвижении.

Важную роль в развитии разработок и всей фуги в целом играют интермедии. В них также получают широкое применение имитационные стреттные комбинации элементов темы или новых тематических образований. В этом смысле особой самостоятельностью отличается межчастная интермедия последней фуги. Появившись перед разработкой, вся интермедия повторяется в неизменном виде в качестве заключения фуги, придавая ей завершённость и внося черты двухчастности.

Различные контрапунктические комбинации, густые стретты, регистровые контрасты, разведение голосов на широкий диапазон, или же сжатие их в «тесное» звучание, различные тональные соотношения, различная степень гармонических напряжений, как по вертикали, так и по горизонтали – все эти явления, свойственные разработкам Хиндемита, способствуют яркому, рельефному достижению кульминации, которые в его фугах осуществляются почти всегда в разработках.

Репризы фуг знаменуют возвращение к основному тональному центру. Они зачастую содержат лишь одно проведение темы в основной тоналности. Питая своё новаторское творчество историческим опытом полифонического искусства, руководствуясь необычной, но последовательной и убедительной собственной системой, композитор сумел создать строгую и гармоничную композицию «*Ludus tonalis*», в котором для каждой части цикла найдено убедительное художественное решение.

Преодоление в музыке Хиндемита привычных норм музыкального развития и подчинение ярко выраженному линейному принципу мышления

органически сочетается с полифоническими приёмами формообразования. Цикл «*Ludus tonalis*» – это лишь один из примеров формообразующего действия полифонии, находящего в творчестве Хиндемита самое различное преломление.

Полифония – основа композиторского стиля Хиндемита, своеобразный индикатор новых звуковысотных, ладотональных и аккордово-гармонических соотношений. В аспекте возрождения и переосмысления полифонических форм высокохудожественный цикл Хиндемита «*Ludus tonalis*» следует отнести к числу лучших достижений музыкального искусства XX века.

Пианист, обращающийся к изучению «*Ludus tonalis*», прежде всего, обязан обратиться к генезису этого сочинения, чтобы осознать художественный и эстетический смысл концепции данного сочинения в его исторической взаимосвязанности и перспективе. «Параллель «*Ludus tonalis*» – «*Wohl temperiertes Klavier*» то и дело проводится историками, теоретиками, практиками музыки XX века»³². Эту параллель мы наблюдаем и в XXI веке как диалог культур, как диалог традиции и новаторства, отражающиеся в исполнительском искусстве пианиста. По своей новаторской сущности «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита имеет такое же реформаторское значение, как «*Wohl temperiertes Klavier*» И. С. Баха. Вместе с тем, если каждый пианист обязан выучить хотя бы один малый полифонический цикл из «*Wohl temperiertes Klavier*», то далеко не каждый пианист играет «*Ludus tonalis*». Поэтому, наше столь пристальное внимание к полифоническому циклу Хиндемита не случайно. Изучение «*Ludus tonalis*» должно быть обязательным для каждого пианиста, обучающегося на кафедре специального фортепиано консерватории по направлению магистратуры.

Вопросы:

1. Расскажите историю создания полифонического цикла «*Ludus tonalis*»;
2. Проведите параллели между «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита и «*Wohl temperiertes Klavier*» И. С. Баха.

Задания для самостоятельной работы:

1. Изучите нотный текст «*Ludus tonalis*»;
2. Прослушайте две записи исполнения «*Ludus tonalis*» выдающимися пианистами мира и сделайте сравнительный анализ их исполнений;

³² Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки, с. 249

3. Осуществите письменный анализ одной из фуг и предшествующей интерлюдии из цикла «*Ludus tonalis*».

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. П. Хиндемит. «*Ludus tonalis*»
Исполнитель Святослав Рихтер (1985 год);
<https://www.youtube.com/watch?v=8o51Z1-unEs&t=135s>
2. П. Хиндемит. «*Ludus tonalis*»
Исполнитель Борис Березовский;
<https://www.youtube.com/watch?v=HvqxЕрvMVIM>
3. П. Хиндемит. «*Ludus tonalis*»
Исполнитель Яков Кацнельсон;
https://www.youtube.com/watch?v=Dc2g0gwC_Bs

Литература:

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л., - М., 1976;
2. Тер-Оганезова И. «*Ludus tonalis*» // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – Москва: Советский композитор, 1979;
3. Холопов Ю. Проблема основного тона аккорда в теоретической концепции Хиндемита. // Музыка и современность, Вып. I. – М, 1962;
4. Холопов Ю. О теории Хиндемита // Советская музыка, 1963, № 10;
5. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики в теоретических трудах
Стравинского, Шёнберга, Хиндемита. – Москва: Советский композитор, 1975.

2.2. Г. Мушель.

Прелюдия и fuga №8 c-moll «Памяти Навои»

Фортепианный полифонический цикл 24 прелюдии и фуги (1975) Георгия Мушеля (1909 – 1989), замечательного композитора и пианиста является высокохудожественным образцом музыкального XX века. «Тематизм двадцати двух (из 24) макроциклов основан на интонациях узбекской народной музыки».³³ Прелюдия и fuga № 8 c-moll «Памяти Навои» – одно из самых вдохновенных сочинений Мушеля, где он выразил свою любовь и почтение великому мыслителю Востока, к гению которого

³³Вахидов А.А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г. Мушеля. – Ташкент: Ўқитувчи, 1982, с. 3.

неоднократно обращался в своём творчестве. В 1941 – 1942 году Мушель написал Вторую симфонию, посвятив её памяти Навои, представляющую собой четырёхчастный цикл. «Строфы из разных произведений поэта, предложенные в виде эпиграфа к каждой части симфонии, позволяют автору передать обобщённую программу».³⁴ В определённом смысле Прелюдия и fuga «Памяти Навои» является логическим продолжением важной темы творчества Мушеля, связанной с личностью великого поэта. Характеризуя данный микроцикл, Т. Гафурбеков подчеркнул: «Это, пожалуй, одно из самых глубоких, художественно убедительных произведений цикла (видимо, не случайно оно популярно и в варианте для органа)».³⁵ Несомненно, что в репертуаре каждого узбекского пианиста цикл Прелюдия и fuga № 8 должен занимать достойное место.

Работу над Прелюдией и фугой № 8 с-moll целесообразно начинать с общего ознакомления с произведением, его образным миром, особенностями музыкального языка, композиционной структурой. Цикл № 8 построен по принципу контраста Прелюдии и Фуги. Сфера образов Прелюдии – возвышенная, лирическая, Фуги – напряжённая, драматическая.

Прелюдия *Andante* представляет собой трехчастную форму с серединой развивающего типа. Начальная мелодия развивается на фоне мерно движущихся аккордов, в структуре которых значительное место занимают секунды и кварты:



По пронзительному и глубокому наблюдению Т. Гафурбекова: «В Прелюдии – элегии явственно проступают черты величавой процессии, траурного шествия, словно провожающего в последний путь бессмертного сына узбекского народа, поэта – гуманиста».³⁶ Данное наблюдение учёного-музыковеда имеет важное значение для осмысления образного мира Прелюдии и выбора исполнительских средств.

Национальный колорит звучанию придаёт использование пятойпониженной ступени лада в опевающих оборотах, предваряющих

³⁴ Каримова З. Г. Навои в музыке. – Т.: Издательство литературы и искусства памяти Г. Гуляма, 1988, с. 132

³⁵ Гафурбеков Т. Б. О национально-народных истоках узбекской камерно-инструментальной музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР. – М.: Музыка, 1981, с. 231;

³⁶ Гафурбеков Т. Б. О национально-народных истоках узбекской камерно-инструментальной музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР, с. 231

каденции. Средний раздел Прелюдии, не содержит принципиально существенных изменений фактуры. Вместе с тем, интонационно развивающая начальная мелодия приобретает здесь общее регистровое понижение. Если мелодия в первом разделе звучала главным образом во второй октаве, а тесно расположенная гармония большей частью – в первой, то в среднем разделе мелодия звучит преимущественно в первой октаве, а гармония – в малой. Пианисту очень важно обратить внимание на эти особенности фактуры, и показать в исполнении все тембровые нюансы.

В последнем четырёхтакте среднего разделасозерцательно-песенная мелодия приобретает черты декламационности. «Фактически раздел заканчивается двумя «возгласами», имеющими патетический оттенок».³⁷ Этот момент является кульминацией Прелюдии. В то же время его можно рассматривать как предтечу напряженного драматического образного мира Фуги. В репризе начальная мелодия варьируется. Заключительные мотивы мелодии композитор излагает октавой ниже, а затем возвращает их на прежний высотный уровень, что логично и гармонично утверждает основной тезис музыкальной мысли.

Осмысливая звуковое воплощение Прелюдии, пианисту необходимо сосредоточить своё внимание на глубоком философском содержании музыки, обнаруживающей стилистическую общность с некоторыми прелюдиями из цикла «Двадцать четыре прелюдии и фуги» Д. Шостаковича, в частности, с Прелюдией *C-dur*, открывающей этот монументальный цикл. Строгий, величественный характер Прелюдии *c-moll* вызывает ассоциации со старинными сарабандами из клавирных сюит. В этом смысле Прелюдия предоставляет пианисту богатейший источник для проявления его исполнительского таланта и мышления. «Умение проникать в мир совершенных звучаний не в произвольном прочтении текста, не в показном выделении того или иного контрапунктирующего голоса, не в удвоениях и дополнениях. Подлинные достоинства интерпретации зависят от повышенного чувства контрапункта, от умения связывать искусство баховской полифонии с качеством современного рояля».³⁸ Это мудрое рассуждение С. Фейнберга касательно интерпретации полифонии Баха, с полным основанием можно отнести и к исполнению полифонических сочинений Г. Мушеля, особенно к Прелюдии и Фуге *c-moll*, отличающимися смелыми подходами композитора к воплощению полифонической идеи.

Фуга *Moderato* инновационна как в целом, так и в деталях. Она по

³⁷Вахидов А. А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г. Мушеля, с. 24

³⁸Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М.: Музыка, 1978, с. 55;

новаторским приёмам полифонического письма и музыкальной драматургии выходит за рамки классических фуг, что отмечает Т. Гафурбеков: «Опора на квартово-квинтовые основы, преимущественная остинатность фактуры, причём с последовательным взаиморазвитием песенно-кантиленных построений с инструментальными (дутарно-танбурными) отыгрышами, несомненно идут от природы узбекской монодии».³⁹

По верному наблюдению А. Вахидова «трёхголосная фуга совмещена с речитативом, который занимает значительное место в форме».⁴⁰ Необычно уже само начало Фуги, открывающейся речитативом, который контрастирует с Прелюдией, переводя музыку в сферу драматических коллизий. Низкий регистр инструмента, октавное унисонное проведение, нюанс *ff*, резкие диссонирующие гармонии требуют особого внимания пианиста:



Речитатив, в котором ощутимо влияние Д. Шостаковича, имеет своим истоком не только вокальную, но и инструментальную декламацию. «Об этом свидетельствует его мелодический и фактурный склад, ясная ориентация на органное звучание (кстати, автор в конце фуги даёт ремарку о существовании органной редакции)».⁴¹ Следует отметить, что Мушель использует здесь трёхстрочную фортепианную партитурную запись нотного текста, для более рельефного показа голосов многоголосной полифонической ткани.

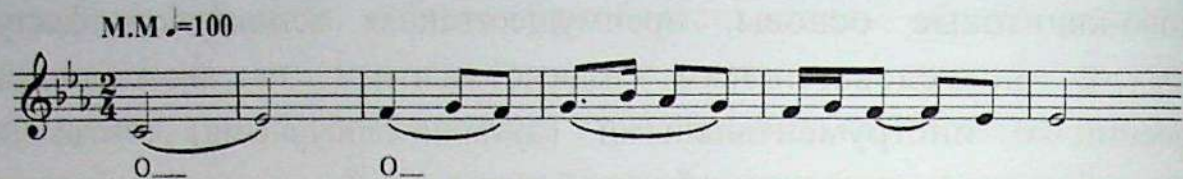
После трёхкратного пафосного звучания речитатива начинается собственно Фуга. Тема экспонируется в нюансе *pp* в среднем голосе после завершения речитатива. Это одна из немногих предельно лаконичных полифонических тем. Она занимает объём всего два такта. Интонации её тесно связаны с мелодикой речитатива. В теме обращает на себя внимание наличие пониженных второй и четвёртой ступеней лада, что придаёт мелодии особую выразительность, углубляет её лирико-философский характер. Глубокая национальная почвенность Фуги проявляется в её

³⁹ Гафурбеков Т. Б. О национально-народных истоках узбекской камерно-инструментальной музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР, с. 232;

⁴⁰ Вахидов А. А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г. Мушеля, с. 25

⁴¹ Там же, с. 25;

общности с макомными истоками, в частности, с мелодией Наво из Сарахбори, приводимой О. Матякубовым в его книге «Мақомот»:⁴²



Черты общности темы Фуги с макомными истоками обнаруживаются в Намуде Наво-ранг из Сарахбори Наво, приводимом О. Матякубовым в его книге «Узбекская классическая музыка»:⁴³



На протяжении Фуги интервальный состав темы варьируется, что обогащает её эмоциональный образный мир.

Фуга характеризуется предельной концентрированностью музыкального материала. В ней почти отсутствуют интермедии. Отчасти это диктуется свойствами самой темы – её краткостью и в то же время ёмкостью, наполненностью содержания. С другой стороны, функции интермедий берёт на себя речитатив – будучи интонационно связанным с темой, он одновременно создаёт необходимый контраст к ней. Речитатив проводится в Фуге три раза, учитывая экспозиционное изложение. Он пронизывает Фугу и приобретает важное драматургическое значение в качестве кульминационных фаз развития. С одной стороны, речитатив является обобщением развития, с другой – импульсом к продолжению развития.

Афористичность музыкального высказывания в Фуге обусловлена соприкосновением композитора с поэзией Навои, характеризующейся мастерством восточной миниатюры, таких жанров, как газели, рубай. Поэтические миниатюры Навои составляют несколько тысяч газелей, которые он любил объединять в циклы бейтов. Поэтому соотношение речитатива и темы можно уподобить бейтам в поэтических миниатюрах Навои.

Реприза Фуги, как и её предыдущий раздел, также инновационна. Кульминационное проведение темы в басу после длительного органного пункта на доминанте, на фоне которого даются три проведения темы, хотя и

⁴² Матякубов О. Р. Мақомот. – Т., 2004;

⁴³ Матякубов О. Р. Узбекская классическая музыка. Книга 2. Теоретические основы. – Т., 2015, с. 39

утверждает главную тональность фуги, но, вместе с тем, продолжает развитие. В интенсивности развития тематизма в данном случае проявляется совмещение функций, активизируется процессуальность формы. «Совмещение функций – по наблюдению В. Бобровского, – основа всех форм движения (переменности) музыкальной формы».⁴⁴ Тем самым происходит накопление энергии движения, которое стабилизируется в разделе *Meno mosso*, где в трёх тактах даётся каденция на материале заключительного построения Прелюдии. Миниатюрная четырёхтактовая кода в нюансе *pp* реминисцирует основной мотив – общий для темы Фуги и речитатива, который звучит здесь как эхо на фоне выдержанного тонического баса.

Таким образом, *Прелюдия и fuga № 8 «Памяти Навои», c-moll* предоставляет пианисту интереснейший образец малого полифонического цикла, изучение которого способствует развитию творческого мышления, профессионального совершенствования, художественного и интеллектуального тезауруса личности. Она открывает музыканту-исполнителю мир узбекской фортепианной полифонии, характеризующейся яркой и самобытной национальной образностью. Разработка индивидуальной исполнительской концепции данного произведения способствует развитию профессиональной компетенции молодого пианиста, обучающегося в магистратуре, владеющего широким спектром исторически сложившихся и инновационных аспектов современного музыкального исполнительства.

Вопросы:

1. В чём заключаются особенности данного микроцикла?
2. Какие традиции обнаруживаются в микроцикле?
3. В чём состоит новаторство цикла?
4. Каким образом проявляется в микроцикле национальная природа музыки?
5. Какие трудности возникают у пианиста в работе над Прелюдией?
6. Какие трудности возникают у пианиста в работе над Фугой?

Задания для самостоятельной работы:

1. Прослушайте запись всего цикла в исполнении Г. Мушеля;
2. Проанализируйте развитие каждого голоса Фуги;
3. Разработайте исполнительскую концепцию Прелюдии и Фуги № 8;
4. Выявите фактор общности Прелюдии и фуги;

⁴⁴ Бобровский В. П. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: Музыка, 1978, с. 43

5. Прочитайте «Хамсу», рубайи, газели Навои;
6. Подберите эпиграфы к Прелюдии и Фуге из сочинений Навои;
7. Послушайте маком «Наво» в исполнении известных макомистов Узбекистана.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Г.Мушель. *24 Прелюдии и Фуги*
Исполнитель Георгий Мушель (фортепиано)
https://www.youtube.com/watch?v=yUK01t_kaxs&t=2511s (1976)
2. Г. Мушель. *Прелюдия и фуга с-молл «Памяти Навои»*
Исполнитель Максим Цыганский (аккордеон)
<https://www.youtube.com/watch?v=CJuTUvK-og4>

Литература:

1. Вахидов А. А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г. Мушеля. – Т., 1982;
2. Гафурбеков Т. Б. О национально-народных истоках узбекской камерно-инструментальной музыки // Музыкальная культура Узбекской ССР. – М., 1981;
3. Золотарёв В. А. Фуга. – Москва: МУЗГИЗ, 1956;
4. Каримова З. Г. Навои в музыке. – Т.: Издательство литературы и искусства памяти Г. Гуляма, 1988;
5. Матякубов О. Р. Узбекская классическая музыка. Книга 2. Теоретические основы, – Т., 2015.

2.3. С. Губайдулина. *Чакона*

В фортепианной полифонической вариационной музыке XX века Чакона (1962) С. Губайдулиной занимает особое место как уникальный образец современной композиторской интерпретации старинного музыкального жанра. Изучение Чаконны открывает пианисту необычный звуковой мир музыки Губайдулиной, её философско-эстетическую Вселенную. «Специфика музыки Губайдулиной требует активного участия в творческом процессе исполнителя, который становится полноправным сотворцом

произведения».⁴⁵ Эти слова скрипача, педагога, искусствоведа Шамиля Монасыпова с полным основанием можно считать рекомендацией к изучению пианистом Чаконы Губайдулиной.

Начиная работу над Чаконой, пианисту полезно составить себе представление об этом музыкальном жанре, происхождение которого связано с американскими (мексиканскими, индейскими, азиатскими) корнями. С конца XVI века чакона известна как народный танец в Испании, а затем как аристократический танец во Франции. Известный искусствовед, драматург, издатель Сергей Худеков, анализируя технику танцев при Людовике XIV, писал: «Уверяют, что название этого танца произошло от итальянского *Cecone* – «слепой», «ария слепого». Другие же объясняют этимологию этого слова иначе. Они говорят, что слово «*шакона*» произошло от ленты, известной под названием «*chaconne*», которую в средние века франтихи носили на шее. Форма танца была средняя между «низкими» и «высокими» танцами. Танец этот исполнялся на балах и на сцене. Современники говорили, что *шакона* в хореографии занимает такое же место, как концерт в музыке».⁴⁶

В процессе исторического развития чакона приобрела сосредоточенно-величественный характер, стала медленным плавным танцем, чаще в миноре, в трёхдольном размере с акцентом на второй доле. Чакона широко использовалась в оперной и инструментальной музыке. Классические образцы Чаконы создали композиторы Т. А. Витали, У. Бёрд, Дж. Фрескобальди, И. Пахельбель, Д. Букстехуде. Недостигаемой вершиной данного жанра в композиторском творчестве стала Чакона из Партиты *d-moll* для скрипки соло И. С. Баха. Характеризуя её, В. Цуккерман писал: «Скрипичная Чакона Баха – одно из знаменитейших его произведений, часто и постоянно исполняемое, неоднократно перелавганное – для фортепиано, для органа, для оркестра, получившее присочинённые сопровождения (Мендельсон, Шуман)».⁴⁷ В фортепианном исполнительском искусстве транскрипции Чаконы И. С. Баха выдающихся композиторов и пианистов, среди которых И. Брамс и Ф. Бузони. Чакону Баха – Бузони неоднократно исполняла и автор данного учебника в своих концертных программах в Узбекистане, Каракалпакстане, Китае, Эстонии.

Темы чаконы обычно небольшие – в объёме четырёх или восьми тактов.

⁴⁵Монасыпов Ш.Х. Сквозь тернии – к звёздам (Композитор София Губайдулина) // Монасыпов Ш.Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении). – Казань, 2014, с.311;

⁴⁶Худеков С.Н. Всеобщая история танца. – Москва: ЭКСМО, 2009, с. 412

⁴⁷Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М., 1974, с. 215;

В отличие от пассакальи чакона представляет собой вариации скорее гармоническую последовательность, с чётким басом, нежели на остинатном басе. В целом чакона проще пассакальи, меньшее применение в ней найдено полифония, варьирование имеет преимущественно орнаментальный характер. Все эти закономерности данного жанра пианист найдёт в Чакоме Губайдулиной, содержащей в себе основополагающие черты её композиторского стиля и музыкально-философского мышления. «София Губайдулина, – обобщённо характеризует сущность творческой индивидуальности личности композитора В. Холопова, – композитор концепционного, симфонического мышления, в каких бы жанрах она не выражала свои художественные идеи – будь то концерт, симфония, оратория, камерно-ансамблевая или сольная пьеса, электронная музыка. И этой масштабности охвата мира способствует столь свойственный ей метод контрастного развития. Он верно служит ей на языковом синтаксическо-грамматическом уровне, делая логически-убедительными любые её структурированные построения. И он же даёт ей инструмент для выстраивания настоящих философских трактатов – в самой художественной сфере музыкальных произведений».⁴⁸ Одним из таких трактатов, несомненно, является и Чакона, открывающая пианисту необозримый мир звукового богатства уникальной музыки Губайдулиной.

Чакона Губайдулиной – масштабная фортепианная фреска, синтезирующая широчайший круг мыслей, чувств, эмоциональных лирических философских состояний, являющихся отражением напряжённой творческой композиторской мысли. Самые неожиданные сцепления контрастных музыкальных элементов организуются звукотворческой волей Губайдулиной в целостную, логически продуманную структуру, имеющую очертания трёхчастной репризной формы.

Тема Чаконы представляет собой восьмитактовое построение, включающее в себя разнородные контрастные компоненты, взаимодействующие между собой: все эти компоненты являются источником дальнейшего развития, в котором вариационность занимает приоритетное место. Темп *Andante maestoso* $\text{♩} = 42$, нюанс *ff*, полярно противоположные крайние регистры:

⁴⁸Холопова В.Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия, 2021, №3, с. 71

Andante maestoso ♩=42

ff

8vb

Полигармонические аккорды фортепиано с первого же такта произведения приковывают своей магической силой звучания, подобно органу – символу величественной Вечности духовной сущности. В этом проявляется глубокая преемственная связь данной пьесы с органными Чаконами великих полифонистов прошлых эпох.

Во 2-ом такте в строгие хоральные аккорды вторгаются экспрессивные респонсорные реплики-возгласы ораторской речи с остро ритмическими риторическими синкопированными хроматическими мотивами. Исполнение респонсорных реплик-возгласов должно быть очень рельефным, ритмически чётким и выразительным. Они имеют в соответствии с традициями вокально-хоровых духовных жанров вопросо-ответную структуру, которую пианисту следует выразительно проинтонировать на фортепиано.

В 4-ом такте появляется новый стилевой мелодический пласт, своей ритмической равномерностью противостоящий экспрессивным репликам-возгласам. Речитативность и кантиленность, как основополагающие константы вокальной речи, образуют в теме Чаконы своеобразную диалектику диалога, который в последующих тактах темы обретает гармоничное выражение в красочных полиаккордах, обобщающих в необычной каденции итог хода композиторской мысли.

Работая над исполнением темы Чаконы, необходимо обратить внимание на три контрастных компонента музыкальной фактуры: хоральные полиаккорды, риторические речитативные реплики-возгласы и кантилена равномерными восьмыми. Полиаккорды отмечены в нотном тексте акцентами, речитативные реплики-возгласы острыми ритмами и кантилена – равномерными восьмыми, объединёнными лигами. Следует обратить внимание на штрих *portamento*, которым Губайдулина подчёркивает смысловые элементы музыкальной речи.

Композиционная драматургия Чаконны строится на взаимосвязанности и взаимодействии принципов стабильности и мобильности. «Принцип неизменности помогает открыть мысли о вечности жизни, неподвижности каких-либо глобальных устоев бытия, прочности самих понятий, идеала — правды, чистоты, добра, любви, сострадания. Принцип варьированного изменения способствует продвижению идеи о постоянстве быстро текущих обновлений этих устоев».⁴⁹ Контрастность миропредставления Губайдулиной как принцип её музыкально-философского мышления проявляется в Чаконе очень ярко и динамично, оттеняемая и усиливаемая частыми сменами видов фактуры и движения:

Roco più mosso ♩=72

8^{va}.....|

После экспозиции темы каждое последующее повторение её содержит различные фактурные нюансы, основанные на развитии компонентов темы: использование выразительных возможностей регистров, имитационные приёмы полифонии, вариационную технику письма. Проведение темы *Roco più mosso* в 17-ом такте характеризуется активизацией ритма и октавного движения басов, которые следует играть *portamento mistarato* в соответствии с авторским указанием в нотном тексте.

Новая фаза развития в нюансе *pp* начинается с 25-го такта.

8^{va} - |

Это средняя часть пьесы, где происходит смена фактуры и устанавливается орнаментально-фигурационное письмо, в которое вплетаются элементы кантиленного компонента, ключевые линии которого

⁴⁹Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. — Москва, 1990, с. 127

отмеченные штрихом *portamento* требуют от пианиста рельефного показа мелодической линии с логическими смысловыми акцентами.

Данная часть совмещает в себе вариационные и разработочные методы развития музыкального материала. Здесь музыкальное развитие приобретает волнообразный характер. Фактурные, интонационные и ритмические варианты следуют друг за другом, постоянно обновляясь, обогащаясь различными деталями. Грани переходов от вариации к вариации стираются по мере приближения к кульминационной зоне Чаконы, в которой появляются стилистические принципы концертной каденции, получающих выражение в мелкой виртуозной пассажной технике письма.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of two staves with a grand staff brace. Both staves are filled with dense, rhythmic patterns of sixteenth notes, marked with a fortissimo (*ff*) dynamic. The second system also consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs and fingering (5) in the right hand, while the lower staff has a bass line with slurs and fingering (5) in the left hand. A dynamic marking '8' is positioned above the second system.

Сменяются темпы, которые то оживляются, то замедляются, размеры. Важную роль приобретает фактурное прелюдирование как импровизационная полифоническая форма, фигурирования, виртуозная концертная каденция, имитационные приёмы письма – всё это наполняет средний раздел произведения интереснейшими деталями для проявления мастерства пианиста, демонстрации различных исполнительских технологий.

После яркой кульминации со своеобразной виртуозной концертной каденцией происходит возобновление первоначального темпа и характера музыки. Данный раздел совмещает в себе функции репризы и коды, как смыслового обобщения развития средней части пьесы. Тема звучит здесь с незначительными изменениями, в целом сохраняя свой величественный облик, достигая апогея, а затем погружаясь в глубины веков таинственно исчезая в низком регистре...

Изучение пианистом Чаконы целесообразно разделить, опираясь на рекомендацию работы исполнителя над музыкальным произведением,

разделяемой Л. Гинзбургом на следующие этапы: «Работу над художественным произведением можно условно разбить на три основных этапа. Условность эта зависит от индивидуальных различий музыкантов, от особенностей их дарования, степени подвинутости т.д. Условность касается и самого членения процесса, и длительности отдельных этапов.

Определяя в общих чертах сущность этих органично связанных между собой этапов, можно отметить, что первый из них посвящён созданию общего представления о пьесе, о её основных художественных образах. Второй этап знаменует собой постепенное углубление в сущность изучаемого произведения; на этом этапе происходят отбор и овладение средствами выражения, необходимыми для реализации его художественного содержания. Наконец, третий этап, подводящий итог всей предшествующей работы, приносит и качественно новое начало: художественное произведение получает законченное (для данного исполнителя на данном этапе) исполнительское воплощение, требующее от музыканта-интерпретатора единства чувства и мысли, мастерства и вдохновения».⁵⁰

Предлагаемый путь освоения музыкантом-исполнителем музыкального произведения имеет определённую значимость для изучения Чаконны Губайдулиной, естественно, с некоторыми коррективами при разработке пианистом индивидуальной исполнительской концепции, которая должна начинаться с составления плана работы над Чаконой, неоднократного внимательного прослушивания аудио- и видеозаписей Чаконы известными пианистами с последующим анализом их игры, ознакомлением с историей возникновения и развития чаконны, с жизнью и творчеством Губайдулиной, и, главное, – тщательной и глубокой повседневной работой над пьесой по разделам, которые целесообразно учить отдельно, а затем объединять их в более крупные построения, и, наконец, целостный охват произведения.

Работа над Чаконой способствует развитию современного полифонического слуха, чувства масштабной формы, сложного стиля. Особое внимание в процессе работы над Чаконой следует уделять исполнительским штрихам, овладению различными приёмами игры, созданию логически выстроенной темповой драматургии, распределению локальных и определению главной кульминаций. Естественно, что все выразительные средства исполнительского искусства должны быть подчинены раскрытию образного мира Чаконы, её художественного содержания, обнаружению в этом произведении тайн и секретов, числовых

⁵⁰Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. Изд.4-е, доп. – М., 1981, с. 27

структур, шифров, иконов и знаков, составляющих сущность творчества Губайдулиной, в музыке которой, как и в музыке И. С. Баха музыкальная тайнопись является одним из самых увлекательных аспектов и ключей к познанию сущности Чаконь С. Губайдулиной.

Вопросы:

1. Охарактеризуйте Чакону как жанр музыкального искусства;
2. Что нового внесла С. Губайдулина в свою композиторскую интерпретацию жанра чаконь?
3. Из каких компонентов состоит тема Чаконь Губайдулиной?
4. Какие приёмы игры и штрихи необходимы пианисту для раскрытия образного мира Чаконь Губайдулиной?
5. Какие виды полифонии обнаруживаются в Чаконе Губайдулиной?

Задания для самостоятельной работы:

1. Прослушать и проанализировать записи Чаконь Губайдулиной известными пианистами;
2. Ознакомиться с историей возникновения и развития чаконь;
3. Определить технические трудности в Чаконе Губайдулиной;
4. Составить исполнительский план Чаконь Губайдулиной.

Записи, рекомендованные к прослушиванию:

1. С. Губайдулина – Чаконь
Исполняет Александр Кобрин (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=eUoVwPHjhiM>
Интервью с С.Губайдулиной – «о современных задачах композитора»
https://www.youtube.com/watch?v=Iv_Adi81I2Q
2. С. Губайдулина – Чаконь
Исполняет Мария Власова (аккордеон),
<https://www.youtube.com/watch?v=X8guyvI2Bgo>
3. С. Губайдулина – Соната для фортепиано
Исполняет Диана Бейкер (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=9cyB2G8kKEg>

Литература:

1. Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя. – М., 1991.
2. Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением. Изд.4-е, доп.

- М., 1981.
3. Монасыпов Ш. Х. Сквозь тернии – к звёздам (Композитор София Губайдулина) // Монасыпов Ш. Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении). – Казань, 2014.
 4. Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. – Москва, 1990.
 5. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М., 1978.
 6. Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия № 3, 2021.
 7. Холопова В., Рестаньо Э. Софья Губайдулина. – М., 2020;
 8. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М., 1974.

Тесты ко II главе

Тема: Современные полифонические произведения

1. В каком году П. Хиндемит написал «*Ludus tonalis*»?

- А) в 1953
- Б) в 1914
- В) в 1948
- Г) в 1942

2. Интерлюдия – это ...

- А) разновидность прелюдии
- Б) небольшая пьеса, служащая связкой между частями произведения
- В) разновидность постлюдии
- Г) разновидность коды

3. Сколько прелюдий и фуг в полифоническом цикле Г. Мушеля?

- А) 12
- Б) 48
- В) 24
- Г) 10

4. Прелюдия и фуга - это ...

- А) сонатный цикл
- Б) малый полифонический цикл
- В) вариационный цикл
- Г) большой гомофонно-гармонический цикл

5. Что означает «*Ludus tonalis*»?

- А) «Игра в бисер»
- Б) «Человек играющий»
- В) «Люди, которые играют в игры»
- Г) «Игра тональностей»

6. Тональность Прелюдии и фуги № 8 Г. Мушеля - ...

- А) *c-moll*
- Б) *C-dur*
- В) *e-moll*
- Г) *A-dur*

7. Музыкальная форма Чаконь С. Губайдулиной

- А) циклическая
- Б) двухчастная
- В) трёхчастная
- Г) четырёхчастная

8. Количество интерлюдий в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита – ...

- А) 11
- Б) 9
- В) 12
- Г) 20

9. Темп Фуги № 8 Г. Мушеля - ...

