

**Министерство по делам культуры и спорта
Республики Узбекистан
Республиканский методический и информационный центр
Государственная консерватория Узбекистана**

М. В. Гумаров

**Вопросы
исполнительской интерпретации
современных фортепианных сочинений
композиторов Узбекистана**

(Учебно-методическое пособие для музыкальных вузов)

Ташкент - 2007

Учебно-методическое пособие «Вопросы исполнительской интерпретации современных фортепианных сочинений композиторов Узбекистана» и.о. профессора кафедры специального фортепиано государственной консерватории Узбекистана М. В. Гумарова рассматривает различные жанры современной фортепианной музыки узбекских авторов и предлагает некоторые аспекты исполнительской интерпретации анализируемых сочинений.

Данное пособие может быть использовано в курсе «Современные проблемы фортепианного исполнительского искусства». Оно предназначено для педагогов и студентов музыкальных вузов, а также для широкого круга музыкантов.

Ўзбекистон давлат консерваторияси махсус фортепиано кафедрасининг профессор в.б. М. В. Гумаров томонидан яратилган «Ўзбекистон композиторларининг замонавий фортепиано асарлари ижро тал=ини масалалари» ў=ув =ўлламасида, ўзбек композиторларининг турли жанрдаги замонавий фортепиано муси=алари кўриб чи=илади. Шу билан бирга муаллиф таълиқ =илинган асарларнинг айрим ижро-тал=ини билан бо\ли= томонларини таълиқ этади.

Ў=ув =ўлланма санъат соҳасидаги Олий таълим муассасаларининг «Фортепиано ижрочилиги санъати замонавий муаммолари» ў=итувчи, талабалар ва кенг доирадаги муси=ачилар учун мўлжалланган.

The train methodical manual «The questions of uzbek's modern piano compositions performing interpretation» by Gumarov M. V. / profession piano faculty of Uzbekistan State Conservatoire/ is intended for the teachers and students of Music Higher Educational Institutions, and wide circle of musicians.

Different genres of piano music by the Uzbekistan's composers are considered and several aspects of their performing interpretation are suggested. It can be used in course of «Modern piano performing art and it's problems».

Ответственный редактор

кандидат искусствоведения, доцент **Красуцкая Л. И.**

Рецензенты

доцент **Гулямова Г. Х.**

Кандидат искусствоведения, профессор **Галущенко И. Г.**

От автора

Фортепианные сочинения композиторов Узбекистана составляют важнейшую неотъемлемую часть профессионального обучения пианиста. В республике накоплен большой методический опыт по изучению различных жанров фортепианной музыки, созданных композиторами, в числе которых Г. Мушель, Б. Зейдман, Б. Гиенко, Н. Закиров, Р. Абдуллаев, Д. Сайдаминова. Содержательные публикации по различным проблемам фортепианного исполнительского искусства О. Юсуповой, А. Геккельмана, Г. Калмыковой, В. Долженковой, Д. Данияр – Ходжаевой, Э. Миркосимовой способствуют изучению композиторского творчества Узбекистана. Особот значение в этом направлении принадлежит коллективному труду «История фортепианного, камерно – ансамблевого исполнительства в Узбекистане», учебно-информационному пособию А. Шариповой, статьям Д. Хашимовой о тенденциях развития современной музыки Узбекистана.

Вместе с тем, изучение современных сочинений композиторов Узбекистана отстаёт от исполнительской практики, что и явилось причиной обращения к данной теме. Фортепианное творчество композиторов республики идёт в ногу со временем и, даже в определённой степени, опережает его. Об этом свидетельствуют интереснейшие эксперименты в этой сфере творчества, осуществляемые такими композиторами как Д. Сайдаминова, Н. Закиров, Н. Гиясов, М. Атаджанов, А. Хашимов, А. Латиф-Заде, Д. Амануллаева, Д. Янов-Яновский, сочинения которых включаются в программы международных фестивалей и конкурсов.

Специальных трудов, посвящённых вопросам исполнительской интерпретации современной музыки композиторов Узбекистана, до настоящего времени не имеется, поэтому предлагаемое учебно-методическое пособие в определённой мере восполняет этот

существенный пробел музыкального исполнительства и педагогики. Необходимо в связи с этим отметить, что автором уже предпринимались попытки углублённого исследования фортепианной музыки Узбекистана, нашедшие своё отражение в ряде публикаций и подготовки к выходу в свет в 1995 году сборника «Концертные пьесы композиторов Узбекистана», основанного на материале современных сочинений. Добавим, что все сочинения, опубликованные в данном сборнике, получили широкое практическое применение.

В понятие «современная фортепианная музыка» мы вкладываем, прежде всего, радикальное обновление системы выразительных средств, применение новых техник композиторского письма, поиска новых видов фактуры и тембровых возможностей фортепиано за счёт новых способов звукоизвлечения. При этом в процессе рассмотрения многообразных приёмов композиторского письма, одно из главных мест в учебном пособии занимает проблема национальной специфики фортепианной музыки Узбекистана, её неповторимой национальной самобытности.

В учебно-методическом пособии рассматриваются сочинения различных жанров: от крупной формы до цикла миниатюр. Из многообразного круга сочинений современных композиторов Узбекистана выбраны произведения, получившие исполнительскую жизнь в концертной и педагогической практике. Сочинения А. Латиф-Заде, Д. Сайдаминовой, Д. Янов-Яновского, Н. Гиясова, А. Хашимова с успехом исполнялись за рубежом. Поскольку данные сочинения созданы с применением современных техник композиторского письма, автор снабдил методическое пособие приложением, включающим в себя словарь, краткие сведения о современной нотной графике и техниках композиторского письма, а также небольшую фонохрестоматию.

Естественно, что в данное пособие вошли далеко не все сочинения современного творчества композиторов республики, но на подобранным нами материале наши пианисты смогут свободно

разобраться и в других произведениях современной музыки. Материалы предлагаемого пособия могут быть использованы в ряде различных специальных дисциплин в вузе, таких, как специальный класс, «История фортепианного исполнительского искусства», «Современные проблемы фортепианного исполнительского искусства», «Техника фортепианного письма XX века» для бакалавров, класс специализации и «Современная фортепианная музыка» для магистров.

В создании данного труда автор опирался как на свой личный исполнительский и педагогический многолетний опыт, так и на опыт работы кафедры специального фортепиано Государственной консерватории Узбекистана. Автор выражает благодарность композиторам Д. Сайдаминовой, А. Латиф – Заде, А. Хашимову, Н. Гиясову, Д. Янов – Яновскому за любезно предоставленные материалы.

Введение.

Изучение музыкального языка, жанровых и стилистических особенностей, специфики выразительных средств разучиваемого произведения составляют основу исполнительской интерпретации. Оно предполагает анализ выразительных средств, которыми пользуется композитор для создания неповторимой формы одного отдельного сочинения. Культура исполнения классики заключается в том, чтобы знать и понимать критерии, сложившиеся исторически, воплощающие собой преемственность времён и поколений. Что же касается современной музыки, то здесь велика роль самостоятельности в понимании музыкального содержания и выбора исполнительских средств и приёмов для его звукового воплощения. Это обстоятельство существенно увеличивает круг проблем, возникающих перед музыкантом – исполнителем, но в то же время предоставляет широчайшее поле творческой свободы.

Богатая панорама узбекской фортепианной музыки естественно вписывается в общую картину исторического развития современной музыки. Фортепианные сочинения Р. Абдуллаева, Х. Рахимова, Д. Сайдаминовой, Н. Закирова, Д. Амануллаевой, Н. Гиясова, А Мансурова, А Хашимова, Д. Янов-Яновского, созданные в течение последних десятилетий, свидетельствуют об активных творческих поисках и интересных художественных результатах. Опираясь на опыт ведущих композиторов республики XX века, среди которых Г. Мушель, Б. Надеждин, В. Успенский, Б. Гиенко, А. Николаев, композиторы нового поколения обогатили фортепианное исполнительство сочинениями оригинального замысла и ярких стилистических находок.

Исторически сложившиеся в мировой музыкальной культуре жанры, такие как фуги, сонаты, вариации, сюиты, концертные пьесы, миниатюры обретают новую жизнь, наполняются новым смыслом и содержанием. В их образном строе заметна тенденция к углублению содержания, к повышению роли символических и семантических факторов. При сохранении ведущего

принципа узбекской фортепианной музыки – программности, сегодня наблюдается выход за её пределы традиционной жанрово-лирической направленности, обращение к проблемам высокой философской духовности, к осмыслению роли человека на земле, его духовной связи с Космосом, Вселенной. Проблемность замысла, законченная концептиозность, философская обобщённость образов, свойственные современным фортепианным сочинениям, требуют высокой профессиональной зрелости исполнителей, смелой инициативы в решении творческих задач.

В современных сочинениях композиторов Узбекистана обнаруживаются основные стилистические тенденции конца XIX и XX веков, преломлённые через национальные узбекские традиции. Наблюдается активный интерес композиторов к возрождению романтического стиля XIX века, обогащённого и усложнённого современной символикой и новыми красочно – колористическими находками. Активное развитие получают в Узбекистане тенденции постмодернистского искусства, заметен интерес композиторов к минимализму, возрастает роль линейности и связанных с ней новых способов организации музыкальной ткани.

Одной из ведущих тенденций современной узбекской фортепианной музыки представляется стремление композиторов к стилистическому синтезу, формы которого весьма оригинальны и открывают перспективные пути исполнительской интерпретации. Появляются новые гибридные формы пианизма, позволяющие говорить о качественно новом состоянии фортепианного мышления по сравнению с предыдущими этапами его развития в республике. Расширение смысловых, экспрессивных, изобразительных возможностей фортепианной музыки современных авторов, безусловно, способствует концепционной направленности замысла, широкому охвату в нём разнообразных явлений современной жизни. Определённые завоевания в пространственно – акустическом плане выдвигают перед пианистами ряд сложных актуальных проблем исполнительской интерпретации, требующих творческого решения.

Интереснейший материал для исполнительской интерпретации представляют сонаты композиторов Узбекистана. Жанр фортепианной сонаты привлекает возможностью соединить классическое и современное, прошлое и настоящее. Развиваясь в целом в русле неоклассической тенденции, данный жанр обогащается элементами нового музыкального мышления. Для композиторов республики характерно свободное отношение к структуре сонатного цикла, привнесение в него принципов узбекского национального мышления, что наблюдается во всех сочинениях данного жанра.

Н. Закиров. Соната №4

Особенно целенаправленно и вдохновенно работал в этом жанре Н. Закиров, в сонатах которого нашли отражение многие тенденции современной фортепианной музыки. Смело модифицируя исторически сложившиеся нормы сонатной драматургии, Закиров сохраняет одну из главных сонатных закономерностей – тематический контраст, в том числе и производный. Как справедливо отмечает Н. Кадырова: «Для сочинений композитора типичны принципы моноинтонационности и вариантно – вариационности, а это свойство как симфонизма, особенно современного, так и традиционной национальной музыки. Другая характерная его черта – тяготение к полистилистике. Это вызывает часто контраст гармонических и натуральных ладов, сопоставление различных видов полифонии».¹

Весьма показательна в этом отношении Четвёртая соната. Она привлекает сложным содержанием музыки, смелым отношением к сонатной форме и циклу. Соната представляет собой свободную одночастную композицию поэмого типа, включающую в себя восемь внутренне связанных частей-разделов, образующих сонатную форму. Все части-разделы исполняются без перерыва, образуя неразделимое единое целое. В структурно-схематическом плане соната выглядит следующим образом:

¹ История узбекской советской музыки. Том III. Т., 1991, с. 211

Вступление	Экспозиция		Разработка		Реприза		Заключение
I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
	Г. П.	П. П.			Г. П.	П. П.	

Первая часть *Allegro moderato* – своего рода вступление сумрачно-затаённого характера. В нотном тексте использована современная нотная графика, применяемая композиторами в алеаторической музыке. Эта музыка аметрична, состоит из канонических пластов, требует свободного импровизационного исполнения. Вступление звучит в очень низком регистре. Глухой рокот басов символизирует грозные силы природной стихии, неподвластной человеку.

Это словно гул, доносящийся из недр земли и постепенно материализующийся в некую реальность. Содержание вступления возможно ассоциировать с зарождением земной жизни, с неким первозданным природным процессом. В первых тактах вступления необходимо выполнить размеренное *accelerando*, выделив при этом в каждом пласте свою кульминацию. Это представляет определённую сложность в исполнении и создаёт особый объёмный эффект звучания:



Необходимо применение густой, вибрирующей педали, способствующей созданию низкого звукового гула, постепенно усиливающегося и приводящего к появлению плавно спускающейся мелодии в партии правой руки. Все выразительные исполнительские средства во вступлении должны подчиниться раскрытию сумрачного, почти демонического звучания. Репарка *accelerando* указывает на свободу

трактовки темпа и допустимость ускорения движения в зависимости от технических данных исполнителя.