- А) *Moderato*
- Б) *Andante*
- В) *Andante con moto*
- Г) *Allegro*

10. Тема Чаконь С. Губайдулиной занимает объём ...

- А) четыре такта
- Б) шестнадцать тактов
- В) двенадцать тактов
- Г) восемь тактов

11. Какое из этих произведений принадлежит П. Хиндемиту?

- А) «Die Kunst der Fuge»
- Б) «Ludus tonalis»
- В) «Musurgia Universalis»
- Г) «Laternamagica»

12. Г. Мушель посвятил Прелюдию и Фугу № 8 ...

- А) памяти Фараби
- Б) памяти Бабура
- В) памяти Навои
- Г) памяти Джами

13. Начальный темп Чаконь С. Губайдулиной ...

- А) *Andante misterioso*
- Б) *Andante maestoso*
- В) *Andante cantabile*
- Г) *Maestoso*

14. Количество прелюдий в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита – ...
- А) 1
 - Б) 4
 - В) 6
 - Г) 5
15. Фуга № 8 Г. Мушеля начинается ...
- А) противосложением
 - Б) темой
 - В) арией
 - Г) речитативом
16. Характер музыки Чаконы С. Губайдулиной ...
- А) индифферентный
 - Б) величественный
 - В) токкатный
 - Г) этюдный
17. Все фуги в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита – ...
- А) трёхголосные
 - Б) двухголосные
 - В) одноголосные
 - Г) четырёхголосные
18. Г. Мушель применил в Фуге № 8 ...
- А) четырёхстрочную партитурную запись нотного текста
 - Б) пятистрочную партитурную запись нотного текста
 - В) трёхстрочную партитурную запись нотного текста
 - Г) восьмистрочную партитурную запись нотного текста
19. Происхождение чаконы - ...
- А) узбекское
 - Б) испанское
 - В) французское
 - Г) американское
20. Количество постлюдий в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита – ...
- А) две
 - Б) одна
 - В) четыре
 - Г) шесть

21. В каком динамическом нюансе выдержана Чакона С. Губайдулиной?

А) *pp*

Б) *mf*

В) *ff*

Г) *mp*

22. Кому принадлежит изречение: «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита - «Хорошо темперированный клавир» двадцатого столетия»?

А) Антуан Голеа

Б) Альфреду Корто

В) Иосифу Гофману

Г) Сергею Рахманинову

23. Какие из этих композиторы создали полифонические циклы из 24 прелюдий и фуг?

А) И. Стравинский, К. Караев

Б) Д. Шостакович, В. Задерацкий

В) С. Прокофьев, А. Хачатурян

Г) П. Хиндемита, В. Успенский

24. Жанровые истоки чаконны – ...

А) этюд

Б) эпиграмма

В) сонет

Г) танец

25. Постлюдия в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита представляет собой – ...

А) интерлюдия

Б) прелюдию

В) ракоходную инверсию прелюдии

Г) монодию

26. Чакона С. Губайдулиной характеризуется ...

А) единством темпа

Б) отсутствием темпа

В) редкой сменой темпа

Г) частой сменой темпа

27. Количество фуг в «*Ludus tonalis*» П. Хиндемита – ...

А) 8

Б) 12

- В) 24
- Г) 18

28. Какое из данных обозначений встречается в Чаконе С. Губайдулиной?

- А) *portamento*
- Б) *pizzicato*
- В) *col legno*
- Г) *sul ponticello*

29. Кто из этих композиторов родился в XIX веке?

- А) С. Губайдулина
- Б) Д. Шостакович
- В) П. Хиндемит
- Г) Г. Мушель

30. Полифонический цикл «24 прелюдии и фуги» ор.87 принадлежат - ...

- А) Г. Мушелю
- Б) Д. Шостаковичу
- В) С. Губайдулиной
- Г) П. Хиндемиту

ГЛАВА III

Тема: СОВРЕМЕННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ – фортепианные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром

Изучение сочинений крупной формы представляет собой наиболее сложную сферу творческой деятельности музыканта-исполнителя. Концепционная масштабность этих сочинений, являющихся, как правило, итогом длительных и напряжённых поисков композиторов, тщательной работы над воплощением художественных идей, выдвигают сложные проблемы в процессе звуковой реализации такого рода произведений. В изучении музыкантом-исполнителем сочинения крупной формы особенно важен исследовательский подход, направленный на погружение в эпоху, философию и эстетику, стиль, окружение композитора, без чего практически не может состояться художественно полноценная и убедительная исполнительская концепция.

Произведения крупной формы весьма разнообразны в жанровом, стилевом, технологическом отношении. В соответствии с требованиями музыкального образования, в данной главе Учебника внимание сосредоточено на таких важнейших в обучении пианиста жанрах, как сольная фортепианная соната и концерт для фортепиано с оркестром. Глубокое изучение данных жанров поможет пианисту самостоятельно освоить и другие жанры крупных форм, опираясь на методологические принципы настоящего Учебника.

Разработанные автором Учебника методы и методические подходы исполнительского анализа тщательно отобранных сонат и концертов, позволяют пианисту, обучающемуся в магистратуре, создать достаточно целостное представление о сущности индивидуальной исполнительской концепции изучаемого сочинения крупной формы, понимание его идейного содержания, стиля, художественно-эстетической ценности. Необходимо подчеркнуть, что изучение сонат и концертов наиболее действенно способствует формированию целостного творческого мышления молодого музыканта-исполнителя, обретающего зрелость и профессиональную компетентность, новые исполнительские возможности именно в работе над произведениями крупной формы.

3.1. В. Сильвестров. *Первая соната*

Первая соната (1958 – 1960, вторая редакция – 1972) Валентина Сильвестрова притягательна своим удивительно поэтичным содержанием, изысканными фортепианными красками, воплощающими образы природы в аспекте пантеистического мировосприятия композитора. Во второй редакции композитор переработал отдельные разделы сонаты с целью улучшения качества фортепианной фактуры, что позволило широко использовать её в учебно-педагогической и концертно-исполнительской практике.

В Первой сонате ярко проявились индивидуальные черты фортепианного стиля и особенности музыкального мышления композитора, обладающего своим неповторимо своеобразным мировосприятием. «Когда слушаешь музыку Сильвестрова, – отмечает Марина Нестьева, – замечаешь её сокровенное свойство: вкус к непосредственному восприятию жизни совмещается тут с поиском философского осмысления бытия, ощущение объединяется с сущностью, мгновение с вечностью. О чём бы ни повествовало искусство Сильвестрова, оно всегда насыщено высокой духовностью»⁵¹. Всё вышесказанное с полным основанием можно отнести к музыке Первой сонаты – возвышенной, сосредоточенно-созерцательной, с оттенком отрешённости и глубиной самопогружения в личностный мир художника.

Данное сочинение расширяет границы привычных представлений о фортепианной сонате и её возможностях. В творчестве Сильвестрова фортепианная соната перестаёт быть классическим жанром и обретает новые качества. «Я помню, – вспоминает композитор, – что у меня ещё в консерватории возник интерес к каким-то новым образованиям внутри схемы. Допустим, в первом опыте 1958 – 1959 годов вроде бы сонатная схема сохраняется, но главная партия выдержана в форме фуги. У меня всегда был некоторый вкус к концептуалистическим решениям внутри привычной схемы»⁵².

Концептуальное решение Первой сонаты обусловлено её глубоким художественным содержанием, метафоричностью смысловых акцентов. Произведение Сильвестрова бесконечно трудно для исполнения не только в техническом отношении. Оно предъявляет огромные требования к фантазии исполнителя и его слуховой чуткости, способности выстраивать

⁵¹ Сильвестров В. Музыка - это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. – Киев, 2004, с. 24

⁵² Там же, с. 104

исполнительскую форму сонатного цикла. Изучение данной сонаты следует начать с глубокого погружения в нотный текст, анализа всех ремарок, исполнительских указаний композитора.

Одну из исполнительских трудностей интерпретации представляет её структура, в которой отсутствуют темповые контрасты. Соната Сильвестрова состоит из двух частей:

I – Moderato, II – Andantino.

В двухчастном построении цикла можно усмотреть влияние романтического симфонизма Шуберта, одного из любимых композиторов Сильвестрова, в частности, лирико-философской концепции «Неоконченной симфонии», тем более что вторая часть сонаты так же, как и вторая часть этой шубертовской симфонии написана в *E-dur* с её идиллическим, запредельным звуковым пространством. Это наше наблюдение над Первой сонатой позволяет сделать вывод, как о её романтической концепции, так и о том, что жанр фортепианной сонаты вбирает в себя богатейший мир образов и композиционных приёмов, свойственных симфонической музыке. Данная соната по духу музыки, масштабу замысла, принципу претворения циклической структуры близка к его симфониям.

Наряду с этим в сонате ярко выражено песенное начало, кстати, также восходящее к Шуберту, как одному из основоположников песенного симфонизма. Причём, эта распевная линейность, сплетающаяся в полифонических сочетаниях, образует совершенно своеобразный, неповторимый мир музыки, присущий только Сильвестрову.

Первая соната – это откровение романтической души художника, его размышления о смысле жизни, созерцание красоты природы, это познание мира и самопознание. Музыкальная драматургия сонаты строится на основе движения бесконечного потока звуков, неторопливо развёртывающегося и раскрывающего образ подобно кристаллу, который поворачивается различными гранями, но не меняет своего существа, сохраняет внутреннюю неподвижность.

Первая часть сонаты *Moderato* написана в сонатной форме, где, согласно замыслу композитора, экспозиция представляет собой фугу. Тональность первой части – *gis-moll* с элементами переменного лада, с интенсивным модуляционным развитием. Начальная одноголосная тема развёрнута и занимает объём 13 тактов. Её структуру можно определить следующим образом:

4 такта	+	7 тактов	+	2 такта
тема		её развитие		кодетта

Тема фуги, она же – главная партия, имеет выразительный характер и развивается свободно, непринуждённо, как мысль. Начинается тема с нисходящего секундового хода от 11-ой ступени к 1-ой ступени *gis-moll*. Композитор подчёркивает этот ход штрихом *tenuto* при общей линии *legato*.

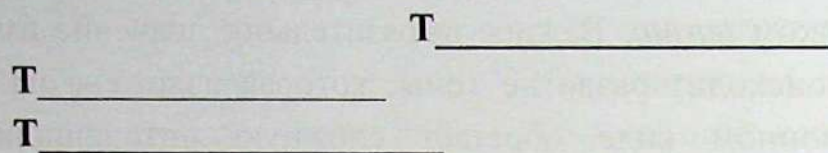
Указание Сильвестрова *con moto attenzione* требует предельной сосредоточенности. Играя начало темы, важно артикуляционно подчеркнуть устойчивые тона: *gis1*- в первом такте, *h1*- в третьем такте и *dis2*- в четвёртом такте, отмеченные штрихом *tenuto*. Важное выразительное значение имеют паузы. С 5-го такта происходит развитие темы, которая изложена на тон выше, но в секвенционном виде обретает сложную интонационную структуру. Волнообразное движение одноголосной мелодии с извилистыми изгибами приходит в 11-ом такте к звуку *g1*, после чего следует кодетта, приводящая к появлению ответа:

Несмотря на одноголосное изложение, тема требует к себе особого внимания со стороны исполнителя. В таком профиле темы главной партии сонаты проявляется особое пристрастие композитора к мелодической стихии, к горизонтали, к линии. Пристальное внимание, вслушивание в возникновение музыки из её первичных элементов позволяет более убедительно и впечатляюще воплотить начальный монодический образ. Будущая многоголосная ткань родится из одноголосной мелодии, сама же эта мелодия – из одного начального звука. К этому первому, появившемуся из тишины тону, композитор очень внимателен. Он обогащает его вибрирующей правой педалью, раскрывает стихию звука в своей изначальной красоте.

После осторожного поиска устойчивых тонов лада, композитор

раздвигает границы диапазона. Мелодическое движение, словно обретая крылья, начинает смелый полёт, постепенно устремляющийся ввысь.

В интонационном развитии темы главной партии преобладает метод активной полифонической разработки, возникают свободные хроматические ряды, поли линейные образования; преобладает комплементарный, взаимодополняющий, диалогический тип изложения и развития тематизма. Вступление голосов в фуге следующее:



С 36-го такта начинается связующая часть, построенная на материале ответа, изложенного в высоком регистре в трансформированном виде. Мелодия, звучащая в низком регистре, образует свободную каноническую имитацию:



В звучание полярно отдалённых красочных регистров рояля постепенно вкрапливаются педальные звуки в среднем регистре, и плавное течение музыки постепенно оживляется и словно истаивает, завершая экспозицию главной партии.

После небольшой паузы в тональности *f-moll*, словно из небытия возникает тема побочной партии, рождающая ощущение лёгкой вальсовости. Её отличают неторопливость и спокойствие, ощущение зачарованной красоты лирического пейзажа. Сфера побочной партии родственна главной. Неконфликтный характер тематизма определяет преобладание линейного развития, тем самым образуя особый тип сонатности. Контраст главной и побочной партий – не столкновение образных сфер, а сопоставление родственных, в своей изначальной сущности, лирических тем. Это как бы результат расслоения единого песенно-романсового образа на две составляющие и обретение ими взаимозависимости в виде потенциальной способности к трансформации и качественному росту:

rit. — accel.

pp *ppp* *legatissimo*

Ped. Ped.

a tempo (più mosso), rubato

Ped. Ped. Ped.

В изложении побочной партии преобладает двухголосие с равномерно движущимися линиями в верхнем голосе в высоком регистре и мягкими, певучими краткими интонационными единицами высказывания в низком и среднем регистре, углубляющими ощущение гибкой песенно-танцевальной образности. Прозрачный ясный облик побочной партии удачно воплощён изысканной фактурой, отличающейся рельефностью линий ведущего верхнего голоса и фонового материала средних голосов. Постепенно вкрапливающиеся вертикальные структуры как бы предвосхищают появление раздела *Ancora meno mosso*, с его вертикальными образованиями:

Ancora meno mosso

rit. — accel. — rit. — a tempo

p *rubato* *con Ped.*

4/4 3/4

Этот эпизод, стилистически выделяющийся своим гармоническим складом письма, можно рассматривать как начало разработки, поскольку в данный

гармонический островок начинают проникать линейные элементы. Развитие приобретает явно разработочный характер, приводя к *Allegro*, в котором композитор синтезирует различные элементы:

--- (acceler. rubato) --- Allegro --- subito meno mosso

Разработочный раздел образует относительно завершённую структуру, где сопоставление полифонического и гомофонного способов изложения, горизонтального и вертикального уровней создаёт объёмную звуковую перспективу. Приём регистрово-тембровой локализации, отличавший экспозиционное оформление тем главной и побочной партий, контрастно оттенён импровизационно-свободным обращением композитора с регистровым пространством в разработке.

Интересно решена реприза, в которой тематический материал трансформируется, но при этом сохраняет свою изысканно выраженную лирическую образность. Образы главной и побочной партий в репризе становятся ещё более романтическими, возвышенными. Тема главной партии в репризе, изложенная в увеличении, воспринимается как воспоминание, отголоски былого. Эскизно намеченная, она звучит очень свободно, импровизационно:

--- (poco a poco rit.) ---

pp pp pp 5/4 3/4 ppp

ped. (ped.) o con ped. ped. (ped.)

В побочной партии усилено вальсовое начало. Тема из высокого регистра перемещается в «виолончельный» регистр и звучит проникновенно и задушевно:

The image shows a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system features a piano part with dynamics *p*, *pp*, and *ppp*. The second system includes a vocal line with the instruction *più mosso (rubato)** and dynamics *pp* and *ppp*. The score concludes with the instruction *con 1/2 ped.*

В трансформационных процессах, в стремлении к процессуальности композиции проявляются романтические черты формообразования, присущие фортепианным сонатам XX века. Как полагают Ирина Вановская и Светлана Еричева: «В результате эволюции симфонического мышления значительным структурным изменениям в сонатной форме подвергаются репризные построения»⁵³. Эта закономерность обнаруживается и в данной репризе в соответствии с романтической образной концепцией сочинения.

Завершается первая часть сонаты в нежных умиротворяющих тонах и *attaca* переходит ко второй части цикла *Andantino E-dur*, которая является логическим продолжением развития музыкального содержания первой части. По форме *Andantino* имеет трёхчастные очертания, но главным формообразующим фактором здесь является вариационность. Созерцательная музыка погружает слушателя в мир романтически возвышенного состояния медитации. Песенная тема, открывающая *Andantino*, звучит очень затаённо, как бы возникает из глубин мироздания. Её очертания появляются на фоне глубокого педального октавного органного пункта на основном тоне *E-dur*:

⁵³ Вановская И., Еричева С. Романтические черты формообразования в фортепианных сонатах С. Рахманинова // Музыкальная академия. 2013, № 1, с. 69

Andantino (♩=104) *pp* *rit.* *rit.* *accel.*

pp *rit.* *a tempo* *rit.* *pp*

con Ped.

Detailed description: This system of musical notation consists of two staves, treble and bass clef. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 104 beats per minute. The music begins with a piano (*pp*) dynamic. The first staff features a wide melodic line with a slur. The second staff provides harmonic support with chords and a descending line. Tempo markings include 'rit.' (ritardando) and 'a tempo'. The system concludes with another 'rit.' marking and a 'pp' dynamic.

Исполняя эту музыку, передающую молитвенно-возвышенное состояние, необходимо найти звуковые эффекты, позволяющие отразить всю красочность и объёмность мелодической линии, охватывающей широкое звуковое пространство.

В процессе неторопливого мелодического развёртывания развитие приводит ко второй теме, которая является производным вариантом первой. Она естественно вырастает из неё и прозрачно звучит в высоком регистре, сопровождаемая мягко спускающимся терцовым ходом в партии левой руки:

(*rit.*) *pp dolcissimo* *rubato*

con Ped. (ma corda)

Detailed description: This system continues the musical piece. It features a 'rit.' marking at the start. The dynamic is 'pp dolcissimo'. The first staff has a melodic line with a slur, and the second staff has a descending chordal line. The tempo is marked 'rubato'. A performance instruction 'con Ped. (ma corda)' is written below the bass staff.

Ремарка *pp dolcissimo* подсказывает пианисту характер звукоизвлечения. Здесь следует обратить внимание на смену ключевых знаков и переход в белоклавишную сферу, строго диатоническую ауру, придающую мелодии особую чистоту звучания.

В 20-ом такте начинается реприза первой части *Andantino*, возобновляющая начальный музыкальный образ и уравнивающая данный раздел, после чего следует средняя часть, в которой развивается вторая тема, но в новом освещении:

Она появляется в том же звуковысотном ракурсе, что и в первой части *Andantino*, но в иной фактуре. При этом сохраняется динамический профиль *pp* и авторские указания, которые сопутствовали ей ранее. Изложение данной темы усложняется введением контрапунктирующего среднего голоса, вырастающего из первой, начальной темы и сопровождающимся триолями восьмых в партии левой руки. Таким образом, здесь имеет место трёхголосное изложение диатонического склада с преобладанием верхнего и среднего регистров, создающим контраст по отношению к первой части. В процессе развития происходит хроматизация, активное выдвигание на первый план начальной темы, приводящее к кульминационной фазе, экспрессивному ниспадающему мелодическому пассажиру:

Этот пассаж является квинтэссенцией наивысшего выражения накопившихся лирических чувств и концентрированно переводит действие последующую завершающую цикл фазу развития – репризу, в которой Сильвестров повторяет в сжатом виде образы первой части *Andantino*, но в более просветлённом и возвышенном звучании. Укрупнение длительностей заключительных тактах *Andante* придаёт завершению сонаты особую значимость и умиротворённость.

В работе над Первой сонатой Сильвестрова возникает множество проблем, связанных с освоением звукового мира современной фортепианной музыки. Наиболее главными и важными из них следует считать: тембровые колористические задачи, вытекающие из особенностей звукоизвлечения поисков звукового колорита, наиболее полно отражающего художественное содержание произведения. Чрезвычайно сложна динамическая драматургия сонаты, в которой преобладают градации динамических оттенков от *pp* до *ppp*.

В связи с этим возникает проблема слушания и слышания тишины, поиски тишины, познания тишины, вслушивания в тишину. Как очень тонко заметил Евгений Назайкинский: «Тишина-хранительница тайн, оправа звуков, первичный хаос, из которого рождаются звуки»⁵⁴. Известно, что играть на рояле в нюансах *p* и *pp* гораздо труднее, чем в других динамических оттенках и это требует от пианиста особого слухового чутья, тонкости ощущений, слуховой культуры. В этом отношении сочинение Сильвестрова предоставляет педагогу благодатную возможность воспитывать в молодом пианисте культуру звука, тончайшие слуховые ощущения.

Ещё одной важнейшей задачей в работе над сонатой является педализация, которая неотделима от динамической драматургии. Композитор требует применения вибрирующей педали, что в свою очередь ставит перед исполнителем задачу поиска педальных эффектов, связанных с тончайшими слуховыми ощущениями и представлениями.

Соната отличается необычайной свободой метроритмической организации. Уже в первых тактах исполнитель сталкивается с проблемой ощущения единицы метра, поскольку в каждом такте происходит смена размера. И в дальнейшем музыкальном развитии на протяжении двух частей цикла размер очень часто меняется, что ставит перед пианистом важную исполнительскую задачу. Произведение Сильвестрова изобилует

⁵⁴ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988, с. 204

агогическими указаниями. Репарка *rubato* является ключевым словом в этом произведении.

Основным приёмом игры в сонате является *legato*, требующее здесь особой пластичности, мягкости и гибкости. Это должно проявляться как на микроуровне, так и на макроуровне, в исполнении мотивов, фраз, предложений, широких мелодических линий. Применение *legato* способствует ощущению дыхания, и взаимосвязи голосов в фуге в первой части, возвышенного, молитвенно-медитативного состояния во второй части цикла, создании настроения отрешенности, восходящей ко второй части *Andante con moto* «Неоконченной симфонии» Шуберта.

В характеристике фортепианного стиля Сильвестрова важнейшую роль играет понятие тишины, которая проявляется в различных контекстах в зависимости от художественного замысла сочинения. «Тишина, – писал Евгений Назайкинский, – хранительница тайн, оправа звуков, первичный хаос, из которого рождаются звуки»⁵⁵. Вслушивание в тишину, познание тишины всегда имело большое значение для Сильвестрова. Интересующая его тишина – это тишина многозначительная, осмысленная, живая тишина, голоса природы, леса, безмолвия гор, безбрежного океана.

Наряду с этим, тишина – это своеобразный символ молчащего беспредельного космоса, в котором вспыхивают, длятся, угасают, прерываются звуковые созвездия. Тишина – это и состояние, и выразительное средство в зависимости от общего эмоционального контекста, подчёркивающая атмосферу медитативного погружения в самосозерцание. Отсюда огромное внимание композитора к динамическим оттенкам в градации от *p* до *pppp*.

С категорией тишины в фортепианной музыке Сильвестрова связана поэтика пауз, фермат, приобретающих устойчивый характер. Так, в начале XX века Ф. Бузони писал: «Что в нашем нынешнем музыкальном искусстве более всего приближается к его первоначальной сущности, – это паузы и ферматы. Большие художники – исполнители, импровизаторы – используют эти средства выражения. Напряжённая тишина между двумя фразами, сама становясь м у з ы к о й в таком окружении, даёт нам предчувствовать нечто большее, чем может дать определённый, а потому, менее эластичный, звук»⁵⁶. А в начале XXI века Сильвестров обобщил: «Вкус к паузе, к молчанию и останется от музыки XX века»⁵⁷. Примечательна в связи с этим

⁵⁵ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988, с. 204;

⁵⁶ Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства// Зарубежная музыка XX века. – М., 1975, с. 29;

⁵⁷ Сильвестров В. Музыка - это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны:

характеристика, которую дал композитор автору известного произведения «4'33»: «Эстетика Кейджа - это пауза внутри определённого пространства своего рода, ритуальный жест. И эта пауза работает»⁵⁸.

Фортепианные сочинения Сильвестрова изобилуют паузами, особенно мелких длительностей. Они выполняют различные выразительные функции от интонационно-лексических до композиционных, вызывают ощущение смены дыхания, расчленяют интонационный поток на мотивы, фразы предложения. Важную роль в организации музыкальной речи в сочинениях Сильвестрова играют люфтпаузы. «Динамическая функция пауз в музыкальном становлении, – писал Борис Асафьев, – крайне значительна».

Пауза – знак молчания – отнюдь не прекращает музыкального движения, не выключает восприятие из круга звукосопряжений и потоков, является фактором музыкального формирования»⁵⁹. Именно в таком значении осмысливает паузы Сильвестров, с позиции движения и тяготения интонационного потока, а также в своей собственно художественной семантике.

Паузы используются композитором и как нечто наполненное воздухом, связанное с тишиной, эфиром. Они ассоциируются со временем, пространством, движением и статикой. Множество пауз определяет своеобразие и индивидуальность фортепианной фактуры Сильвестрова, требуя пристального к себе внимания исполнителей.

Атмосфера глубоко поэтического и вместе с тем интимного лирического высказывания, исповедальная сосредоточенность музыки Сильвестрова заставляет исполнителя задуматься над духовными аспектами бытия, даёт возможность любоваться красотой чувства, выраженного в мелодизме. Такой путь духовных исканий типичен для романтического искусства и в этом смысле Первая соната Сильвестрова открывает прекрасный мир звукового богатства, раскрывающегося в тончайших звуковых градациях, изысканных мелодических линиях, отражающих движения души Художника, её благородной и возвышенной природы. Изучение сонаты способствует развитию самовыражения и самореализации молодого пианиста, стимулирует его к самостоятельным поискам и глубокому постижению этого вдохновенного фортепианного сочинения.

Беседы, статьи, письма, с. 219;

⁵⁸ Там же, с. 167

⁵⁹ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971, с. 65

Вопросы:

1. Назовите двухчастные фортепианные сонатные циклы и сравните их с Первой сонатой В. Сильвестрова;
2. В чём заключается оригинальность концептуального решения Первой сонаты?
3. Что такое «структурное дыхание»?
4. Какой основной принцип лежит в построении экспозиции сонаты?

Задания для самостоятельной работы:

1. Охарактеризуйте образный мир побочной партии и проследите её трансформацию в сонате;
2. Выявите исполнительские трудности в сонате и укажите возможные пути их преодоления;
3. Составьте исполнительский план сонаты, обозначьте кульминационные вехи развития в цикле.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. В. Сильвестров. *Первая соната*
Исполнитель Алексей Любимов (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=5gCQJnQfwVM>
1. В. Сильвестров. *Первая соната*
Исполнитель ТомояМориура (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=NhVOQ5cr3fk>
2. В. Сильвестров. *Вторая соната*
Исполнитель ХайкМеликян (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=1RzTdlDCNiE>
3. В.Сильвестров. *Багатели*
Исполнитель Автор
<https://www.youtube.com/watch?v=FqEAbRZOc3U>

Литература:

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971;
2. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века. – М., 1975;
3. Вановская И., Еричева С. Романтические черты формообразования в фортепианных сонатах С. Рахманинова // Музыкальная академия. 2013, № 1;
4. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М., 1988;

5. Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. – Киев, 2009.
6. Файзиева М. Сонаты Валентина Сильвестрова в классе специальной фортепиано // Учебное пособие. – Т., 2014.

3.2. А. Мансуров. Фортепианная соната

Жанр фортепианной сонаты в мировом музыкальном искусстве на этапах развития вида всегда являлся творческой лабораторией, сферой поисков и экспериментов. В узбекской музыке фортепианная соната, имеющая исконно коренных истоков и глубоких национальных исторических традиций, проникнув в Узбекистан, подверглась определённой адаптации, постепенно обретая национальный облик, и в этом отношении особым интересом представляет Соната А. Мансурова. Созданная в 1979 году, она была переосмыслена композитором, что привело к появлению в 2019 году фактически нового произведения, созвучного идеалам Независимости. Сегодня, когда в республике закладывается фундамент Нового Узбекистана, когда в приоритете – возрождение духовных ценностей, науки, литературы, искусства, просвещения, данная Соната является отражением динамично развивающейся жизни нашего времени. Внесённые коррективы обогатили Сонату новыми штрихами, расширили пианистические возможности.

Соната представляет собой классический трёхчастный цикл. «Светлая национальная лирика пронизывает все три части».⁶⁰ Первая часть *Presto* написана в сонатной форме с зеркальной репризой и кодой *Piú mosso*. В первоначальном варианте темп первой части был *Allegro*, в обновлённом – *Presto*, тем самым подчёркивающий энергию духовного возрождения, вовлечение человека в бурный поток современной жизни, насыщенное яркими событиями, впечатлениями и стремлениями к преобразованию мира.

Традиционная для жанра сонаты композиция привлекает множеством новаций. Мансуров открыл в своём сочинении оригинальный звуковой мир, где тематический материал в интенсивном движении вовлекает творческую энергию пианиста в неудержимый поток музыкального, стимулирующего исполнительскую мысль. Следует отметить особую роль полифонии в данном цикле. Все три части сонаты отличает многоплановость полифонического письма, где в первой части преобладает инвенционное

⁶⁰Алиматова Г. Х. Сапаров В. И. Фортепиано. – Т., 2009, с. 18

развитие, в котором голоса иногда удваиваются в виде октавного унисона, усиливающего национальный характер музыки.

Первая часть Сонаты построена на развитии начального тематического материала, приобретающего ведущее значение во всём цикле, так как из его элементов вырастают все последующие тематические образования по принципу интонационного прорастания, мелодического развёртывания, присущего жанрам узбекской классической музыки:

Presto

Piano

mf *f*

8th...1

В основе темы главной партии лежит песенное начало, которое необходимо ощутить, эмоционально прочувствовать его кантиленную природу. Только тогда исполнитель сможет избежать моторности и механистичности в партии левой руки, которая своей интонационной выразительностью должна помочь ещё большему раскрытию красочности главной партии.

mf

Необходимо отметить, что интонационные элементы данной темы проникают во все тематические построения второй и третьей частей цикла.

Художественное содержание первой части сонаты отражает множество эмоционально-психологических оттенков, лирических состояний человеческой души. Композитор щедро использует богатейшие тембральные градации фортепиано, смена которых подчёркивает богатую, наполненную жизненными впечатлениями, духовную сущность личности, её переживания и мысли. При многообразии фактурных приёмов музыкального письма следует отметить глубокую внутреннюю взаимосвязь между различными элементами музыкальной ткани. Эмоциональный взрыв чувств, завершающий первую часть цикла, является логическим экспрессивным итогом музыкального развития и обуславливает необходимость в последующем этапе лирической фабулы сюжета.

Звуковое воплощение *Presto* требует от пианиста активной энергии, которая при этом не должна нарушать пластичности и гибкости кистевого и пальцевого *legato*, которые, в свою очередь, должны быть направлены на достижение целостного звукового полотна и плавной динамической волнообразности регистровых фаз без резких контрастов динамики. Особенно это касается исполнения побочной партии сонаты:

[*Presto*]

(*L'istesso tempo*)



Сполна красоту данной темы поможет выразить совершенно свободная левая рука при наличии полного погружения и прорастания пальцев в клавиатуру. Здесь можно попытаться услышать и воссоздать певучее вибрирующее густого бархатного тембра виолончели, которое буквально растворяется в красочных переливах триолей правой руки, из верхних нот которой можно тоже выявить и провести вторящий голос (скрытая полифония). Эта исполнительская задача требует от пианиста тончайшего слухового контроля, владения красивым художественным звуком, иными словами, культурой звукоизвлечения, а также звуковой перспективой.

Вторая часть *Lento* – поэтическое интермеццо песенно-танцевального характера. Она имеет трёхчастное строение. Основная тема имеет ярко выраженный узбекский национальный колорит. Узкий диапазон, опевания устоя, форшлагги, ритмическая активность, синкопы придают мелодии орнаментальный изысканный колорит:

Lento



В первом разделе *Lento* композитор воссоздаёт жанр катта ашула в фортепианном преломлении. Напевная мелодия полна глубокого лирического чувства, искренних переживаний, глубоко личных и интимных.

душевно затаённых и сокровенных. Предельно экономными выразительными средствами композитор передаёт лирический мир человеческой души, воодушевлённой мечтой о нежном, грациозном танце с его изящными, пластичными изгибами, магическим, завораживающим движением.

Драматургическая функция *Lento* состоит в создании яркого контраста динамического плана. После завершающих аккордов *fff* первой части пианисту необходимо переключиться в совершенно иной мир эмоционального состояния – возвышенной рефлексии, своеобразной трансмедитации, самопогружения в раздумья о смысле жизни, извечной красоты природы и лирических чувств, возникающих при её созерцании.

Вторая часть без перерыва переходит в праздничный финал *Allegretto*. Этот эффектный драматургический приём музыкального развития придаёт сонатному циклу острую экспрессию и театральность, что должно быть осмыслено исполнителем, которому надлежит логично подготовить слушателя к восприятию музыки праздничного финала. А. Мансуров не раз воплощал в своей фортепианной музыке яркие картины народного празднества, радости мировосприятия, как, в частности, в фортепианной фреске «Все на праздник!». Начало народного празднества в финале сонаты напоминает зычные призывы карнаев. Начиная исполнение финала, следует приблизить тембр фортепиано к звучанию карнаев, используя плотный, объёмный звук:

Allegretto

Энергичные октавы – усули возвещают о народном торжестве. Выбор музыкальной формы рондо для финала глубоко оправдан концептуальным замыслом сочинения, воплощающим внутренний и внешний миры человеческого бытия в их извечном противопоставлении личности обществу, личного общественному началу.

Рефрен рондо – фактор устойчивого и стабильного начала, эпизоды – извечно меняющиеся коллизии, обогащающие жизненную реальность впечатлениями, переживаниями, чувствами и разными настроениями, иначе

говоря, всё богатство жизненных красок. В этом смысле, финал является смысловым обобщением идеи произведения, многокрасочной фреской, утверждением гуманной концепции человеческого бытия, отражённого в звуковом мире Сонаты, завершающейся мощным апофеозом Жизни. Это ощущение основной идеи Сонаты было подтверждено А. Мансуровым и в личной беседе: «Для меня эта Соната - Гимн Жизни! И этой идеей пронизано всё её содержание!...».⁶¹ В заключительном разделе финала звучит тема главной партии первой части. Она как тезис, утверждающий ключевую музыкальную мысль композитора, развивающуюся на протяжении всего цикла.

Соната предоставляет музыканту-исполнителю широкие возможности творческой перспективы, поиска новых тембровых сочетаний, регистровых контрастов, проявления индивидуальных исполнительских качеств. Пианисту, обращающемуся к изучению Сонаты для фортепиано Мансурова, необходимо, прежде всего, осознать глубокую философскую сущность цикла, его идею неразделимости личности и общества, художника и народа, человека и окружающей его природы. Всё это исключительно ярко и содержательно отражается в звуковом мире Сонаты, музыкальная ткань которой соткана из тончайших частиц - элементов, соединённых мастерством творческой мысли, одухотворённых чувством и художественной фантазией. Отсюда и полифоничность Сонаты, позволившая композитору соединить в единое целое разнородные элементы музыкальных выразительных средств в неразделимое целое.

В работе над финалом пианисту необходимо обратить внимание на двойные ноты в партиях правой и левой руки. Они имитируют приёмы игры на дутаре и требуют поиска звучания, напоминающего тембр дутара. Поэтому, отработывая технику исполнения двойных нот, пианисту следует добиться звонкого тембра, очень отчётливой артикуляции, чеканной рельефности ритмического рисунка без применения педали.

Глубокая национальная сущность музыки Сонаты, проявившаяся в стремлении композитора передать выразительными возможностями специфику узбекских народных инструментов, делает это сочинение особенно притягательным для пианистов. «Одну из наиболее трудных задач восприятия музыки выдвигает её национальная специфика».⁶² Постигание национального стиля музыки Мансурова может быть достигнуто в процессе целенаправленного изучения пианистом сферы музыкальных выразительных

⁶¹ Из личных бесед автора с композитором Авазом Мансуровым в январе 2021 года

⁶² Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. – М.: Музыка, 1990, с. 238

средств, её тембровой природы, отражающей самобытные краски узбекских народных инструментов в фортепианных звучаниях.

Удивительно самобытный, художественно-содержательный, многогранный и многозначный звуковой мир Сонаты для фортепиано Мансурова, безусловно, является ценным достоянием и значимым достижением узбекской, а также мировой музыкальной культуры.

Изучение, постижение и воплощение Сонаты необходимо пианисту во многих отношениях: во-первых, в плане освоения новых выразительных средств её музыки; во-вторых, в плане охвата крупной циклической формы, способствующей развитию масштабности музыкального мышления; в-третьих, в плане развития творческого мышления, философского познания окружающего мира, обогащающего духовную субстанцию современной личности, в данном случае, как исполнителя, так и слушателя.

Вопросы:

1. Расскажите об истории создания Авазом Мансуровым фортепианной Сонаты;
2. Влияние каких известных композиторов вы слышите и обнаруживаете в Сонате для фортепиано Мансурова?
3. Назовите другие произведения Мансурова, написанные для фортепиано.
4. В чём состоит национальное своеобразие музыки Сонаты Мансурова?
5. Какие исполнительские трудности и проблемы встают перед пианистом в сфере звукового воплощения Сонаты?

Задания для самостоятельной работы:

1. Проанализируйте Сонату Аваза Мансурова в аспекте образной драматургии цикла;
2. Сделайте подбор удобной аппликатуры во всех частях Сонаты;
3. Определите этапы работы над Сонатой;
4. Сравните финал Сонаты с пьесой А. Мансурова «Все на праздник».

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Аваз Мансуров – Moziydan sado («Голос из прошлого») в исполнении камерного оркестра узбекских национальных инструментов "Согдиана" Государственной филармонии Узбекистана. Дирижёр – заслуженный деятель искусств РУз, профессор Фируза Абдурахимова.
<https://www.youtube.com/watch?v=bvu6cXgT50Q&t=17s>

Литература:

1. Файзиева М. М. О музыкальном мире Сонаты для фортепиано Мансурова // Журнал «Музыка» – Т., 2021;
2. Савшинский С. Пианист и его работа. – Л., 1961;
3. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. Изд.4-е, М., 1981;
4. Ганиханова Ш. Аваз Мансуров. – Т., 2008;
5. Цыпин Г. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга первая. – М., 1988;
6. Юсупова О., Белага Н. Некоторые аспекты работы в фортепианном классе над произведениями крупной формы композиторов Узбекистана // Вопросы теории и исполнительства на современном этапе. – Т., 1985.

3.3. М. Атаджанов. *Первая соната*

Поистине чудесным подарком пианистам стала Первая соната (2001) Мухаммада Атаджанова. Весьма лестно, что это сочинение посвящено автору настоящего Учебника, что обусловило необходимость рассмотреть этого вдохновенного произведения. Изучая фортепианное творчество Атаджанова на протяжении ряда лет, мы приходим к выводу, что каждое музыкальное слово его сочинений – это активная устремлённость продвижения, это открытие широких горизонтов и перспектив музыкальном искусстве.

В фортепианном творчестве Атаджанова получает развитие тенденция своеобразного синтеза национальных и общечеловеческих музыкальных ценностей, обогащённого приёмами композиции XXI века сквозь призму индивидуальных замыслов. Ярким примером оригинального решения творческой задачи является первая соната для фортепиано.

Первая соната Атаджанова одночастна. Она имеет строго классическое очертания: деление на разделы – экспозицию, разработку, репризу. Однако эти классические закономерности сонатной формы трансформированы и индивидуально переосмыслены композитором в соответствии с идеей произведения. Художественная содержательная сторона произведения особенности музыкального языка, детали формы, трактовка приёмов композиторской техники обусловлены исключительной творческой индивидуальностью композитора. В тематизме данной сонаты индивидуализированы не только основные выразительные средства

мелодия, гармония, метроритм, структура, фактура, регистры, тембры, но и семантика, связанная с фактом посвящения произведения автору настоящего Учебника. «Замысел написания этой сонаты, – сказал композитор, – возник у меня из сильных впечатлений от исполнения Вами, Мадина Мухсиновна, моего концертного этюда «Вояж», которое покорило меня яркостью артистизма и лирической проникновенностью. Конечно же, написал я свою Первую сонату с расчётом на особенности Вашего исполнительского почерка и стиля, Вашего артистического темперамента и художественной натуры».⁶³

По своей структуре *Allegro moderato* весьма лаконично. В его основу положен аккордовый синкопированный волевой импульс, являющийся основой всех дальнейших преобразований и новообразований:

Соната №1

для фортепиано

М.Файзиевой

М.Атаджанов

The image shows two staves of musical notation for a piano piece. The first staff is marked 'Allegro' and features a piano (p) dynamic. It consists of a treble clef staff with a series of chords and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second staff is also marked 'Allegro' and features a forte (f) dynamic. It includes a triplet of chords in the treble clef and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The notation includes various accidentals and dynamic markings.

Эффект энергии чрезвычайной силы, ощутимый в звучании мотива, обусловлен специфическим выбором Атаджанова соответствующего круга выразительных возможностей. Это – использование всех регистров инструмента, синкопированный ритм, импульсивное *martellato*.

Во вступлении волевой мотив звучит трижды, восходя по малым терциям, приводя к теме главной партии. Трёхкратное проведение мотива-импульса направлено на его восприятие и запоминание. Он закрепляет семантику активной динамики, мощной силы.

Вступительный мотив – это своего рода индикатор силы и экспрессии музыкального развития, поскольку он появляется в наиболее важных

⁶³ Из личной беседы автора с композитором Мухаммадом Атаджановым 5 июня 2012 года

разделах сонаты: при экспонировании главной партии, в разработке, репризе, в кульминационных точках.

Тема главной партии продолжает линию волевой решимости мотива вступления. Здесь Атаджанов в стремлении показать национальный колорит произведения, привлекает ударный элемент, вводит размер 6/8:

[Vivo J. = 120]

The image shows the first 23 measures of the main theme in 6/8 time. The score is written for piano in two staves. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong emphasis on the downbeat. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Образ главной партии композитор раскрывает сквозь призму своего понимания глубинных слоёв музыкального мышления народа. Диатоническая тема главной партии в процессе развития расцвечивается хроматизмами, красочно звучит в разных регистрах и модифицируется связующую часть в виртуозных пассажах, подготавливающих появление побочной партии:

The image shows measures 68-73 of the second theme in 6/8 time. The score is written for piano in two staves. The key signature has one flat (B-flat). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a strong emphasis on the downbeat. The melody in the right hand is characterized by a series of eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Тема побочной партии характеризуется гибкой певучестью, полностью лирического трепета. Интонационная и жанровая основа темы побочной партии вальсово-ноктурновая, уводит в область любовной лирики. Тема

побочной партии поражает своим эмоциональным богатством, разнообразием и глубиной тематизма. Выражая самые искренние и нежные человеческие чувства, любовно-лирическая побочная партия порождает в сознании слушателя соответствующие эмоциональные отклики, определённые ощущения, представления, ассоциации благодаря семантическим выразительным возможностям, опоре на жанровые модели вальса и ноктюрна.

Развитие побочной партии приводит к лирико-философскому эпизоду *Sotto voce sostenuto*, открывающему разработку:

(8)⁷ 1

Sotto voce e sostenuto

142

149

Интонационная природа тематизма отражает психологические коллизии любовно-лирических чувств. Выдерживаемый на протяжении всего этого эпизода звук *G* контроктавы в басу образует устойчивый фон, на котором происходит активное мелодическое движение в пластичных мелодических сочетаниях, в полифонических соединениях, постепенно переходящих в напряжённую фазу развития.

Разработка включает в себя три волны развития. Первая волна — проведение материала побочной партии и дальнейшая разработка отдельных мотивов, способствующих росту драматического накала. Этот раздел разработки характеризуется яркостью нарастаний и спадов, которые не снижают напряжения, а, наоборот, благоприятствуют его росту.

Развёртывание мелодического потока во втором разделе разработки проходит на основе звучания вальсовой стихии, приводящей к виртуозному каденционному разделу, сверкающему яркими красками. В поток гармонических фигур органично вливаются в ударном ритме 6/8

скерцозные хроматические аккордовые последовательности, приводящие к появлению трансформированной темы главной партии, совмещающей кульминационную сферу и начало репризы. Насыщенный острой событийностью, материал разработки, в силу своего необратимого движения не может удержаться в определённых рамках и всей своей накопленной энергией вливается в репризу.

Напряжённое развитие приводит к теме побочной партии, размах которой достигает величавой лирико-драматической масштабности и образует вторую кульминацию, которая значительно ярче по своей силе. Это логически-смысловая кульминация всей Сонаты. Композитор использует здесь трёхстрочную запись нотного текста. Трансформированная тема побочной партии обретает масштабность и апофеозность. Она продолжает линию развития главной партии. Непрерывно действующие стимулы движения, зародившиеся ещё в волевом импульсе вступления и развернувшиеся в разработке, предоставляют слушателю совершенно новые её качества.

Динамичное развитие приводит к трансформации, переосмыслению тематизма побочной партии, превратившейся в могучий гимн любви. Звучание трансформированной темы побочной партии воспринимается как эпическое преображение образа.

Но на этом развитие в сонате ещё не заканчивается. После могучих объёмных аккордов появляется эпизод *Moderato* повествовательного характера с полифонизированной фактурой, постепенно разворачивающийся в могучий апофеоз в трёхстрочной партитурной записи, выражающей масштабность:

377 *Moderato*

382

Разрастание лирического чувства приводит к страстному эмоциональному подъёму, обогащённому полифоническими взаимодополняющими гибкими и пластичными мелодическими линиями. Это, безусловно, требует от пианиста активизации в плане правильного выбора выразительных исполнительских средств, приёмов игры, неустанных поисков звуковых возможностей инструмента. «Безошибочный разбор пианистических приёмов даётся нелегко»⁶⁴ – утверждает С. Фейнберг. Здесь молодому музыканту-исполнителю необходим самоанализ исполнительских приёмов игры, применяемых в процессе изучения сонаты и выбор наиболее оптимальных решений.

Масштабность музыкального высказывания потребовала от композитора применения трёхстрочной, «партитурной» записи нотного текста, охватывающего практически весь диапазон инструмента, все его регистры: pedalный выдержанный октавный бас образует нижний фундаментальный пласт фактуры, средний регистр дублирует в двух октавном унисоне мелодическую линию верхнего голоса, устремлённого ввысь к вершинам Космоса. Наконец, аккорды в верхнем пласте фактуры символизируют колокольность, вначале в виде выдержанных аккордов, а затем в их репетиционном проявлении, как концентрация динамизма эмоционального проявления. Надо сказать, что динамика движения вообще является одной из существенных примет художественного стиля нашего времени и соната Атаджанова – тому ярчайшее подтверждение.

В заключительных тактах произведения композитор использует приём тематической арки, придающей сочинению завершенность. Вновь слышится волевой импульс вступления, снова продолжается активное стремление мартеллатной энергии, неудержимо устремлённой в заключительном разделе *Allegro*, утверждая неукротимую жажду жизни, действия и самоутверждения. Мощный поток фигураций, завершающий сонату, воспринимается как оптимистическое начало, как призыв к дальнейшему продвижению и преобразованию мира.

Обобщая аналитические наблюдения над сочинением Атаджанова, необходимо отметить, что оно является отражением тенденций развития современного искусства, что ярко и неповторимо оригинально проявилось в тематизме сонаты, принципах ладотональной организации, в ритмической экспрессии развития. Оригинальный и неповторимый музыкальный язык произведения Атаджанова обнаруживает себя благодаря удачному

⁶⁴ Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М., 1978, с. 124

интонационному развитию тем, их преобразованиям, дающим качественные проявления образной сферы. В этом структурном принципе обнаруживается отличительная черта современного музыкального мышления композитора.

Характеризуя пианизм сонаты Атаджанова, следует подчеркнуть глубочайшее и доскональное знание композитором специфики инструмента и его возможностей. Музыка произведения предоставляет исполнителю исключительно благодатный материал, как в художественном, так и в техническом отношении, способствует проявлению творческого начала в музыкальном мышлении молодых пианистов. Показательно, что в Узбекистане начинается возрождение жанра фортепианной сонаты. Представленные сочинениями Энмарка Салихова, Нуриллы Закирова, Валерия Сапарова, современные фортепианные сонаты содержат многообразные богатейшие возможности, заложенные в сонатном жанре. В этом смысле Первая соната Атаджанова продолжает эту линию развития и открывает новые пути в дальнейшем развитии данного жанра.

Компактная одночастная композиция сонаты обнаруживает некоторые отражения цикличности в эпизоде в разработке, в скерцозном разделе преобразованных структурных элементов темы главной партии, а также в других проявлениях цикличности в условиях одночастной структуры. В этом можно усмотреть влияние фортепианных сонат Ф. Листа. Влияние это обнаруживается не только в одночастной композиции, в методах трансформации музыкального материала, но и в самом сущностном, в пианизме. Фортепианная фактура с использованием листовского стиля *al fresco*, очень органично воспринятого Атаджановым, переосмыслена композитором и пианистом и раскрыта в новом качестве в соответствии с художественными и музыкально-исполнительскими принципами нашего времени.

Работая над сонатой Атаджанова, музыкант-исполнитель должен стремиться постигать тайну творческого процесса создания музыки композитором-пианистом. «Изучая, исполнитель вглядывается в материал, соображает, как произведение построено, устанавливает связи, зависимости, выявляет выразительное значение каждого момента и каждого элемента. Он идёт как бы путём, пройденным композитором при сочинении».⁶⁵ Такой методический подход способствует развитию творческих способностей молодого музыканта, который может развить их в создании собственных

⁶⁵Савшинский С. И. Пианист и его работа. – Л., 1961, с. 106

транскрипций, фантазий, что свойственно многим известным пианистам нашего времени.

В Первой сонате Атаджанова каждый пианист найдёт немало интересного и полезного для своего профессионального роста, поэтому весьма желательно, чтобы с данным сочинением ознакомилось как можно больше пианистов – педагогов, студентов, концертных исполнителей. Необходимо, чтобы это художественно ценное сочинение более широко использовалось в учебно-педагогическом процессе, в концертно-исполнительской практике, а также активно включалось в программы международных и республиканских конкурсов пианистов.

Вопросы:

1. В чём своеобразие фортепианного композиторского и исполнительского стиля М. Атаджанова?
2. Перечислите основные черты, характерные для одночастной сонатной композиции;
3. Какие исполнительские выразительные средства требуются для раскрытия художественного содержания Первой фортепианной сонаты?

Задания для самостоятельной работы:

1. Составьте исполнительский план Первой фортепианной сонаты;
2. Проведите параллели первой сонаты М.Атаджанова с известными Вам одночастными фортепианными сонатами в историческом аспекте.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. М. Атаджанов. *Первая соната*
Исполнитель Фарангиз Хафдарова (фортепиано)
https://www.youtube.com/watch?v=mo09cE_p09Y
2. М. Атаджанов. «*Диалгесса*»
Студенческий оркестр узбекских национальных инструментов ГКУз
Дирижёр – Абдумажид Карабаев
https://www.youtube.com/watch?v=_2dFjNnoZOk

Литература:

1. Файзиева М. М. Фортепианная соната М. Атаджанова // Тўплами: Фортепиано махсус фанларнинг ўқитиш услубиятини замонавий талаблари. – Т., 2016;
2. Гумаров М. Вопросы исполнительской интерпретации современных

- фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. – Т., 2007;
3. Джурабекова С. Мухаммад Отажонов. Монография. – Т., 2021;
 4. Жабборов А. Мухаммад Отажонов // Жабборов А. Ўзбекистонбастакорларивамусиқшунослари. – Т., 2018;
 5. Корто А.О фортепианном искусстве. – М., 1968;
 6. Малинковская А. Фортепиано-исполнительское интонирование. – М., 1990;
 7. Миркасымова Э. З. Аспекты исполнительской интерпретации современных фортепианных циклов композиторов Узбекистана. – Т., 2016;
 8. Мухамедова Ф. Н. Фортепианная музыка Узбекистана, формирование жанровое своеобразие, интерпретация. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2019;
 9. Полатханова Н. Специальное фортепиано. Проблемы стилистики интерпретации фортепианных одночастных сочинений крупной формы. – Т., 2006;
 10. Ревес И. Применение педагогических и компьютерных технологий в занятиях в классе фортепиано // на примере пьесы М. Атаджанова «Гулдаста»//Формирование гармонично развитого поколения современных условиях. Сборник научно-методических статей // второй выпуск // Часть 3. – Т., 2011;
 11. Савшинский С. Работа пианиста над музыкальными произведениями. М., - Л. 1964;
 12. Фейнберг С. Мастерство пианиста. – М., 1978;
 13. Юсупова О. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве // Вопросы музыкального исполнительства педагогике. Выпуск V. – Т., 2007.

3.4. И. Стравинский.

Концерт для фортепиано с оркестром

Фортепианный концерт (1923 – 1924, новая редакция – 1950) Стравинского (1882 – 1971), вводит пианиста в звуковой мир музыкально-неоклассицизма. Жанр инструментального концерта привлекал Стравинского возможностью в рамках строгих классических форм найти новые неисчерпаемые ресурсы звуковой выразительности. Как очевидно пронизательно заметил Л. Гаккель: «Будущие откровения неоклассического

Стравинского готовятся Концертом, готовятся в главном – в «звучащем образе», резко выходящем за грань романтической экспрессии».⁶⁶

Для воплощения своей творческой идеи композитор выбрал оригинальный состав оркестра: фортепиано, духовые инструменты, литавры и контрабасы. В Концерте обнаруживается множество новаций. Особенно важны и интересны в нём структура ансамбля и трактовка сольного инструмента в их взаимосвязях. Необычный исполнительский состав позволил композитору ярко раскрыть тембровые возможности фортепиано и создать эффектное концертное сочинение, в котором по-новому проявился феномен концертного исполнительства.

Концерт для фортепиано с оркестром состоит из трех частей: I часть – *Largo – Allegro – Largo*; II часть – *Largo*; III часть – *Allegro – Lento*. Грани концерта точно обозначены, части его строго симметричны. Чёткая структурная конструкция обеспечивает произведению целостную идеальную форму. В первой части происходит смена темпа и тональности, тематизм однороден; порывистое *Allegro* вырастает из размеренной маршевой поступи *Largo*. Во второй части – темповое единство, не считая фортепианных каденций *rubato*. В финале – единство темповое и тематическое. Переосмысливая традиции барокко, приёмы Баха и Генделя, Стравинский создал оригинальную композицию, отличающуюся жанрово-стилевой многозначностью.

Оркестровое вступление (32 такта) ассоциируется с величественными *Largo* Генделя. Обращает на себя внимание пунктирная ритмическая организация музыки, полифонические приёмы письма, элементы гемитоники, усиливающие выразительность звучания:

The image shows a musical score for two piano parts. The top part is for Piano I (Solo) and the bottom part is for Piano II (Orchestra). Both parts are in 2/4 time and marked *Largo*. The tempo is indicated as quarter note = 48 (half note = 96-100). The Piano I part has a long rest for the first 16 measures. The Piano II part starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and features a complex rhythmic pattern with many dotted notes and rests.

Из темы вступления произрастает тематический материал *Allegro*, внезапно появляющийся после паузы в партии солирующего фортепиано,

⁶⁶Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л., - М.: Сов.композитор, 1976, с. 176

также конструированный на материале староклассических элементов музыкального письма:

Развитие темы происходит смело, энергично и устремлённо. Пианисту надлежит художественно ярко и убедительно показать характер музыки — сурово-жесткий и мужественный. В какой-то момент после соревнования с оркестром в раскрытии первой темы, фортепиано остаётся соло. В нём переосмысливается в жанрово-игровом измерении полутоновая интонация из темы вступительного *Largo*, активно развивающаяся во всех голосах фортепианной партии, изложенной здесь полифонически:

Это приводит к появлению в оркестре новой темы, которая в сочетании с фортепианной партией образует захватывающее своей энергией, интересным по игре сопоставлений и различных комбинаций музыкально-диалектическим развитием.

Наличие восходящих хроматических ходов позволяет выстроить это развитие на неоднократных попытках подъёма и динамического нарастания. Цементирует весь этот круговорот ритмов и становится основной, скрепляющей весь материал идеей, дважды проходящая певучая тема оркестра. Сила напряжения нарастает, и Стравинский возвращается здесь к

репризе, в которой тематический материал изложен почти целиком. Далее, повысив тесситуру на полтона выше, и, тем самым, усилив тяготение к конечному результату, Стравинский добавил каденцию солиста, представляющую значительную трудность в плане непрерывно меняющегося метра. Это один из тех эпизодов Концерта, где явно ощущается влияние джаза.

Беспокойное движение в каденции возникает благодаря бесконечным хроматическим перебоям аккордовых вертикалей и сильному нарастанию *crescendo*. Это наиболее впечатляющая по степени динамической интенсивности развернутая кульминация первой части Концерта, где композитор достигнул необычайного накала энергии, мощной импульсивности движения за счет напряженного взаимодействия данных метrorитмических средств. Демонстрируя в данном эпизоде стремительное мелькание переменных метров, активное акцентное варьирование чередований шестнадцатых, Стравинский, тем не менее, сохранил устойчивость, однотипность ритмического рисунка в развитии фортепианной партии:

The image shows a musical score for piano, measures 39-46. The score is in 3/8 time and features complex, changing meters. It includes a tempo marking '(♩ = ♩ sempre)' and a first ending bracket labeled 'I'. The music consists of dense chords and rhythmic patterns in both hands.

Работая над каденцией, пианист должен добиться идеальной ритмической точности, ясности артикуляции в исполнении *martellato*. «Ритм, – подчёркивает Л. Гаккель, – тот элемент в исполнении, который едва ли чётче всего обрисовывает индивидуальность исполнителя; ритм, предписанный фортепианным Стравинским, ведёт к о б ъ е к т и в и з а ц и и исполнительского решения, к ограничению индивидуальных проявлений пианиста». ⁶⁷ Это рассуждение известного учёного-пианиста может быть компетентной рекомендацией и информацией к размышлению.

⁶⁷Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. Очерки. – Л., - М.: Советский композитор, 1976, с. 181

Конечным результатом динамического нарастания является начальное *Largo*, приобретающее торжественный облик *Maestoso*. В его величественно-возвышенном русле бурный поток музыки успокаивается, и, течёт мерно и плавно. Так, начальное *Largo* Концерта, обогатившись новым содержанием, вобрало в себя движение и экспрессию *allegro* и наполнилось новым смыслом:

Maestoso $\text{♩} = 48$ (*Largo del principio*)^{*}

Maestoso $\text{♩} = 48$ (*Largo del principio*)^{*}

Углубляя серьёзный и суровый характер музыки, Стравинский продолжил развитие основной идеи Концерта в том же духе, но на новом материале во II части, имеющей темп *Largo*. «Напевная мелодия второй части (порученная солирующему фортепиано в среднем регистре) снова рождает в памяти музыкальные образы великих мастеров начала XVIII века».⁶⁸ Музыка течёт плавно и спокойно на фоне полнозвучных аккордов, бифункциональная структура которых выдаёт современное происхождение этой музыки:

Largo $\text{♩} = 84$ (a4)^o

Largo $\text{♩} = 84$ (a4)^o

⁶⁸Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Издание третье, дополненное. — Ленинград: Музыка, 1982, с. 131.

После *subito pp* в музыкальное развитие включается каденция солиста, в которой достигается могучий подъём с последующим рассеивающим его, искристым пассажем *staccato* и короткой лирической фразой, растворяющейся в россыпи тридцатьвторых. Затем следует новый мощный подъём и вслед за ним блестящие пассажи фортепиано соло:

Отсюда берёт начало новый тематический материал: ряд хитросплетений, постепенно ниспадая, приводящий к появлению второй лирической темы, основанной на прозрачной диатонике. В этой теме, изложенной в оркестровой партии, проявляются черты русского народного мелоса. Здесь можно услышать интонации колыбельной песни, с присущим данному жанру ритмическим рисунком: четверть с точкой и восьмая. Равномерное оstinатное движение восьмых в фортепианной партии, метроритмическая плавность, устойчивость органично сочетаются с простой диатонической мелодией:

54

Più mosso $\text{♩} = 84$

I

legato sempre

II

Più mosso $\text{♩} = 84$

p

Данная мелодия развивается очень последовательно, вовлекаясь в полифонические взаимодействия с предыдущими тематическими элементами:

В результате этих взаимодействий образуются контрастные ритмо-интонационные образования на фоне сопровождения фортепиано, которые приводят к первоначальной идее *Largo*. Так как основная мысль остаётся всё время рельефной и чёткой, возникает естественный путь через каденцию к первой теме.

После двух динамических подъёмов каденции в действие включается нисходящий пассаж *staccato*, который возвращает действие к первоначальной теме, звучащей теперь как далёкое воспоминание, в котором многое стёрлось и забылось. Изгиб темы постепенно и мягко спускается вниз. В умиротворённом состоянии завершает свой путь красивое *Largo*:

Doppio valore - tempo primo (♩ = 84)⁶⁹

Doppio valore - tempo primo (♩ = 84)⁶⁹

p

sempre legato assai

Поместив в центр II части две виртуозные импровизационные каденции, Стравинский тем самым ярче оттенил диатонический склад мелодии, близкой в своей сути ключевой идее Концерта.

Третья часть Концерта *Allegro* начинается повторением последнего такта предыдущей II части, но в динамизированном варианте – с акцентированной и решительной интонацией:

Allegro ♩ = 104 (♩ = 112)

f

staccatissimo

p

mf

Allegro ♩ = 104 (♩ = 112)

Эффективность начала финала определяется инициативностью солиста, поскольку партия оркестра здесь выполняет сопровождающую функцию. Восходящий пассаж кварт должен прозвучать сверкающим *staccatissimo*, увлекая поэтикой концертирования, яркостью звуковых красок, неукротимым темпераментом созидательной энергии. «В этой части, пожалуй, в наибольшей степени впечатляет контрапунктическая техника Стравинского с различными метрическими перемещениями мотивов».⁶⁹ Первый этап развития драматургии III части состоит в расслоении, дроблении, обращениях, перемещениях и различного рода преобразованиях

⁶⁹Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский, с. 132

мотивов на фоне шестнадцатых в партии фортепиано. Вторая стадия развития – гораздо более активная. Аккорды в партии фортепиано обретают вид императивного тезиса, требующего декламационной артикуляции, ощущения выразительности коротких пауз:



В процессе развития происходит интенсивная трансформация тематического материала, обогащаемого различными приёмами фактурного письма:



Далее инициатива переходит к партии оркестра, где тематический материал звучит на фоне беспокойно акцентированных *sforzando*, синкопированных шестнадцатых в партии фортепиано. «Движение пробивает себе путь как горный поток среди ритмических столкновений, толчков и перебоев, среди прихотливого мелькания ломких линий и вмешательства властных разрезающих фон интонаций, среди сплошной напряжённой работы над выявлением музыкального динамического «содержания» тематического материала»⁷⁰ – писал о финале концерта Борис Асафьев.

В трёх последних этапах развития проявляется самый яркий момент концентрации энергии. Именно здесь достигается максимум напряжения и устремления. Это *As-dur*'ный эпизод *Maestoso*, в котором звучит каноническое стреттное изложение новой темы, производной от главной. К нему примыкает новое выявление некоторых упруго-ритмических оборотов, и наконец, столь же сильное и сосредоточенное последнее проведение основной темы III части, заменяющее репризу.

⁷⁰Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977, с. 241

Завершается концерт спокойным движением *Lento*, повторяющего музыку торжественного вступления к первой части:

Lento ♩ = 96

Lento ♩ = 96

très court *p* *sempre p*

В данном Концерте Стравинский использовал классические формы: староклассическое *Allegro*, трёхчастные построения, вариации. Возрождая ритмоинтонационную практику композиторов первой половины XVIII века, токкатную и полифоническую фактуры, он многое переосмыслил, особенно в ладовом и метрическом отношениях, смело использовал жёсткие, остро диссонирующие звучания. Таково, в частности, заключительное *Lento* Концерта, в котором пунктирная торжественная тема излагается бифункциональными созвучиями тонов доминанты и тоники *a-moll* на фоне малых нон у духовых.

В этом неоклассическом произведении Стравинского на смену романтической эмоциональной интонационной поэтике приходит более строгое, этическое рациональное начало, присущее полифонической музыке XVII и XVIII столетий.

В фортепианном Концерте превалирует барочный тип композиции, отличающийся тематическим единством *solo* и *tutti*, и ансамблем по типу «*primu sinter pares*» – «первый среди равных». Стравинский намеренно обратился к идеи камернизации жанра, противоположной романтической традиции *solo* и *tutti* как противоборствующих начал, как символов личной воли – *solo* и коллективного, хорового – *tutti*.

В Концерте Стравинского на одном и том же материале фортепиано и оркестр широко развёртывают свои исполнительские возможности и противопоставляются друг другу на основе выразительных средств – тембра, артикуляции, динамики моментов музыкальной формы: тембра, артикуляции, динамики.

Звукотворческая воля солиста в Концерте ориентирована иначе, нежели воля солиста в фортепианном концерте XIX века: солист у Стравинского

демонстрирует специфику своего инструмента в контексте оркестрового сообщества. Фортепиано – это, прежде всего, удар, звон, ритм –репетиция, *martellato*, звуковое динамическое разнообразие. Духовые – это линия, горизонталь, сопровождение, участие в диалоге. Источниками контрастов в музыке Концерта являются чёткая фокусировка ритма и сглаженный ритмический рельеф, удар и линия.

Диалогичное развитие музыкальной ткани оказывает существенное воздействие на специфику метроритма и динамики. И именно оно является формообразующим принципом и особенно ярко прослеживается в Концерте. Эффективность драматургического действия в Концерте заключается в том, что весь музыкальный материал относительно равномерно распределён между партиями фортепиано и оркестра. Подобная организация звучания предполагает самостоятельность, даже в известном смысле независимость в развитии партий фортепиано и оркестра. Равновесие обеих партий, которые интенсивно развёртываются в инструментальном диалоге, выявляется в их стилистическом единстве.