Вторая часть *Andante* выполняет функции основной части и экспозиции. В основе главной партии два контрастных элемента. Первый из них – это ускуль, остигательно повторяющийся в басу и олицетворяющий собой неумолимое величие архаики., в основе которой лежат два контрастных элемента: ускуль в басовом голосе, остигательно повторяемый и олицетворяющий собой неумолимое величие архаики. Мелодия в верхнем голосе, отличается сочетанием распевности с орнаментальностью, форшлагами и фигурационными узорами шестнадцатых, похожими на плач. Появляющиеся элементы полифонического развития активизируют музыкальные образы. Ускульная рифмоформула, подготавливает появление песенной мелодии:



Исполнение главной партии требует от пианиста применения различных приёмов звукоизвлечения и штрихов: в левой руке необходимо острое, почти ударное прикосновение к клавиатуре, яркость в передаче властной, острой ритмики. В правой руке – глубокое *legato* для передачи пластичности движения мелодической линии, охватывающей в своём развитии очень широкий диапазон чувств.

Третья часть – сфера побочной партии. Она контрастирует с предыдущей частью инвенционным типом фактуры. Закиров применяет здесь двухголосное изложение близкое по типу баховским инвенциям. Оба голоса развиваются самостоятельно и в то же время тонкими нитями связаны между собой: движение то «расплетается», то «сплетается» и поражает слух красотой мелодических сочетаний:



Следует предостеречь от излишне быстрых темпов, и рекомендовать Указание *piu mosso* требует лишь небольшого оживления темпа. пианистам более пристально вслушиваться в каждый изгиб мелодических линий побочной партии. Желательно услышать акустический переход из диезной сферы в бемольную с последующим возвращением в диезную сферу. Выбор штриха пианистом здесь может быть ориентирован на поиск плотного, отчётливого звукоизвлечения, приближающегося к *non legato*.

Четвёртый раздел *Allegro moderato* является разработкой, в которой тем не менее сохраняется основная тональность сонаты фа-диез минор. Очень интересно начало разработки, включающее своего рода микро-прелюдию, предвосхищающий основной тематический материал. Здесь важно показать резкий переход от созерцания к активной действенности:



Тематический материал экспозиции в разработке модифицируется и приобретает совершенно новые черты. Остинатная моторика шестнадцатых является здесь фоном для выявления скульптурно – рельефных, эмоционально насыщенных образов сонаты. Противоречивое единство исполнительских выразительных средств: сочетание токатности с кантиленой, энергичной пассажности с острой акцентировкой в разработке особенно важно подчеркнуть, поскольку это способствует воплощению сонатной сущности, выявлению конфликтности драматургии, присущей сонатной форме. Как и в предыдущей части, Закиров использует здесь

переход из диезной сферы в бемольную и возвращением в исходную диезную сферу. Этот приём, столь любимый композиторами – романтиками, применён узбекским композитором как средство психологизации образа, передачи тончайших внутренних движений души. Следует обратить внимание, что этот приём в разработке композитор оттеняет и динамическими градациями: диезная сфера – forte, бемольная сфера – forte, диезная сфера – piano. Исполнение разработки требует от пианистов особого внимания к двойным нотам, которые в условиях быстрого темпа и мелких длительностей должны исполняться чётко, слаженно – крепкими пальцами, без излишнего напряжения и зажатия рук.

Пятая часть *L'istesso tempo* – новая фаза развития образа главной партии, точнее её усильного компонента. Этот раздел выполняет функцию скерцо в цикле. Элементы второго компонента главной партии – песенного, проявляются здесь в весьма модифицированном виде, как впрочем, и сам усиль, представляющий собой здесь вариант основного прообраза:



В данной части, как и во второй, используется принцип свободного имитационно-полифонического развёртывания голосов инвенционной фактуры. Двухголосие, как и в инвенциях Баха, обнаруживает здесь черты скрытой полифонии, которые надлежит выявить исполнителю.

Последние три части сонаты – шестая, седьмая и восьмая образуют сокращённую репризу и коду синтетического характера. В шестой части тема главной партии излагается в сокращении, в более строгом изложении без форшлагов, она звучит более графично и рельефно. Репарка *meno mosso*

указывает на сдержанный темп и значимость музыкального высказывания, возрастание роли каждого мотива, каждой фразы темы.

В седьмой части изложена побочная партия, которая в репризе также подверглась существенному сокращению. При этом в теме появились новые штрихи, своего рода колокольные звучания октавных фигураций в высоком регистре. Побочная партия исполняется в более оживлённом движении в сравнении с главной. Нюанс *forte* указывает на активный характер движения.

Восьмая часть – кода, обобщающая всё предшествующее развитие. В ней последовательно возвращаются все элементы музыки из предшествующих разделов: начальный мотив вступления остинатно звучит в глубоких басах, на который наслаивается фигурация шестнадцатых из четвёртой части, усильная ритмоформула из пятой части, затем оба элемента главной партии завершат сонату тремя мощными аккордами – тоническим трезвучием фа – диез минора.

Динамика звучания в заключительной кульминации достигает максимального уровня. В результате анализа можно отметить, что на своеобразную сонатную форму наслаивается в качестве формы второго плана вариационная форма, поскольку большинство частей произведения являются вариациями на начальные темы. Музыкальный материал сонаты динамически насыщен, импровизационность изложения сочетается с логически выстроенной конструкцией. Своеобразен тональный план сонаты, в котором, как в старинной сюите, наблюдается единство тонального развития.

Четвёртая соната – одна из самых ярких и пианистически интересных сочинений Н. Закирова. Для того, чтобы охватить всё разнообразие лирико-драматических образов сонаты, её исполнитель должен обладать безупречной техникой, ярким темпераментом, глубочайшей проникновенностью. Необходимо раскрыть в сонате сочетание жизненно активных динамичных образов с мягкой лиричностью, её одновременно – поэмную симфоничность воплотить в драматургически цельную концепцию.

Динамичность ритмической конструкции: «втаптывающиеся» остигатные басы, усильные ритмоформулы, энергичная пассажность – всё это вызывает исполнителя на создание драматического, экспрессивного образа. Активность ритмичного движения, точно подхлестываемого острыми и резкими синкопами, динамика звуковых нарастаний, создают специфический современный образ, требующий мужественной властности исполнительского искусства. Подчеркнём, что сложный и многообразный мир сонаты Закирова не допускает одностороннего, ограниченного лишь в одном ракурсе, в одной плоскости, подхода.

Н. Гиясов. Соната в форме вариаций

Соната в форме вариаций Н. Гиясова также находится в русле обновления сонатного жанра и наполнения его новым смыслом. В этом масштабном, виртуозном сочинении обнаруживается тенденция к синтезу жанров и форм, обогащению современной стилистики новыми оригинальными приёмами. Названием определены характерные черты самого композиторского процесса – это действительно соната, ибо композиционный метод в сочинении симфоничен и сонатность распространяется на все 24 вариации цикла. В какой-то мере можно говорить о некоторых аналогиях с Симфоническими этюдами Шумана в плане синтеза сонатности и вариационности, и, помимо всего прочего, о существенной роли полифонического фактора.

Общую композицию цикла можно представить в виде следующей схемы:

Вступление	Экспозиция		Разработка	Реприза		Кода
	Г. П.	П. П.		Г. П.	П. П.	
Тема, 1 – 2	3 – 7	8 – 9	11 – 19	20	21–23	24

Как следует из вышеприведённой схемы, произведение основано на взаимодействии двух форм, причём сонатность формально выступает в качестве формы второго плана, поскольку главным конструктивным

фактором выступает вариационность и чёткое разделение произведения на Тему и 24 вариации. Если рассматривать цикл с точки зрения сонатной формы, то её разделы оказываются связанными с группами вариаций. Так Тема, 1, 2 вариации образуют вступление, с 3 по 7 - главную партию, с 8 по 10 - побочную партию, а группа вариаций с 11 по 19 представляют собой разработку, включающую каденцию в 18 и 19 вариациях. Затем следует сокращённая реприза, где 20 вариация это главная партия, группа вариаций с 21 по 23 - побочная партия, а последняя 24 вариация – это заключение всего цикла.

Помимо этого в произведении явно вырисовываются признаки контрастно – составной формы, поскольку цикл основан на контрастном сопоставлении групп вариаций, спокойно созерцательного и активно динамичного, подвижного характера. Тем самым как бы образуется двуплановость драматургии как проявление высшей сонатности – два противоположных друг другу мира образов: лирико-созерцательного и энергично действенного, иными словами – песенно -кантиленного и скерцозно-танцевального.

В такого рода двухфазности развития образов сонаты проявляется глубинная национальная черта музыкального мышления композитора, идущая от закономерностей макомного мышления, макомных принципов музыкальной композиции. Медитативность и активная действенность - становятся главнейшими факторами музыкальной драматургии сонаты. Такой тип композиции обусловил принцип пофазовой динамизации этого волнообразного развития, в свою очередь повлёкший за собой расширение масштабов композиции. Как утверждает сам композитор: «Моё тяготение к масштабным конструкциям обусловлена глубокой имманентной связью с национальными истоками моего стиля, моего мышления, и как в макомном искусстве мысль развивается постепенно, поэтапно в своей беспредельной широте и масштабности, так и в моих сочинениях мне необходимо широкое пространство для полноты выражения моей мысли. Без этой полноты и

Первая и вторая вариации выдержаны в полифоническом складе письма. Двухголосные сочетания в них образуют диссонирующие созвучия, развитие даётся в горизонтальной плоскости.

Ритмическая структура темы и первых двух вариаций сложна и требует от пианиста пластичного ощущения ритма, его естественности и гибкости движения. Исполнение данного раздела сонаты, который выполняет функцию вступления, невероятно трудно. Преобладание крупных длительностей в одноголосной и двухголосной фактуре требует приближения звука рояля к органному, наполняя его особой протяжённостью и тембровой красочностью. Необходима смысловая наполненность каждого звука и в то же время ощущение единой линии развития и взаимосвязи всех элементов линейной фактуры.

В сонате ярко проявляется стилистическое своеобразие Гясова, связанное, прежде всего с раскрепощённым мелодическим дыханием и новым чувством горизонтальной линии, повлиявшим непосредственно на структурную организацию темы. Исполняя тему и первые две вариации, необходимо передать её неторопливый, созерцательный характер и лирико-философский склад развития музыкальной мысли.

Главная партия сонаты, охватывающая с 3 по 7 вариацию, резко контрастирует музыке вступления и переводит развитие в сферу активной действительности. Внутренний динамизм вступления сменяется внешним динамизмом активного движения. На смену ритмической гибкости и пластичности вступления приходит упорная остинатность и графически чёткая угловатость резких акцентов, стремительных бросков в различных регистрах правой руки:



Секундовые сопряжения горизонтального развёртывания во вступлении темы сменяются здесь её сворачиванием в вертикаль в виде остродиссонантных малосекундовых сочетаний, подчёркнутых акцентами. В процессе активного и динамичного развития, неукротимого бега восьмых и шестнадцатых, выделяются, появляющиеся на фоне новой фактуры, длительно выдерживаемые звуки из вступления. Одновременное сочетание остро звучащих коротких длительностей и протяжно звучащих нот, исполнение которых требует от пианиста хорошо развитого полифонического слуха и мастерского владения различными штрихами.

Партия левой руки требует крепкой пальцевой техники и идеальной ритмической пульсации. В партии правой руки следует добиться лёгкой полётности движения руки и очень острого пальцевого staccato.

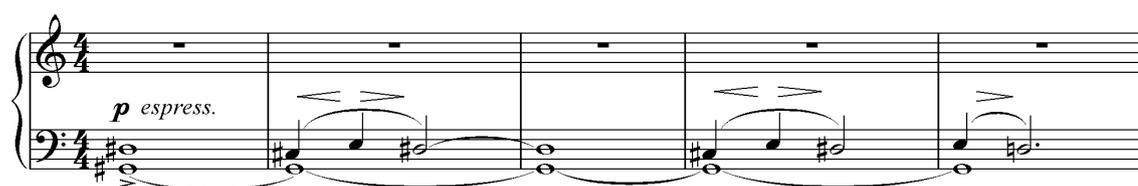
Особое внимание необходимо уделить седьмой вариации: острая акцентировка на слабых долях такта должна подчеркнуть резкий, словно скачущий характер музыки:



Автоматизм движения рельефно оттеняется стремительно взлетающими пассажами шестнадцатых в правой руке, исполняемых пластично, гибко и на *legatissimo*.

Седьмая вариация завершает главную партию и является кульминационной вершиной в её экспонировании. Она характеризуется новыми элементами в фактуре, связанными с появлением пассажей на мелкую технику и скандированными аккордами, провозглашающими завершение данного раздела произведения. Для исполнения этой вариации необходимо добиться идеальной синхронности рук, так как движения пассажей изложены зеркально.