Наличие определенных стилистических параллелей в музыкальном языке двух инструментальных сфер в Концерте обосновывается едиными линиями развития партий фортепиано и оркестра. Общая стилистическая основа фортепианной и оркестровой партий способствует драматургической целостности. Идентичность авторских артикуляционных и динамических обозначений в обеих партиях указывает на требование единого исполнительского стиля. Действие указанного творческого принципа в развёртывании музыкального материала Концерта отражает аспекты влияния фортепианного стиля на оркестровый.

Обобщая результаты исполнительского анализа Концерта, необходимо отметить значимость выбора пианистом выразительных средств, приёмов игры, штрихов, аппликатуры, педализации, артикуляции.

Из всех средств фортепианной выразительности именно артикуляционный арсенал приёмов звукоизвлечения, обозначенных Стравинским в Концерте, способен отразить моменты колористического сходства тембральных параметров двух инструментальных сфер. Следует отметить, что артикуляция, используемая здесь Стравинским, представлена в рамках одной звучности, присущей как фортепианной, так и оркестровой партиям. Это специфическое *non legato* качество звучания, объединяющее в себе различные варианты одной артикуляционной шкалы от *staccatissimo* до выдержанного *non legato*.

Предпочитая в артикуляционной сфере Концерта штрих *non legato*, композитор применял его на протяжении отдельных эпизодов либо целой части. Он подчёркивал в нём не разнообразные оттенки акцентности, а постоянное сопоставление отрывистой звучности фортепиано с атакованными звучностями духовых в инструментальном диалоге.

Особенно рельефна в сопоставлении фортепианной и оркестровой партий Концерта остинатность фигурационной фактуры. Распределяя музыкальный материал в обеих партиях в соответствии с закономерностями инструментального диалога, которые заключаются в равнозначности, равноценности партий в общем развитии, композитор использовал аналогичные виды фактуры. Стравинский таким образом формировал оркестровую партию, что она дублировала конструкцию соответствующей ей фортепианной партии. Своеобразные приёмы имитационного контрапункта в обеих партиях обогащают фактурные пласты в Концерте.

Ритмическая структура Концерта состоит из ряда идентичных ритмических рисунков, что это связано с техникой имитационного диалога, используемого Стравинским в Концерте. Этот композиционный приём играет значительную роль в характере метроритма в Концерте. Краткий начальный импульсивный мотив в *Allegro* I части представляет собой источник многих ритмических структур, определяет характер интенсификации метроритма.

В фортепианной партии Концерта Стравинским широко использовано контрастное противопоставление удалённых регистров. Принцип динамической дифференциации фортепианных регистров выполняет важную формообразующую роль: он осуществляет расслоение музыкальной ткани по вертикали. Его действие в фактуре создает выразительный красочный эффект, тембрально дифференцируя музыкальные интонации. Яркие, колоритные, контрастно регистровые звукообразования в фортепианной партии Концерта придают отдельным эпизодам ещё большую динамическую импульсивность и напряжённость.

В неоклассический период творчества Стравинского, Концерт для фортепиано с оркестром явился самым мощным по размаху монументальным сочинением и самым последовательным приложением ренессансных принципов динамического проведения и диалектического развёртывания, принятых за тезисы, ритмо-интонаций.

Вопросы:

1. К какому периоду творчества И. Стравинского относится Концерт для фортепиано с оркестром?
2. Первоначальное название концерта?
3. Влияние каких известных композиторов Вы слышите и обнаруживаете в Концерте для фортепиано с оркестром И. Стравинского?
4. Расскажите о партии солиста в Концерте для фортепиано с оркестром;
5. Какие ещё произведения И. Стравинского для фортепиано с оркестром вы знаете?

Задания для самостоятельной работы:

1. Прослушайте внимательно предложенные для прослушивания записи выдающихся исполнителей Концерта для фортепиано с оркестром И. Стравинского;
3. Сделайте сравнительный анализ интерпретаций различными пианистами Концерта И. Стравинского;
4. Выявите исполнительские трудности в Концерте и укажите возможные пути их преодоления;
5. Определите этапы работы над Концертом.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. И. Стравинский. *Концерт для фортепиано с оркестром*
Исполнитель Александр Торадзе (фортепиано)
Дирижёр Валерий Гергиев
www.youtube.com/watch?v=QS7d8fI9hPw
2. И. Стравинский. *Концерт для фортепиано с оркестром*
Исполнитель Александр Коробейников (фортепиано)
Дирижёр Сергей Свиридов
www.youtube.com/watch?v=ouA79wdVV9Q&list=RDouA79wdVV9Q&start_radio=1&rv=ouA79wdVV9Q&t=64&t=32
3. И. Стравинский. *Концерт для фортепиано с оркестром*
Исполнитель Рональд Браутигам (фортепиано)
Дирижёр Жозе Луис Темес
www.youtube.com/watch?v=00ThRQkCQ8g&t=3s
4. И. Стравинский. *Каприччио для фортепиано с оркестром*
Исполнитель Татьяна Николаева (фортепиано)
Дирижёр Евгений Светланов

www.youtube.com/watch?v=95Nc1TeGP2Y

5. И. Стравинский. *«Движения» для фортепиано и оркестра*
Исполнитель Анатолий Ведерников (фортепиано)
Дирижёр Игорь Блажков
<https://classic-online.ru/ru/production/9496>

Литература:

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977;
2. Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. СПб, 2005;
3. Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – М.: Сов.композитор, 1976;
4. Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – М.: Сов.композитор, 1974;
5. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. – М.: Музыка, 1980;
6. Петренко Т. А. 5 ключей к музыке Стравинского. – Издательские решения, 2022.

3.5. М. Атаджанов.

Второй концерт для фортепиано с оркестром

Второй фортепианный концерт (1989) Мухаммаджана Атаджанова является из достижений современного узбекского композиторского творчества. Он продолжает перспективную линию активного развития узбекского фортепианного концерта, неотделимую от музыкальной исполнительской культуры. «Ведь известно, – подчёркивает доктор искусствоведения, профессор Наталия Янов-Яновская, – что воздействие исполнительской культуры на развитие композиторского творчества – процесс взаимобратимый: если яркая индивидуальность исполнителя вызывает к жизни свежее, новаторское сочинение, то и интересные композиторские поиски в свою очередь стимулируют рост инструментального исполнительства».⁷¹ Второй концерт Атаджанова является тому убедительным подтверждением. Более того, Мухаммад Атаджанов удачно совмещает в себе в равной степени талантливейшего композитора и исполнителя. «Это произведение я посвятил памяти своего

⁷¹ Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. Сборник статей. – Москва: Музыка, 1972, с. 64-65;

любимого отца, который ушёл из жизни в 1987 году, – вспоминает Мухаммад Атаджанов, – Концерт двухчастный. В первой части концерта слышатся чтение Корана, плач женщины, дорогие сердцу воспоминания детства. Основная идея второй части – жизнь, которая несмотря ни на что, продолжается. Она продолжается в детях, внуках. Я использовал тему из произведения отца – поэмы «Хорезм» для солиста, чтеца, хора и симфонического оркестра. Каденция пианиста – драматическая. Это выражение отчаяния – крик души, обращение к отцу»⁷².

Первое исполнение концерта состоялось в 1989 году в Ташкенте в Концертном зале «Бахор» с Национальным симфоническим оркестром Узбекистана под управлением Иманта Коциньша. Партию солиста исполнял Мухаммад Атаджанов. Концерт, блестяще исполненный его автором, произвёл огромное впечатление на слушателей и получил высокие отзывы специалистов. В этом сочинении рельефно обозначились черты талантливого художника, обладающего яркой творческой индивидуальностью. Не менее успешным было исполнение концерта в 1990 году в Алма-Ате (ныне – Алматы) на Пленуме молодых композиторов в зале Государственной Филармонии Казахстана. Дирижёр – Тулепберген Абдрашев.

Посвящение концерта памяти отца Абдушарифа Атаджанова (1924-1987) определило идейный замысел и программу данного сочинения. Отец являлся для Мухаммаджана идеалом творческой личности. Он пользовался огромным авторитетом в музыкальных кругах Хорезма. В результате ретроспективного взгляда на жизнь и творческую деятельность отца появилось произведение выдающегося таланта, производящее впечатление огромной внутренней силы, выразившей невосполнимую утрату и боль сердца. Это – концерт-мемориал, воссоздающий музыкальный монумент-памятник человеку, давшему ему жизнь, профессию музыканта, научившему его понимать музыку, её смысл, создавать произведения, исполненные искренних порывов, чувств и глубоких эмоциональных всплесков.

Создавая концерт, Мухаммад Атаджанов вспоминал рассказы отца о Второй мировой войне, который был её участником. Абдушариф Атаджанов защищал родину на фронтах войны, был тяжело ранен. Образ войны является одной из главных смысловых линий произведения, наряду с образом отца – замечательного бастакора, исполнителя на узбекских народных инструментах. Возвратившись с фронта инвалидом, Абдушариф Атаджанов поступил в Ташкентскую консерваторию по специальности композиции и

⁷²Из личной беседы автора с композитором Мухаммадом Атаджановым в сентябре 2022 года

занимался в классе профессора Бориса Исааковича Зейдмана, маститого педагога, обладавшего поразительной способностью угадывать дарования своих учеников, отлично знающего, в каком направлении развивать талант бастакора, впитавшего в себя живительные соки древней хорезмской культуры. «Абдушарифом Атаджановым написано множество произведений для фортепиано, для оркестра и для народных инструментов».⁷³

Абдушариф Атаджанов в своём композиторском творчестве стремился к соединению глубокой национальной основы с современной композиторской техникой. Эта же тенденция ощущается во Втором концерте Мухаммада Атаджанова. Интонационные и ладовые особенности сочинения являют собой сложный синтез национального узбекского и современного европейского музыкального языка. По форме концерт представляет собой двухчастную циклическую композицию. В нём применён тройной состав оркестра. Ведущая роль в ансамбле солиста и оркестра принадлежит сольной партии.

Второй концерт Атаджанова олицетворяет собой тип лирико-драматического инструментального концерта-мемориала. В нём ярко проявился богатейший мелодический дар композитора, тонкое ощущение оркестрового колорита. Музыкальная ткань сочинения пронизана тончайшими нюансами звуковых красок, настроений и чувств: от мрачного траурного шествия к лиричной созерцательности и драматическому пафосу. Сила эмоционального воздействия на слушателя происходит за счёт патетически взволнованной кульминации, окрашенной страстно-драматическим взрывом чувств. Исполнителям произведение представляет богатейший материал для совершенствования мастерства и духовного обогащения. Музыка концерта заставляет размышлять о смысле жизни, о людях, которые навсегда уходят, но память о них остаётся вечно в сердцах тех, кому они бесконечно дороги.

Первая часть концерта *Lento* открывается небольшим оркестровым вступлением, в котором на сумрачном фоне тремоло литавр и педали низких струнных инструментов появляются одиноко звучащие тона, постепенно восходящие в верхний регистр. В момент нарастания напряжения вступает солист с темой главной партии. Темп несколько оживляется, характер становится драматическим, порывистым. Судорожный, нервный ритм подобен рыданиям. Колоссальный эмоциональный накал чувств невозможно было выразить в общей записи нотного текста, и композитор вынужден был

⁷³Отажонов М. Композитор Абдушариф Отажонов (Ижодиймерос). Монография. – Т.: Мусика, 2021, с. 29.

применить в фортепианной партии четырёхстрочную партитурную нотную запись:

[Lento]

1 Poco con moto

The musical score is presented in a four-staff format, with two systems of two staves each. The top system is labeled 'Pno. I' and the bottom system is labeled 'Pno. II'. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' and the mood is 'Poco con moto'. The score begins with a first ending bracket labeled '1'. The first piano part (Pno. I) starts with a forte (ff) dynamic and features a complex rhythmic pattern with syncopated chords and accents. The second piano part (Pno. II) also features a complex rhythmic pattern with syncopated chords and accents. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.

Пианисту здесь необходимо передать это сильное чувство, используя максимальную звучность *ff*. Резкие акценты подчёркивают синкопированную природу ритмической организации аккордов. Указание *Poco con moto* требует определённого движения, ощущения импульсивности синкопированного ритма, но в то же время оцепенения. В этом заключена исполнительская трудность главной партии.

Резкие малосекундовые аккорды-кластеры в оркестре на слабых долях такта подчёркивают драматический характер партии солиста. Со сменой метра напряжение усиливается, ритмика становится ещё более острой, предельно напряжённой и скандированной, выливаясь в импровизационный гаммаобразный поток шестнадцатых секстолей, завершающийся в верхнем регистре рояля.

Звучащая затем оркестровая интерлюдия передаёт образ мрачного шествия. Полифоническое развитие музыкального материала усиливает это впечатление. Поступательное движение мелодических линий приводит к страстной патетической теме, исполнение которой требует от солиста сохранения высокого эмоционального напряжения вплоть до последнего звука. Октавы в партии правой руки необходимо играть с некоторой расстановкой, без суеты, с большой внутренней энергией. Партия левой руки исполняет роль гармонической основы: октавы, созвучия, фигурации должны прозвучать очень ярко и наполнено.

Характер побочной партии, порученной солисту – певучий, выразительный, с оттенком щемящей грусти, элегический и нежный. Мелодия помещена композитором в верхний пласт фактуры и как бы инкрустирована узорчатыми фигурациями тридцатьвторых:

Побочная партия рисует мир светлых образов. Лирическое настроение ей придаёт фактура, основным качеством которой является тембровая окраска голосов, проникновенная мелодия английского рожка, дублируемая виолончелями. Свободное развёртывание, связанное с непрерывным варьированием мелодических ячеек и образованием новых по ходу развития, свидетельствуют о полифонической природе побочной партии. Богатая динамическими нюансами, она требует от пианиста интонационной гибкости, импровизационности, большой внутренней экспрессии, владения идеальным *legato*.

Исполняя побочную партию, необходимо рельефно выявить динамику в каждой фразе. Аккомпанемент, оплетающий мелодию своим изысканным кружевным узором, имеет самостоятельный смысл. Поэтому очень важно интонационно выразительно передать все элементы музыкальной ткани. «Истинно слышать музыку значит прежде всего постигать её и н т о н а ц и о н н ы й с м ы с л».⁷⁴ Указание композитора *Listesso tempo* требует от солиста ощущения общего темпоритма экспозиции. Здесь важно не допускать необоснованного ускорения или замедления темпа.

За четыре такта до цифры 4 фактура меняется и приобретает пасторальный оттенок. Партия солиста звучит колоритно благодаря двухоктавному унисонному изложению орнаментальной мелодии импровизационного склада. Она напоминает хорезмские народные

⁷⁴ Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. – Москва: Музыка, 1990, с. 149

инструментальные пастушеские наигрыши, воссоздавая в воображении слушателя хорезмские пейзажи бескрайних просторов. Это мир, в котором прошло детство и вся жизнь отца композитора, а также детские и юношеские годы самого Мухаммаджана. Картиной пасторального пейзажа, красочной зарисовкой хорезмской природы завершается экспозиция и с цифры 5 начинается новый раздел, резко отличающийся от предыдущего.

Указание *Tempo di marcia*, нюанс *f*, смена бемольной сферы на диезную, остро скандированный маршевый ритм позволяют ассоциировать данный раздел с воспоминаниями о войне, на полях сражения которой был тяжело ранен отец Мухаммаджана и стал в результате этого инвалидом. Так начинается разработка, переключающая развитие в совершенно иную контрастную сферу образов. В партии солиста звучат гневные диссонирующие остро ритмизованные аккорды-кластеры. Восходящие *glissando* подобны стремительным пулям, а аккорды-кластеры воспринимаются иллюстративно как оружейные выстрелы. Это жестокий голос войны, неумолимо преследовавший отца на протяжении всей его жизни после возвращения с полей сражений:

[Tempo di Marcia]

Аккорды-кластеры исполняются сильно и властно, сверкающие пассажи-глиссандо, несут в себе агрессивное начало. С цифры 6 в оркестре возобновляется развитие маршевой темы, а фортепиано выполняет колористическую функцию. Волнообразные арпеджированные пассажи партии солиста подобны сверкающим молниям, бушующим движениям ветра, безжалостно сметающим всё на своём пути. Это ветер войны. Играя эти бурные пассажи важно достичь объёмного звучания за счёт органичного чередования правой и левой руки, образующего единое движение одной линии.

Динамичный раздел разработки приводит к яркой кульминационной фазе развития, в которой солисту надлежит проявить волевой и энергичный характер, но без суеты и поспешности. Указание *Meno mosso* требует размеренности и значительности каждой гармонической краски, очень яркого и рельефного произнесения аккордов в высочайшем регистре рояля, подчёркиваемых удвоением в оркестре:

Партия солиста здесь насыщена и содержит многослойную фактуру, к которой исполнителю необходимо внимательно отнестись. Каждый пласт ведёт свою драматургическую линию развития. Этот раздел требует от пианиста поиска разнообразных звуковых красок: аккорды должны играть звонким, фанфарным звуком, восходящие гаммаобразные пассажи — блестящим, сверкающим звуком, октавы в верхнем пласте фактуры должны звучать подобно патетическим возгласам. В октавных фигурациях перед цифрой 9 необходимо добиться синхронности и постепенного замедления темпа в соответствии с указанием в нотном тексте *poco ritenuto*.

С цифры 9 начинается довольно развёрнутый эпизод солиста без участия оркестра. Темп *Moderato* и ремарка *rubato* указывают на спокойный и непринуждённый характер лирического высказывания. Этот эпизод можно условно назвать *quasi*-каденцией, потому что в нём безраздельно властвует солист. Музыка окрашена в ностальгические тона как воспоминание о прошлом, о светлой юности, о романтических мечтаниях и надеждах. Начало эпизода имеет характер элегии. Он изложен в виде мелодии в верхнем голосе и сопровождающих аккордов, дополняющих выдержанные звуки мелодии тонкими гармоническими красками:



Исполнение сольного эпизода требует высокого художественного вкуса и поэтичности, ощущения романтического порыва души художника. Это очень интимная сокровенная музыка и играть её надо предельно искренне, просто, без театрального пафоса и приподнятости, присущей обычно концертным каденциям. Такая интерпретация сольного эпизода обусловлена образным содержанием произведения, его программой. Именно в каденции композитор рисует лирический портрет своего отца.

В цифре 10 развитие в каденции вступает в новую драматическую фазу. Нервно пульсирующие аккорды, как биение судорожного пульса сердца, приносят в развитие тревожный драматизм. Появляющиеся и занимающие всё большее пространство аккорды-кластеры постепенно вытесняют лирическую элегическую мелодию и мощно и властно, как голос неумолимой судьбы, приводят к коде в цифре 11. Каденция очень органично переходит в коду, сливается с ней. Этот драматургический приём, удачно найденный Мухаммаджаном Атаджановым, действует безотказно и впечатляюще, скрепляет музыкальную форму цикла, психологически воздействует на слушателя.

Темп в коде *Andante*, и потому следует подчеркнуть весомость каждого аккорда. Нюанс *forte* и ремарка *irato* требуют гневного и напряжённого звучания. В коде реминисценция главной партии поручена солисту. На фоне диссонирующих секундовых созвучий-кластеров она звучит очень ярко и впечатляюще, замирая в нюансе *pp*.

Вторая часть *Allegro* начинается как полётный танец – своеобразная призрачная тарантелла. На фоне оркестра в партии солиста звучит причудливая танцевальная тема, своего рода *Dance macabre*. Октавное изложение темы позволяет охватывать широкое звуковое пространство. Исполнение её требует очень ясной и чёткой артикуляции, точности ритма, соблюдения пауз:

[Allegro]

В цифре 2 сопровождающие тему общие формы движения переходят в партию солиста, в оркестре звучит танцевальная тема. Такой контрапункт привносит в развитие тембровое разнообразие. Тема раскрывается разными гранями: порученная оркестру, она становится более активной, энергичной и динамичной, приводя к яркой кульминации – колокольным аккордам.

Новый этап развития начинается с элегической мелодии каденции из первой части концерта, сопровождаемой на этот раз оstinатными звучаниями в оркестре, усиливающими трагический оттенок. В цифре 6 элегическая мелодия переходит в оркестр, где звучат цепочки аккордов у флейт и кларнетов. В партии солиста появляются аккорды, движущиеся хроматическими секвенционными последовательностями, постепенно перемещающимися в нижний регистр. Яркий контраст регистровых красок: высокий регистр в оркестре и низкий в партии солиста можно считать удачной тембровой находкой композитора. Музыкальное развитие приводит к импровизационному пассажиру солиста:

Естественное и импровизационное исполнение пассажа в данном случае зависит от гибкости и пластичности движений.

Следующий этап развития, в который активно включается оркестр, образует переключки между солистом и оркестром в цифре 8. Исполнение коротких разнофактурных образований требует достижения тембровых и динамических контрастов, выявления разнообразия штрихов и ритмов.

В процессе развития возрастает роль фактурного фона, окружающего тему:

[Molto piu mosso]

10

Pno. I

Pno. II

Особую сложность здесь представляет исполнение двойных нот и достижение идеального ансамбля с оркестром. Струнная группа и фаготы дублируют тему, усиливая её звучание, делают её более красочной и выразительной. Необходимо добиться насыщенного звучания темы, раскрытия её элегической природы, страстного лирического чувства.

В ансамблевом отношении сольная и оркестровая партии развиваются параллельно. Каждый пласт фактуры играет важную роль в создании многопланового звукового полотна, поэтому требует тембровой дифференциации. Исполнение должно выявить всю красоту фактурного окружения темы и это может быть достигнуто предельно отчётливым и наполненным звучанием фигураций.

После небольшой паузы следует каденция солиста, которая переключает развитие в совершенно иную звуковую сферу. Она построена на материале темы главной партии из первой части концерта, изложенной в виде канонической имитации в низком регистре рояля, как бы возникающей из глубин космического океана в нюансе *ff* и в темпе *Lento*:

Cadenza

13 Lento

ff

Pno. I

8^{va}

Начало каденции имеет сумрачно-сосредоточенный характер, несколько отрешённый и мистический. Ощущение оцепенения сменяется постепенным нарастанием драматизма, приводящее к своеобразному *Dance macabre*, с длительными трелями и гирляндами аккордов-кластеров. Заключительный

раздел *Allegro* создаёт ощущение неотвратимости механического танца. Всё это усиливает мистический колорит музыки, вступающей в итоговую фазу развития, приводя в цифре 16 к драматическому провозглашению темы главной партии из первой части, звучащей в партии солиста на *ff* и постепенно затихающей на фоне аккордов-кластеров в оркестре до нюанса *pp*. Так завершается этот концерт-реквием.

Работа пианиста над Вторым концертом Атаджанова требует глубокого погружения в его идейную концепцию, в образное содержание. Приступая к изучению произведения необходимо, прежде всего, понять его общую драматургию, проникнуть в основной замысел композитора. Следует разобраться в структуре цикла, а затем выстраивать композицию в той художественной манере, которая свойственна исполнителю.

Изучая текст концерта, важно выявить в нём особенности интонационно-тематических связей. Необходимо увидеть в них взаимозависимость и глубокое внутреннее единство. Пианист должен понять, что же придаёт произведению целостность, органичность, силу и утончённость. Исполнение концерта требует от солиста многих глубоких размышлений, а не только технически совершенного владения инструментом. Пианисту полезно проследить смену темпов и видов фактуры, связать их с образным содержанием концерта и продумать общую драматургию.

При работе над основными темами концерта: главной и побочной партий, каденций, особое внимание следует уделить поиску интонаций наиболее соответствующих смыслу каждой реплики солиста, каждой музыкальной мысли. Наряду с раскрытием смысла фраз нужно добиться речевой выразительности исполнения мелодии, что придаёт мелодиям Мухаммаджана Атаджанова большую выразительность и индивидуальную окраску.

Необходимо обратить внимание на функциональность каденций. Они лишены обычной виртуозности в отличие от каденций других концертов и характеризуются психологической углублённостью. Каденции представляют собой элегический (первая каденция) и трагический (вторая каденция) монологи, поражающие удивительным разнообразием эмоциональных состояний. Здесь собственный выразительный смысл приобретают каждый звук, каждая гармония, каждая фраза.

Основные исполнительские задачи концерта предполагают тщательную проработку фактуры, анализ её полифонических свойств, рельефное интонирование всех пластов музыкальной ткани. Применение педали

помогает создать объёмное звучание, которое меняется одновременно с гармонией. Основной критерий соответствия качества педализации – конкретный звуковой результат. При исполнении в равной степени должны быть ясно слышны как вся гармония, так и каждая деталь фактуры.

Очень полезна для пианиста работа с партитурой концерта, в которой следует проследить развитие каждого голоса и, особенно, в тех случаях, где мелодический материал изложен в оркестре и поручен какому-либо солирующему инструменту. Следует также проанализировать оркестровое вступление, интерлюдии, связывающие различные разделы произведения и осуществляющие эмоционально-психологический переход от одного раздела формы к другому. Глубокое погружение в оркестровые интерлюдии поможет пианисту быстрее переключиться с одного настроения на другое и ярче раскрыть образно-эмоциональный мир концерта, осмыслить его художественное содержание. «Каждый пианист-мастер, – утверждал Генрих Нейгауз, – обладает своей индивидуальной палитрой».⁷⁵

Работа над данным концертом развивает мастерство исполнителя во многих отношениях и даёт ему импульсы для дальнейшего профессионального совершенствования. Изучение Второго концерта способствует формированию личности музыканта-исполнителя, обладающего высокими духовно-нравственными качествами, воспитанию чувства патриотизма, любви к родному краю, утверждению семейных ценностей в преемственности поколений.

Вопросы:

1. В чём своеобразие фортепианных концертов М.Атаджанова?
2. Раскройте образный мир Второго фортепианного концерта.
3. Составьте исполнительский план Второго концерта;
4. Роль каденций солиста в драматургии Второго концерта.

Задания для самостоятельной работы:

1. Перечислите основные черты, характерные для жанра фортепианного концерта;
2. Назовите особенности соотношения партий солиста и оркестра во Втором концерте;
3. Выделите технически трудные места в концерте и наметьте пути преодоления этих трудностей.

⁷⁵ Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Издание третье. – Москва: Музыка, 1967, с. 83

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. М. Атаджанов – «Диаглесса»
Студенческий оркестр узбекских национальных инструментов ГКУз
Дирижёр – Абдумажид Карабаев
<https://www.youtube.com/watch?v=2dFjNnoZOk>

Литература:

1. Файзиева М. М. М. Отажонов концертлари махсус фортепиано синфида // Ўқув кулланма. – Т.: Муסיка, 2011;
2. Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений. – М., 1984;
3. Ахмеджоджаева Н. О понятии концертности // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных культур. – Т., 1982;
4. Гумаров М. В. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. – Т., 2007;
5. Джурабекова С. Мухаммад Отажонов. Монография. – Т., 2021;
6. Жабборов А. Ўзбекистон бастакорларива музикшунослари. – Т., 2018;
7. История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. – Т., 1989;
8. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. – Москва: Музыка, 1990;
9. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. – Москва: Музыка, 1967;
10. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальными произведениями. – М.-Л. 1964;
11. Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М., 1978;
12. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга первая. – М., 1988;
13. Янов-Яновская Н. Инструментальный концерт в Узбекистане // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.

3.6. Х. Хасанова.

Концерт для фортепиано с оркестром

Возрастание интереса композиторов к фортепианному концерту во многом обусловлено качественным и количественным ростом национальной

исполнительской школы, успехами узбекских пианистов за рубежом, завоеванием престижных наград на международных конкурсах и фестивалях, выдвижением нового поколения музыкантов, способных решать сложные художественные задачи. Узбекские композиторы плодотворно работают над созданием фортепианных концертов в расчёте на молодые творческие силы, возможности и художественно-эстетические взгляды. Среди таких сочинений выделяется Концерт для фортепиано с оркестром Хуршиды Хасановой, востребованный в исполнительской и педагогической практике, ставший украшением концертных программ пианистов республики.

Концерт для фортепиано с оркестром, созданный Х. Хасановой в начале 1990-х годов, – одночастное произведение, в котором примечательна компактная, чётко выверенная и логически оправданная структура. Исходным материалом для Концерта послужили темы трёхчастной Сонаты для фортепиано. В Концерте обнаруживаются черты поэмности, достигаемой мастерством образной трансформации тематизма, его симфонической разработки. Подобного рода синтетическая одночастная форма фортепианного концерта сложилась в творчестве Ф. Листа и получила развитие в творчестве композиторов разных композиторских школ – Н. Римского-Корсакова, М. Равеля, С. Прокофьева, Р. Абдуллаева. Листовские традиции преломились в Концерте Хасановой, главным образом, в празднично-приподнятом тоне концерта, в его блестящей виртуозности и роскошном богатстве фактуры. Стилиевой особенностью, объединяющей концерты Листа и Хасановой, является использование драматургии неконфликтного типа в соотношении партий солиста и оркестра в экспозиционном разделе формы при наличии яркого образного контраста. Произведение характеризуется глубокой внутренней общностью главной и побочной партий.

Некоторые черты концерта Хасановой – образный строй, музыкальный язык сближают его с концертными сочинениями С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Это выражается, прежде всего, в полноте чувств, излюбленных композитором светлых, позитивных образах, энергетике неуёмной жизненной активности. Ощущению полноты и интенсивности динамичного развития способствуют красочные смены гармоний и богатая хроматизация тематизма на основе полиладовости.

Специфические черты сольной партии в Концерте органично взаимодействуют с элементами, типичными для узбекской национальной музыки, в частности, с тяготением к октавно-унисонному изложению тематического и фактурно-фонового материала. Этот принцип изложения

музыкального материала в партии солиста широко использовал Г. Мушель в своих фортепианных концертах, унаследовав его, в свою очередь, от русской и западноевропейской классики.

В фортепианном концерте Х. Хасановой прочные связи с узбекской традиционной культурой ярко и самобытно преломляются сквозь призму современного музыкального мышления. Важным достоинством произведения является его пианистичность, удобство фортепианной фактуры, глубокое знание композитором специфики фортепианного исполнительства, акустических возможностей инструмента, умелое сочетание *solo* и *tutti*.

В концерте Х. Хасановой отчётливо представлены четыре раздела, в которых крайние – активные, стремительные, а средние включают в себя лирическую сферу и развёрнутую каденцию солиста. Единство композиции достигается общностью эмоционального тонуса, интонационным родством материала. Особой цельности формы способствуют тематические связи музыкального материала, осуществляемые на образном и композиционном уровнях. Единству и компактности произведения способствует отказ композитора от двойной экспозиции.

Концерт начинается лаконичным вступлением. В партии солиста ярко и призывно звучит неоднократно повторяющаяся октавная фигурация, подобно звучанию карнаев, оповещающих о начале народного праздника. Октавные звуки рояля на фоне тремоло оркестра вводят слушателя в празднично-приподнятый мир музыки Концерта:

The image shows a musical score for the beginning of a concerto. It consists of two systems of staves. The first system is for the piano, with a treble clef and a common time signature (C). The tempo is marked "Allegro con fuoco". The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a melodic line in the right hand. The second system is for the soloist, also in common time and marked "Allegro con fuoco". It features a prominent octave figure in the right hand, with a forte dynamic marking (*ff*), and a tremolo accompaniment in the left hand.

Образы стремительного движения темы главной партии, построенной на фигурационных образованиях шестнадцатых в октавном унисоне, создают яркую эмоционально-насыщенную палитру звуковой картины. Композитор изобретательно использует полифонические приёмы развития, комплементарную и разнотемную полифонию, приводя развитие к яркой, насыщенной оркестровыми красками, кульминационной фазе. Солист и оркестр соревнуются в демонстрации виртуозных возможностей, при этом ведущая роль в Концерте принадлежит партии фортепиано. С первых же тактов определяется лидирующая роль солиста: активный динамический напор подчёркивается упругим ритмом, охватом всех регистров рояля. Партия оркестра вовлекается в динамическую волну роста звучности, задаваемую солистом:

The image shows a musical score for piano, measures 10 through 19. The score is written for two staves: the upper staff is the right hand and the lower staff is the left hand. The music is in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The dynamic marking 'mp' is present in the first measure. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems, with measures 10-11 in the first system and measures 12-19 in the second system. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Небольшая оркестровая интерлюдия (цифра 2) подводит к появлению темы побочной партии у солиста, которая мелодически орнаментальна. Композитор достигает этого за счёт укрупнения ритма и использования особой регистровки рояля, благодаря которой тема приобретает возвышенный, романтический оттенок. Нюанс *p* и причудливо узорчатый тип мелодического рисунка в двухоктавном унисоне приближает её к узбекским лирическим мелодиям. Характерно, что тема побочной партии вырастает из интонаций главной, в чём усматривается развитие листовской традиции монотематизма.

С цифры 20 начинается разработка. Тема побочной партии переходит в оркестр, а в партии солиста прослеживаются интонации главной партии. Единая интонационная основа, лежащая в организации тематического материала главной и побочной партий, расслаивается с помощью ритмической организации материала. Это создаёт ощущение внутренней

целостности музыкальной ткани, складывающейся из интонационно однородной мелодической линии.

Сложный в техническом отношении нотный текст разработки требует от пианиста пристального внимания, усвоения его посредством метода повторения. «В фортепианной игре, – писал Г. Коган, – повторные проигрывания нужны не только затем, чтобы движения и их последование запоминались, но главным образом для того, чтобы они в значительной мере автоматизировались».⁷⁶ И эта ценная рекомендация известного пианиста и педагога поможет пианисту в уверенном и свободном исполнении разработки при игре с оркестром.

Особое внимание Х. Хасанова уделяет отдельным компонентам музыкальной технологии – интервалу, аккорду, фигурационной формуле как строительным единицам мелодии и гармонии, масштабам построения, определяющим архитектуру целого. Подобный метод использования музыкального материала, несущего в себе определённую семантику, являющегося источником гармонической и мелодической структуры, приводит к единству всех составных элементов сочинения. Особенно это ярко проявляется в каденции солиста, начинающейся с цифры 32.

Примечательно, что каденция, как и начало концерта, открывается призывной репетиционной формулой, звучащей здесь в верхнем регистре на звуке *d3*, приобретая новый смысл и приковывая внимание слушателя:

[Allegro con fuoco]

152

⁷⁶ Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969, с. 214

Репетиционная формула вторгается в музыкальное развитие каденции, проявляясь в различных вариантах, и приобретает токкатный характер. Развитие каденции строится по принципу интонационного развёртывания, всё большему охвату регистров и уплотнения звуковой ткани. В цифре 33, в момент наивысшего драматического подъёма, начинается зеркальная реприза, в которой совмещены элементы главной и побочной партий. Предельная концентрация динамического напряжения, слияние разделов формы, в частности, разработки и репризы, позволяет говорить о претворении симфонического метода П. И. Чайковского. Такой драматургический приём способствует ещё большей цельности композиции:

The image shows a musical score for a piano piece, marked "Maestoso". The score is in 4/4 time and features a complex texture with multiple staves. The top staff shows a melodic line with a fermata. The middle staff has a piano accompaniment with a fermata. The bottom staff features a rhythmic pattern of triplets. The key signature has two flats, and the tempo is marked "Maestoso".

Образы главной и побочной партий существенно трансформируются и сближаются в образном плане, приобретая героико-величественный, жизнеутверждающий характер. Тема побочной партии поручена оркестру, которая звучит теперь устремлено и динамично. Фортепианная партия контрапунктически соединяется с оркестровой, образуя неразделимое целое, и олицетворяет собой торжество позитивного начала. Динамическая энергия развития усиливается к концу произведения, достигая максимального звучания.

Стилевое своеобразие Концерта Х. Хасановой связано со свободой мелодического дыхания и новым ощущением мелодической линии, горизонтали как основы тематизма главной и побочной партий. Концерт пианистичен. Отличительная черта его – преобладание мелкой техники в сочетании с другими видами фортепианной фактуры, требующей от исполнителя способности быстрого переключения с одного вида техники на другой. В Концерте отсутствуют медленные разделы, что требует от исполнителя большой мобилизации своих технических возможностей. В произведении мало оркестровых эпизодов. Эту особенность следует

учитывать пианисту. Масштабная каденция, по сути, концентрирует в себе идейно-смысловой центр произведения и представляет особый интерес в плане разнообразия видов фактуры, а также предоставляет солисту богатое поле поиска выразительных темброво-колористических эффектов.

Отличительная черта Концерта Х. Хасановой – классичность и ясность стиля при использовании современных ладогармонических средств. Глубокое понимание выразительных возможностей рояля и оркестра позволили Х. Хасановой предоставить музыкантам поистине благодатный материал для создания яркой исполнительской концепции жизнеутверждающего пафоса, зажигающей особой энергетикой, как исполнителей, так и слушателей.

Произведение требует глубокого проникновения в характер музыки, способности донести до слушателя образный мир концерта. Солист должен обладать незаурядными волевыми качествами, а также ярким артистическим темпераментом. Именно этими качествами сполна обладает пианистка Гульнара Назарова – «интерпретатор со своеобразным мироощущением»⁷⁷, впервые исполнившая сочинение Х. Хасановой в Большом зале Государственной консерватории Узбекистана в июне 1991 года с Национальным симфоническим оркестром Узбекистана под управлением Народного артиста Узбекистана, профессора Захида Хакназарова. С огромным успехом прозвучал Концерт в рамках Фестиваля молодых композиторов Узбекистана в апреле 1992 года в концертном зале «Бахор» в исполнении Г. Назаровой и Национального симфонического оркестра Узбекистана под управлением З. Хакназарова. Концерт неоднократно транслировался по Узбекскому телевидению. Осенью 2003 года фортепианный концерт Х. Хасановой вошёл в программу III Международного фестиваля симфонической музыки и прозвучал в Большом зале Государственной консерватории Узбекистана в исполнении лауреата республиканского конкурса Захро Мухамеджановой и Национального симфонического оркестра Узбекистана под управлением З. Хакназарова.

Необыкновенно лучезарный, полный неукротимого движения, яркого темперамента, праздничный и виртуозный фортепианный концерт Х. Хасановой доказывает жизнеспособность данного жанра в развитии музыкального искусства Узбекистана.

⁷⁷История фортепианного камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. – Т., 1989, с. 59.

Вопросы:

1. Время создания Х. Хасановой Концерта для фортепиано с оркестром;
2. Какие исполнительские средства требуются для раскрытия национальной специфики фортепианного концерта Х. Хасановой?
3. Какие исполнительские проблемы возникают перед пианистом в сфере звукового воплощения Концерта?
4. В чём состоит своеобразие фортепианного концерта Х. Хасановой?
5. Влияние каких известных композиторов вы слышите и обнаруживаете в фортепианном концерте Х. Хасановой?

Задания для самостоятельной работы:

1. Назовите другие произведения Х. Хасановой, написанные для фортепиано;
2. Раскройте образный мир Фортепианного концерта Х. Хасановой.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Х. Хасанова – Симфония для симфонического оркестра в 2-х частях
Исполнитель – Национально симфонический оркестр РУз
Дирижёр – ЗахидХакназаров
<https://www.youtube.com/watch?v=OwkUWB339tY>

Литература:

1. Ахмедходжаева Н. О понятии концертности // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Сборник статей. – Т., 1982;
2. История фортепианного камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. – Т., 1989;
3. Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969;
4. Лебедева Н. С. Фортепианные концерты Георгия Мушеля в аспекте исполнительской интерпретации в классе специального фортепиано. – Т., 2009;
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982;
6. Ревес И. Развитие когнитивно-творческих способностей, обучающихся в современных условиях. – Т., 2011;
7. Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга первая. – М., 1988;
8. Шарипова А. Р. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90-е годы). – Т., 1999;

9. Юсупова О., Белага Н. Некоторые аспекты работы в фортепианном классе над произведениями крупной формы композиторов Узбекистана // Вопросы теории и исполнительства на современном этапе. – Т., 1985.
10. Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. – М., 1972.

Тесты к III главе

Тема: Современные произведения крупной формы – фортепианные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром

1. В каком году Сильвестровым была осуществлена вторая редакция Первой сонаты для фортепиано?
 - А) в 2000
 - Б) в 1960
 - В) в 1972
 - Г) в 2009
2. Фортепианная соната А. Мансурова представляет собой ...
 - А) трёхчастный цикл
 - Б) двухчастный цикл
 - В) одночастную композицию
 - Г) четырёхчастный цикл
3. Годы жизни И. Стравинского...
 - А) 1934 – 1998
 - Б) 1882 – 1971
 - В) 1891 – 1953
 - Г) 1906 – 1975
4. Каким художественным принципом руководствуется в своём творчестве А. Мансуров?
 - А) народная почвенность музыки
 - Б) отказ от традиций
 - В) традиционное клише
 - Г) отказ от новаций
5. Автор книги «Концерты М. Атаджанова в классе специального фортепиано» - ...
 - А) Эльмира Миркасымова
 - Б) Мадина Файзиева
 - В) Марат Гумаров
 - Г) Гульзамон Гулямова
6. К какому периоду творчества относится Концерт для фортепиано с оркестром И. Стравинского?
 - А) к раннему периоду творчества
 - Б) к позднему периоду творчества

В) к неоклассическому периоду творчества

Г) к полифоническому периоду творчества

7. Автор книги «Сонаты Валентина Сильвестрова в классе специального фортепиано» - ...

А) Марат Гумаров

Б) Сайёра Гафурова

В) Офелия Юсупова

Г) Мадина Файзиева

8. Первая соната М. Атаджанова характеризуется ...

А) богатством фортепианной фактуры

Б) аскетизмом фортепианной фактуры

В) монодийностью фортепианной фактуры

Г) унисонным изложением музыкального материала

9. Первая фортепианная соната В. Сильвестрова - это ...

А) выражение аскетического мировосприятия

Б) отражение романтического мировосприятия

В) выражение урбанистического мировосприятия

Г) выражение рационалистического скептицизма

10. М. Атаджанов посвятил Второй фортепианный концерт ...

А) памяти Бориса Зейдмана

Б) памяти Георгия Мушеля

В) памяти Дани Закирова

Г) памяти отца Абдушарипа Атаджанова

11. Первая фортепианная соната В. Сильвестрова отличается...

А) отсутствием метроритмической организации музыки

Б) строгостью метроритмической организации музыки

В) свободой метроритмической организации музыки

Г) системностью метроритмической организации музыки

12. Второй фортепианный концерт М. Атаджанова представляет собой ...

А) двухчастный цикл

Б) одночастную композицию

В) трёхчастный цикл

Г) четырёхчастный цикл

13. Первая соната М. Атаджанова представляет собой ...

А) двухчастный цикл

Б) одночастную композицию

В) трёхчастный цикл

Г) четырёхчастный цикл

14. В Первой сонате В. Сильвестрова обнаруживается влияние ...

А) П. Хиндемита

Б) П. Булеза

В) А. Берга

Г) А. Скрябина

15. В каком году М. Атаджанов написал Второй фортепианный концерт?

А) в 1989 году

Б) в 2000 году

В) в 2008 году

Г) в 2010 году

16. Первая фортепианная соната В. Сильвестрова представляет собой ...

А) четырёхчастный цикл

Б) одночастную композицию

В) трёхчастный цикл

Г) двухчастный цикл

17. Жанр Второго фортепианного концерта М. Атаджанова - ...

А) концерт – фантазия

Б) концерт – рапсодия

В) концерт – мемориал

Г) концерт – баллада

18. Одной из исполнительских трудностей в Первой фортепианной сонате

В. Сильвестрова является ...

А) звуковое воплощение токкатности

Б) звуковое воплощение динамического нюанса от *pp* до *ppp*

В) достижение максимально быстрого темпа

Г) виртуозное применение *marcato* и *martellato*

19. Образный мир Второго фортепианного концерта М. Атаджанова ...

А) лирико-пейзажный

Б) лирико-жанровый

В) лирико-драматический

Г) лирико-пасторальный

20. Автор книги «Игорь Стравинский» - ...
- А) Борис Ярустовский
 - Б) Борис Ерзакович
 - В) Борис Зейдман
 - Г) Борис Гиенко
21. Особенности исполнительских каденций солиста во Втором фортепианном концерте М. Атаджанова - ...
- А) наличие виртуозности
 - Б) отсутствие виртуозности
 - В) наличие эффектности
 - Г) наличие бравурности
22. Фортепианный концерт Х.Хасановой представляет собой ...
- А) четырёхчастный цикл
 - Б) двухчастный цикл
 - В) трёхчастный цикл
 - Г) одночастную композицию
23. Обозначение в Фортепианной сонате А. Мансурова *cantabile* означает...
- А) оживлённо
 - Б) легко
 - В) певуче
 - Г) энергично
24. Стилиевые особенности какого танца использует М. Атаджанов во Втором фортепианном концерте?
- А) тарантеллы
 - Б) менуэта
 - В) вальса
 - Г) хоты
25. Партия солиста во Втором фортепианном концерте М. Атаджанова характеризуется ...
- А) аскетичностью фактуры
 - Б) многослойностью изложения
 - В) отсутствием аккордовой фактуры
 - Г) отсутствием октавной техники
26. Первый исполнитель Второго фортепианного концерта М. Атаджанова ...
- А) Бехзод Абдураимов

Б) Мадина Файзиева

В) Марат Гумаров

Г) Мухаммаджан Атаджанов

27. Состав оркестра в Фортепианном концерте И. Стравинского - ...

А) духовой оркестр и скрипки

Б) духовой оркестр и арфа

В) духовой оркестр и контрабасы

Г) духовой оркестр и виолончели

28. Образный мир Концерта для фортепиано с оркестром Х. Хасановой - ...

А) меланхоличный, поэтический

Б) праздничный, жизнеутверждающий

В) пасторальный, энергичный

Г) сумрачный, сосредоточенный

29. Образный мир Концерта для фортепиано с оркестром И. Стравинского -

А) торжественный, величественный

Б) лёгкий, непосредственный

В) лирический, пасторальный

Г) юмористический, шуточный

30. Преобладающий тип фактуры в Фортепианной сонате А. Мансурова - ...

А) дискретно-перманентный

Б) тяжеловесно-насыщенный

В) линейно-плоскостной

Г) орнаментально-фигуративный

ГЛАВА IV

Тема: КОНЦЕРТНЫЕ ПЬЕСЫ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Концерт для музыканта-исполнителя является важнейшим событием в его исполнительской практике. Каким бы он ни был – академическим, классным, открытым, сольным, смешанным, – это всегда большое волнение, стресс, праздник, стремление к успеху. Поэтому здесь огромное значение имеет правильный выбор произведений, которые должны прозвучать в программе концерта. Участие молодого пианиста, студента магистратуры в концерте имеет также большое воспитательное значение. Оно способствует формированию артистизма, психологического контакта со слушательской аудиторией. Для обретения артистического мастерства, свободы на концертной сцене большую роль играют концертные пьесы, способствующие выработке профессиональных артистических качеств музыканта-исполнителя. Концертные пьесы по художественному содержанию ориентированы на активное восприятие их слушателями и потому предполагают наличие у исполнителя яркой творческой индивидуальности и блестящей виртуозности. Они, как правило, – праздничные, жизнеутверждающие, позитивно и благоприятно воздействующие на публику, вселяющие в неё позитивное начало, улучшающие настроение, иногда же – ярко трагические, драматичные, но, неизменно, – вызывающие восторг и упоение красотой музыкального искусства.

Именно такие концертные пьесы помещены в данной главе в качестве образцов блестящего концертного исполнительского стиля.

Изучение концертных пьес не только формирует профессиональные исполнительские качества музыканта-исполнителя, но и, что немаловажно, высокий художественный вкус, индивидуальную манеру исполнения широко известных и популярных в концертном репертуаре известных пианистов произведений. Найти свою изюминку в музыкальном сочинении. Которое у всех на слуху, открыть его новые, неизведанные стороны и грани – поистине увлекательная задача, решению которой помогают исполнительские анализы концертных пьес, содержащихся в Учебнике. Известно, что чем более популярно музыкальное произведение, тем труднее его исполнять на концертной сцене. Поэтому каждая концертная пьеса для музыканта-исполнителя – это пробный камень для его таланта, мастерства и самореализации как музыканта-художника, которые немислимы без вдохновения, воображения, фантазии и, самое главное, – колоссальной повседневной работы над собой.

4.1. Ф. Лист. Баллада № 2 *h-moll*

Вторая баллада для фортепиано *h-moll* (1853) принадлежит к числу высочайших достижений венгерского гения Ференца Листа (1811 – 1886). Великий пианист открыл неисчерпаемые ресурсы фортепианной выразительности. «Лист расширил концертный репертуар пианиста».⁷⁸ Доказательным подтверждением тому является Вторая баллада. Она создавалась композитором параллельно с Сонатой *h-moll* и обнаруживает черты общности не только в тональном, но и в идейно-образном, концептуальном плане. В отличие от Первой баллады (1845-1848), имеющей программный заголовок «Песнь крестоносцев», Вторая баллада не имеет программного наименования, и это обстоятельство позволяет исполнителю довольно произвольно трактовать её художественное содержание.

Известно, что Сонату *h-moll*, как и первый «Мефисто-вальс» ассоциируют с «Фаустом» Николауса Ленау. В некоторой степени эти ассоциации можно отнести и ко Второй балладе, произведению философски сложному, противоречивому, автобиографическому. Её герой в значительной мере сам Лист с его романтическими страстными исканиями идеала, борьбой, апофеозом победы и жизнелюбией.

Как и Соната *h-moll*, Вторая баллада представляет собой крупную одночастную композицию с признаками концентрированной цикличности. В соответствии с жанром баллады в произведении в качестве основополагающих начал выступают лирика, эпос и драма. Несмотря на исключительную яркость, фантастика и картинная изобразительность имеют второстепенное значение. Содержание баллады раскрывается Листом со стороны лирико-психологического подтекста основного действия. Благодаря этому и таинственно-мистическое звуковое пространство, и лирико-драматические образы, и живописные картины природы насыщены глубоким и тонким психологическим подтекстом. На протяжении всей баллады сохраняется присутствие взволнованного повествования, основанного на чередовании эпических, лирических и драматических волн, приводящих в итоге к мощному жизнеутверждающему апофеозу, типичному для большинства крупных одночастных композиций Листа – поэм, рапсодий, легенд.

Создавая Вторую балладу, с её контрастной сферой сумрачно-драматических и светло-созерцательных образов, Лист выстроил

⁷⁸Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа. – Ленинград: Музыка, 1986, с. 74

своеобразную композицию, сочетающую сонатную форму с свободным использованием её классических закономерностей, с зеркальной репризой, развёрнутой кодой. В качестве тональных центров выступают тональности *h-moll*, *b-moll* и *H-dur*, что позволяет говорить о смелости композитора в области ладогармонического мышления. Огромную роль в балладе имеет использование хроматических последований, как одного из важнейших факторов расширения возможностей фактуры. Совершенство композиционного построения Второй баллады заключается в цельности и драматической напряжённости.

Монотематизм, как основополагающий метод музыкального мышления Листа, проявляется в этом сочинении многогранно, позволяя представить один и тот же образ в различных освещениях. Первая тема отличается сумрачно-таинственной, фантастической с элементами мистики образностью. В фортепианной фактуре явно ощутимы три пласта: нижний – хроматические гаммообразные волновые пассажи в глубоких басах, средний – нервно пульсирующие созвучия сопровождающего значения, верхний – постепенно движущаяся диатоническая мелодия:

The image shows a musical score for the first theme of Liszt's Second Ballade. It is written for piano and consists of two systems. The first system is marked 'Allegro moderato' and 'p'. The second system is marked 'con f' and 'marcato'. The score features a complex texture with a chromatic bass line, a pulsating accompaniment, and a melodic line in the upper register. The score includes dynamic markings like 'p' and 'con f', and articulation like 'marcato'.

Задача исполнителя – передать сурово-сдержанный характер эпического повествования, как бы всплывающего на поверхность из глубины веков. Мелодию следует играть очень ярко рельефно в соответствии с указанием *marcato* и в то же время певуче, слушая её интонационное развитие. Гаммаобразные пассажи следует играть образно и выразительно. Следует отметить, что Лист очень любил разнообразные гаммаобразные пассажи, создавал на их основе эффектные виртуозные виды фактуры.

Как заметил Я. Мильштейн: «Гаммы и гаммообразные пассажи приобретают у него иное значение и смысл: они служат, прежде всего, средством быстрого охвата всего звукового поля инструмента и требуют

особого технического умения, обеспечивающего одновременно и нужную скорость движения, нужную звучность, и двигательное удобство».⁷⁹

Во Второй балладе гаммаобразные пассажи имеют важное драматургическое значение, их исполнение должно быть подчинено художественному содержанию музыки, раскрытию её смысла. Здесь весьма уместно красочное использование педали, колориту которой Лист придавал огромное значение. Обстоятельно это отметил ещё Черни. «Лист – говорит он, – в хроматических и других руладах в басу непрерывно применяет педаль и этим извлекает массу звучаний (Tonmasse), которая подобно густому облаку, рассчитана на общий эффект».⁸⁰ Руководствуясь этим способом, пианист может использовать выразительные возможности педали, способствующие созданию впечатляющего музыкального образа.

С 17-го такта в музыкальное развитие включается вторая тема, контрастирующая первой. Возрастает роль импровизационности, непринуждённой свободы повествования:

[Allegro moderato]

rinforz. molto

molto rit.

* * *

Этот звуковой образ словно соткан из разнообразных сочетаний речитатива, хора, пасторали, в целом сливающихся в единый лирический образ. Исполнителю следует передать гибкую природу музыки с пафосными речевыми интонациями фраз. Глубокая сосредоточенность и возвышенность хоральных аккордов, мягкая обволакивающая звучность нежных гармоний создают в *Allegretto* таинственную ауру. Благодаря этому создаётся ощущение, что созерцательность лирического образа таит в себе большую силу, которая проявится в дальнейшем развитии. Особое значение в исполнении второй темы приобретают паузы, очень выразительные и многозначительные, дающие возможность переключения в новые грани лирического образа:

⁷⁹ Мильштейн Я. Ф. Лист. Том 2. – М., 1971, с. 16

⁸⁰ Мильштейн Я. Ф. Лист. Том 2, с. 34



Двукратное изложение главной и побочной тем в экспозиции баллады сначала в *h-moll*, а затем полутонем ниже в *b-moll* призвано подчеркнуть драматическое начало, закрепить в сознании слушателя основные образы, но в более таинственном, сумрачном ракурсе. «Лист, - отмечал А. Алексеев, - ярчайший представитель романтического стиля исполнения».⁸¹ Повторение музыкального материала в новом тональном освещении должно быть реализовано исполнителем именно в романтическом плане, воздействуя на слушателей эмоционально-психологически.

В разработке существенно изменяется как облик обеих тем, так и их соотношение. Главная тема свёртывается, концентрируя свою энергию на кратких фанфарных возгласах, маршевых ритмах. Характер музыки становится решительным, наступательным в своём движении, охватывая объёмное регистровое пространство. В виртуозных пассажах весьма целесообразно применять позиционную аппликатуру.

В разработке многообразно представлена типично листовская фресковая манера письма: применение бросков позиционных комплексов по клавиатуре, использование октав. Важное значение приобретает способ распределения звуков между руками. Главные образы баллады подвергаются колоссальной трансформации, раскрываются в новом ракурсе. В 181 такте происходит переключение в тональность *c-moll*, где главная тема звучит монументально, грандиозно и драматично. Репарка *tempestuoso* указывает на неистово неукротимый характер движения. Главная тема звучит здесь широко, открыто, взволнованно на гулком фоне октавных хроматических волн:

⁸¹ Алексеев А. История фортепианного искусства. Части I и II. 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988. с. 217



Дальнейшее развитие приводит к мощной кульминации героико-драматического плана, требующей от пианиста максимальной концентрации исполнительских сил и возможностей. Патетический пафос кульминационной фазы сменяется лирическим островком, своего рода разрядкой эмоционального напряжения перед новой волной всплеска страстных эмоций, на этот раз лирических. С 225 такта музыкальное развитие вступает в фазу экзальтированной лирической стихии. Указания *rubato* и *appassionato* требуют от исполнителя свободной лирической экспрессии, страстного выражения чувств после виртуозного пассажа, отмеченного ремаркой *delicatamente*, замирающего на звуке ми-диез первой октавы.

Начинается зеркальная реприза. В тональности *H-dur* в темпе *Allegretto* нежно и проникновенно звучит трансформированная тема побочной партии как образ «вечно женственного» начала. Тема побочной партии должна звучать здесь как возвышенный хорал, мягко оттеняемый колокольными звучностями в глубоких басах. Изложенная аккордами тема производит впечатление уверенности и значительности. Следует обратить внимание на указания *sempre legato* и *dolce placido*, требующие от пианиста поиска тончайших выразительных средств, гибкости и легато, плотности звучания аккордов при использовании тихой динамической нюансировки. Эта наступившая тишина воспринимается как образ прекрасной романтической мечты, как идеал обаятельный и поэтический.

Следующая за побочной тема главной партии приобретает совершенно новый облик. Сопровождаемая нежными гармоническими фигурациями, она напоминает лирический ноктюрн. Указание *cantabile* требует певучести и плавности ведения мелодической линии, ощущения покоя и гармонии героя с

окружающим миром. Поменяв местами основные темы, Лист изменил и смысл их сопоставления. Если в экспозиции эти темы противостояли друг другу и резко контрастировали, то в репризе происходит их сближение в умиротворении. Эмоциональное состояние покоя, лирического созерцания и романтического томления закономерно приводит к новой фазе экстатического подъёма, начинающегося с 269-го такта, подводящей к коде баллады. Начало коды следует показать очень рельефно. Для этого необходимо в 268-ом такте в соответствии с указанием *ritardando molto* сильно замедлить движение, усилить силу звучности, и лишь с 269-го такта начать играть в нюансе *p* и, постепенно оживляя движение и экспрессию, привести музыкальное развитие к главной кульминационной вершине произведения. В 284-ом такте главная тема звучит величественно-апофеозно, как Гимн жизни, Гимн любви:

Ремарка *grandioso* и нюанс *ff* требуют от пианиста максимальной силы звучности, масштабности и яркости, насыщенности тембра и красочности. Здесь не следует суетиться. Каждый аккорд должен прозвучать величественно, значительно и полнозвучно. Важно вести мелодическую линию аккордов, объединяемую гаммообразными октавными пассажами в единую линию развития.

Особую сложность для исполнителя представляют заключительные такты баллады, поэтичное *Andantino*, символизирующее возвышенный мир лирической побочной партии, образующей своеобразный эпилог, созвучный заключительным словам Мистического хора, завершающего «Фауст» Гёте:

Всё быстротечное –
 Символ, сравненье.
 Цель бесконечная
 Здесь в достиженье.
 Здесь – заповеданность
 Истины всей.
 Вечная женственность
 Тянет нас к ней.

Перевод Б. Пастернака

Следует обратить внимание на ремарку *dolce espressivo*, требующую утончённой выразительности, проникновенности и идеальной прозрачности звучания. Каждый звук, каждая деталь нотного текста должны быть идеально отделаны. Указание *una corda* также следует учесть и прослушать полифоническое соединение всех мелодических линий голосов. Заключительные аккорды в нюансе *pp* должны прозвучать таинственно, постепенно растворяясь в тишине.

Вторая баллада Листа – сочинение редкой поэтичности, красоты и силы чувства. Исполнение её требует большой гибкости, агогической свободы, художественного вкуса. Внешняя эффектность не должна заслонить глубокого внутреннего содержания баллады, её эмоционального разнообразия. Техника, виртуозность призваны служить раскрытию сложного романтического содержания музыки, противоречивого и многогранного в своей сущности.

Вопросы:

1. Охарактеризуйте жанр баллады;
2. Что такое монотематизм?
3. Сравните баллады Листа с балладами Шопена;
4. Какие трудности возникают при изучении Второй баллады и как их преодолеть?

Задания для самостоятельной работы:

1. Ознакомьтесь с жанром баллады в музыке и в литературе;
2. Составьте план работы над Второй балладой;
3. Обозначьте педализацию во Второй балладе;
4. Придумайте программу, найдите эпиграф ко Второй балладе и условное название;
5. Прослушайте аудио- и видео-записи известных исполнителей.
6. Прокомментируйте услышанные интерпретации.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Ф. Лист. *Баллада № 2 h-moll*
Исполнитель Владимир Горовиц (1981)
<https://www.youtube.com/watch?v=tvCWRcmdFG4>
2. Ф. Лист. *Баллада № 2 h-moll*
Исполнитель Дмитрий Мельников (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=ekMHO2avSgk>

3. Ф. Лист. *Баллада № 2 h-moll*
Исполнитель Аркадий Володось (2000)
https://www.youtube.com/watch?v=Nj25ssnMO_I
4. Ф. Лист. *Соната h-moll*
Исполнитель Андрей Коробейников (2019)
<https://www.youtube.com/watch?v=4FbPsKVM00Y>

Литература:

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. Части I и II. 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988;
2. Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа. – Ленинград: Музыка, 1986;
3. Буасье А. Уроки Листа. – Ленинград: Музыка, 1964.
4. Гаал Д. Ш. Лист. – Москва: Правда, 1986;
5. Золотой Музыкальный ЛИСТОпад. К 200-летию со дня рождения Ференца Листа. Альманах. – Ташкент, 2011;
6. Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1959;
7. Мильштейн Я. Ф. Лист. Том 2. Издание второе, расширенное и дополненное. – М.: Музыка, 1971;
8. Надор Т. если бы Лист вёл дневник... - Будапешт: Корвина, 1988;
9. Цуккерман В. Соната си минор Ф. Листа. – М.: Музыка, 1984;
10. Файзиева М. М. Вторая баллада Ф. Листа: опыт исполнительского прочтения (К 200-летию со дня рождения венгерского композитора) // Ежегодник ГКУз 2011 «Музыкалық тағлым тизимида инновацион технологиялар» // «San'at» журналы. – Т., 2011.

4.2. Я. Витолс. Прелюдии

В изучении концертных пьес зарубежных композиторов жанр прелюдии очень полезен как произведения малой формы, предоставляющий возможность на материале миниатюры ставить и решать большие и смелые задачи. Прелюдия, став самостоятельным и самодостаточным произведением, отделившись от фуги, сконцентрировала в себе новые черты, приобрела концертные качества, виртуозные приёмы письма, стала более масштабной.

В этом смысле прелюдии латышского композитора Язепа Витолса (1863 – 1948) представляют несомненный интерес. Характеризуя эстетическую

позицию классиков латышской музыки, исследователь Нильс Грюнфельд отмечал: «Убеждало понимание народа как единого гармонически уравновешенного целого. Такие взгляды соответствовали академизированному представлению о народности, свойственному возраставшей Витола Петербургской школе».⁸² Подтверждением тому являются прекрасные фортепианные прелюдии Витолса.

Жанр фортепианной прелюдии привлекал внимание Язепа Витолса так же, как и других его современников Чюрлёниса, Дебюсси, Лядова, Скрябина, Рахманинова возможностью лирического самовыражения в предельно лаконичной форме. Прелюдия в творчестве Витолса связана с широким кругом художественных задач, стремлением запечатлеть в звуках жизненные события в виде непосредственного выражения чувств и мыслей, эмоционально-психологических состояний и настроений, как своего рода селфи на фоне пейзажа. Она заключает в себе значимость мгновения, запечатлённого в вечности, соединяющей человека и природу, внутренний и внешний миры. Каждая прелюдия Витолса предельно афористична, конспективна и концентрирована, в определённой мере загадочна и многозначна при удивительном единстве всех компонентов музыкального языка.

Характеризуя Витолса, музыковед Нильс Грюнфельд отмечает: «Строгий профессионализм, художественная требовательность и авторитет, глубокий демократизм – всё это уживалось у Витола с уже анахроничными для того времени национально-романтическими творческими установками».⁸³ Наряду с этим в творчестве Витолса и, особенно, в фортепианных прелюдиях обнаруживаются черты стиля модерн, характерного для искусства рубежа XIX – XX веков. «Все стороны жизни, – и низовые, и духовные, и художественные, включая в широком смысле и экстерьерное, и интерьерное, – и стиль жизни, и моду, и манеру поведения, и афиши, и витрины, и ювелирные украшения, и утварь, и тип мышления, и творчество – буквально всё должно быть пропитано духом модерна».⁸⁴

Обратившись к сочинению прелюдий на рубеже XIX – XX веков, Витолс отразил в них мироощущение художника эпохи модерна – утончённо поэтическое восприятие красоты, эстетику прекрасного, обогащающих

⁸²Грюнфельд Н. Э. О путях развития латышской музыки в 1919 – 1940 г.г. // Прибалтийский музыковедческий сборник № 1. – Вильнюс, 1982, с. 106

⁸³Грюнфельд Н. О путях развития латышской музыки в 1919-1940 гг.// Прибалтийский музыковедческий сборник №1, с.106;

⁸⁴Скворцова И. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX-XX веков. Рассуждения на тему в форме свободных вариаций // Музыкальная академия, 2005, №4, с. 189

духовный мир посредством искусства. Эта художественная установка озаряет музыку Витолса духовным светом, созвучным гуманистическим идеям нашего времени. Пианисту, изучающему фортепианные прелюдии Витолса, открываются новые звуковые миры. Поэтому столь важно для музыканта-исполнителя, интерпретатора музыки латышского классика, пристальное изучение системы выразительных средств, особенностей музыкального языка, формообразования, требующих выбора соответствующих стилю композитора исполнительских выразительных приёмов.