Сфера побочной партии охватывает три вариации с 8 по 10. Здесь возобновляется спокойный темп и фактура вступления, связанная с горизонтальным развёртыванием тематизма. Характер музыки здесь лирический и проникновенный в своей мелодической красоте, нежной элегичности малосекундовых нисходящих интонаций. Репарка *espressivo* требует выразительного интонирования. Несмотря на кажущуюся простоту фактуры, перед пианистом возникает ряд исполнительских проблем связанных, прежде всего, с умением дослушивать звучания залигованных нот в левой руке:



Эти органичные звучности должны быть хорошо контролируемы слухом и образовывать красочные сочетания с мелодическим голосом. Полифоничность развития музыкального материала требует плавности голосоведения, хорошего legato, пластичности фраз, сбалансированности тембров. Очень важен в побочной партии динамический контраст, обязателен нюанс *piano*, в условиях которого должны быть хорошо услышаны все пролонгированные звучности. Завершается побочная партия в нюансе *pianissimo* квинтовым созвучием с добавленным тоном – малой ноной и двойным форшлагом в басу, символизирующим повисший в воздухе вопрос.

Разработка сонаты начинается с одиннадцатой вариации в темпе Allegretto характерным усильным ритмом в партии левой руки, который исполняется в нюансе трёх *piano*, острым staccato и очень ритмично. Появляющаяся в пятом такте вариации мелодия в партии правой руки вводит в сферу гротескной образности. Эта тема подобна сжатой пружине, которая стремительно развёртывается и в своём движении охватывает огромный диапазон развития, достигая мощной кульминации на гребне волны. Вслед за этим следует новая волна, приводящая к ещё более яркой и мощной кульминации, требующей от пианиста максимума физических и

эмоциональных сил. Степень технической сложности возрастает от вариации к вариации.

В двенадцатой вариации в темпе *Allegro* происходит интенсивное нагнетание напряжения, на фоне остинатных мелодико-гармонических фигураций в партии правой руки звучат песенные интонации в полифоническом сочетании голосов. Острое *staccato* в партии левой руки и певучее *legato* левой руки должны быть контрастными по характеру звукоизвлечения и тембру.

В тринадцатой вариации темп убыстряется, динамика возрастает, фактура уплотняется, охватывается всё более широкий диапазон. В этой вариации необходимо обратить внимание на чёткость исполнения двойных нот. Аккорды и октавы исполняются глубоким и полным звуком, весом всей руки, от плеча, а двойные ноты играют собраным звуком, крепкими пальцами и на *legato*.

Четырнадцатая вариация ещё более динамична. Музыка приобретает здесь воистину неистовый характер. Динамический нюанс *fff*, ускоряющийся темп и указание *marcato* определяют выбор исполнителем выразительных средств. Триольное движение и острая акцентировка каждой восьмой в группе триолей ставит перед пианистом трудную исполнительскую задачу. Главное здесь - избежать зажатия рук и сумбура исполнения этого неудержимо бурного потока звуков.

Ещё большие трудности ожидают исполнителя в пятнадцатой вариации, где темп становится *rosso presto*. Здесь следует обратить внимание на новый вид фактуры, средствами которой создаётся фантастический, полётный скерцозный образ. Смена размера, высокий регистр, обилие пауз, многообразие ритмов рисуют образ причудливый и изменчивый, капризный и воздушный. Пассажные всплески исполняются собраным, острым звуком, необходимо колкое прикосновение к клавишам кончиками пальцев. Задача пианиста – передать полётный, скерцозный характер музыки.

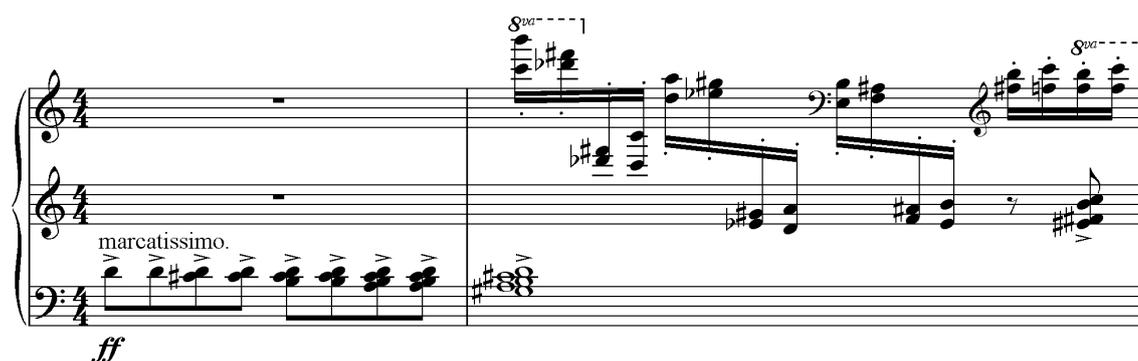
В шестнадцатой вариации устанавливается спокойный темп *Moderato* и образуется резкий образный контраст по сравнению с предыдущей вариацией. Здесь возобновляется принцип изложения темы – одноголосная фактура, но мелодия излагается в другом регистре – более низком и характер темы здесь более сложный: кантилена мелодии усложняется элементами скерцозности, звучащими как отголоски предыдущей вариации. Звучание темы следует приблизить тембру гитжака, подчёркивая национальную окраску образа.

В процессе развития фактура усложняется, полифонически обогащается разветвлённой многослойностью голосов. Она подобна дереву, от ствола которого ответвляется множество ветвей как больших, так и маленьких, прорастающих и обвивающих мощный ствол дерева – тему. Особую сложность для исполнителя здесь представляет сочетание разновеликих длительностей и переходы из одного регистра в другой, что заставляет пианиста искать различные тембровые краски, колористические приёмы.

Данная вариация является одной из труднейших в цикле. Масштабность развития, широчайший охват регистров и в то же время утончённо филигранная отделка деталей, сложных риторических фигур требуют от пианиста пристального изучения нотного текста и идеальной точности ритмического воплощения. Полезно поучить каждый голос фактуры отдельно, затем в комбинации по два голоса, и только затем, когда хорошо усвоена каждая мелодическая линия, собрать все голоса в единую полифоническую ткань.

Семнадцатая вариация выполняет функцию подготовки каденции цикла и написана в темпе *Allegro*. Она довольно сложна в техническом отношении. Главной проблемой в ней является технология переброски рук в линейном движении по всей клавиатуре, горизонтальный охват различных регистров рояля. Темп требует быстроты двигательных реакций в стремительно восходящих последованиях.

Две последующие вариации – восемнадцатая и девятнадцатая образуют своеобразную каденцию, привносящую в сонату элемент концертности. Исполнение этих вариаций предполагает полную техническую свободу, яркость и широту исполнительского подхода. Особенно интересна девятнадцатая вариация, в которой композитор использует трёхстрочную запись, приближая фактуру к симфонической партитуре. Здесь необходимо обратить внимание на яркость контрастов, образуемых двухмерной фактурой фортепианного письма: нижний пласт в партии левой руки, в котором звучат острые, диссонирующие созвучия, выделенные акцентами и приводящие в результате развития к выдержанной длительности – «звуковой грозди»-кластеру и верхний пласт, в высоком регистре, где ажурные пассажи напоминают прозрачный и светлый звон колокольчиков:



Если звуковое воплощение нижнего пласта в партии левой руки требует применения штриха на *marcatissimo* и нюанса *fortissimo*, то исполняя верхний пласт, следует найти очень лёгкое и прозрачное звучание, применить вибрирующую педаль, подчёркивающую темброво-колористические краски и обогащающую обертоны. Яркая и виртуозная каденция естественно вводит в динамичную и очень компактную репризу.

В двадцатой вариации возобновляется звучание темы главной партии в несколько модифицированном, динамизированном облике. Поскольку здесь обозначен темп *Allegro moderato*, не советуем пианистам увлекаться быстрым темпом, чтобы показать значимость темы, её рельефность. В исполнении темы главной партии требуется применение очень большой энергии, экспрессии и динамики.

Секундовые созвучия исполняются крепкими собранными пальцами, акцентированным маркатным штрихом в устремленном восходящем движении, а скерцозные реплики в партии правой руки играют колкими прикосновениями к клавишам, очень ритмично и отчётливо.

Тема побочной партии, охватывающая три последующие вариации с двадцать первой по двадцать третью, также динамизирована по сравнению с экспозицией. Исполнителю необходимо обратить внимание на подвижность темпа *Allegretto* и более плотную фактуру по сравнению с экспозицией. Музыкальный материал побочной партии подвергается здесь активному ритмическому развитию, последовательному ритмическому дроблению и усилению динамики до *ff*, приводя в итоге к колоссальной кульминации в двадцать третьей вариации, являющейся не только кульминацией в развитии побочной партии, но и кульминацией всего произведения в целом.

Двадцать третья вариация ставит перед пианистом сложные технические проблемы, связанные с исполнением в темпе *Allegro molto* и динамике трёх *f* октав в триольном движении. Звучание октав должно быть очень чётким, крепким, но без излишнего зажатия рук. Динамичная энергетика двадцать третьей вариации должна очень естественно и органично переключиться и подвести к последней вариацией цикла – двадцать четвёртой, в которой композитор применяет трёхстрочную запись фортепианной партитуры, подчёркивая тем самым масштабность, грандиозность и симфонизм звучания. Темп *Grave* указывает на возвышенный, величественный характер музыки. Данная вариация выполняет функцию коды, смыслового обобщения всего предшествующего развития.

Она утверждает эпический, героико-оптимистический образ и жизнеутверждающую концепцию сонаты как гармоническое единство мироощущения человека и Вселенной, восхищение человека совершенством мироздания. Хоральные аккорды, охватывающие практически весь звуковой диапазон фортепиано, исполняются широко, свободно и с густой педалью:



Звучание фортепиано приближается в коде к звучанию органа. Каждый аккорд прослушивается и создаёт реверберацию, растворяясь в звуковом пространстве. В коде как бы конденсируется горизонтальная логика развития материала, естественно выливающаяся в аккордику, охватывающую всё звуковое пространство, завершая сонату гимническим апофеозом. Исполняя двадцать четвёртую вариацию, пианисту не следует увлекаться форсированием звука, необходимо с помощью игровых движений, глубоким погружением в клавиатуру от всего туловища и плеча, достигнуть массивного и объёмного звучания инструмента, стремясь соединить последовательность аккордов в логически оправданную линию развития.

Соната в форме вариаций Н. Гиясова предоставляет исполнителю интереснейший и сложнейший материал для раскрытия интерпретационных возможностей. Работа над ней способствует разностороннему профессиональному развитию музыканта как в техническом, художественном, так и в физическом плане, поскольку звуковое воплощение столь масштабного сочинения требует не только духовных, но и физических сил, выносливости, способствует мыслить широко и масштабно. Раскрыть образное содержание сонаты и суметь донести её до слушателя – важнейшая задача интерпретатора.

А.Хашимов. Соната-экспромт «Буря»

Индивидуальное претворение сонатного принципа, столь свойственного композиторам Узбекистана, находит оригинальное

воплощение в Сонате – экспромте «Буря» Акрама Хашимова. Сочинение узбекского композитора представляет собой весьма интересный эксперимент гибридного соединения жанров сонаты и экспромта. В результате синтеза этих двух музыкальных жанров возникло очень интересное и художественно содержательное произведение крупной формы, в котором в качестве первого плана выступает сонатная, а в качестве формы второго – трёхчастная форма, типичная для экспромтов.

Сочинение Хашимова несёт в себе определённую программу, обозначенную словом «Буря». Оно предоставляет пианисту возможность трактовать «сюжетную линию» этого сочинения в двух направлениях: как воплощение стихийных сил природы, неподвластных человеку, и как передача душевной бури, смятения, переживаемого человеком. Тем самым выявляются иллюстративно – изобразительная и психологическая линии исполнительской интерпретации Сонаты – экспромта.

В произведении Хашимова исполнитель сталкивается с ярким примером опозитизированной психологической программности условно-символического субъективного характера. Однако в целом замысел и содержание сонаты достаточно определённы и это даёт основание считать предлагаемую нами интерпретаторскую концепцию соответствующей авторскому замыслу. Главная задача исполнителя заключается в том, чтобы с особенной силой запечатлеть непрерывность сюжетной линии сонаты, сквозное действие её драматургии. От показа образов главной и побочной партии в экспозиции, их напряжённо интенсивного развития в разработке, властно-волевой трансформации в репризе и страстно -порывистой коде лежит сквозная логика исполнительской инициативы.

Пианисту надлежит привлечь к воплощению замысла сонаты всю творческую фантазию, чтобы с убедительной наглядностью раскрыть сюжетное преобразование одного и того же романтического образа, являющегося динамическим «нервом» содержания произведения. С первого же такта сонаты этот образ предстаёт как взволнованный, стихийно –

динамичный, стремительно сметающий всё на своём пути, подобно бушующему урагану. Тематизм главной партии основывается на фигурационном движении, характерном для фортепианных экспромтов композиторов-романтиков: Шуберта, Шопена, Шумана, Дворжака, Аренского, Скрябина.