Звуковое воплощение художественного замысла произведения, его образов, интонаций, гармоний во многом зависит от интеллекта музыканта-исполнителя, его восприятия и понимания смысла содержания, которые в свою очередь связаны с выразительными возможностями, способами и приёмами игры, с исполнительской технологией. Уровень развития художественного и технического аппарата музыканта обуславливает качество раскрытия и конкретизации замысла. В этом отношении музыкально-художественное мышление пианиста, изучающего прелюдии Витолса, должно быть ориентировано на поиск исполнительских выразительных средств, организуемых на уровнях функционирования, как сознания, так и подсознания. «Творческий процесс, - отмечает Николай Волков, - происходит на сознательном и подсознательном уровне, и как любой процесс, вырабатывает свои автоматизмы или навыки».⁸⁵

Процесс изучения фортепианных прелюдий Витолса включает в себя систему множественных связей, предполагающих погружение в образно-художественный мир композитора, его эпоху в соотношении с эстетико-духовными ценностями нашего времени. Важную роль в этом процессе играет анализ музыкального языка, выявление стилевых особенностей музыкально-художественного мышления композитора. Основополагающими компонентами музыкального языка прелюдий Витолса являются мелодический тематизм, мотивная организация, имеющие линейную природу. При этом в систему и области тематизма включаются не только мелодический тематизм, но и тембровый, фигурационный и темброво-гармонический. Благодаря взаимодействию видов тематизма, мелодический фактор, сохраняя свою ведущую роль, становится более гибким и универсальным. Интервальная горизонталь, легко превращается в

⁸⁵ Волков Н. Содержание музыкально-художественного развития // Музыка и время, 2007, №9, с. 22

интервалику вертикали, единство этих двух компонентов способствует цельности музыкального стиля.

Весьма показательна в этом отношении Прелюдия *d-moll*, op.13 №1, в которой отражены поиски композитора в области лирического музыкального языка и красочной тембральности. Она проникнута тончайшим ощущением пейзажа, поэтикой романтической мечтательности и страстных патетических чувств. Полифоническое развитие усиливает впечатление её объёмности и колоритной игры светотеней. Наряду с этим в прелюдии сохраняется кристальная прозрачность звучания благодаря мелодизации всей ткани, в частности, гармонического сопровождения в левой руке. Мелодическое развитие в пьесе начинается с вершины-источника плавным нисходящим движением дуэта лирических голосов, создающим светлый созерцательный характер:



Музыкальные построения завершаются приёмом эхо, мягко оттеняющим лирическую пейзажность звукового образа.

Используя принцип тематического развёртывания, Витолс обновляет трёхчастную форму, обогащает её красочными ладотональными сопоставлениями, приводящими к широкой и масштабной лирико-драматической кульминации, вводит в пьесу каденцию, придающую черты концертности, и завершает произведение довольно большой кодой, необычной для жанра прелюдии. Пианисту необходимо обратить внимание на просветлённость мажора, которым заканчивается прелюдия, содержащая интересные находки композитора во всех сферах музыкального языка и его организации. Все эти инновации предоставляют пианисту благодатный материал для развития музыкально-художественного мышления и активизации творческого процесса исполнительской интерпретации.

Прелюдия *b-moll*, op.16 №2 является одной из лучших пасторальных картин-настроений. Отличающаяся необыкновенной глубиной и сосредоточенностью музыкальной мысли, она пробуждает поэтические чувства, возникающие при созерцании пейзажа. Воплощая многообразие чувств, переполняющих в эти минуты душу, композитор оттеняет грустные

элегические настроения удивительным просветлением в средней части пьесы. Обращение к классическому типу трёхчастной формы способствует общей цельности, завершённости. Единство целого достигается использованием одной темы, открывающей пьесу, изложенной в партии левой руки в виолончельном тембре:

Andantino $\text{♩}=104$



В средней части пьесы эта тема, изложенная в высоком регистре в мажорном ладу, преобразуется за счёт орнаментального фигурационного развития, создавая трогательный поэтический образ сказочной мечты, возвышенных чувств и настроений. Витолс демонстрирует в прелюдии изумительное полифоническое мастерство взаимосвязи фактурных элементов музыкальной ткани.

Яркий контраст средней части, в которой элегически-созерцательное настроение сменяется восторженно-патетическим состоянием, осуществлён композитором на основе смысловой трансформации, естественно приводящей к лирической коде. Романтическая семантика прелюдии открывает пианисту возможности инновационного поиска выразительных средств в области тембров и динамики звучания.

Причудливость, мягкая экспрессия ритуального танца, экзотическая загадочность лирического образа отличают Прелюдию *e-moll*, op.17 №2:

Andantino $\text{♩}=44$



Мелодическая структура пьесы сочетает в себе диатонику и плавно скользящую хроматику.

Форма миниатюры близка к строфической и содержит три фазы развития образа с кодой. Раскрытию образного мира данной пьесы может способствовать рассуждение теоретика Евгения Назайкинского: «Чтобы увидеть, насколько сложен смысл, несомый звуком, можно воспользоваться

мысленным экспериментом»⁸⁶. Включая ресурсы сознания и подсознания, пианисту надлежит найти образные ассоциации в передаче ощущений звуковых реалий миниатюры, наполнить их семантикой индивидуальных эмоциональных состояний, душевных движений, заключённых в прелюдии. Трудность исполнения данной пьесы заключается в её динамическом профиле, колеблющемся от *p* до *pp*. Качество звука, педализация, артикуляция должны быть в постоянном поле внимания исполнителя.

Прелюдия *fis-moll*, op.19 № 1 – драматическая поэма. Цельная по форме, пьеса насыщена страстным и мятежным чувством. Её концепция основана на непрерывном развитии яркой темы, воплощающей страстный патетический пафос самовыражения личности. Тема, изложенная в широкой аккордово-октавной фактуре, сопровождается извилистыми фигурациями в партии левой руки. Интонационная и гармоническая напряжённость темы связана с содержащимися в ней хроматизмами, альтерированными гармониями:

Appassionato ♩=138

Широкое развитие музыкального материала прелюдии требует масштабности и объёмного звучания, исполнительской и технической свободы. Очень важно передать двухплановость: в партии правой руки – тему, и в партии левой руки – фон в одновременном звучании. В партии левой руки необходимо чутко следить за всеми линиями фактуры, добиваться пластичности *legato*, ощущать дыхание пауз восьмыми на сильной доле такта, округлять фразы. Динамический профиль прелюдии должен быть тщательно продуман пианистом и направлен на восприятие слушателя.

В рассмотренных в Учебнике прелюдиях отчётливо выявляются эстетические особенности творчества Витолса, заключающиеся в стремлении обновить традиции, привести в музыкальный звуковой мир инновации своего времени, запечатлеть в звуках мир окружающей природы и личных переживаний. Эти качества наполняют прелюдии Витолса глубоким содержанием, смыслом, не утратившим актуальности в XXI веке. Мастерство

⁸⁶ Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – М, 1988, с. 144

композитора в передаче пластики различных форм и оттенков чувств, несомненно, находит отражение в сознании и подсознании молодых пианистов, формирует их профессионализм, интеллект и духовность.

Вопросы:

1. Расскажите о фортепианной прелюдии, её особенностях и этапах развития;
2. Охарактеризуйте фортепианные прелюдии Я. Витолса в аспекте их самобытности;
3. Сравните прелюдии Я. Витолса с прелюдиями А. Лядова и А. Скрябина.

Задания для самостоятельной работы:

1. Проведите сравнительный анализ прелюдий Я. Витолса с прелюдиями К. Дебюсси и С. Рахманинова;
6. Выявите параллели между прелюдиями Я. Витолса и Х. Хасановой.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Я. Витолс. *Вариации - портреты*
Исполнитель Вилма Цируле (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=EqKDptNg6n8>
2. Я. Витолс. *Три силуэта оп.38*
Исполнитель Григорий Комаровских (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=vMWu2N21pnQ&t=18s>
3. Я. Витолс. *Первая соната оп.1*
Исполнитель Вилма Цируле (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=1pbIVoYqohM&t=0s>
4. Я. Витолс. *Три силуэта оп.38*
Исполнитель Вилма Цируле (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=-gkJQ7kmpcc&t=0s>

Список литературы:

1. Грюнфельд Н. Э. О путях развития латышской музыки в 1919-1940 г.г. // Прибалтийский музыковедческий сборник №1 – Вильнюс, 1982;
2. Скворцова И. Я. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX – XX веков. Рассуждения на тему в форме свободных вариаций // Музыкальная академия, № 4, 2005;
3. Волков Н. Содержание музыкально-художественного развития. // Музыка и время, 2007, №9;
4. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988.

4.3. М. де Фалья.

Фантазия «Бетика»

Фортепианная фантазия «Бетика» (1919) испанского композитора Мануэля де Фальи (1876-1946) – виртуозная концертная пьеса, изучение которой способствует творческому развитию пианиста в образно-художественном и техническом отношениях. Она позволяет соприкоснуться с богатейшей культурой Испании, её традициями, звуковым музыкальным миром, получившим блистательное отражение в данном произведении благодаря таланту М. де Фальи, выразившего в этом сочинении своё творческое кредо и философию жизни. «Я целиком посвятил себя музыке, - сказал в одном из интервью композитор, - музыкой надо жить, вынашивать её в себе, потому что создание музыкального произведения представляет собой нечто вроде сотворения живого существа. Поэтому необходимо время. Там это происходит естественным путём, а музыка – это нечто таинственное! По моему мнению, музыка – самое молодое искусство, и в течение двух или трёх столетий станет ясно, что мы находимся ещё в начале её развития».⁸⁷ Эти слова Фальи могут быть ориентиром в работе над фантазией «Бетика», изучение которой должно увлечь пианиста как нечто таинственное, неизведанное, как путешествие в загадочную Андалусию с её традициями, обычаями, сохранившимися до нашего времени.

Бетика – староримское название Андалусии – одной из южных областей Испании. В этом смысле композитор явился продолжателем традиции своего предшественника Исаака Альбениса, гениального композитора и пианиста, создавшего цикл сложнейших программных фортепианных пьес под общим названием «Иберия». Данный цикл состоит из двенадцати пьес, каждая из которых посвящена какой-либо области Испании. Иберия – это древнее название Испании и в этом смысле Бетика как древнее название Андалусии продолжает преемственную линию традиции Альбениса. «Фантазия «Бетика», – отмечал музыковед И. Мартынов, – может быть сопоставлена с «Наваррой» Альбениса, но это сравнение не совсем точно, даже если говорить о чисто пианистической стороне».⁸⁸

Фалья создавал фантазию «Бетика» для Артура Рубинштейна, имея в виду ярко темпераментную манеру игры этого пианиста, масштабность его исполнительского стиля. Отсюда и блестящая виртуозность, сверкающие пассажи, эффектность, праздничность, как важнейшие составляющие

⁸⁷Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1971, с. 77

⁸⁸Мартынов И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. – М.: Советский композитор, 1986, с. 83

концертного стиля. А. Рубинштейн впервые исполнил фантазию «Бетика» в Нью-Йорке.

В фантазии «Бетика» Фалья с большой силой художественного вдохновения сумел выразить своеобразие испанского национального характера – его богатство и достоинство, мужественность и нежность. Фантазия «Бетика» содержит в себе интереснейшие приёмы фортепианного письма, освоение которых благоприятно способствует совершенствованию исполнительского мастерства. Фалья начинал свою карьеру пианистом. Он блестяще окончил Мадридскую консерваторию по классу Хосе Траго.

В программы сольных выступлений Фальи – пианиста входили сочинения классиков – Баха, Бетховена, Шопена, Листа и его собственные пьесы – Ноктюрн, Вальс-каприччио, «Андалусская серенада», «Арагонесса» из цикла «Четыре испанские пьесы», фортепианные транскрипции фрагментов из балетов «Короткая жизнь», «Любовь – волшебница», «Треуголка».

В фортепианных сочинениях многогранно раскрылся индивидуальный композиторский и пианистический стиль Фальи, впитавший в себя виртуозную традицию Альбениса как преемника и продолжателя виртуозной традиции Листа. Фалья, обогативший и раскрывший данные традиции в фантазии «Бетика», блистательно использовал исполнительскую технику андалусийской гитары, с которой связана гармоничная структура пьесы, в частности, созвучия, построенные на звуках гитарного аккорда *B – A – d – g – h – e1*.

Обращение Фальи к закономерностям андалусийского гитарного искусства в качестве стилевой основы фантазии «Бетика» художественно оправдано и убеждает творческой реализацией идейного замысла её композиции. «Гитара слилась с поэтической душой Андалусии».⁸⁹ Поэтому образ Андалусии в фантазии «Бетика» наиболее полноценно возможно было воссоздать только через призму семантического отражения гитарного исполнительского искусства.

Фортепианная фактура, созданная композитором на основе претворения принципов испанской гитарной исполнительской культуры, живо и красочно воссоздаёт виртуозные импровизации гитаристов, где страстность и неожиданность контрастов подчиняются чёткой ритмике. В организации музыкальной формы произведения Фалья опирался на приёмы импровизационного исполнительского искусства испанских гитаристов.

⁸⁹Мартынов И. Музыка Испании. – Москва: Советский композитор, 1977, с. 24

Необходимо отметить, что интерес Фальи к гитарному искусству получил отражение в создании пьесы «Дань уважения Клоду Дебюсси» для гитары соло.

Фантазия «Бетика» имеет оригинально трактованную композитором, сонатную форму. Она содержит ряд эпизодов, объединяемых импровизациями, связующими темы главной и побочной партий, демонстрирующими виртуозность исполнительского мастерства. В целом пьеса напоминает эпическую фреску, изобилующую красочными звуковыми образами, воссоздающими уникальный мир Андалусии, сотканный из разнородных элементов различных музыкальных культур – византийской, цыганской, мавританской, индийской, составляющих древнейший андалусийский песенный стиль канте хондо.

«Название канте хондо, - писал в своём исследовании «Канте хондо [cantejondj], его истоки, значение, влияние на европейскую музыку» Мануэль де Фалья, - даётся группе андалусских песен, типичным образцом которых, нам думается, является так называемая цыганская сигирийя, из которой происходят сбережённые народные песни».⁹⁰ При всём многообразии музыкальных элементов канте хондо в процессе исторического развития обрело определённые стилевые черты, воспринятые Фальей в фантазии «Бетика» и подчинённые его индивидуальному композиторскому стилю, логике его музыкального мышления.

Начиная работу над Фантазией «Бетика», пианисту необходимо внимательно изучить нотный текст, обозначения, ремарки, осмыслить виды фактуры. Следует обратить внимание на частую смену темпа, характер музыки, контрастность образов, составить общее представление о музыкальной форме произведения, осмыслить логику музыкальной композиции. Такой комплексный подход к изучению произведения крупной формы позволяет развитию музыкально-художественного мышления музыканта-исполнителя.

Фантазия «Бетика» открывается темой главной партии, задающей эмоциональный тонус музыки, обрушивающей на слушателя мощный поток энергии в нюансе *ff*:

⁹⁰Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах, с. 52

Allegro moderato. (♩ = 88.)

Manuel de Falla
(1919)

С первых же тактов устанавливается страстно взволнованный, эмоционально насыщенный звуковой мир южной Испании, андалусский темперамент. Темп *Allegro moderato* подсказывает пианисту, что здесь не следует играть суетливо, поспешно и слишком возбуждённо, иначе исказится эпический образ монументальной фрески. Предостерегая музыканта-исполнителя от излишней экспрессии и бурной эмоции, следует направить его творческую мысль в сферу качественного эффекта художественного вкуса и чувства меры, экономии выразительных средств, поскольку пианисту в этой пьесе потребуется ещё много энергии и сил. Исполняя тему главной партии, следует рельефно оттенить первую долю такта, отмеченную акцентом и форшлагом и выразительно сыграть остинато нижнего голоса и виртуозные гармонические и мелодические фигуры, изложенные тридцатьвторыми длительностями.

В 9-ом такте происходит смена фактуры, появляются энергичные созвучия, требующие очень чёткого *martellato* в нюансе *ff*. Указание *Giocoso (molto ritmico)* требует оживления и активизации энергетики звукоизвлечения, острой ритмики. Музыка приобретает всё более напряжённый, почти иступлённый характер, в котором нарастание эмоции сдерживается неизменной чёткостью движения. Биение ритмического пульса не нарушается и в сфере побочной партии, где на первый план выдвигается лирическая тема, в основе которой лежит мелодия канте хондо, сопровождаемая изысканно утончённым, нежным, трепетным тремоло:

Работая над исполнением побочной партии, следует обратить внимание на полидинамику: мелодия должна звучать *legato* в нюансе *p marcato a tempo (quasi libero)*, свободно и несколько раскованно, сопровождающие же мелодию тремоло тридцатьвторыми нотами необходимо играть *pp leggiero* правой рукой первую долю такта и левой рукой вторую и третью долю такта. Распределение исполнения фона, сопровождающего тему побочной партии, представляет определённую технологическую проблему, поскольку требует идеальной звуковой ровности, незаметной передачи трелей из правой руки в левую, тонкого слухового контроля и соотнесённости баланса мелодии в нюансе *p marcato* и сопровождающих тремоло в нюансе *pp leggiero*.

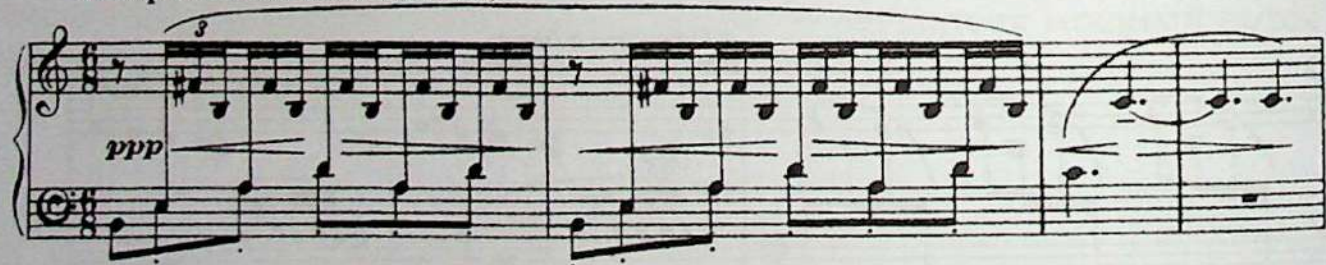
Как и главная партия, побочная партия построена на повторении кратких мелодических формул. «Напев канте хондо, - подчёркивает И. Мартынов, - приобретает характер возбуждённой, патетической декламации».⁹¹ В процессе развития ритмическая импульсивность и аккордовая диссонантность нарастают, что ещё более усиливается с появлением полиметрических последований.

Из поля внимания пианиста не должны ускользать резкие смены градаций звучности на малых участках музыкальной формы. Они в основном связаны со сменой вида фактуры и потому очень эффектны:



Здесь очень важно использовать разные приёмы игры и штрихи, в данном случае, *legato* и *non legato*, усиливающие полярную контрастность звуковых образов. Особого внимания требуют полиритмические сочетания голосов, образующие необычные красочные звуковые образования:

Tranquillamente mosso. (♩. = 60.)



В работе над полиритмией в фантазии «Бетика» необходимо добиться

⁹¹Мартынов И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество, с. 83-84

органичности соединения различных ритмических элементов музыкальной ткани и выделить смысловые координаты мелодических линий на основе логики музыкального мышления, создания одухотворённого звукового мира исканий музыки, в которой ритм является важнейшим выразительным средством. Поэтому ритмическая сторона исполнения фантазии «Бетика» должна постоянно быть в центре внимания в процессе изучения.

Фалья был глубоким знатоком древних испанских ритмов, которые использовал в своём творчестве. Рассуждая об основных тенденциях применения древних ритмов Фальей, музыковед К. Кузнецов писал: «Если отбросить у него парижские, импрессионистические и неоклассические отзвуки, то остаётся верность эстетическим канонам XIX века в интерпретации духа испанской музыки, и здесь господствующие ритмы «короткого дыхания» - двухдольные, трёхдольные и их комбинации».⁹² Именно такие ритмы разнообразно представлены и изобретательно используются композитором в фантазии «Бетика» для воплощения национальной самобытности музыкального мира Андалусии.

Андалусиец по происхождению, Фалья очень тонко запечатлел специфику музыкальной ауры родного края, передал характерные черты андалусийского мира, его темпераментную красочность и богатство эмоций, изобилующих яркими контрастами. Так, неожиданный контраст в музыкальное развитие пьесы вносит Интермеццо с его простой диатонической мелодией в старинном жанре гуарихо:

Intermezzo.
Andantino. (♩ = 52) (*poco rubato*)

Dolcemente marc. il canto
ppp

Она вносит яркий контраст в музыкальное развитие произведения своей прозрачной фактурой, непосредственной искренностью лирического образа. Указания *poco rubato*, *dolce mente marcato il canto*, нюанс *ppp*, широкие линии *legato* должны быть восприняты пианистом как основа звукового воплощения этого лирического оазиса страстного темпераментного музыкального звукового мира южной Андалусии.

Затем следует реприза, в которой возобновляется материал экспозиции с

⁹²Кузнецов К. Древние истоки испанской музыкальной культуры // Очерки по истории и теории музыки. Сборник исследований и материалов. II. – Л., 1940, с. 444-445

некоторыми коррективами. Тема главной партии должна прозвучать в репризе более широко и эпично, нежели в экспозиции:



На это пианисту указывает широкое арпеджато начального аккорда, дающего импульс пафосу обобщения, большего масштаба и объёмности звучания инструмента. Тема побочной партии сохраняет в репризе свою лирическую направленность, но, приобретает более проникновенный и доверительный характер, поскольку она изложена здесь в более высокой тесситуре и потому должна прозвучать ещё более нежно и романтично, нежели в экспозиции.

В репризе утверждается страстно-взволнованное настроение пьесы, гармонично уравновешивается оптимистическая концепция жизни Андалусии, её национально самобытной музыкальной культуры. Завершение фантазии «Бетика» требует от пианиста максимальной концентрации внимания в плане звуковой экспрессии контрастных сопряжений различных видов фактуры, снабжённых ремарками, исполнительскими указаниями, агогическими и динамическими нюансами. Всё это выдвигает перед музыкантом-исполнителем сложные задачи, от продуманной реализации которых зависит качество, и, соответственно, успех звукового воплощения произведения.

«Фантазия «Бетика», – отметил И. Мартынов, – произведение примечательное по мастерству композиторской работы, умению строить большие эпизоды на развитии немногих лаконичных элементов. Она написана с виртуозным размахом, с использованием приёмов фрескового фортепианного письма, она интересна и по технике претворения гитарных наигрышей в полновесную фортепианную фактуру. Всё это поставлено на службу выражения глубоко почвенного чисто испанского содержания, причём в ином аспекте, чем у других его фортепианных произведениях».⁹³ В этой обобщённой характеристике фантазии «Бетика» пианист может найти направления своей работы над данным произведением.

⁹³Мартынов И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество, с. 84;

Одним из главных направлений в изучении фантазии «Бетика» должно стать ознакомление с испанской культурой, её традициями, фольклором, музыкальным исполнительством, особенно Андалусии. «Музыка Фантазии, – подчёркивает Н. Полатханова, – свидетельствует о серьёзном отношении М. де Фальи к проблеме разработки фольклора».⁹⁴ Поэтому пианисту необходимо составить себе представление об исполнении региональных национальных песен и танцев, в частности, андалусийских, а также, о гитаре, её технических возможностях, приёмах игры и традиций исполнения в гитарном искусстве.

Важно разработать систему процесса освоения нотного текста фантазии «Бетика» на основе выявления технических трудностей и отрабатывать проблемные элементы фактуры вначале в медленном темпе с постепенным доведением темпа до указанного в произведении. Полезно применять в такого рода тренинге подбор удобной аппликатуры, применяя различные варианты, обязательно фиксируя их и анализируя в плане их целесообразности. Помимо этого полезно систематизировать виды фактуры в пьесе по их своеобразию: арпеджио, репетиции, аккорды, двойные ноты, тремоло и использовать в качестве разминки перед проигрыванием отдельных разделов.

Фантазия «Бетика» – произведение крупной одночастной формы и потому необходимо наряду с изучением отдельных разделов, отработкой деталей, постигать её как монументальную фреску, как целостную концепцию исполнительского замысла. В связи с этим важно осмыслить следующие параметры:

- создание образных представлений, раскрытие и показ различных эмоциональных состояний в разделах пьесы;
- ощущение разнообразия темпов, фактуры, ритмики, динамики;
- выбор индивидуальных исполнительских приёмов, штрихов, артикуляции с учётом указаний и обозначений в нотном тексте;
- передача национального колорита фортепианного стиля Мануэля де Фальи.

Осмысление данных параметров позволяет пианисту полноценно воплотить идеальный замысел композитора, создать яркую индивидуальную исполнительскую интерпретацию фантазии «Бетика» и убедительно донести свой исполнительский замысел до слушателей.

⁹⁴Полатханова Н. Специальное фортепиано. Проблемы стиливой интерпретации одночастных произведений крупной формы. – Т.: Музыка, 2006, с. 112

Вопросы:

1. Раскройте образный мир фантазии «Бетика»;
2. Что такое канте хондо?
3. Расскажите об особенностях музыкальной формы и фактуры пьесы;
4. Для какого известного пианиста создал фантазию «Бетика» М. де Фалья?

Задания для самостоятельной работы:

1. Прослушайте и проанализируйте доступные записи фантазии «Бетика»;
2. Составьте план работы над пьесой;
3. Разработайте систему освоения технических трудностей в фантазии «Бетика».

Записи для прослушивания:

1. М. Де Фалья. *Фантазия «Бетика»*
Исполнитель Альдо Чикколини (фортепиано)
www.youtube.com/watch?v=qKtrk6dgfsc
2. М. Де Фалья. *Фантазия «Бетика»*
Исполнитель Наталия Толпыго (фортепиано)
www.youtube.com/watch?v=3Onf_dO3fCg
3. М. Де Фалья. *Фантазия «Бетика»*
Исполнитель Густаво Диас-Херес (фортепиано)
classic-online.ru/ru/production/37672
4. И. Альбенис. *«Иберия»* (I и II тетради)
Исполнитель Даниэль Баренбойм
www.youtube.com/watch?v=XQZjSvI7kfw

Литература:

1. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1971;
2. Мартынов И. И. Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество. – Москва: Советский композитор, 1986;
3. Мартынов И. И. Музыка Испании. – Москва: Советский композитор 1977;
4. Полатханова Н. Ш. Специальное фортепиано. Проблемы стилевой интерпретации одночастных произведений крупной формы. – Т.: Музыка, 2006.

4.4. Р. Щедрин. *Basso ostinato*

Фортепианная музыка блистательного композитора и пианиста Родиона Щедрина всегда является украшением концертных программ. Изучение её необходимо музыканту-исполнителю в плане совершенствования артистизма, овладения богатейшими ресурсами пианистического искусства. Пьеса *Bassoostinato* (1961), которую Щедрин посвятил своему педагогу, профессору Московской консерватории Якову Владимировичу Флиеру, является ярким образцом современного пианизма.

Это произведение было написано в качестве обязательного в международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Как показывает название, данная пьеса восходит к практике полифонических вариаций на неизменный бас. Традиционное представление *basso ostinato* связано с ёмкой и рельефной одноголосной темой, неоднократно проводимой в басу. Она является своеобразным символом басса-остинатного жанра. Обращение к *basso ostinato* как к возможности применения технических приёмов и конструктивных принципов, лежащих в основе полифонических вариаций на неизменный бас, предоставляло Щедрину благодатное поле для реализации его композиторского и исполнительского таланта. «Если на первых порах поиски опоры в формообразовании, вероятно, были главной причиной обращения к *basso ostinato*, то в дальнейшем художественное значение таких вариаций постепенно расширялось: всё более осознавались и реализовывались их выразительные возможности, их соответствие духу искусства этой эпохи, некоторым сторонам мирозерцания людей того времени, их духовному складу».⁹⁵ В этом смысле *Basso ostinato* Щедрина художественно ценно отразило духовные искания композиторов второй половины XX века, стремящихся к возрождению и обновлению старинных полифонических форм.

Творческая идея Щедрина замечательна тем, что, сохраняя общий композиционный принцип полифонических вариаций, он придаёт басу подчёркнутую нестабильность. Оригинальна идея мерных шагов баса четвертями, напоминающих классическую джазовую формулу *Boogie-Woogie*. Характерное для буги-вуги – импровизационного стиля исполнения блюза на фортепиано, восхождение по тонам септаккорда в роли ведущего ориентира весьма ощутимо в данной пьесе. Наряду с ним в движении баса проявлены и многие другие обороты, выступающие в разных вариантах и

⁹⁵Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – Москва: Музыка, 1974, с. 118

сочетаниях. Здесь композитору было важно показать эффект мерного движения баса, где напоминание знакомых оборотов сочетается с их постоянным обновлением.

Воздействие джаза явно сказалось на подчеркнутой графичности линии свободного голоса, насыщенного синкопированными ритмами. В движении этой линии заключены острые интонационные контрасты, создающие ощущение некоторой мозаичности. Весьма выразителен восходящий синкопированный скачок на квинту *cis-gis*, подчёркивающий исходную устойчивую настройку тональности *cis-moll*, и извилистые восхождения триолями, и широкие рисунки пунктирного ритма, представленного в различных вариантах, и настойчивые повторы секундовой интонации *f-e*, и насыщенные джазовыми триольными синкопами репетиции выдержанного тона на фоне *basso ostinato*. Влияние джаза обнаруживается и в гармоническом плане – в среднем разделе пьесы.

Такая мозаика интонаций и ритмов создаёт ощущение свободного импровизационного развёртывания. Острое противопоставление контрастных оборотов композитор объединяет в цельную композицию: основной материал пьесы развёртывается поэтапно в новых вариантах, новых сочетаниях. В середине вводится достаточно яркий оттеняющий контраст – аккордовое изложение. В репризе повторяется без малейших изменений первая часть пьесы. Импровизационность развития тематического материала компенсируется жёсткой стабильностью в организации музыкальной композиции.

Форма пьесы отвечает трёхчастной композиционной структуре, где середина контрастная, состоящая из триольных фигураций и джазовых гармоний. Полифония является здесь ведущим фактором формообразования. Полифонический метод с его возможностями передачи процесса развития музыкальной мысли, воспроизведения крайне напряжённых и экспрессивно-насыщенных состояний, лирическо-философских высказываний, оказался наиболее близок композитору. Показательно, что полифонические приёмы используются им не только при развитии тематического материала, но и при его изложении.

Произведение начинается с двух тактового вступления, выполняющего функцию *motto*, могучего призыва и импульса к действию:

Allegro assai sempre molto ritmico (♩=138-144)

Исполнение вступления требует от пианиста всей мобилизации психологических и физических сил. Оно должно привлечь слушателей к восприятию полифонической музыки в необычном формате самобытного фортепианного стиля Щедрина.

Затем идёт тема вариаций. Сущность полифонического тематизма в творчестве Щедрина очень чётко определила музыковед Дора Ромадинова: «Тема полифонического сочинения ставит не только исходной точкой опоры, на которой воздвигается сооружение. Она представляет в то же время нечто большее, постоянное в текучем потоке музыкального движения пьесы».⁹⁶ Именно такова тема *Basso ostinato*:

[Allegro assai sempre molto ritmico]

Приём игры *staccatissimo sempre* басового голоса по тонам тонического септаккорда, хроматические волнообразные линии – воплощение образа движения, подчёркнутого акцентами, определяющими деление времени на доли.

Значительную выразительную роль играет второй голос. Восходящий синкопированный скачок на квинту *cis-gis* – это тоническая квинта, обозначающая тональность. Ритмические и интонационные истоки мелодии явная отсылка к джазу: скачки на различные интервалы, организованные пунктирным ритмом, извилистое движение триолями – придаёт музыке волевой решительный характер.

⁹⁶Ромадинова Д. Полифонический цикл Р. Щедрина (24 прелюдии и фуги). – Москва: Советский композитор, 1973, с. 16

Первая вариация начинается в нюансе *mf marcato*. Она характеризуется тембральным контрастом полярно противоположных регистров фортепиано:

[Allegro assai sempre molto ritmico]

Неожиданно вариация заканчивается после четырёх тактов. Более того, тема *basso ostinato* казалось бы, должна быть неизменной по классическим канонам, изменяется в третьем такте вариации. В верхнем голосе тон с выдерживается триольными синкопами, что образует своеобразный фонический эффект.

Следующие две вариации формообразованием схожи с темой и первой вариацией, где объединяющим фактором чётного и нечётного проведения темы баса является мелодический тематизм верхнего голоса. При проведении второй и третьей вариаций, второй голос является изменённым тематизмом, звучащим во время проведения темы и первой вариации.

Пятая вариация занимает объём семь тактов, где тема *basso ostinato* изменяется. Последние два такта проведения остаётся один бас, дублированный в октаву: он ведёт нас к новому разделу – интермедии, построенной на общих формах движения:

[Allegro assai sempre molto ritmico]

Вариация пятая. Интермедия приводит в *f-moll*. В басу проводится только общее движение по аккордам тональности в ритмическом увеличении, поэтому оно охватывает только четыре такта:

[Allegro assai sempre molto ritmico]

The musical score for the sixth variation consists of two staves. The bass staff features a rhythmic pattern of eighth-note triplets, starting with a piano (*p*) dynamic and marked *f* *distinto*. The treble staff contains wavy triplet figures, with dynamics ranging from *p* to *cresc.* and a final *sf* marking.