Такого рода тематизм, уходящий своими истоками в узбекскую народную и традиционную классическую музыку, Н. Ахунджанова называет темброво-фактурным и подчёркивает широкое распространение в музыке узбекских композиторов¹. Именно этот тип применён А. Хашимовым в теме главной партии сонаты. Тема обладает характерной упругостью, акцентированной ударной ритмикой, энергичностью и напористостью волнообразного движения. Интонационная подвижность, смена устоев усиливают взволнованный характер музыки. Тема главной партии как бы возникает издалека, но приближается стремительно, подобно вихревому урагану:



Целесообразно начать исполнение сонаты затаённо, в нюансе *mp* и *sotto voce*, крепкими собранными пальцами, отчётливо артикулируя каждый звук триольной фигуры в стремительно - токкатном движении. Квинты в партии левой руки играют очень равномерно, как пульс, отсчитывающий космическое время. Образ главной партии, воплощающий природную стихию, неподвластную человеческой силе, должен найти здесь адекватное художественное воплощение.

¹ Ахунджанова Н. Темброво-ритмический тематизм и принципы его развития в сочинениях композиторов Узбекистана. Проб.теорет. музыкознания. Т., 1976, с.102

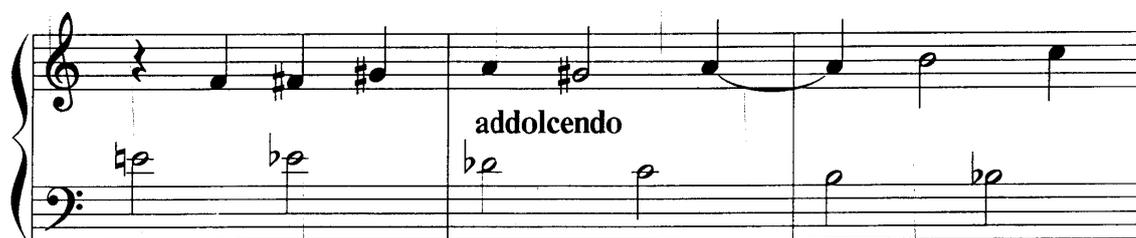
Тема главной партии, с её неумолимо стучащим остигнутым триольным элементом бетховенской темы судьбы звучит как символ властного рока, довлеющего над человеком и управляющего его судьбой. Надличностное волевое начало очень ярко проявляется в процессе развития материала главной партии, приводящего к кульминационной фазе, которую следует подчеркнуть резкими аккордами в партии левой руки и неумолимо властными триольными фигурациями в партии правой руки:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system shows a right-hand part with a continuous triplet of eighth notes and a left-hand part with chords and a 'marcato' section. The second system continues the triplet in the right hand and includes a 'cresh.' (crescendo) section in the left hand.

Следующая волна вихревого порыва приводит к новой, яростной кульминационной зоне. Динамический оттенок fortissimo, ремарка con irato (гневно), появляющиеся октавы в партии правой руки подобны ударам грома, а последующий раздел, обозначенный ремарками piano subito и misterioso, воплощает в себе загадочные и непредсказуемые природные стихии: сверкание молний, движения ветра, разгоняющего сумрачные тучи, постепенное просветление и ощущение катарсиса.

Таким образом, происходит подход к новому образу побочной партии, связанному с гаммой чувств, переживаемых человеком после бури. Восприятие кристальной чистоты природы, омытой дождём, восхищение и умиротворение от созерцания окружающей природы - всё это А. Хашимов

очень удачно передал в теме побочной партии, удивительно светлой, нежной и проникновенной. Прозрачная фактура, песенное начало, созерцательно-медитативный характер усиливают лирическую образность музыки:



Ремарки *addolcendo* (смягчая), а затем *dolce* и *santabile* требуют от исполнителя соответствующих штрихов и приёмов игры. В процессе развития тема побочной партии охватывает всё более широкий диапазон, обогащается подголосками и расцветает яркими гармоническими красками. Раздел пьесы, связанный с образом побочной партии, подобен здесь оазису в пустыне, окружённому грозными стихийными силами природы. В этом разделе экспозиции обязательно применение педали, усиливающей мягкость и духовную красоту лирического образа.

Разработка резко отделена от экспозиции небольшим разделом в темпе *Adagio*, который можно условно определить как «затишье перед бурей». В нюансе *riano*, в низком регистре настороженно звучат, словно капли дождя, тревожные триоли восьмых, чередующиеся с акцентированными и настойчивыми движениями в партии левой руки:



Этот раздел разработки выполняется без педали, очень сухим и колючим, предельно отчётливым звуком. Тревожные триоли восьмых постепенно перемещаются в верхний регистр и на звуке до-диез третьей октавы, движение замирает в ожидании шквала.

Последующая фаза в развитии разработки, в темпе *Vivo*, построена на материале главной партии. В основе её развития лежит моторно-двигательный импульс. Различного рода остинатные комплексы позволяют композитору достигать значительных динамических нарастаний. В зависимости от контекста этот материал звучит то подчёркнуто энергично и жёстко, то мягко и завораживающе. Автор пишет о необходимости исполнять *sempre con Ped.* В данном случае речь идёт о применении ритмической педали, так как задержанные целые ноты уже несут в себе функцию акустической педали. В процессе развития, в партии правой руки появляются интонации тематизма побочной партии, которые вступают в диалог с главной партией и постепенно занимают лидирующее положение. В результате этого взаимодействия происходит слияние двух тем-образов, подводящих к масштабной, колоссальной по динамической мощи кульминации. Реплика *avvicinandosi* (приближаясь) направляет исполнителя на выявление характера музыки, передающего эффект приближения бури, на гребне волны которой властно и величественно звучит трансформированная тема побочной партии, предстающая здесь как героический апофеоз торжества человека над стихией природы. Этот раздел разработки выполняется очень свободно, широко и распевно, достигая могучей впечатляющей силы. Он непосредственно подводит к репризе, которая в данном случае динамическая и поэтому характер её исполнения должен несколько отличаться от экспозиции. Тема главной партии изложена на октаву выше по сравнению с экспозицией, нюанс *mf* требует большей плотности звука. Широкие гармонические фигуры в партии левой руки образуют распевное сопровождение с применением густой прямой педали. Для удобства исполнения может быть рекомендована следующая аппликатура в партии левой руки:



В результате развития материала главной партии возникает яркая и динамичная кульминация, построенная на оstinатном звучании аккордов триолей восьмых в правой руке и активно восходящих октав в левой руке. Динамический нюанс *forte* и ремарка *irato* определяют силу и характер звучности. В кульминации появляется тема побочной партии, которая изложена аккордами и исполняется широким штрихом, глубоким погружением в клавиатуру всей рукой от плеча и применением педали для усиления протяжённости звучания.

В развитии темы главной партии происходит постепенное отдаление регистров, в результате чего задействованы только крайние регистры фортепиано: верхний и нижний. Отсутствие звучания в среднем регистре создаёт особую звуковую палитру: ощущение широкого пространства сохраняется, заполняется обертонами и эффектом реверберации.

Лаконичная кода, завершающая Сонату – экспромт, очень динамична и энергична. В ней синтезируются основные элементы тематизма главной и побочной партий, символизирующие союз человека и природы, утверждающие гуманистические начала. Динамика восхождения, выраженная характерными риторическими фигурами, требует чёткой, очень отчётливой артикуляции, крепких и собранных кончиков пальцев.

Исполнительская интерпретация Сонаты – экспромт должна быть пронизана устремлённостью к высокому идеалу, беспредельной радостью, восторгом перед величием мира. Стихийные силы природы являются для человека сферой испытания его мужества, самоотверженности. В таком смысле исполнительская концепция произведения становится ярчайшим воплощением образов высшей грандиозности и лирической многомерности.

В непрерывности контрастных сопоставлений и взаимодействия этих образов, волнообразном нагнетании их вплоть до ослепительной по своему накалу концентрированной репризы и коды, проявляется целостность своеобразной одночастной формы данной сонаты.

В современной фортепианной музыке Узбекистана особый интерес представляют сюитные циклы. Такого рода композиции, как правило, программны и предоставляют исполнителю большую творческую свободу в звуковом воплощении. В этом отношении весьма интересен цикл Дилором Сайдаминовой «Фрески Афрасиаба», существующий на сегодняшний день в двух редакциях. Как отмечают исследователи творчества Д. Сайдаминовой С. Авагимова и С. Зуфарова, «Цикл явился результатом накопления и осмысления духовного и интеллектуального опыта, итогом мучительных раздумий и поисков».¹

Д. Сайдаминова. «Фрески Афрасиаба»

Образный мир цикла сложен и многозначен, в своих истоках имеет такие образцы сочинений, как «Самаркандская сюита» для двух фортепиано Г. Мушеля, «Стены древней Бухары» самой Д. Сайдаминовой, а также оригинальное фортепианное сочинение «У развалин Биби – ханым» из цикла «Самаркандские картины» Д. Амануллаевой. Авторы всех этих произведений испытали ощущения и переживания от соприкосновения с культурой предков, и передали в художественной форме своё понимание духовного наследия узбекского народа через призму современного мировосприятия.

Рассматривая вторую редакцию цикла, необходимо отметить более детальное и пристальное внимание композитора к выразительным средствам, значение которых в классическом музыкальном исполнительстве было второстепенным, но в современной музыке играют важнейшую роль. Как справедливо отмечает Л. Гаккель: «Динамика, артикуляция, тембр – все это

¹ Авагимова С., Зуфарова С. Дилором Сайдаминова Т., 1997, с. 37

отныне определяющие начала звукового целого, а не «вторичные» его элементы».¹ Именно эти выразительные средства приобретают во второй редакции «Фресок Афрасиаба» особое значение, на которые и следует обратить внимание исполнителю.

Цикл состоит из семи небольших частей, причём первые две исполняются без перерыва. Основное содержание музыки связано с глубоко субъективными чувствами, душевными переживаниями. Культ ощущений, впечатлений, созерцательности господствует в цикле. Название цикла апеллирует к творческой фантазии исполнителя, оно является призывом к воображению: погружённые в безмолвие руины, как бы оживают.

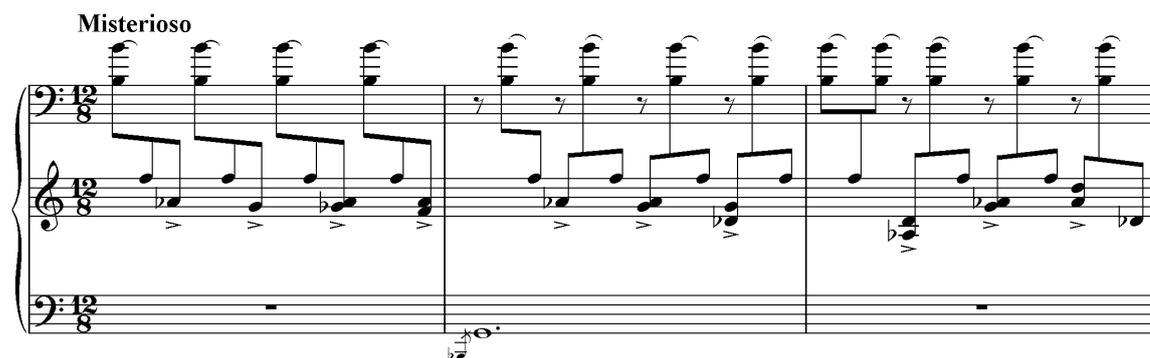
Изысканные звуковые краски распространяются на весь цикл. Остинатные ритмоформулы, хроматические секвенции квартовых и секундовых образований, октавные ходы, колокольные звоны, способствуют созданию впечатления тихой затаённости в начале, так и яркого, сверкающего, словно озарённого лучезарным сиянием солнечно света в кульминации. Характер музыки передаёт тончайшая звукопись шорохов, шелестов, восходящих к комплексу звуковых выразительной звукописи импрессионистов.

Первая часть цикла погружает слушателя загадочный звуковой мир. Авторская ремарка *Misterioso* подсказывает исполнителю выбор выразительных средств для звукового воплощения нотного текста. По свидетельству композитора, эта музыка возникла не только под впечатлением увиденных раскопок древнего Афрасиаба, но и от чувств, возникших после прочтения романа «Туман» Стивена Кинга.² В первой пьесе автор использует трёхстрочную запись, приближая нотный текст к партитуре. В результате линия каждого голоса становится более рельефной, а общий фактурный рисунок – более наглядный, в нём ясно вырисовываются три пласта. Каждый из них индивидуализирован и в то же время является

¹ Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. Л., 1988, с. 69.

² Из бесед автора с Д. Сайдаминовой.

неотъемлемой частью целого, единого звукового поля. Примечательно, что в каждом звуковом пласте обнаруживаются элементы колокольности:



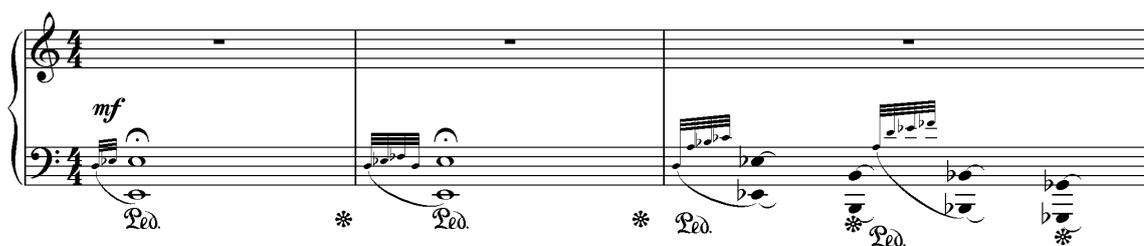
Задача исполнителя найти специфические приёмы звукоизвлечения, передающие сложный психологический строй музыки Сайдаминовой, показать её неповторимо оригинальный мир и рациональную природу музыкального мышления. Как обозначенные пунктиром штили, так и их отсутствие предоставляют исполнителю относительную свободу толкования ритмического рисунка, разумеется, в условиях общей метрической сетки.

Если в фортепианных сочинениях Д. Сайдаминовой семидесятых годов опора на фольклорный материал была непосредственной, как, например, в пьесе «Посвящение поэту», где использован цитатный материал: «Сайёра» и «Хой, ишчилар» Хамзы, то в сочинениях восьмидесятых-девяностых мы находим более гибкие, опосредованные формы связи с национальными традициями. Как отметил И. Ромащук: «Композитору не свойственно акцентировать внимание на национальном колорите, обращаться к фольклорным источникам, однако в систему важных смысловых координат включены сугубо специфические лексемы, в числе которых мелизматика, глиссандирование, сочетание узкообъёмных и пространственно удалённых друг от друга мотивов, свободное метроритмическое дыхание и синкопированные удары».¹ Всё это исполнитель может найти в цикле «Фрески Афрасиаба».

¹ Ромащук И. Дилором Сайдаминова: национальный канон в языковом сознании. Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века М., 2002, с

Так, в первой пьесе звучание рояля следует приблизить к тембрам струнно-щипковых, таких как рубаб – в среднем пласте фактуры, струнно-ударных, чанг – в верхнем регистре и кобуз- бас - в низком. Оркестровые ассоциации способствует более яркому воплощению образного мира музыки Сайдаминовой, её глубинно национальной сущности. Пьеса требует особенно чуткого тембрового слуха и применения педали как своеобразного звукового резонатора. Вторая пьеса исполняется как непосредственное продолжение первой очень свободно и импровизационно. Композитор также применяет здесь современную нотную графику: новые обозначения ускорения и замедления темпа, свободно пульсирующие длительности, обозначение четвертных нот без штилей.¹ Данную пьесу характеризует изысканный звуковой колорит. Смены ритмов, переливы прозрачных красок фортепианной фактуры передают тончайшие оттенки эмоциональных переживаний. Пьеса исполняется непринуждённо, словно передавая постепенное развитие человеческой мысли. Звучание рояля следует приблизить к тембру кануна с его звонким переливчатым колоритом, резкими контрастами динамических градаций от *pp* к *sf*р:

Rubato



Ускорения и замедления темпа должны быть естественными, равно как и последующие многозвучные форшлаги. Исполняются они пульсирующим движением с акцентировкой на четвёртой ноте.

Общая атмосфера недосказанности и таинственности созранияется и в последующей пьесе. Однако, настроение самоуглублённого созерцания, лирико-философского размышления выявлены здесь с большей детализацией эмоциональных нюансов. Звуковая картина здесь так же лишена чётких

¹ Краткое пояснение современной нотной записи и обозначений помещены в прилож.

контуров. Свобода и импровизационность изложения подчёркнута самим текстом: четвертные ноты без штилей, групповые волны восьмых. Особую выразительность придают многозвучные форшлаги, которые следует исполнять свободно арпеджируя. Густая педаль создаёт гулкий, резонирующий фон:

Rubato (Misterioso)



Исключительное своеобразие данной пьесе, как впрочем, и другим частям цикла, придаёт удивительно органичное сочетание архаики и импрессионистской свежести. Непринуждённость контрастов и плавность переходов из одного регистра в другой приводят к тому, что архаическое начинает переливаться изысканными красками, а импрессионистское как бы вводится в систему строгой дисциплины мышления. В результате создаётся эффект единовременного контраста – загадочного сочетания роскоши и аскетизма.

Задача исполнителя – передать тембровые эффекты, воплотить красочный звуковой мир пьесы, завораживая слушателя богатством звуковых сочетаний, словно застывших в воздухе. В партии левой руки восьмые длительности с тринадцатого такта по восемнадцатый следует исполнять свободно, интонационно выразительно, но сохраняя пульсацию. Применение педали здесь необходимо чутко контролировать слухом. Звуковое поле должно восприниматься как единое целое, как красочное импрессионистическое пятно, образующееся от слияния нескольких цветов.

Последние два созвучия, предваряемые многозвучными форшлагами должны вызвать ощущение гармонического равновесия.

Четвёртая пьеса переводит развитие в стихию стремительного движения. Звонкие вступительные аккорды возвещают о новой фазе цикла. Музыка передаёт легчайшие движения ветерка, то таинственного, то нежно ласкающего, постепенно и незаметно превращающегося в мощное дуновение ветра, в ураган, всё сметающий на своём пути. В кульминационном разделе пьесы автор применяет трёхстрочную фортепианную партитуру, аккорды и октавы в нюансе FF передают образ разбушевавшейся стихии. Особую трудность здесь представляет сочетание крупной и мелкой техники:

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. Each system consists of three staves: a single treble clef staff for the right hand and a grand staff (treble and bass clefs) for the left hand. The first system is in 4/4 time, and the second system is in 3/4 time. The right hand part is characterized by rapid sixteenth-note passages, often grouped with slurs and marked with accents. The left hand part features chords and octaves, with some notes marked with slurs. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

Исполнение партии правой руки требует идеального и пластичного legato. Восьмые в партии левой руки исполняются лёгким портаменто. На первый план здесь выдвигается очень тонко дифференцированная и постоянно обогащающаяся система красочных сопоставлений, в которой резкие контрасты и чуть заметные отличия играют важную роль. Исполнительская концепция пьесы строится на постоянной игре звуковых бликов, то затаённых, то переговаривающихся, то предельно звонких, то исчезающих. Всё это требует от пианиста иной, чем прежде, техники

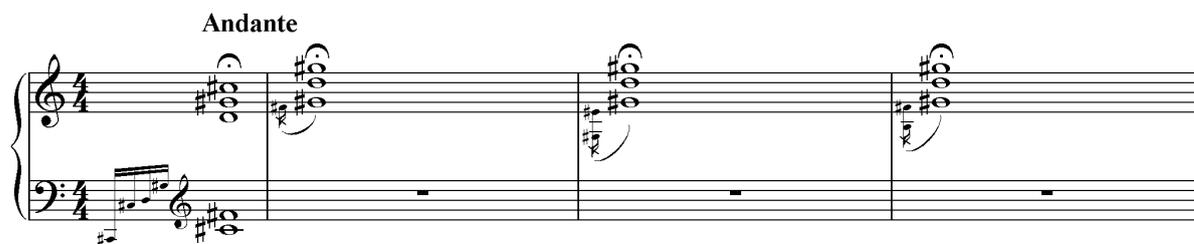
исполнения, при которой чёткий рисунок должен отступать перед капризными переходами и вариантами светотеней, перед наплывами и растворениями звучностей, перед умением распределять динамику, способностью максимально различать тембровую окраску, делать весь колорит зыбким, трепетно переливающимся.

Исключительно трудна в плане звукового воплощения пятая пьеса, выдержанная в спокойном созерцательном характере. В этой миниатюре неторопливо, как бы из глубин времён, возникает таинственный звуковой образ. На фоне торжественно звенящих колоколов слышатся священные песнопения:



Словно мерцающие блики звучат ноты, сливающиеся в необычные, магически приковывающие слух созвучия. В четырнадцатом и пятнадцатом тактах, а также с тридцатого по тридцать второй в среднем голосе появляются фрагменты непостижимо прекрасных мелодий, звучащих как отголоски ушедших в далёкое прошлое эпох и напоминающих о себе этими таинственными отрывками. Пьеса многозначна и сложна в образном плане, требует от исполнителя глубокого вживания в образ, владения тончайшими звуковыми красками в пределах динамической шкалы нюансов от *mf* к *pp*. Не менее важно и владение педальным *legato*.

Шестая пьеса цикла подобна величественной фреске. Она открывается красочными созвучиями, словно колокольным звоном, наполняющим пространство причудливыми красками. Вступительные аккорды несут в себе удивительное звуковое богатство:



Совершенно особое качество звучания вступительных аккордов обусловлено их структурой, заключающей в себе качество звучания, связанное с особым звучанием тритона. Многозвучные форшлаги создают эффект колокольного звучания. Эстетическая ценность таких необычных гармонических образований создаёт оригинальный акустический эффект, который проявляется в выразительном многообразии созвучия, в богатстве красочных сплетений звуков. Итак, играя вступительные аккорды, необходимо услышать обертоновое богатство и взаимосвязь созвучий. Эта задача чрезвычайно сложная и требует утончённого гармонического слуха и мастерского владения педалью.

Пьеса очень строга в фактурном плане и многопланова в выборе выразительных средств. Как отмечает Н. Ахмедходжаева: «Последовательное и разностороннее использование ладовой переменности как динамизирующего фактора свидетельствует об органичном применении Д. Сайдаминовой одного из важнейших элементов монодического становления».¹ Эта особенность музыкального мышления композитора особенно ярко проявляется в шестой пьесе цикла. Миниатюра требует строгого и неизменного ритма.

Седьмая часть цикла – неукротимо стремительная токката, символизирующая собой вечный бег времени. Она вводит в стихию пианистической виртуозности, строго ограниченной рамками избранных композитором технических формул. Это разнообразные формы репетиций и мартеллато, требующие от исполнителя согласно авторскому указанию воздушной лёгкости и *legato*:

¹ Ахмедходжаева Н. Некоторые черты стиля фортепианного концерта Д. Сайдаминовой. Проблемы теоретического музыкального знания в Узбекистане Т., 1976, с. 125



В строго рационалистической по своему построению пьесе господствует динамика непрерывного движения с нарастаниями и спадами нюансов силы звучности, которые, по указанию композитора, должны быть, как дуновение ветерка. Движение устанавливается сразу и остаётся неизменным до конца пьесы. Его размеренность раскрашивается ритмическими переборами, возникающими за счёт смены акцентов.

В своём неудержимом порыве движение устремляется в верхние регистры инструмента, где пассажи приобретают особый металлический блеск. Всё это создаёт впечатление неудержимо рвущегося вперёд звукового потока. В бушевание пассажей вплетаются мелодические голоса на сильных долях такта, как бы всплывающие из глубины на поверхность, внося в звучание новый эмоциональный оттенок. Д. Сайдаминова искусно пользуется вновь вводимыми деталями для нагнетания динамики, которое приводит к мощной кульминации в конце пьесы. Октавные всплески на сильных долях такта, выделенные *sf*, охватывают широкий диапазон, создавая эффект заполнения пространства.

После кульминационной зоны следует постепенное ослабление силы звучности и вся сюита завершается как бы истаиванием звука, уходящего в далёкую космическую бесконечность. Тем самым достигается эффект застывшего мгновения, в котором вырисовываются образы вечности бытия и необъятность вселенной. Финал сюиты требует тщательной и кропотливой работы, прежде всего в замедленном темпе, крепкими пальцами, особенно в двойных нотах.

Объединяя все части произведения в единый цикл, пианист должен продумать, «срежессировать» его исполнительскую форму. «Фрески Афрасиаба» ставят перед исполнителем множество проблем. Одна из них

заключается в поисках тонкой детализации нюансов, звуковых градаций, в передаче динамических состояний говорящей тишины, с их исчезновениями, угасаниями, необходимыми для убедительного и впечатляющего воплощения замысла, адекватного композиторскому. Другой важнейшей задачей для пианиста является передача глубокой национальной сущности произведения с имитацией тембров и приёмов игры на узбекских народных инструментах, обогащающих фортепианные звуковые ресурсы.

Д. Сайдаминова применяет в цикле синтетические приёмы изложения, на которые исполнителю необходимо обратить внимание. Прежде всего, это гармоничное сочетание элементов мелкой и крупной фортепианной техники, остинатных фигураций, свободной импровизационности и медитативности. Миниатюра в цикле требует тщательного внимания к каждому звуку, к каждой интонации и в соответствии с этим, значимости каждой ноты, весомости её произнесения.

Продумывая исполнительскую форму сочинения Д. Сайдаминовой, необходимо выявить многообразие содержащихся в нём контрастов. «Фрески Афрасиаба» отличаются удивительным единством тематического материала и музыкального развития. Интонационный материал цикла составляют небольшие тематические зёрна, мотивы, связанные с секундовыми сопряжениями тонов. Введением этих тематических элементов в различные голоса фактуры достигается впечатление широкой пространственной перспективы. Д. Сайдаминова мастерски использует тематические и фактурные связи между частями, благодаря чему цикл обретает и глубокое смысловое единство.

Весьма оригинально и самобытно применяет современную технику письма в своих фортепианных сочинениях А. Латиф-Заде. Этому композитору присуще особое отношение к звуку, его окраске, сонористической природе. Самоуглублённость, созерцательность, погружение во «вневременное» состояние, умение слушать тишину, большая

роль пауз – всё это свидетельствует о стремлении композитора выстроить в своих сочинениях сложный психологический мир.