В шестой вариации в басу возобновляется характерный ход четвертями, а в верхнем голосе более отчётливой звучат извилистые триольные фигурации:

[Allegro assai sempre molto ritmico]

The musical score for the seventh variation consists of two staves. The bass staff has a steady quarter-note movement, marked *sf*. The treble staff features wavy triplet figures, with dynamics including *sf*, *p*, and *legato*.

Проведя вариации в тональностях *f-moll* и *d-moll*, композитор тем самым подготовил тональность *E-dur*, как параллельный мажор основной тональности *cis-moll*. Седьмая вариация является кульминацией срединного раздела. От темы *basso ostinato* осталось только равномерное движение четвертями, преобразованное в многозвучные полиаккорды – красочные звуковые образования-грозди:

[Allegro assai sempre molto ritmico]

The musical score for the eighth, ninth, and tenth variations consists of two staves. The treble staff has a steady quarter-note movement, marked *p*. The bass staff features wavy triplet figures, with dynamics including *sf*, *sim.*, *cresc. molto*, and *poco a poco*.

Следующие три вариации, – восьмая, девятая и десятая возвращают в основную тональность *cis-moll*. Их можно сопоставить со второй, третьей и четвёртой вариациями, так как тематическое развитие вновь приводит к интермедии.

После десятой вариации, выполняющей связующую функцию, звучит одиннадцатая вариация, являющаяся предыктом к новой интермедии. На этот раз она построена на общих формах движения – секвенцирования попевок

хроматической гаммы нисходящего движения. Бас из четвертей переходит в половинные. Ритмическое увеличение вносит новые оттенки в тематическое развитие, усиливает значимость звукового образа.

Шестнадцатая вариация подводит произведение к лаконичной коде:

Allegro assai sempre molto ritmico (♩=138-144)

The image shows a musical score for the sixteenth variation. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part features a continuous bass line with triplets of eighth notes. The violin part has a melodic line with triplets and dynamic markings such as *sf* (sforzando) and *p sub.* (pianissimo subito). The tempo is marked as *Allegro assai sempre molto ritmico* with a metronome marking of ♩=138-144. The key signature has one sharp (F#).

Тематический материал вступления звучит в коде, образуя смысловую арку как обрамление, углубляющее совершенство музыкальной композиции *Basso ostinato*.

Оценивая неоспоримую художественную ценность *Basso ostinato* Щедрина, необходимо подчеркнуть смелость колорита, перспективность его новации. «Вполне естественно, что всякий раз, когда композитор обращается к замкнутым бассо-остинатным структурам, т. е. к жанру, столь специфическому для старинной музыки, возникает вопрос о правомерности такого обращения».⁹⁷ Взгляд на *Basso ostinato* из XXI века позволяет констатировать правомерность обращения Р. Щедрина к старинной бассо-остинатной форме как творческому диалогу музыкальных культур прошлого и настоящего времени.

Произведение Щедрина ставит перед музыкантом-исполнителем множество задач, первоочередными из которых являются следующие:

- осмысление образного содержания пьесы;
- теоретический анализ композиции;
- выявление выразительных средств, необходимых для передачи образного содержания пьесы, в числе которых – совершенное чувство ритма, убедительная передача штрихов, правильное распределение смысловых акцентов, исполнительская воля, абсолютная свобода владения всем необходимым техническим арсеналом пианиста; молниеносная реакция на передачу состояний *subito*, и, конечно же, личная мощная энергетика;
- экскурс в область старинных бассо-остинатных форм;

⁹⁷Этингер М. А. Гармония в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Выпуск 2. – Москва: Музыка, 1970, с. 138-139

- экскурс в мир джазовой импровизации;
- исполнительский анализ пьесы;
- выбор метода работы над произведением.

В процессе реализации поставленных задач у пианиста должна сложиться индивидуальная исполнительская концепция. Разрабатывая её, музыканту-исполнителю следует уделить особое внимание проблемам ритмической артикуляции, технологии исполнения акцентов, *marcato*, *staccatissimo*, других артикуляционных штрихов. Художественное звуковое воплощение *Bassoostinato* требует от пианиста крепкой пальцевой техники, звуковой яркости, объёмности тембра в полярных регистрах фортепиано. Тщательная работа над исполнительской техникой поможет пианисту добиться блестящего концертного исполнения данного популярного произведения.

Вопросы:

1. Что нового внёс Р. Щедрин в старинную бассо-остинатную форму?
2. Охарактеризуйте тему пьесы;
3. Раскройте роль ритма в данной пьесе.

Задания для самостоятельной работы:

1. Изучите литературу о бассо-остинатных формах;
2. Проанализируйте пьесу и охарактеризуйте каждую вариацию;
3. Составьте исполнительский план пьесы;
4. Ознакомьтесь с циклом 24 Прелюдии и Фуги Р. Щедрина.

Записи, рекомендуемые для прослушивания:

1. Р. Щедрин. *Basso ostinato*
Исполнитель Автор (1964)
<https://www.youtube.com/watch?v=QDXB9BD51H4>
2. Р. Щедрин. *Basso ostinato*
Исполнитель Оксана Яблонская (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=Me7l7SDz-nQ>
3. Р. Щедрин. *Прелюдия и Фуга № 1 До мажор*
Исп. Автор (фортепиано)
https://www.youtube.com/watch?v=MtTUGzco2Nc&list=PLiTYarfz3Khu1w-Em55zG3p6L5IRA_PEb
4. Р. Щедрин. *Прелюдия и Фуга № 2 ля минор*
Исполнитель Автор

https://www.youtube.com/watch?v=ukFgnTn95MI&list=PLiTYarfz3Khulw-Em55zG3p6L5IRA_PEb&index=2

5. Р. Щедрин. *Первая соната*
Исполнитель Михаил Марков (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=jvOT8QNfj5M>
6. Р. Щедрин. *Вторая соната*
Исполнитель Автор (фортепиано)
<https://www.youtube.com/watch?v=2vwumf9KAi4>

Литература:

1. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М.: Советский композитор, 1980;
2. Холопова В. Путь к центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000;
3. Браудо И. Артикуляция (О произношении мелодии). – Л., 1973;
4. Ромадинова Д. Полифонический цикл Р. Щедрина (24 прелюдии и фуги). – М.: Советский композитор, 1973;
5. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. М.: Музыка, 1975;
6. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974;
7. Этингер М. Гармония в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Выпуск 2. – Москва: Музыка, 1970.

Тесты к IV главе

Тема: Концертные пьесы зарубежных композиторов

1. Назовите самого лучшего исполнителя «Иберии» И. Альбениса - ...
 - А) Гленн Гульд
 - Б) Владимир Горовиц
 - В) Владимир Софроницкий
 - Г) Алисия де Лароча
2. Что означает слово Бетика?
 - А) область северной Испании
 - Б) старинное название Андалусии
 - В) старинное название Басконии
 - Г) старинное название Каталонии
3. В каком виде искусства зародилось художественное течение импрессионизм?
 - А) музыка
 - Б) поэзия
 - В) живопись
 - Г) архитектура
4. Какого музыкальный жанр не получил развития в творчестве Ф. Листа?
 - А) фортепианная миниатюра
 - Б) симфония
 - В) фортепианный концерт
 - Г) опера
5. Какая триада композиторов обращалась к жанру рапсодии?
 - А) Й.Гайдн, Ф. Шуберт, А.Брукнер
 - Б) И. С. Бах, К. М. Вебер, Р. Шуман
 - В) Ф. Лист, И. Брамс, Б. Барток
 - Г) В. Моцарт, М. Балакирев, М. Мусоргский
6. Какая из этих фантазий связана с Андалусией?
 - А) Фантазия – бурлеска О.Мессиана
 - Б) Фантазия «Бетика» М. де Фальи
 - В) Венгерская фантазия Ф. Листа
 - Г) Цыганская фантазия С. Рахманинова
7. Годы жизни Ф. Листа - ...
 - А) 1811-1886

Б) 1810-1886

В) 1812-1875

Г) 1811-1885

8. Язепс Витолс - ...

А) представитель музыкальной культуры Литвы

Б) представитель музыкальной культуры Латвии

В) представитель музыкальной культуры Эстонии

Г) представитель музыкальной культуры Венгрии

9. Basso ostinato – это ...

А) одна из вариационных форм, основанная на многократном повторении неизменной темы в басу при меняющихся верхних голосах

Б) одна из полифонических форм, основанная на меняющейся теме в басу при неизменных верхних голосах

В) одна из монодийных форм, построенная на унисонной последовательности голосов

Г) одна из гомофонно-гармонических форм, построенная на диатонических ладах

10. В какой форме написана фантазия «Бетика» М. де Фальи?

А) в форме симфонических вариаций

Б) в простой двухчастной форме

В) в форме пассакальи

Г) в сонатной форме

11. Родион Щедрин - ...

А) белорусский композитор и дирижёр

Б) литовский пианист и органист

В) российский композитор и пианист

Г) эстонский композитор и музыковед

12. Годы жизни Я. Витолса - ...

А) 1863 – 1948

Б) 1750 – 1825

В) 1900 – 1967

Г) 1873 – 1943

13. Кто был первым исполнителем фантазии «Бетика» М. де Фальи?

А) Антон Рубинштейн

Б) Артур Рубинштейн

- В) Сергей Прокофьев
- Г) Сергей Рахманинов

14. На протяжении 32-х лет Я. Витолс преподавал ...

- А) в Ташкентской консерватории
- Б) в московской консерватории
- В) в Лейпцигской консерватории
- Г) в Петербургской консерватории

15. Тональность Баллады № 2 Ф. Листа - ...

- А) *h-moll*
- Б) *C-dur*
- В) *As-dur*
- Г) *f-moll*

16. В каком городе состоялась премьера фантазии «Бетика» М. де Фальи?

- А) Париж
- Б) Мадрид
- В) Москва
- Г) Нью-Йорк

17. Баллада № 2 Ф. Листа имеет черты общности с

- А) с Испанской рапсодией Ф. Листа
- Б) с первой балладой Ф. Шопена
- В) с Сонатой *h-moll* Ф. Листа
- Г) с Первой сонатой *fis-moll* Р. Шумана

18. Автор книги «Музыка Испании» - ...

- А) Иван Соллертинский
- Б) Иван Мартынов
- В) Арнольд Альшванг
- Г) Борис Ярустовский

19. Автор сборника «О путях развития латышской музыки в 1919-1940 г.г.» -

- А) Н. Грюнфельд
- Б) Л. Данилевич
- В) Т. Зайцева
- Г) А. Зорина

20. Годы жизни М. де Фальи - ...

- А) 1825-1910
- Б) 1850-1925

В) 1900-1957

Г) 1876-1946

21. *Basso ostinato* Р. Щедрина характеризуется ...

А) стереотипным подходом к трактовке жанра

Б) традиционной трактовкой полифонической вариационной формы

В) обновлением полифонической вариационной формы

Г) отсутствием новаций

22. Как называется один из разделов фантазии «Бетика» М. де Фальи?

А) Интермеццо

Б) Скетч

В) Трио

Г) Фанданго

23. Фортепианные прелюдии Я. Витолса это - ...

А) преамбулы к фугам

Б) яркие концертные сочинения

В) преамбулы к токкатам

Г) преамбулы к сонатам

24. Баллада № 2 Ф. Листа представляет собой ...

А) жанровую сюиту

Б) циклическую композицию

В) полифоническую вариационную форму

Г) одночастную композицию

25. Автор книги «Артикуляция (о произношении мелодии)» - ...

А) Евгений Назайкинский

Б) Исай Барудо

В) Мария Шимановская

Г) Юрий Холопов

26. Автор книги «Уроки Листа» - ...

А) Артур Рубинштейн

Б) Антон Рубинштейн

В) Августа Буасье

Г) Альфред Корто

27. Автор книги «Мануэль де Фалья. Жизнь и творчество» - ...

А) Мстислав Смирнов

Б) Иван Соллертинский

- В) Иван Мартынов
- Г) Михаил Друскин

28. Автор фундаментального труда «Ф. Лист» - ...

- А) Яков Мильштейн
- Б) Яков Друскин
- В) Михаил Друскин
- Г) Борис Ярустовский

29. Художественный принцип Р. Щедрина в *basso ostinato* - ...

- А) отказ от традиций
- Б) пренебрежение традициями
- В) игнорирование традиций
- Г) переосмысление традиций

30. В книге А. Будяковского «Пианистическая деятельность Листа» центральное место занимает ...

- А) творческий метод музыкальной педализации Листа
- Б) творческий метод музыкального исполнения Листа
- В) творческий метод музыкального восприятия Листа
- Г) творческий метод литературной деятельности Листа

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Обобщая итоги рассмотрения фортепианных произведений узбекских и зарубежных композиторов в аспекте комплексного освоения форм и жанров, национальных стилей и творческих новаций, необходимо отметить широкий диапазон координат фортепианного искусства, отражающего идейно-художественные тенденции времени. Всё это обусловило необходимость целостного подхода к вопросам фортепианного исполнительства, отвечающего и соответствующего профессиональным требованиям обучения пианистов в магистратуре.

Тщательно отобранные произведения, составляющие содержание Учебника являются обобщением личного исполнительского и педагогического опыта автора и кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана. Методы исполнительского анализа рассматриваемых произведений могут стать фундаментальной базой в дальнейшем освоении молодыми пианистами и других произведений, а также явиться импульсом к пробуждению пытливей творческой мысли. В этом смысле содержание Учебника не только обогащает профессиональные знания молодого пианиста, но и облегчает его труд на ниве самостоятельного освоения фортепианной музыки, а также стимулирует инициативность в расширении и обновлении репертуара.

При изучении фортепианных сочинений основное внимание автора было направлено на формирование у молодого музыканта-исполнителя самостоятельного творческого мышления, на поиски инновационных методов и методических подходов в освоении произведений, на воспитание высокого художественно-эстетического вкуса, на совершенствование современных технологий исполнительского искусства. В этом отношении целостный аналитический подход к изучению музыкальных произведений оказался важнейшим для всестороннего развития молодого музыканта-исполнителя.

Применение целостного подхода к анализу произведения как основополагающего методологического принципа настоящего Учебника, имеет важное значение в формировании исполнительского мышления музыканта-исполнителя, которому надлежит воссоздавать и доносить до слушателя звуковой мир исполняемых произведений. Оно имеет не только научное, но и практическое значение в создании индивидуальной исполнительской концепции.

В процессе изучения важных проблем, связанных с звуковым

воплощением фортепианной музыки, возникли соображения обобщающего характера, дающие возможность подойти к рассмотрению творческой деятельности пианиста более целостно и концепционно. Глубокое и многогранное восприятие фортепианной музыки на основе привлечения широкого круга источников, используемых в Учебнике, таких, как научные труды музыковедов и пианистов, учебно-методическая литература, беседы автора с композиторами, педагогами и исполнителями, прослушивание записей фортепианной музыки в исполнении известных музыкантов и записей симфонической музыки, – всё это разработано автором в русле стремления к прогрессу, к профессиональному росту и совершенствованию мастерства молодых пианистов.

Предполагая академический формат и стиль изложения учебного материала, как методологический принцип, и опираясь на богатейший опыт узбекской и зарубежной фортепианной научной и педагогической мысли, автор стремился к формированию гармонично-развитой личности музыканта-исполнителя, осознающего роль и значимость традиций в их взаимосвязи с новациями нашего времени.

Критический анализ прослушиваемых записей игры известных пианистов, особенно разных трактовок какого-либо одного произведения, имеет не только когнитивное значение, но, прежде всего, является важнейшим фактором развития самостоятельного творческого мышления, способности слышать стилистические тонкости различных исполнительских трактовок, сопоставления их в аспекте художественной ценности исполнительской интерпретации. Методологический принцип сравнительного слухового анализа в Учебнике ориентирован на формирование самостоятельного мышления обучающегося, способность критической оценки различных исполнительских концепций.

Важнейшим фактором профессионального роста молодого музыканта-исполнителя является анализ концертных выступлений узбекских и зарубежных пианистов в залах консерватории. Показателем качества обучения должен быть сольный концерт магистранта в залах консерватории и на различных концертных площадках, в образовательных учреждениях, в том числе и в разных регионах страны и за рубежом. Тем самым, теоретические положения Учебника внедряются в практику, которая является не только результатом процесса обучения пианиста, но и действенным средством духовно-нравственного, эстетического, культурно-гуманитарного и гуманистического воспитания слушателей, особенно, молодого поколения.

Эффективность сольного концерта обучающегося имеет более важное значение, нежели его участие в смешанных концертных программах, поскольку оно рельефнее выявляет молодого пианиста как индивидуальную личность и оказывает более сильное эмоционально-психологическое воздействие на юных слушателей, для которых личность молодого артиста, выступающего на сцене, может стать, своего рода эталоном, идеалом для подражания, стимулом к развитию собственного творчества, к выбору профессионального пути в жизни.

Рассмотренные в Учебнике произведения ориентированы на воспитание высокой духовной культуры обучающихся. Они формируют профессиональные компетентностные качества музыканта-исполнителя как пропагандиста и популяризатора национальных художественных ценностей и мирового музыкального искусства, в ряду достижений которых находятся и сочинения композиторов Узбекистана. Выбор произведений узбекских композиторов был основан на методологическом принципе диалога традиций и современности. Наряду с узбекской фортепианной классикой, в Учебнике рассмотрены произведения, созданные в годы Независимости.

Изучение современной фортепианной музыки имеет огромное значение в формировании гармонично-развитой личности пианиста. Оно в наибольшей степени способствует самовыражению и самореализации национальной самобытности узбекского музыкального искусства в контексте возрождения духовных ценностей. Фортепианные произведения, созданные композиторами в годы Независимости, обладают высокими художественными ценностями, осмысление которых необходимо каждому музыканту-исполнителю Нового Узбекистана. Раскрытые в Учебнике особенности образного мира и выразительных средств современных произведений узбекских композиторов помогут обучающимся достигнуть ярких и эмоциональных художественных переживаний, добиться технического совершенства и покорить слушателей вдохновенным и артистичным исполнением.

Обращение к изучению узбекской фортепианной музыки нашего времени способствует обогащению стилевой культуры исполнительской интерпретации. Многие композиторы, сочиняющие музыку для фортепиано, являются профессиональными пианистами, интерпретаторами собственных произведений. Владеющие высокоразвитым исполнительским мастерством, они оказывают определённое воздействие на формирование творческой индивидуальности молодого пианиста. В этом процессе, несомненно, происходит кристаллизация национальной фортепианной исполнительской

школы, являющейся неотъемлемой составляющей узбекской и мировой музыкальной культуры.

Так же, как и мировое фортепианное искусство формировалось и развивалось в неразрывном единстве исполнительского и композиторского творчества, в Узбекистане этот процесс во многом аналогичен общемировому развитию музыкальной культуры. Национальные и общечеловеческие художественные ценности современной фортепианной музыки, раскрытые в Учебнике, являются ключевым вектором перспективного развития узбекской музыкальной культуры в XXI веке.

ГЛОССАРИЙ

- **Алеаторика** (*Aleatoric* (англ.) – случайный, *aleatorius* (лат.) – игорный, *aleator* (лат.) – игрок, *alea* (лат.) – игральная кость) – техника **композиции** в музыке XX—XXI веков, допускающая переменные отношения между элементами музыкальной ткани (в том числе нотного текста) и музыкальной формы и предполагающая неопределённость или случайную последовательность этих элементов при сочинении или исполнении произведения. Как метод композиции алеаторика развилась в противовес строгому варианту сериальной музыки;
- **Баллада** (*ballade* (франц.), *balada* (прованс.), *ballo* (позднелат.) – танцую, *ballare* (ит.) – плясать) – многозначный литературный и музыкальный термин. Основные значения:
 - 1) средневековая поэтическая и текстомузыкальная форма;
 - 2) лиро-эпический жанр англо-шотландской народной поэзии XIV – XVI вв.;
 - 3) поэтический и музыкальный жанр в XVIII и XIX вв., популярный у романтиков и их позднейших эпигонов;
- **Бассо остинато** (итал. *basso ostinato*, букв. – упорный бас), также **остинатный бас** в многоголосной музыке – повторяющаяся в нижнем голосе мелодико-ритмическая фигура, на фоне которой обновляются верхние голоса. В технике музыкальной композиции – наиболее распространённый случай остинато;
- **Бетика** (лат. *Baetica*) – древнеримская провинция, находившаяся на территории сегодняшней Испании, на юге Пиренейского полуострова, соответствовавшая нынешней Андалусии;
- **Бозгуй** (перс.) – повторяющееся и неизменное построение в традиционной инструментальной музыке (в европейской музыке это аналогично форме *рондо*, где бозгуй – это *рефрен*);
- **Гемиола** (*ἡμιόλιος* (древнегреч.) – полуторный или *sesquialtera* (лат.) – полтора) – в музыке ритмический приём, при котором трёхдольный метр изменяется на двухдольный путём переноса акцентов в такте;
- **Гемиолика** (*ἡμιόλιος* (древнегреч.) – полуполуторный) в музыке – интервальный род, содержащий интервал полуторатона (*trihemitonium*), или полудитона (*semiditonus*), или увеличенной секунды. Термин введён Ю. Холоповым во избежание спутывания этого интервального рода с хроматикой в её послеантичном европейском понимании;
- **Гемиотоника** (полутон – греч.) – полутоновая звуковая система, в

которой отдельный звук является самостоятельной единицей (в отличие, например, от хроматической тональной системы, где отдельный звук принадлежит более крупному единству – аккорду). Впервые последовательно применена А. Веберном, впоследствии использовалась многими композиторами в 50-70-х г.г. XX века (К. Штокхаузен, П. Булез, Э. Денисов, А. Шнитке и др.);

- **Додекафония** (*δώδεκα* (греч.) – двенадцать и *φωνή* (греч.) – звук) – техника музыкальной композиции, разновидность серийной техники, использующей серии из «двенадцати лишь между собой соотнесённых тонов. Изобретена выдающимся австрийским музыкантом Арнольдом Шёнбергом в начале 1920-х годов;

- **Кáнтехóндо** (исп., на андалусийском диалекте – *cantejondo*, буквально – глубокое пение, т.е. пение в серьёзном, драматическом стиле) – класс музыки и поэзии фламенко, древнейший и наиболее чистый его пласт. Синоним канте хондо – **Cantegrande** (буквально – большое пение, т.е. пение в высоком, драматическом стиле). В современной жанровой классификации фламенко «большое/высокое пение» стилистически противопоставляется «малому/низкому пению», канте чико (*cante chico* – исп.);

- **Лязги́** (*Lazgi* – узб.) – хорезмская узбекская народная песня и танец. Хорезмский танец лязги пользуется огромной популярностью, как на территории Узбекистана, так и за её пределами. Они зажигательные, ритмичные, энергичные и очень темпераментные. Под конец танца темп становится неудержимым;

- **Миёнхона** – последующая за первым проведением хона мелодическая структура в традиционной инструментальной музыке;

- **Пешрав** (перс.) – тот, кто идет впереди:

- 1) мелодическая структура, служащая инструментальной прелюдией к песне. В ходе развития композиционного творчества П. формировалась как самостоятельная инструментальная мелодия;

- 2) название инструментальной части шашмакома и хорезмских макамов. Пешрав – одна из основных инструментальных партий хорезмских макамов;

- 3) средство развития мелодии, стиля. Пешрав играет важную роль в музыке азербайджанских, турецких, иранских, арабских и других восточных народов. Узбекские композиторы XX века (Т. Джалилов, Ю. Раджабий, К. Жабборов и др.) создавали гимны и популярные песни, используя черты Пешрав;

- **Принцип хона-бозгуй** – чередование неизменного и изменяющегося;

- **Пуантилизм** (*Pointillisme* (фр.) буквально — «точечность», от *point* (фр.) — точка) или **дивизионизм** — стилистическое направление в живописи неимпрессионизма, возникшее во Франции около 1885 года, в основе которого лежит манера письма отдельными (неизолированными) мазками правильной, точечной или прямоугольной, формы;
- **Пуантилизм в музыке** (*Pointillisme* (фр.), *Punctualism* (англ.), точечная музыка — *punktueller Musik* (нем.)) — техника композиции в музыке 2-й половины XX века, разновидность серийной техники;
- **Рапсодия** (*ῥαψῳδία* (греч.) — эпическая песнь) в музыке XIX — первой половины XX веков — инструментальное или вокальное произведение, написанное в свободном, «импровизационном» стиле. Для рапсодии характерно чередование разнохарактерных эпизодов на народно-песенном материале. Оно словно воссоздаёт исполнение древнегреческого певца-рапсода. В XIX веке возрождается под влиянием эстетики романтизма с присущим ей интересом к фольклору. Поначалу рапсодия предназначалась чаще всего для фортепиано и напоминала фантазию на народные темы (19 Венгерских рапсодий Ференца Листа). Позднее рапсодия приблизилась к поэмам (Иоганнес Брамс), сольным концертам для фортепиано с оркестром («Украинская рапсодия» Сергея Ляпунова, «Рапсодия на тему Паганини» Сергея Рахманинова, «Рапсодия в стиле блюз» (англ. *Rhapsody in Blue*, 1924) Джорджа Гершвина);
- **Реминисценция** (*reminiscentia* (лат.) — воспоминание) — элемент художественной системы, заключающийся в использовании общей структуры, отдельных элементов или мотивов ранее известных произведений искусства на ту же (или близкую) тему;
- **Респонсорное пение** — хоровое (ансамблевое) пение, в котором попеременно звучат хор (ансамбль) и солист;
- **Рубаи** (араб.) — буквально четверённый — один из самых распространенных жанров лирической поэзии Ближнего и Среднего Востока, Средней и Юго-Восточной Азии;
- **Сарахбор** (перс.- араб. — главные вести) — в *Шашмакоме* первая, главная *шубе* (часть) начального вокального (*ашула*) раздела в каждом из шести *макомов*. К названию «Сарахбор» всегда прибавляется название макома, в котором исполняется: Сарахбори *Бузрук*, Сарахбори *Рост* и т. д. Сарахбор имеет простой *усуль* (бум-бак), двухчетвертной размер и сложную формообразующую структуру, в которую входят до 6 *тарона*, в *ауджах* несколько *намудов* и др. Будучи первой, главной темой каждого из

макомов, Сарахбор задаёт «тон», влияет на все последующие шуббе вокальных разделов;

- **Сархона** – первое проведение хона (периода) в мелодии;
- **Семантика** (*σημαντικός* (древнегреч.) – обозначающий) – раздел лингвистики, изучающий смысловое значение единиц языка. языковых единиц. Музыкальная **семантика** – способность элементов музыкальной речи быть носителями художественного смысла, быть образно-выразительным знаком;
- **Сериализм** – техника музыкальной композиции преимущественно в западноевропейской музыке второй половины XX века, связанная с «сериальной техникой», берущей своё начало в додекафонии и серийной технике. В основе **серийного метода** лежит серия высот (то есть определённая выдержанная их последовательность во избежание повторов) из 12-ти звуков хроматической гаммы. Серийная техника оперирует сериями, которые могут состоять из любого количества звуков – от 3-х (микросерия) до 12-ти (поскольку большее количество потребует весьма проблематичные для реализации применения микрохроматики). Додекафония является частным случаем серийной техники с использованием двенадцатизвучных серий. В **сериальной технике**, в отличие от серийной, принцип серийности может распространяться не только на звуковысотность, но и на другие параметры музыкальной композиции – гармонию, динамику, форму, ритм, артикуляцию, тембр и т.п.;
- **Сонорика, сонорная техника** (*Sonorismus* (нем.), *sonorism* (англ.), *sonorus* (лат.) – звонкий, звучный) – техника современной музыкальной композиции, оперирующая тембровзвучностями как таковыми, сообразно их специфическим имманентным закономерностям;
- **Токката** (*toccata* (итал.) от *toccare* – трогать, касаться) – первоначально всякое произведение для клавишных инструментов, в современном смысле – инструментальная пьеса быстрого, чёткого движения равными короткими длительностями. Характерная черта токкат состоит в том, что технические фигуры постоянно проводятся в пьесе то в левой, то в правой руке. Образцы фортепианных токкат – у Р. Шумана, Ф. Мендельсона, К. Дебюсси, М. Равеля, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича. В XVI – XVIII веках органные токкаты писались в свободной импровизационной форме, близкой к прелюдии или фантазии; обычно они создавались как вступительная часть инструментального цикла (циклы токкат у И. С. Баха);
- **Хона** – отдельное завершённое построение, период музыкального

произведения. В узбекской, таджикской, уйгурской классической музыке (большей частью инструментальной) хона – это изменяющееся, развивающееся и увеличивающее объём произведения фразеологическое образование (музыкальная мысль, период, построение). Хона связана и чередуется с повторяющимся и неизменным построением **бозгуй**;

- **Янычарская музыка** – термин, которым в начале XVIII века в Европе обозначали набор традиционных инструментов военного оркестра янычар.

Нотные материалы

Шамол куйи Мелодия ветра

Концертный этюд для ф-но
(посвящается Мадине Файзиевой)

М.Атаджанов

Presto

First system of musical notation, measures 1-3. The piece is in 6/8 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked 'Presto' and the dynamic is 'f' (forte). The right hand features a complex, rapid melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 4-6. The melodic line in the right hand continues with intricate patterns and slurs. The left hand accompaniment remains consistent with eighth-note figures.

Third system of musical notation, measures 7-9. Measure 8 includes a repeat sign. The melodic line shows some chromatic movement and slurs. The left hand continues with eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, measures 10-13. The melodic line features a series of slurs and ties, creating a sense of continuous motion. The left hand accompaniment is steady.

Fifth system of musical notation, measures 14-17. Measures 16 and 17 include first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staff. The melodic line is highly technical and rapid.

Sixth system of musical notation, measures 18-21. The melodic line continues with complex slurs and ties. The left hand accompaniment is consistent. The piece ends with a double bar line.

V.S.

Piano

21

24

27

30

33

36

Piano

3

39

42

45

48

51

54

V.S.

57

61

64

67

70

72

Piano

5

74

Концертный этюд для ф-но

77

80

84

87

90

V.S.

Musical score for piano, measures 94-99. The score is written in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of four systems, each with a treble and bass staff. Measure 94 features a 7-measure slur in the treble and a 5-measure slur in the bass. Measure 96 includes a 6-measure slur in the treble and a 5-measure slur in the bass, with an 8va marking above the treble staff. Measure 98 features two 10-measure slurs in the treble and an 8va marking above the treble staff. Measure 99 features two 10-measure slurs in the treble and an 8va marking above the treble staff. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 99.

Dreams in sounds

(Мечты в звуках)

посвящается Мадине Файзицеевой

Khurshida Khasanova

Хуршида Хасанова

♩=60

p

8: b.....

5

mp

9

♩=80

mf

13

mf

16

f *mf*

20 $\text{♩} = 60$

mp p

Detailed description: This system contains measures 20 through 24. The treble clef staff features a melodic line with slurs and accidentals, while the bass clef staff provides a harmonic accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 60. Dynamic markings include mezzo-piano (mp) and piano (p).

25 $\text{♩} = 80$

pp p

Detailed description: This system contains measures 25 through 28. The tempo is marked as quarter note = 80. The treble clef staff has a melodic line with slurs, and the bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamic markings include pianissimo (pp) and piano (p).

29

mp

Detailed description: This system contains measures 29 and 30. The time signature changes to 3/4. The treble clef staff has a melodic line with slurs, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment of chords. The dynamic marking is mezzo-piano (mp).

31

mf

Detailed description: This system contains measures 31 and 32. The time signature is 3/4. The treble clef staff has a melodic line with slurs, and the bass clef staff has a harmonic accompaniment of chords. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

33 8^{va}

mf

Detailed description: This system contains measures 33 through 36. The time signature is 3/4. The treble clef staff has a melodic line with slurs and an octave sign (8va) above the first measure. The bass clef staff has a harmonic accompaniment of chords. The dynamic marking is mezzo-forte (mf).

35 $\text{♩} = 60$ 3

mf p mf

Measures 35-36. Measure 35 is in 3/4 time with a tempo marking of quarter note = 60. It features a melody in the right hand starting with a half note chord (Bb, D, F) and a bass line of chords. Measure 36 changes to 4/4 time, with a piano (p) dynamic in the right hand and a mezzo-forte (mf) dynamic in the bass line.

37

f

Measures 37-38. Measure 37 is in 3/4 time with a forte (f) dynamic. Measure 38 is in 4/4 time and features a complex texture with triplets in both hands.

39

mf

Measures 39-40. Measure 39 is in 3/8 time with a mezzo-forte (mf) dynamic. Measure 40 is in 4/4 time and features triplets in both hands.

41

Measures 41-42. Measure 41 is in 3/4 time. Measure 42 is in 4/4 time and features triplets in both hands.

43

Measures 43-44. Measure 43 is in 3/4 time. Measure 44 is in 4/4 time and features triplets in both hands.

45 *f*

47 *8va*

49 *ff*

51

53

54 (8)

f *f*

58

mf *mf*

61

mp *p* *p*

Glare of the Moon

(Сияние Луны)

посвящается профессору Павлине Доковской

Хуршида Хасанова
Khurshida Khasanova

Adagio

pp

mp

Musical notation for measures 1-4. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and ties, while the left hand provides harmonic support. Dynamics range from pianissimo (pp) to mezzo-piano (mp).