А. Латиф-Заде. «Всплески чувств, души и мысли»

В этом смысле показателен фортепианный цикл «Всплески чувств, души и мысли». Название цикла, в котором шесть предельно лаконичных частей, говорит само за себя. Это глубоко интимные, субъективно личностные переживания тонкой, психологически сложной души художника.

Несмотря на предельную краткость частей цикла и афористичность высказывания, идущую от традиций восточной поэтической лирики, цикл наполнен глубоким и ёмким содержанием. Как и во многих других сочинениях современных композиторов Узбекистана, национальное начало в данном цикле проявляется на глубинном уровне, не проявляясь в нарочитом цитировании фольклора. Оно основывается на глубоком понимании возможностей монодийного искусства, преломлённом в современном художественном сознании и мастерски соединённом с приёмами композиторской техники письма XX века. В данном случае это репетитивная техника, или минимализм.

Каждая из частей цикла имеет программный заголовок, дающий исполнителю возможность проявить свою фантазию в интерпретации его образного содержания. Во всех частях цикла основным принципом развития является вариационность, представленная на различных уровнях – фактурно-орнаментальном, темброво-колористическом, ладово-гармоническом. Все части цикла объединены глубоким внутренним единством и обнаруживают интонационные, ладовые и ритмические связи.

Первая пьеса цикла «Место восхода - восход» вводит в атмосферу произведения. Она импрессионистически красочна, подобна сверкающим лучам восходящего солнца. Но программный замысел миниатюры предполагает и психологический подтекст, связанный с философско-

эстетической концепцией суфизма, в основе которого лежит идея восхождения к Богу, поиска истины и духовного само-совершенствования.

Эта миниатюра выдержана в едином типе фактуры, лишь дополняющейся в процессе развития тонкими выразительными деталями. В пьесе, как, впрочем, и в остальных частях цикла, преобладает высокий регистр. Начало миниатюры создаёт ощущение полётности, несмотря на остинатность ритмического рисунка фактуры:



Такой эффект достигается использованием технических приёмов минимализма, таких как ритмическое и мотивное кружение, репетиции отдельных звуков и целых интонационных формул, постепенное усложнение нотного текста за счёт добавления новых элементов фактуры. Так, с 13 такта начинается новый этап развития как вариация на предыдущее музыкальное построение с добавлением секундовых образований и усложнением метра.

В 22 такте начинается фаза ладового и гармонического варьирования, окрашивающая тему в новые тона. Такая техника письма, подобная витражу, позволяет засверкать образ новыми гранями и красками, как бликами солнечного света. Исполнение пьесы требует от пианиста утонченности звукоизвлечения, полётности, идеальной ритмической точности и одновременно предельно ясной и чёткой артикуляции. Особого внимания требует интонационный строй пьесы, наличия в ней элементов гемитоники, секундовых созвучий – кластеров, предоставляющих пианисту творческий поиск в сфере тембровых решений.

Вторая пьеса цикла - «Возникновение, начало» - лаконичная миниатюра-эскиз, отличающаяся новизной и свежестью ладогармонических, метроритмических и фактурных приёмов. Крайняя сжатость, звуковая насыщенность сложных аккордовых комплексов создаёт яркий и

динамичный в своём развитии музыкальный образ. Пьеса исполняется в умеренном темпе с тщательным вслушиванием исполнителя в каждый аккорд, в создаваемый им фонический результат. Звукоизвлечение здесь плотное, компактное:



Исполнение начального построения миниатюры требует выверенной ритмической точности, значимости и весомости произнесения каждого аккорда темы. Начиная с 8 такта, фактура резко меняется: тема здесь варьируется и раскрывается новыми гранями. В верхнем голосе концентрируется мелодическое начало, подчёркнутое ясной артикуляцией, в партии левой руки за каждым звуком мелодической линии возникают неожиданные синкопированные красочные звуковые сочетания, озаряющие верхний голос утончёнными хроматизмами. Такого рода токкатный принцип фактуры следует вплоть до 16 такта, где появляются строгие и величественные в своей графической ясности аккорды.

После паузы в 20 такте начинается новая фаза развития образа: голоса меняются местами, мелодический рельеф переходит в партию левой руки, а синкопированные аккорды, здесь уже более усложнённые и фактурно-уплотнённые, в партии правой руки настойчиво устремляются вверх к кульминации, которой и завершается данная пьеса. Весь этот раздел исполняется на одном дыхании как единая целеустремлённая линия восхождения. Звучание здесь очень насыщенное, яркое и динамически масштабное. Расширение диапазона звучности и усиление силы звука должны осуществляться постепенно, без резких скачков. В заключительных тактах допустимо небольшое замедление темпа с обязательным

акцентированием каждого аккорда. Последний аккорд необходимо дослушать с учётом ферматы.

Сложные исполнительские задачи предъявляет пианисту третья миниатюра, имеющая подзаголовок «22.30». По замыслу композитора, это обозначение вечернего времени и связано с размышлениями героя пьесы в данное время¹.

Естественно, что такого рода миниатюра связана с глубоко личными, субъективными чувствами и мыслями, и программа диктует исполнителю лирико-философский сюжет, связанный с картиной тихих вечерних сумерек, когда с улицы доносятся далёкие голоса, всплывающие в вечерней тишине.

Пьеса основана на вариационном темброво-колористическом принципе музыкального развития. На протяжении первого восьмитакта в партии левой руки в глубоких басах одиннадцать раз повторяется квартовое созвучие. Скорее всего, оно ассоциировалось в сознании композитора с ходом часов. В 9-11 тактах появляются в нюансе *pp* нежнейшие фигурации шестнадцатых нот, воспринимающиеся как дуновение ветерка, но, впрочем, это могут быть и налетевшие на героя пьесы мысли, воспоминания. Начиная с 12 такта, и до конца миниатюры возобновляется ход часов, но уже весьма модифицированный. Интервал кварт становится увеличенным и переносится в высокий регистр, и дополняется квартово-квинтовыми импульсивно и нервно звучащими созвучиями в высочайшем регистре. В партии левой руки в глубоких басах звучит трёхзвучный кластер, повторяющийся одиннадцать раз:

The image shows a musical score for piano, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a series of chords, each marked with a piano (*pp*) dynamic. The lower staff is in bass clef and contains a series of notes, each marked with a piano (*pp*) dynamic. The notes in the bass staff are grouped into clusters, and there are some markings below the staff, possibly indicating fingerings or articulation. The score is labeled with a circled '8' at the beginning, indicating it is the eighth measure of a section.

¹ Из беседы автора с А. Латиф-Заде в 2005 году.

Композитор применяет здесь трёхстрочную партитурную запись, чтобы рельефнее выделить все пласты фактуры, каждый из которых в звуковысотном отношении является остинатным, а в метро-ритмическом весьма импульсивен за счёт синкопированного ритмического рисунка, в каждом из пластов индивидуального. Тем самым здесь можно говорить о метро-ритмическом тематизме, получившим широкое применение в творчестве композиторов Узбекистана¹.

Три ритмо-формулы, составляющие основу многослойного целого образуют своеобразную полиритмию. Изобретательно используя богатую ритмику узбекской музыки, А. Латиф-Заде обогащает выразительные средства современной музыки специфическими видами проявления национального своеобразия музыки. Задача исполнителя – суметь передать творческий замысел композитора и довести его до слушательского восприятия.

Четвёртая пьеса цикла «Метафора» выдержана в характере активного и динамичного прелюдирования. В основе её лежит двухголосная фактура непрерывно движущегося потока шестнадцатых нот с характерными акцентами на слабых долях такта, в своём стремительном беге приводящего к резко синкопированным импульсивным аккордовым комплексам, завершающим поток движения резким аккордом на ff. Таких фаз движения в данной пьесе две и обе они заканчиваются мощным кульминационным взрывом. Пьеса изобилует динамическими оттенками, которые необходимо выполнить исполнителю. Уже первые такты пьесы задают активный, энергичный тон неудержимому движению:

¹ Н. Ахунджанова. Тембро-ритмический тематизм и принципы его развития в сочинениях композиторов Узбекистана – Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане. Т., 1976, с. 104.



В исполнении шестнадцатых пианисту следует добиться идеальной синхронности движения правой и левой рук, что достигается в процессе тщательного проигрывания пьесы в медленном темпе крепкими пальцами, с обязательным вслушиванием в каждое звуковое сочетание, образуемое в результате взаимодействия двух голосов. Когда нотный текст достаточно усвоен, то можно ускорять постепенно темп.

Повторим ещё раз, что особое внимание следует уделить динамическому фактору, поскольку пьеса идёт на непрерывном нарастании звучности от приглушённо фантастического видения до грубо грохочущего пляса, завершающегося резко акцентированным аккордом. Вторая фаза развития в пьесе начинается с середины 17 такта, после паузы, как бы с разбега. Движение здесь заметно ускоряется с постепенным дроблением ритма и длительностей: вначале восьмые, затем триоли восьмых и, наконец, шестнадцатые.

Заканчивается миниатюра очень эффектно. В последнем такте после оглушительного аккордного взрыва на *ff*, после восьмой паузы, в высочайшем регистре звучит вопросительный мотив на *pp*, после которого вновь следует оглушительно диссонирующее созвучие в полярно противоположных регистрах рояля.

Пятая миниатюра «Нигор» рисует портрет возлюбленной. Она образует контраст предыдущей пьесе и очень естественно переходит в стремительный финал цикла. В этой пьесе композитор снова использует утончённые и изысканные выразительные средства, создающие портрет капризной красавицы. Музыка имеет импровизационный характер. А. Латиф-Заде

сочетает здесь метрическую и аметрическую музыку, что приближает данную миниатюру к открытому сочинению. Пьеса начинается ярко индивидуализированной мелодией в высоком регистре как бы спускающейся с небес на землю, останавливающейся на хоральных аккордах, а затем вновь устремляющейся вверх. Аккомпанемент в партии левой руки подчёркивает изменчивый, капризный и одновременно возвышенный характер женского образа. Детализированные штрихи: *legato*, *portamento*, трели оттеняют этот лирический портрет:



В основе крайних частей этой репризной трёхчастности лежит выразительная мелодия, сочетающая в себе черты мягкой ариозности с декламационными и речевыми интонациями. Смены регистров, динамических оттенков, переменность фактурного рисунка подчёркивают очарование неповторимого облика Нигор. Исполнение требует от пианиста большого мастерства и богатой фантазии.

Средняя часть имеет вальсовый характер. Спокойный темп первой части сменяется здесь очень быстрым движением. Характер музыки становится взволнованным:



Средняя часть имеет вариационную форму. А. Латиф-Заде расцвечивает тему вальса ажурно извилистыми фигурациями, вначале восьмыми длительностями, затем шестнадцатыми, полиритмически

соединяющимися с триолями восьмых. Плавное кружение приводит к репризе, восстанавливающей первоначальный темп *Moderato* и возобновляющей интонационный материал первой части в сокращённом виде. Пьеса завершается вопросом, повисающим в воздухе, ответом на который является начало следующей части.

Шестая часть цикла, финал имеет название «Возрастающий, выходящий за пределы». Она действительно выходит за пределы тех миниатюрных форм, которые преобладали в предыдущих частях, и которые можно было назвать микроминиатюрами¹. Предельно быстрый темп увлекает в неудержимое кружение тему Нигор, приобретающую здесь очень чёткую ритмическую организацию:



Как и в предыдущих частях цикла, главным формообразующим принципом здесь является вариационность. Композитор очень органично вплетает в музыкальное развитие финала фрагменты музыки предыдущих частей, и это придаёт финалу обобщающий, итоговый характер. По своему характеру варьирование в финале приближаются к орнаментальному, фактурному типу, и здесь композитор демонстрирует мастерство и изобретательность, находя яркие краски фортепианного изложения.

В процессе развития вальсовость взаимодействует с четырёхдольной организацией тематизма, в чём можно усмотреть развитие композитором традиции «Карнавала» Р. Шумана. Об этом свидетельствуют и типы программности, включающие и портреты-маски, и пьесы-состояния души, и символические метафоры. С «Карнавалом» Шумана цикл А. Латиф-Заде

¹ Повидимому, назвав так пьесу, автор не просто констатирует её масштабность, а подчёркивает обобщённый, как бы поднимающийся над деталями предыдущих пьес, взгляд на созданные образы и картины.

сближает и романтическая концепция, апеллирующая к тайникам человеческой души, искренним и глубоко интимным чувствам и переживаниям, следовательно, и к различным шифрам, смысловым кодам и монограммам. Через весь цикл проходит лейтмотивом восходящий квартовый мотив с заполнением, на основе которого композитор строит разнообразные звуковые образы, демонстрируя поразительное мастерство работы с темой.

Цикл «Всплески чувств, души и мысли» А. Латиф-Заде – произведение, стимулирующее исполнительскую фантазию. Оно способствует развитию образного мышления пианиста, умению находить выразительные средства, которые могут глубоко взволновать слушателя и заинтересовать его сложным миром современной музыки. Работа над циклом очень способствует развитию пианистического слуха, утончённого и требующего внимания к каждой мельчайшей детали нотного текста, ювелирной отделки каждого штриха, каждого нюанса в соответствии с теми исполнительскими задачами, которые выдвигает перед пианистом жанр миниатюры и цикла миниатюр.

Н. Гиясов. «Узоры»

В фортепианном цикле Н. Гиясова «Узоры» ясно вырисовываются новаторские черты его музыки. Сам автор относится к этому сочинению во многом как экспериментальному. Здесь он органично сочетает серийную, пуантилистическую, сонорную технику с элементами алеаторики. Изучение этих миниатюр позволяет исполнителю приобщиться к процессу композиторского творчества, а также выступить в роли «исследователя» «тотально-упорядоченного звукового материала». Использование же самых различных современных средств выразительности (кластеры, тремоло, репетиции и т.д.), а также глубоко оригинальные принципы формообразования знакомят с достижениями техники фортепианного письма XX века. Приёмы алеаторики открывают перед исполнителем смысловые

возможность игры с широким спектром различных музыкальных ассоциаций. Элемент игры уже заложен автором в самом оформлении текста. Это, во-первых, отсутствие чёткой метро-ритмической системы во всех (за исключением третьей) пьесах цикла. Во-вторых, длительности нот (опять за исключением третьей пьесы) весьма относительноны по отношению друг к другу (обилие фермат, ускорения, замедления и т. д.). В-третьих, это импровизационная свобода в выборе скорости движения, (лишь отчасти регулируемая авторскими ремарками, а также чувством меры и импульсивности исполнителя).

Своеобразие исполнительской поэтики алеаторного сочинения в том, что она обращена не столько к традиционным средствам воплощения замысла (хотя традиционные элементы техники – артикуляция, темп, движение – здесь, разумеется, присутствуют и требуют весьма высокого уровня исполнительского мастерства), сколько к технике состояний». Не случайно автор назвал свои пьесы циклом из четырёх настроений, в которых отражаются различные состояния человека, его эмоциональный мир и интеллект.

Первая пьеса цикла *Lento improvisato* в образном плане представляет собой попытку покорения «незамкнутого пространства». Здесь, как и на протяжении всего цикла, невозможно встретить даже острова спокойствия и безмятежности в привычном для нас понимании. Извечные вопросы об основах мироздания, о связи человека с пугающей Бесконечностью создают атмосферу особого напряжения.

Эффект пространственности достигается благодаря использованному принципу расслоения музыкального материала по типу диаграммы:

Возникающая на заднем плане септима в басу до-си бемоль концентрирует в себе сразу несколько смысловых и формообразующих функций.

Структура первой пьесы распадается на два небольших построения. Первый раздел заканчивается на звуке си бекар субконтроктавы, который служит своеобразной «осью», от которой движение идёт далее как бы в зеркальном отражении. Это ощущение возникает благодаря тому, что начальная септима до-си бемоль служит той точкой, от которой отталкивается весь поток музыкального материала и к которой он возвращается в конце пьесы. Появляясь в низком регистре, эта септима формирует чуткий, тревожный фон. Эффект удара гонга достигается путём импульсивного взятия септимы предельно активными пальцами на заранее подготовленной педали, но в динамическом оттенке «рр». Возникает ощущение объёмного звучания «движущегося» пространства. С точки зрения гармонии, эта септима заменяет собой «функцию тоники, концентрируя движение вокруг себя как вокруг опоры, и приобретает значение «центрального звучания». (Это созвучие в несколько усложнённом виде появляется в конце всего цикла как заключительный аккорд).

Следующий элемент фактуры – пассажи, непосредственно участвуют в драматическом развитии. Интересен подход к строению пассажей, представляющих собой звуковые «всплески», построенные по принципу

серии, и репетиции на одном звуке с ускорением на *crescendo* и замедлением на *diminuendo*. Оба элемента приобретают значение лейт-знаков, так как появляются в других пьесах цикла, характеризуя определённые эмоциональные состояния.

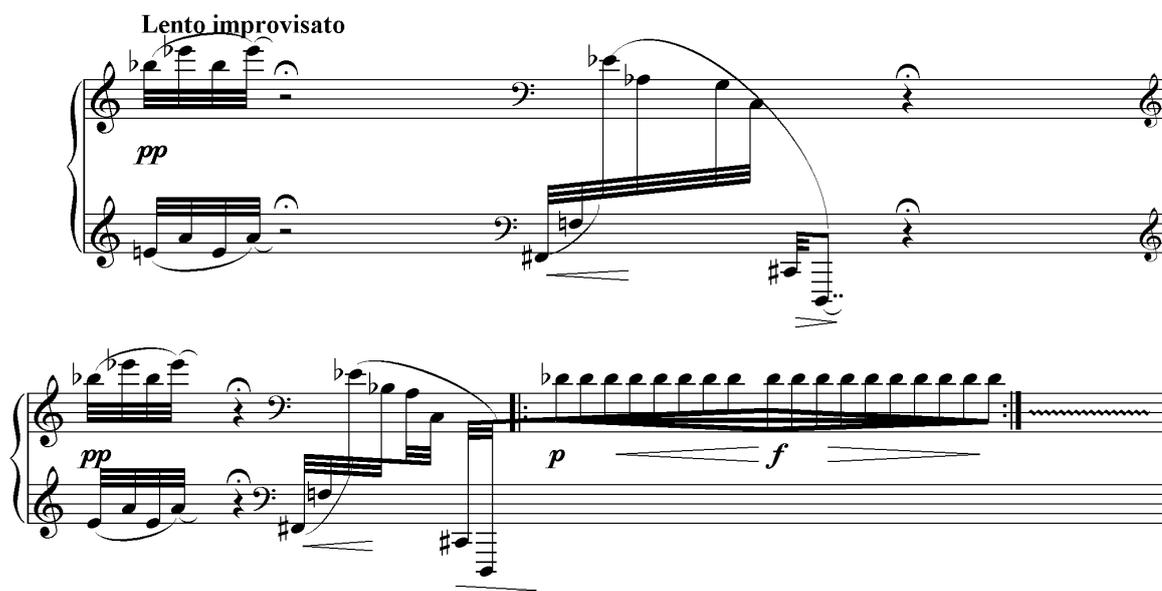
Исполнение на «открытых» струнах пассажей и репетиций создаёт эффект, имитирующий звучание ксилофона. Для достижения данного эффекта необходимо использовать приём близкого пальцевого *staccato*, объединённого движением руки.

Репетиции рекомендуется исполнять одним пальцем (в данном случае вторым или третьим), применив вибрационно-колебательное движение собранной кисти. Динамические обозначения *crescendo* и *diminuendo* выполняются за счёт увеличения и уменьшения веса руки.

Музыкальный материал пассажей представляет собой классический пример вопросно-ответного построения тематизма, на основе которого зарождается конфликтная ситуация, имеющая своё развитие и разрешение в последующих пьесах цикла. Необычно построение кульминации первой пьесы. Взлёт пассажа, охватывающего почти всю клавиатуру, демонстрирует мощный всплеск эмоций, что вовсе не характерно для первой кульминации цикла, равно как и скорый возврат к прежнему состоянию гнетущего ожидания. Предлагаемое автором свободное повторение четырёх звуков на пике взлёта может быть исполнено в произвольном ускорении.

Экспрессивность, обострённость и напряжённость общего строя пьесы достигается преобладанием секундно-септимовых интонаций, пронизывающих все элементы тематизма. Септима становится лейт-интервалом первой пьесы. Особенно хотелось обратить внимание на педализацию, так как она имеет важное значение в драматургическом развитии цикла. Во всех пьесах автор довольно подробно выписывает pedalные обозначения. В большинстве случаев педализацию можно трактовать как акустическую, за исключением третьей пьесы, в которой педаль чисто ритмическая. Переход от первой пьесы ко второй, а также от

второй к третьей автор соединяет педалью. Смена педали происходит соответственно на первом звуке следующей пьесы, тем самым осуществляется ремарка *attacca*. Данная ремарка подразумевает дальнейшее развитие круга образов, представленных в первой пьесе. Темповое обозначение *Lento improvisato* во второй пьесе сохраняется. Здесь окончательно выкристаллизовывается принцип тематического контраста двух образных сфер. Это подчёркивается самой подачей музыкального материала:



Вторая пьеса начинается с тритоновой темы «зова», как бы символизирующей чистоту и высоту помыслов. Эта лейт-тема сохраняется без изменений на протяжении всей миниатюры. Написанная в высоком регистре, прозрачная и хрупкая, она противопоставлена второй теме – теме «реальности», которая видоизменяясь, появляется то в виде «пассажей-всплесков» из первой пьесы, то в виде терцовых кластеров, разбросанных по всему диапазону клавиатуры. Это противостояние двух образных сфер с одной стороны усугубляется паузами и ферматами, с другой – объединяется автором педалью, создавая эффект конфликта единства и борьбы противоположностей.

Интересна структура пьесы, которая имеет все признаки репризности, но не содержит прямого проявления тематического конфликта. Средняя

часть этой миниатюры представляет собой скорее качественно новое его состояние, приводящее к огромному взрыву эмоций в кульминации. Тремолирующая секунда в басу и россыпь терцовых кластеров срывается на паузе, которая, «...сама становясь музыкой,...даёт почувствовать нечто большее, чем определённый звук».

Исполнять кластеры необходимо первым, вторым, третьим и четвёртым пальцами (1-й палец охватывает два звука), тесно прижатыми друг к другу, свободной переброской руки через октаву от каждой из последующих нот: C – D – E – F – G и т. д.:

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system shows a right-hand staff with a tremolo cluster of notes (C, D, E, F, G) and a left-hand staff with a series of chords. The second system shows a right-hand staff with a series of chords and a left-hand staff with a series of chords. Dynamics include *p*, *ff*, *sf*, and *fff*. There are also some markings like δ^{m-1} above the notes.

Возникающая после смысловой паузы реприза не приносит с собой ни разрешение конфликта, ни нового качественного состояния. Она лишь напоминает ослабленный отголосок экспозиции, уравновешивая собой форму. Последняя тритоновая интонация вопросительно повисает на педали.

Извечная тема борьбы «разума и сердца» нашла своё отражение в данной пьесе.

Тематическая связь со следующей пьесой осуществляется в репризе, когда «репетиционный комплекс» застывает на звуках ля-си бемоль-си.

Конфликт образных сфер в следующей пьесе деформируется, приобретая совершенно иную окраску. Словесные комментарии автора говорят об эмоционально-неустойчивом, взбудораженном «танце нечистых сил». Совершенно точное определение: это танец уже по своей ритмической

организации и по указанному темповому обозначению *allegro*. Только лишь в этой пьесе автор даёт метроритмические указания.

Интересно музыкально-тематическое решение пьесы. Уже в первых двух тактах заложены три различных по своим функциям тематических элемента.



Создаётся впечатление, что здесь представлена «свёрнутая» в звуковую точку главная тема (по типу веберновских тем). Одновременно это и своеобразное авторское преломление и «свёрнутость» сонатной формы.

Элемент А – главная партия – тема «Гиясов» (G – As – В). Элемент В – связующая партия – лейт-знак «пассаж-всплеск». Элемент С – побочная партия.

Повторное изложение этого тематического комплекса несёт с собой новый этап в развитии элементов В и С. В третьем проведении (разработка) изменён также элемент А (с 9 такта C-d-cis).

Перейдём далее к подробному рассмотрению особенностей строения и приёмов исполнения каждого из этих тематических образований. На протяжении всей пьесы элемент А строится на чётко пульсирующем ритме восьмых, который здесь приобретает значение лейт-ритма. Благодаря неизменному ритму – 4/8 эта ритмо-интонация приобретает черты устойчивости и легко узнаваема. Исполняется элемент А без педали, сухо и даже жёстко, в оттенке *f*. Необходимо обратить внимание на точность выполнения авторской акцентировки. В экспозиции и репризе акцентируются первая и четвёртая восьмые такта, в разработке – только первая. Элемент В, уводящий своими интонационными корнями в «пассажи-всплески» из предыдущих пьес, исполняется на педали, но очень короткой. Этот элемент предельно импульсивен, поэтому его исполнение требует максимальной

собранности кончиков пальцев. Акцентировка первой ноты как бы обрывает элемент А

Элемент С, построенный на опевании звука ля, неизменно звучащий в динамическом оттенке «р», символизирует «искушение» - то, что автор охарактеризовал «нечистыми силами». При исполнении этой темы важно точно выполнить штриховку. Legato и staccato исполняется только пальцами, рука же скупым движением лишь очерчивает мелодический рисунок.

Мощное нагнетание энергии в разработке достигается столкновением элемента А с изложенным в увеличении элементом В. Неумолимый, сепоглащающий ритм шестнадцатых едва сдерживается трансформированным элементом А на fff в верхнем регистре. Здесь можно говорить о главенстве ритма над метром. Трактовка метро-ритма в третьей пьесе очень интересна. Использование возрастающей «ритмической прогрессии» тесно связано с развитием тематизма и способствует накоплению динамического напряжения.