5

p

8va

Musical notation for measures 5-8. The right hand continues the melodic development. A dynamic marking of piano (p) is present. An 8va marking is shown above the staff in measure 8.

10

mp

Musical notation for measures 9-13. The right hand has a more active melodic line. A dynamic marking of mezzo-piano (mp) is present.

14

8va

mf

3

Musical notation for measures 14-17. The right hand features a triplet of eighth notes in measure 16. A dynamic marking of mezzo-forte (mf) is present. An 8va marking is shown above the staff in measure 14.

18

Musical notation for measures 18-21. The right hand continues with a melodic line. The piece concludes with a final cadence in 4/4 time.

2

Musical score for measures 20-22. The piece is in 4/4 time and B-flat major. Measure 20 features a triplet of eighth notes in both hands, with an 8va marking above the right hand. Measure 21 continues the triplet pattern. Measure 22 shows a dynamic shift to *sf* (sforzando) with a 15va marking above the right hand and an 8va marking below. A tempo marking of $\text{♩} = 50$ is present below the staff.

Musical score for measures 23-25. Measure 23 starts with a dynamic of *f* (forte) and includes an 8va marking above the right hand. Measure 24 has a dynamic of *mf* (mezzo-forte). Measure 25 continues with *mf* and features a 3/4 time signature change. A tempo marking of $\text{♩} = 50$ is present below the staff.

Musical score for measures 26-28. Measure 26 is marked *simile legato* and has a 3/8 time signature. Measure 27 has a dynamic of *mp* (mezzo-piano) and a 2/4 time signature. Measure 28 has a dynamic of *mp* and a 3/8 time signature. An 8va marking is present above the right hand in measure 28.

Musical score for measures 29-31. Measure 29 has a dynamic of *mp*. Measure 30 has a dynamic of *mp*. Measure 31 has a dynamic of *mp*.

Musical score for measures 32-34. Measure 32 has a dynamic of *mp* and a *cresc.* (crescendo) marking. Measure 33 has a dynamic of *mp*. Measure 34 has a dynamic of *mp* and a 3/8 time signature. A trill (T) is marked in measure 34.

Musical score for measures 35-37. Measure 35 has a dynamic of *mp*. Measure 36 has a dynamic of *mp*. Measure 37 has a dynamic of *mp*.

38 *mf* *cresc.*

41

44 $\text{♩} = 80$ *f*

52 *mp* *p* *mf* $\text{♩} = 80$

57

62

4 66

Musical notation for measures 66-68. The system consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs and trills. The lower staff is in bass clef and contains a bass line with triplets and chords. The key signature has two flats.

69

Musical notation for measures 69-70. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a bass line with chords. A dynamic marking of *f* is present in the second measure. The key signature has two flats.

71

Musical notation for measures 71-72. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff has a bass line with chords. The key signature has two flats.

73

Musical notation for measures 73-74. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff has a bass line with chords. The key signature has two flats.

74

Musical notation for measures 74-75. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff has a bass line with chords. The key signature has two flats.

75

Musical notation for measures 75-76. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with slurs and a fermata. The lower staff has a bass line with chords. Dynamic markings of *sf* and *ff* are present. The key signature has two flats.

77 5

6 6 6 6 6 6

79

6 6 6 *fff* *ff*

84

f *cresc.* 3 3 3 3

88

3 3 3 3 3 3

91

3 3 *f* *cresc.*

95

ff 6 6 6 6

ATAXYS

6 97 *f* 6 6 6 6

98 *mf* 6 6 6 6

99 *p* Tempo I 3/4 3/4

102 *mp*

107 *p* poco a poco ritenuto 8va 8vb

110 *ppp* 8va 8vb

TOCCATA

Felix Yanov-Yanovsky

Allegro moderato

Piano

p

Pno.

Pno.

mf

Pno.

f *p*

Pno.

ff *p* *pp*

Pno.

ff *mp* *cresc.*

Pno.

mf *p sub*

49 *poco a poco crescendo*

FFpno.

56

I Pno.

63

Pno.

70

poco a poco crescendo

Pno.

77

senza

Pno.

82

Pno.

PESHRAV

Felix Yanov-Yanovsky

Moderato $\text{♩} = 80$

Piano

8 5:4 *pesante*

14 *Allegro* $\text{♩} = 100$

20

26 *mp*

32

38

44

Musical score for measures 44-49. The piece is in 3/4 time with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The right hand features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and some triplets. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mp* and *f*.

50

Musical score for measures 50-55. The right hand continues with intricate sixteenth-note patterns. The left hand has a more melodic line with some rests. A *mp* dynamic marking is present.

56

Musical score for measures 56-60. The right hand has a consistent sixteenth-note accompaniment. The left hand features a melodic line with a prominent *b* (flat) in the second measure.

61

Musical score for measures 61-66. The right hand maintains the sixteenth-note texture. The left hand has a melodic line with a *b* (flat) in the second measure. A *mp* dynamic marking is present.

67

Musical score for measures 67-71. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a melodic line with a *b* (flat) in the second measure. A *f* dynamic marking is present.

72

Musical score for measures 72-76. The right hand has a complex sixteenth-note accompaniment. The left hand has a melodic line with a *b* (flat) in the second measure.

77

Musical score for measures 77-82. The right hand continues with sixteenth-note patterns. The left hand has a melodic line with a *b* (flat) in the second measure. A *mf* dynamic marking is present.

83

Musical score for measures 83-88. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and some slurs. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note figures.

89

Musical score for measures 89-93. The upper staff continues with eighth-note patterns. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and features a series of chords with accents.

94

Musical score for measures 94-98. The upper staff has eighth-note patterns. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and later *mf* (mezzo-forte), with chords and eighth-note accompaniment.

99

Musical score for measures 99-103. The upper staff features chords with slurs. The lower staff has a complex accompaniment with many notes and slurs.

104

Musical score for measures 104-107. The upper staff has chords with slurs. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and features a series of chords and eighth-note accompaniment.

108

Musical score for measures 108-111. The upper staff has chords with slurs. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and features a series of chords and eighth-note accompaniment.

112

Musical score for measures 112-115. The upper staff has chords with slurs. The lower staff includes a dynamic marking of *f* (forte) and features a series of chords and eighth-note accompaniment.

117

Musical score for measures 117-121. The piece is in a minor key with a key signature of two flats. The music features a complex texture with dense chords and moving lines in both the treble and bass staves. A dynamic marking of *p subito e cresc.* is present in the right hand.

122

Musical score for measures 122-126. The texture continues with dense chordal accompaniment and melodic fragments. The bass line becomes more active, featuring eighth-note patterns.

127

Musical score for measures 127-130. The texture is very dense with many overlapping notes. A dynamic marking of *molto cresc. e ritenuto* is placed above the first staff.

131 tempo I (♩ = 80)

Musical score for measures 131-135. The tempo changes to *tempo I* with a quarter note equal to 80 beats per minute. The dynamics are marked *ff* (fortissimo). The music features more rhythmic activity and some melodic lines.

136

Musical score for measures 136-139. The texture is less dense than the previous section. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is present. There are some long notes and rests in the right hand.

140

Musical score for measures 140-143. The tempo is marked *Pesante* (heavy). The dynamics are marked *f* (forte). The music features a mix of chords and moving lines, ending with a double bar line.

Список использованной литературы:

- Закон Республики Узбекистан об образовании от 23.09.2020 года № ЗРУ – 637;
- Мирзиёев Ш. М. Мы все вместе построим свободное, демократическое и процветающее государство Узбекистан, – Т.: Ўзбекистон, 2016;
- Постановление Президента Республики Узбекистан «О дополнительных мерах по дальнейшему развитию сферы культуры и искусства» от 02.02.2022, № ПП – 112;
- Указ Президента Республики Узбекистан «О стратегии действий по дальнейшему развитию Республики Узбекистан» от 07.02.2017, УП № 4947;
- А. П. Бородин в воспоминаниях современников // Сборник статей. – М., 1985;
- Абдуллаева Э. А. Феликс Янов-Яновский. Монография. – Т., 2015;
- Абызова Е. Н. Модест Петрович Мусоргский. – М., 1986;
- Алексеев А. Д. Интерпретация музыкальных произведений. – М., 1984;
- Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Части I и II. 2-е изд., доп. – Москва: Музыка, 1988;
- Алексеев А. Д. Русская музыка. Конец XIX – начало XX века. М., 1969;
- Алексеев А. Д. Творчество музыканта-исполнителя. – М., 1991;
- Альшванг А. Избранные статьи. – М., 1959;
- Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977;
- Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л., 1971;
- Ахматова А. А. Не тайны и не печали. Стихотворения. – Ташкент: Издательство литературы и искусства им. Гафура Гуляма, 1988;
- Ахмедходжаева Н. О понятии концертности // Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Сборник статей. – Т., 1982;
- Балакирев М. А. Летопись жизни и творчества (составители: А. С. Ляпунов, З.З. Язовицкая). – Л., 1967;
- Балакиреву посвящается. Сборник статей к 100-летию со дня рождения композитора. – СПб., 1998;
- Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. – М., 1972;
- Брагинская Н. А. Неоклассические концерты Стравинского. – СПб., 2005;
- Браудо И. А. Артикуляция (О произношении мелодии). Издание 2-е. – Л.: Музыка, 1973;

- Буасье А. Уроки Листа. – Ленинград: Музыка, 1964;
- Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа. – М.: Музыка, 1986;
- Булез П. Между порядком и хаосом // Советская музыка, 1959, № 7;
- Бэлза И. Ф. Александр Николаевич Скрябин. – М., 1983;
- Бэлза И. Ф. Фортепианное творчество Кароля Шимановского // Шимановский К. Сочинения для фортепиано: В 3 т. Т.1. М.: Музыка, 1971;
- Васильев П. Фортепьянные сонаты Метнера. – М., 1962;
- Вановская И., Еричева С. Романтические черты формообразования в фортепианных сонатах С. Рахманинова // Музыкальная академия, 2013, № 1;
- Вартанов С. Я. Аппликатура и позиционность в пианистических стилях конца XIX – первой половины XX вв. Автореферат кандидатской диссертации. – Л., 1980;
- Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – Москва: Музыка, 1988;
- Вахидов А. А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г. Мушеля. – Ташкент: Ўқитувчи, 1982;
- Вершинина И. С. Четыре этажа музыки. М., 1966;
- Вишневский И. Г. Сергей Прокофьев. – М., 2009;
- Власова Н. О. Творчество Арнольда Шёнберга. – М., 2007;
- Волков Н. Содержание музыкально-художественного развития // Музыка и время, 2007, №9;
- Волков С. Свидетельство // Воспоминания Д. Д. Шостаковича. – М., 1979;
- Волынский Э. И. Кароль Шимановский. Краткий очерк жизни и творчества. – Ленинград, 1974;
- Гаал Д. Ш. Лист. – Москва: Правда, 1986;
- Габитова А. Р. Минимализм в музыке. Генезис, эволюция, выразительные возможности. – Т., 2007;
- Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – М.: Советский композитор, 1976;
- Ганиева Л. М. Фортепианный дуэт в Узбекистане: вопросы интерпретации. Т., 2010;
- Гафурбеков Т. Б. Третья симфония «Песнь о ночи» Кароля Шимановского (к проблеме претворения Востока) // Плунгян В. З., Галущенко И. Г., Тўхтасин Гафурбеков. – Т., 1998;

- Гафурова С. А. Фортепианные концерты Рустама Абдуллаева. Учебное пособие для высших музыкальных учебных заведений. – Т., 2011;
- Гафурова С. А. Фортепианные рапсодии Рустама Абдуллаева // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Выпуск VII. – Ташкент, 2011;
- Гафурова С. А. Вопросы исполнительской интерпретации фортепианных прелюдий композиторов Узбекистана. – Т., 2005;
- Гинзбург Л. С. О работе над музыкальным произведением. Изд.4-е, доп. – М., 1981;
- Голубовская Н. И. Искусство педализации. – Л., 1974;
- Голубовская Н. И. О музыкальном исполнительстве. – Л., 1985;
- Гофман И. Фортепьянная игра // Ответы на вопросы по фортепьянной игре. – М., 1961;
- Грюнфельд Н. Э. О путях развития латышской музыки в 1919 – 1940 г.г. // Прибалтийский музыковедческий сборник №1. – Вильнюс, 1982;
- Гумаров М. В. Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана. – Т., 2007;
- Д. Шостакович о времени и о себе. 1926 – 1975. – М., 1980;
- Данилевич Л. В. Дмитрий Шостакович. Жизнь и творчество. – М., 1980;
- Дворниченко О. Дмитрий Шостакович // Путешествие. – М., 2006;
- Дебюсси К. Избранные письма. – Л., 1986;
- Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. – М., 1964;
- Дебюсси и музыка XX века // Сборник статей. – Л., 1983;
- Дельсон В. Ю. Фортепьянные сонаты А. Скрябина. – М., 1961;
- Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество Д. Шостаковича. – М., 1971;
- Деменко Б. В. Полиритмика. – Киев, 1988;
- Денисов Э. В. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Сборник статей. Выпуск 6. – М., 1969;
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986;
- Джурабекова С. Мухаммад Отажонов. Монография. – Т., 2021;
- Должанский А. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. – Л., 1970;
- Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия // Исследовательские очерки. – М., 2006;
- Друскин М. С. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – М.: Музыка, 1980;

- Егорова Б. Ф. Дебюсси и стиль модерн. – Нижний Новгород, 2009;
- Екимовский В. А., Оливье Мессиян. Жизнь и творчество. – М., 1987;
- Жабборов А. Ўзбекистонбастакорларивамусиқшунослари. – Т., 2018;
- Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля // В поисках смысла послания Мастера. – Киев, 2009;
- Задерацкий В. В. Полифоническое мышление И. Стравинского. – М.: Музыка, 1980;
- Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. – Москва: Музыка, 1969;
- Зайцева Т. А. Милий Алексеевич Балакирев. Истоки. – СПб., 2000;
- Золотарёв В. А. Фуга. – Москва: МУЗГИЗ, 1956;
- Золотой Музыкальный ЛИСТОпад. К 200-летию со дня рождения Ференца Листа. Альманах. – Ташкент, 2011;
- Зорина А. П. Александр Порфирьевич Бородин. – М., 1987;
- История фортепианного, камерного и ансамблевого исполнительства в Узбекистане. – Т., 1989;
- Каратыгин В. Г. Избранные статьи. – М.-Л., 1965;
- Каримова З. Г. Навои в музыке. – Т.: Издательство литературы и искусства памяти Г. Гуляма, 1988;
- Киселёв Г. Л. М. А. Балакирев. – М.-Л., 1938;
- Ковнацкая Л. Г. Бенджамин Бриттен. – М., 1974;
- Ковшарь И. Ф. Игорь Стравинский. Раннее творчество. – Баку: ЭЛМ, 1969;
- Коган Г. М. Вопросы пианизма. – М., 1968;
- Коган Г. М. У врат мастерства. Работа пианиста. – М.: Музыка, 1969;
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. – М., 1976;
- Кокорева Л. М. Клод Дебюсси. – М., 2010;
- Кокорева Л. М. ДариусМийо. Жизнь и творчество. – М., 1986;
- Комиссаровская М. А. Русская музыка. – М., 1968;
- Конфуций. Уроки мудрости. – М., 2011;
- Корто А. О фортепианном искусстве. – М., 1968;
- Корто А. Рациональные принципы фортепианной техники. – М., 1966;
- Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. – СПб.-М.-Краснодар, 2006;
- Кузнецова М. Постлюдии Валентина Сильвестрова: поэтика и семантика жанра// Музыкальная академия, 2010, № 4;

- Кузнецов К. А. Древние истоки испанской музыкальной культуры // Очерки по истории и теории музыки. Сборник исследований и материалов. II. – Л., 1940;
- Кунин И. Ф. М. А. Балакирев. – М., 1967;
- Ландовска В. О музыке. – Москва, 1991;
- Лебедева Н. С. Фортепианные концерты Георгия Мушеля в аспекте исполнительской интерпретации в классе специального фортепиано. – Т., 2009;
- Лист Ф. Избранные статьи. – М.: Государственное музыкальное издательство, 1959;
- Лихачёва И. В. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. – М., 1975;
- М. А. Балакирев. Личность, традиции, соременики // Сборник статей. – СПб., 2004;
- Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. – М.: Музыка, 1990;
- Мальцев С. М. Нотация и исполнение // Мастерство музыканта-исполнителя. Выпуск 2. – М., 1976;
- Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли. – Москва: Музыка, 1966;
- Мартынов И. И. Мануэль де Фалья // Жизнь и творчество. – М., 1986;
- Мартынов И. И. Музыка Испании. – Москва: Советский композитор, 1977;
- Матякубов О. Р. Макомот. – Т., 2004;
- Матякубов О. Р. Узбекская классическая музыка. Книга 2. Теоретические основы. – Т., 2015;
- Мильштейн Я. Ф. Лист. Том 2. – М., 1971;
- Миркасымова Э. З. Аспекты исполнительской интерпретации современных фортепианных циклов композиторов Узбекистана. – Т., 2016;
- Михайлов М. Стиль в музыке. – Л., 1981;
- Михеева Л. Исламей М. А. Балакирева. – Москва: МУЗГИЗ, 1961;
- Монасыпов Ш. Х. Сквозь тернии – к звёздам (Композитор София Губайдулина) // Монасыпов Ш. Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении). – Казань, 2014;
- Мухамедова Ф. Н. Фортепианная музыка Узбекистана, формирование, жанровое своеобразие, интерпретация. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Ташкент, 2019;
- Мясковский Н. Я. Том 1-2. – М., 1954-1960;

- Навои А. Хамса. – Ташкент, 1970;
- Надор Т. Если бы Лист вёл дневник... – Будапешт: Корвина, 1988;
- Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. – М.: Музыка, 1988;
- Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М., 1982;
- Нгуен Ким Нган. Михаил Воскресенский. Музыка жизни. Монография. – М.: Брайт, 2021;
- Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. Издание третье. – Москва: Музыка, 1967;
- Нейгауз Г. Г. [Великий польский музыкант] // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации. – М., 1984;
- Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. – М., 1973;
- Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова // Композиторы союзных республик. Выпуск 4. – М., 1983;
- Николаева А. Особенности фортепианного стиля А. Н. Скрябина. – М., 1983;
- Никольская И. И. Шимановский // Музыка XX века. Очерки: в 2-х частях. Часть вторая: 1917 – 1945. Книга пятая. – Л.-М., 1987;
- Овсянкина Г. Феномен фортепианной музыки Д. Д. Шостаковича (к вопросу о творческом влиянии) // Музыка и время, 2003, № 12;
- Отажонов М. Композитор Абдушариф Отажонов. – Т., 2021;
- Петренко Т. А. 5 ключей к музыке Стравинского. – Издательские решения, 2022;
- Петренко Т. А. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром «Напевы Навруза» Р. Абдуллаева // Республиканская Средняя Специальная Музыкальная школа-интернат имени В.А. Успенского 60 лет. – Т., 2001.
- Полатханова Н. Ш. Специальное фортепиано. Проблемы стилевой интерпретации фортепианных одночастных сочинений крупной формы. – Т., 2006;
- Польская И. И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков – 2001;
- Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. – М., 1972;
- Равель в зеркале своих писем. – Л., 1988;
- Радвилович А. В поисках нового фортепиано // Музыкальная жизнь, 2007, № 4;
- Рассел Б. А. У. История западной философии. – Новосибирск, 2007;

- Расулова Т. С. Амир Тимур – светоч Азии или знаки судьбы Сахибкирана (опыт исторической реконструкции образа) // Монография. – Т.: Мусика, 2011;
- Ревес И. Г. Применение педагогических и компьютерных технологий на занятиях в классе фортепиано // на примере пьесы М. Атаджанова «Гулдаста» // Формирование гармонично развитого поколения в современных условиях. Сборник научно-методических статей // второй выпуск // Часть 3. – Т., 2011;
- Ревес И. Г. Развитие когнитивно-творческих способностей обучающихся в современных условиях. – Т., 2011;
- Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л., 1977;
- Саввина Л. Звукоорганизация музыки XX века: семиотические проблемы исследования // Музыкальная академия, 2008, № 2;
- Савенко С. И гармонической стихии власть. О музыке Валентина Сильвестрова // Советская музыка, 1988, № 3;
- Савшинский С. И. Пианист и его работа. – Л., 1961;
- Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением. – М.-Л., 1964;
- Сапонов М. А. Искусство импровизации. – М., 1982;
- Сираждинов С., Матвиевская Г. Ал-Хорезми – выдающийся математик и астроном средневековья. – М., 1983;
- Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма. – М. 2004;
- Сильвестров В. Сохранять достоинство ... // Советская музыка, 1990, № 4;
- Скворцова И. Я. Стиль модерн и русская музыка рубежа XIX – XX веков. Рассуждения на тему в форме свободных вариаций // Музыкальная академия, № 4, 2005;
- Смирнов В. В. Творческое формирование Стравинского. – Л., 1979;
- Смирнов М. А. Эмоциональный мир музыки. – Москва, 1990;
- Стасов В. В. Избранные соч., т. 3 «Искусство XIX века». – М., 1952;
- Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления композитора. – Л.: Музыка, 1971;
- Стравинский И. Ф. Статьи и материалы. – М.: Советский композитор, 1973;
- Стравинский И. Ф. Хроника. Поэтика. – М.: Центр гуманитарных инициатив, 2012;

- Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. – Л.: Государственное музыкальное издательство, 1963;
- Стравинский И. Ф. Публицист и собеседник. – Москва: Советский композитор, 1988;
- Ташматова А. Р. О музыкальной композиции «Диаглесса» Мухаммаджана Атаджанова // Мустакиллик йилларида миллий мусика санъатининг равожланиш. – Т., 2010;
- Терентьева Н.А. Карл Черни и его этюды. – Л., 1978;
- Тер-Оганезова И. «Ludus tonalis» // Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. – М., 1979;
- Турсунова Р. А. Образ Амира Темура в западноевропейской опере. Автореферат диссертации доктора философии (PhD) по искусствоведению. – Т., 2020;
- Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XXI в.в.): тенденции, проблемы // Коллективная монография. – Т., 2008;
- Файзиева М. М. М. Отажонов концертлари махсус фортепиано синфида // Ўқув кулланма. – Т.: Мусика, 2011;
- Файзиева М. М. Концерты М. Атаджанова в классе специального фортепиано // Учебное пособие. – Т.: Музыка, 2011;
- Файзиева М. М. Сонаты Валентина Сильвестрова в классе специального фортепиано // Учебное пособие. – Т., 2014;
- Файзиева М. М. Вторая баллада Ф. Листа: опыт исполнительского прочтения (К 200-летию со дня рождения венгерского композитора) // Ежегодник ГКУз 2011 «Музыкальный таълим тизимида инновацион технологиялар» // «San'at» журналы. – Т., 2011;
- Файзиева М. М. О музыкальном мире Сонаты для фортепиано Аваза Мансурова // Журнал «Музыка» – Т., 2021;
- Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. – М.: Музыка, 1971;
- Фейнберг С. Е. Мастерство пианиста. – М., 1978;
- Фейнберг С.Е. Пианизм как искусство. – М., 1964;
- Филенка Г. Т. Французская музыка первой половины XX века. – Л., 1983;
- Фрумкис Т. Дух рискованной свободы. К портрету Валентина Сильвестрова // Музыкальная академия, 2007, № 1;
- ХамиджанХамиди. Мыслители Востока. – Ташкент. Издательство «АРТ – FLEX», 2019;
- Хентова С. М. Шостакович. Жизнь и творчество в двух томах. – Л., 1985;

- Холопова В. Н., Рестаньо Э. Софья Губайдулина. – М., 2020;
- Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. – М., 1971;
- Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия № 3, 2021;
- Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. – СПб., 2001;
- Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. Очерки жизни и творчества. – Москва: Советский композитор, 1990, с. 140.
- Холопов Ю. Н. О теории Хиндемита // Советская музыка, 1963, № 10;
- Холопов Ю. Проблема основного тона в теоретической концепции Хиндемита // Музыка и современность. Вып. 1, 1962;
- Худеков С. Н. Всеобщая история танца. – Москва: ЭКСМО, 2009;
- Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М., 1974;
- Цуккерман В. А. Соната си минор Ф. Листа. – М.: Музыка, 1984;
- Цыпин Г. М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга первая. – М., 1988;
- Цыпин Г. М. Святослав Рихтер. – Москва: Музыка, 1987;
- Чахвадзе Н. В. Феликс Янов-Яновский // Композиторы союзных республик. Выпуск 6. – М., 1988;
- Чернов К. Н. Милий Алексеевич Балакирев (по воспоминаниям и письмам). «Музыкальная летопись», сборник третий. – Л. - М., 1925;
- Чинаев В. Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика // Музыкальное исполнительство и современность. Сборник 19, Выпуск 2. – М., 1997;
- Шарипова А. Р. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90-е годы). – Т., 1999;
- Шнитке А. Г. Беседы, выступления, статьи. – М., 1994;
- Шнитке А. Статьи о музыке. – Москва: Композитор, 2004.
- Этингер М. А. Гармония в бассо-остинатных формах // Вопросы теории музыки. Выпуск 2. – Москва: Музыка, 1970;
- Южак К. И. Фортепианные сонаты А. К. Глазунова. – М., 1962;
- Юсупова О. Ю. Роль семантического анализа в фортепианном исполнительстве // Вопросы музыкального исполнительства в педагогике. Выпуск V. – Т., 2007;

- Юсупова О., Белага Н. Некоторые аспекты работы в фортепианном классе над произведениями крупной формы композиторов Узбекистана // Вопросы теории и исполнительства на современном этапе. – Т., 1985;
- Яковенко С. И довелось, и посчастливилось // Музыкальная академия, 2001, № 3;
- Янов-Яновская Н. С. Инструментальный концерт в Узбекистане // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. – М., 1972;
- Янов-Яновская Н.С. Статья «Одна культура – две традиции», Выпуск № 3, 1999;
- Янов-Яновская Н.С. Теория интертекста в её проекции на восточную музыку. – Т., 2019;
- Янов-Яновская Н. С. Узбекская музыка и XX век. – Т., 2007;
- Яроцинский С. Романтизм или романтизмы? // Славяне и Запад. Сборник статей к 70-летию И. Ф. Бэлзы. – М., 1975;
- Ярустовский Б. М. Игорь Стравинский. Издание третье, дополненное. – Ленинград: Музыка, 1982.

Ключ к тестам:

ГЛАВА I

Тема: Концертные сочинения композиторов Узбекистана

№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ
1	В	11	Г	21	А
2	Б	12	Б	22	Б
3	А	13	Г	23	Г
4	В	14	В	24	В
5	Г	15	А	25	Б
6	А	16	Б	26	А
7	Г	17	Г	27	Г
8	Б	18	В	28	В
9	В	19	Б	29	Б
10	А	20	Г	30	Г

ГЛАВА II

Тема: Современные полифонические произведения

№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ
1	Г	11	Б	21	В
2	Б	12	В	22	А
3	В	13	Б	23	Б
4	Б	14	А	24	Г
5	Г	15	Г	25	В
6	А	16	Б	26	Г
7	В	17	А	27	Б
8	А	18	В	28	А
9	Б	19	Г	29	В
10	Г	20	Б	30	Б

ГЛАВА III

Тема: Современные произведения крупной формы – фортепианные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром

№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ
1	В	11	В	21	Б
2	А	12	А	22	Г
3	Б	13	Б	23	В
4	А	14	Г	24	А
5	Б	15	А	25	Б
6	В	16	Г	26	Г
7	Г	17	В	27	В
8	А	18	Б	28	Б
9	Б	19	В	29	А
10	Г	20	А	30	Г

ГЛАВА IV

Тема: Концертные пьесы зарубежных композиторов

№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ	№ вопроса	ответ
1	Г	11	В	21	В
2	Б	12	А	22	А
3	В	13	Б	23	Б
4	Г	14	Г	24	Г
5	В	15	А	25	Б
6	Б	16	Г	26	В
7	А	17	В	27	В
8	Б	18	Б	28	А
9	А	19	А	29	Г
10	Г	20	Г	30	Б

ОГЛАВЛЕНИЕ

	ВВЕДЕНИЕ	4
	ГЛАВА I	7
	Тема: Концертные сочинения композиторов Узбекистана	
1.1.	Р. Абдуллаев. <i>Равсодии № 1 и № 2</i>	8
1.2.	М. Атаджанов. <i>Концертный этюд «Мелодия ветра»</i>	21
1.3.	Х. Хасанова. <i>Две прелюдии: «Мечты в звуках», «Сияние Луны»</i>	28
1.4.	Ф. Янов-Яновский. <i>Токката и Пеширав</i>	36
	Тесты	47
	ГЛАВА II	52
	Тема: Современные полифонические произведения	
2.1.	П. Хиндемит. <i>«Ludus tonalis»</i>	52
2.2.	Г. Мушель. <i>Прелюдия и Фуга № 8 c-moll «Памяти Навои»</i>	66
2.3.	С. Губайдулина. <i>Чакона</i>	72
	Тесты	81
	ГЛАВА III	86
	Тема: Современные произведения крупной формы – фортепианные сонаты и концерты для фортепиано с оркестром	
3.1.	В. Сильвестров. <i>Первая соната</i>	87
3.2.	А. Мансуров. <i>Фортепианная соната</i>	100
3.3.	М. Атаджанов. <i>Первая соната</i>	106
3.4.	И. Стравинский. <i>Концерт для фортепиано с оркестром</i>	114
3.5.	М. Атаджанов. <i>Второй концерт для фортепиано с оркестром</i>	127
3.6.	Х. Хасанова. <i>Концерт для фортепиано с оркестром</i>	139
	Тесты	148
	ГЛАВА IV	153
	Тема: Концертные пьесы зарубежных композиторов	
4.1.	Ф. Лист. <i>Баллада № 2 h-moll</i>	154
4.2.	Я. Витолс. <i>Прелюдии</i>	161
4.3.	М. де Фалья. <i>Фантазия «Бетика»</i>	168
4.4.	Р. Щедрин. <i>Basso ostinato»</i>	177
	Тесты	185
	ЗАКЛЮЧЕНИЕ	190
	Глоссарий	194
	Нотные материалы	199
	Список литературы	222
	Ключ к тестам	232
	ОГЛАВЛЕНИЕ	234

CONTENTS

	INTRODUCTION	4
	CHAPTER ONE	7
	Theme: Concert compositions of the composers of Uzbekistan	
1.1.	R. Abdullaev. <i>Rhapsody No. 1 and No. 2</i>	8
1.2.	M. Atajanov. <i>Concert etude «Melody of the wind»</i>	21
1.3.	H. Khasanova. <i>Two preludes: «Dreams in Sounds», «Glare of the Moon»</i>	28
1.4.	F. Yanov-Yanovsky. <i>Toccata and «Peshrav»</i>	36
	Tests	47
	CHAPTER TWO	52
	Theme: Contemporary polyphonic works	
2.1.	P. Hindemith. <i>«Ludus tonalis»</i>	52
2.2.	G. Muschel. <i>Prelude and Fugue No. 8 c-moll «In Memory of Navoi»</i>	66
2.3.	S. Gubaidulina. <i>Chaconne</i>	72
	Tests	81
	CHAPTER THREE	86
	Theme: Contemporary compositions of Large Form – piano sonatas and concertos for piano and orchestra	
3.1.	V. Silvestrov. <i>First sonata</i>	87
3.2.	A. Mansurov. <i>Piano sonata</i>	100
3.3.	M. Atajanov. <i>First sonata</i>	106
3.4.	I. Stravinsky. <i>Concerto for piano and orchestra</i>	114
3.5.	M. Atajanov. <i>Second concerto for piano and orchestra</i>	127
3.6.	H. Khasanova. <i>Concerto for piano and orchestra</i>	139
	Tests	148
	CHAPTER FOUR	153
	Theme: Concert pieces by foreign composers	
4.1.	F. List. <i>Ballad No. 2 h-moll</i>	154
4.2.	J. Vitols. <i>Preludes</i>	161
4.3.	M. de Fallya. <i>Fantasy «Betika»</i>	168
4.4.	R. Shchedrin. <i>Basso ostinato</i>	177
	Tests	185
	CONCLUSION	190
	The musical materials	194
	Glossary	199
	References	222
	Key to tests	232
	CONTENTS	235

МАДИНА ФАЙЗИЕВА

**МАСТЕРСТВО ФОРТЕПИАННОГО
(ОРГАННОГО) ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА**

**70211501 - Инструментальное исполнительство
(Фортепиано (Орган))
Учебник для высших учебных заведений**

Muharrir V. Hidoyatova
Musahhih H. Xo'jayeva
Texnik muharrir V. Demchenko
Kompyuterda tayyorlovchi N. Tolipova

Bosishga ruxsat etildi 16.04. 2023. Bichimi 60 x 84 1/8.
Times New Roman garniturasida. Sharli b.t. 30,0.
Adadi 100 dona
"ТИПОГРАФФ" bosmaxonasida chop qilindi.
Toshkent, Beruniy ko'chasi 83 uy.