Начиная с шестнадцатого такта, удлинение мотивов и угасание пульсации связаны с возрастающей прогрессией метрических указаний

$$\frac{5}{16} \frac{6}{16} \frac{7}{16} \left(\frac{6}{16} \right) \frac{8}{16} \left(\frac{6}{16} \right) \frac{9}{16} \text{ poco allargando, crecendo molto}$$

Вторжение лейт-ритма первой темы на 4/8 происходит одновременно с ремаркой автора a tempo. Мощное нагнетание энергии приводит к кульминации всего цикла, которая находит своё окончательное выражение в потоке стремительных пассажей, приводящих к репризе. Необычно ладовое строение пассажей, их основу составляет ряд мажорных тетраордов, сцепленных общим тоном: 1т; 1т; 1/2т; 1т; 1т; 1/2т. и т. д. Эти пассажи должны быть исполнены виртуозно и с большим внутренним подъёмом:

В репризе главная тема, рассекаемая элементом В, постепенно теряет свою упорность и непреклонность. В 3-м такте элемент А изложен полностью на 4/8; в 35-м такте – уже наполовину: 2/8; в 37, 39, 41 тактах – от элемента А остаётся лишь одна восьмая. Элемент С, сохраняя лишь свой первоначальный рисунок (ля - си бемоль – ля бемоль), превращается в краткую интонацию, осколок темы, постепенно «расщепляемую» паузами и как бы останавливающуюся. Завершается пьеса темой «Гиясов», гулко разбросанной в нижнем регистре. Четвёртая пьеса цикла резко отличается по своему образному содержанию от предыдущих пьес. Она является своеобразным философским выводом всего цикла: эмоциональное состояние «героя» трансформировалось в результате изменения его мировоззрения и мироощущения. Общий смысл его близок библейским истинам: всё, что привносит человек в этот мир с собой – эмоции, борьбу, непримиримость – всё это суэта по сравнению с вечностью. Фактурная ткань пьесы состоит из двух планов – неизменно повторяющегося мотива в среднем регистре (*Andante non rubato*) и серийной темы, представленной в виде точек и звуковых пятен, разбросанных по всей клавиатуре (*Andante rubato con moto*).

Совмещение абсолютно различных по способу изложения и эмоциональному состоянию пластов составляет определённую трудность при исполнении.

В основу изложения материала первого пласта положен принцип остинатности, который привносит в выразительную сферу пьесы элемент

устойчивости. Строение мотива (опять тритонового в своей основе) имеет трёхдольную метрику, хотя это указание автора, вероятно, относится к лишь к расстановке акцентов в интонационном строе, но несколько не влияет на метро-ритм всей пьесы. Метр как таковой в этой пьесе отсутствует. Возвращаются приёмы алеаторики, отодвигая на задний план точную фиксацию длительности звуков. Главное при исполнении пьесы – сохранение единства динамики в оттенке «р» и равномерности движения остигатной фигуры в партии правой руки, создающие основное настроение пьесы – медитативную отрешённость от мирского, вечности и незыблемости истин мироздания.

Второй пласт связывает данную пьесу с первой пьесой цикла. Если сравнить звуковое строение серии начальных пассажей – всплесков со звуковым составом второго пласта четверной пьесы, то можно обнаружить их идентичность. Связь эта, безусловно, относительна, так как в четвёртой пьесе звуки серии хаотично разбросаны в виде отдельных звуковых вкраплений по всей клавиатуре.

Идея взаимодействия мобильных и статичных структур в условиях одного сочинения сама по себе не нова. Остаточное вспомнить пьесу «Виселица» из фортепианного цикла «Ночной Гаспар» М. Равеля. Объяснение сущности данного приёма, по словам П. Булеза, «не в изменении сочинения в каждом мгновении, не в его полном обновлении, а в изменении перспективы, точки зрения на него, в то время как основной его смысл остаётся неизменными».

Ритмическая свобода этой пьесы представляет собой типичный пример контролируемой алеаторики, не предполагающей точного подчинения движения всех элементов ритму остигатной фигуры.

Мощная динамизация движения и нарастание звучности до трёх «f» в партии левой руки приводит к последней кульминации цикла, которая ассоциируется с Апокалипсисом. Нагнетание напряжения срывается на «рр»,

создавая эффект возникшей пустоты, и лишь «репетиционная» тема еле слышно повисает в пространстве.

В небольшом послесловии автор всё же привносит своё отношение к остигательной теме, излагая этот мотив с зеркальным контрапунктом. Изменён не только тритон (фа - си, на фа-диез – си), но и акцент, переставленный на слабую долю.

Автор как бы оставляет право голоса за собой – невозможно отрешиться от борьбы с миром, и с самим собой.

Д. Янов-Яновский. «Багатели»

Оригинальный звуковой мир представлен в фортепианном цикле «Багатели» Д. Янов-Яновского. Каждая из восьми пьес этого цикла демонстрирует какой-либо поиск композитора, использующего новые полифонические, ладогармонические, метроритмические и фактурные приёмы. Крайняя сжатость, импровизационная непосредственность развития мысли и, в то же время, острая характерность большинства миниатюр-эскизов, составляющих данное сочинение, вызывают в памяти багатели Бетховена и Бартока.

При стилевом многообразии приёмов и ориентаций, в цикле доминирует неоклассицистская направленность, определяющая основную тенденцию интерактивного творчества композитора. О своей симпатии к неоклассицизму, и, особенно, к творчеству корифея этого стилевого направления XX века И. Стравинского свидетельствуют и исключительно оригинальные письма в сфере виртуального общения, опубликованные Д. Янов-Яновским в российском журнале «Музыкальная академия» 2005 №3.¹ Они не только помогают понять эстетику композитора, но и смысл его сочинений. Эти виртуальные письма раскрывают сложный многослойный мир художника, свободно оперирующего широчайшим культурным

¹ Стравинский в зеркале чужих писем. Музыкальная академия 2005, №3.

историческим материалом и мир человека тонкого и ироничного, обладающего глубоким и острым умом.

Знакомство пианиста с данными письмами Д. Янов-Яновского, безусловно, является ценным подспорьем в раскрытии семантической сущности сочинений композитора. В цикле «Багатели» Д. Янов-Яновский демонстрирует блестящую технику современной композиции, виртуозно соединяя её с элементами стилей различных художников, внёсших огромный вклад в развитие мирового музыкального искусства – Бах, Вивальди, Скарлатти, Шуберт, Чюрленис, Стравинский.

Моделью для Янов-Яновского послужили различные источники, на основе которых осуществляется разнообразное их применение в зависимости от замысла и поставленной цели в той или иной пьесе цикла. В таких миниатюрах, как «Неизвестный Бах» и Скерцо композитор обращается к технике варьирования контемпоративного типа, наряду с этим он широко использует коллаж и стилизацию в пьесах «Неизвестный Бах», «Игра», Ритурнель. Оригинально применены элементы бытовой танцевальной музыки в миниатюрах «Забывтый вальс», «Танец».

Янов-Яновский сознательно имитирует некоторые специфические черты поэтики и стилистики композиторов разных эпох и национальных школ, демонстрируя поразительное мастерство в контексте современного интертекста как системы межкультурных взаимодействий. В «Багателях» композитор расширяет границы выразительных возможностей фортепианной музыки, предоставляя пианисту интересный и содержательный материал для звуковой реализации. Цикл может исполняться целиком, по небольшим группам, а также по отдельности. При исполнении пьес как целостной композиции следует учитывать специфику его логической организации по принципу контраста образных сфер. Это, прежде всего контраст созерцательного и действенного начал.

В сфере музыкального развития цикла громадное значение имеет полифонический фактор, тесное взаимодействие горизонтали и вертикали. Большую здесь роль играет сонорное начало, связь гармонии с ритмикой, динамикой и артикуляцией, выстраивание интонационной формы из единого зерна, вариационный метод: высотно-регистровое, фактурное и динамическое варьирование, опора на определённые интонационные модели (малая секунда, большая септима, кварто-квинтовые и кварто-рецидные структуры).

Первая пьеса цикла «Неизвестный Бах» находится в русле неоклассической традиции и продолжает принцип подтекстовки чужого музыкального материала, блестяще продемонстрированный Ш. Гуно в его знаменитой «Аве Мария», созданной на основе прелюдии До-мажор из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Опираясь на эту традицию, Янов-Яновский, сохраняя приём Гуно – наложение мелодии на прелюдийную фактуру произведения Баха, находит новые звуковые ресурсы, в частности коллаж. Композитор использует в багатели трёхстрочную фортепианную партитурную запись, тем самым, подчёркивая вокальную природу этой пьесы: верхний пласт образует изумительная по своей красоте, выразительная и очень капризная мелодия на фоне арпеджированного сопровождения:

The image shows a musical score for a three-staff piece. The tempo is marked 'Moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The top staff is marked 'dolce' and 'mp', the middle staff 'mp', and the bottom staff 'p'. The piece features a melodic line in the upper voice and an arpeggiated accompaniment in the lower voices.

Багатель открывается своеобразным возгласом-призывом, который следует исполнять с учётом исполнительской ремарки dolce и в нюансе mp,

очень мягким и несколько завуалированным, приглушённым звуком. Малая и большая ноты в партии правой руки должны звучать очень гармонично и консонантно. Появление восходящей мелодии, устремлённой к вершине и дальнейшие её изгибы требуют от исполнителя тончайшей изысканности в звучании. Репарка *delicate* указывает на характер звукоизвлечения. Пьеса требует идеального *legato*: мягкого, пластичного и утончённого. Исполнение мелодии должно быть свободным, импровизационно-прелюдийным.

В процессе изобретательного развития образуются битональные и полиладовые сочетания голосов, тембровые переосмысления. Начиная с шестнадцатого такта, мелодия перемещается в нижний голос, а арпеджированные фигуры переходят в верхний пласт фактуры. Здесь требуется очень яркое *forte*, рельефные вкрапления в фактурный фон интонаций ноты в верхнем регистре должны звучать пронзительно. Завершается багатель звучанием элементов темы в верхнем регистре, которые постепенно истаивают. Пьеса должна быть исполнена с большим вкусом, изяществом и фантазией.

Интересна вторая багатель – «Забытый вальс», представляющая собой весьма оригинальное сочинение. Как и в предыдущей пьесе, фактура здесь полифонична и звучит прелюдийно. В отличие от первой пьесы здесь преобладает фигуративный тематизм без ярко выраженной интонационной самобытности. Композитор мастерски использует инвенционный тип изложения, преимущественно двухголосный. Гемимольность создаёт особую гибкость и непринуждённость развития, импровизационную непредсказуемость музыкальной мысли:

Allegro molto (♩ = 200)

p con moto

Пьеса изобилует множеством тончайших деталей, изысканных штрихов и нюансов. Форма багатыли вырастает из непрерывного обновления интонационного материала. Задача исполнителя в данной миниатюре – создать лёгкий эфемерный образ, в котором причудливо сочетается изысканное лирическое начало и забавная неуклюжесть, ироническая гротескность образа, выраженная в острых *staccato* восьмых в партии левой руки, чередующихся с гибкими извилистыми мелодическими линиями, исполняемыми скользящим *legato*.

Данная багатель трудна в исполнительском плане. Смена метра, агогические сдвиги, тончайшая звуковая нюансировка требуют от пианиста максимальной концентрации и внимания, мастерства совершенного владения филигранной отделки звуковых деталей, владения мелкой пассажной техникой.

Столь же сложна и следующая третья миниатюра – Скерцо, моделью для которой послужила «Весенняя соната» Чюрлёниса. Стремительная музыка Скерцо проносится в сознании слушателя как весеннее дуновение ветерка, как неуловимая и непостижимая в своих движениях стихия природы. Янов-Яновский применяет в пьесе однострочную запись для выражения полифонической в своей сущности звуковой ткани. Он преломляет в пьесе некоторые типичные для Чюрлёниса стилистические черты: скрытую полифоничность, полимелодийность, полиритмию. Казалось бы, одноголосная мелодическая линия обнаруживает в себе множество скрытых полифонических элементов, на которых должно быть сфокусировано внимание исполнителя. Темп *presto*, ремарка *leggiero*, тончайшие штриховые обозначения направлены на создание исключительно выразительного образа:



Своеобразен в данной багатеи ритм, приобретающий в процессе развития всё большее значение, становящийся импульсивным, свободно-изменчивым. Переплетение мелодических линий с разной ритмической структурой ведёт к образованию полиритмии. Оstinатная фактура, наполненная внутренними элементами, придаёт музыке оттенок таинственности, ирреальности, столь свойственной произведениям Чюрлёниса, которому была близка эстетика символизма.

Четвёртая багатель «Переплетения» имеет характер интермедии. Она вводит в мир сосредоточенной медитации, в которой участвуют три равноправных мелодических голоса. В соответствии с замыслом композитор применил здесь трёхстрочную партитурную запись. Такого рода фортепианная партитура, встречающаяся в произведениях Листа, Дебюсси, Бартока, Равеля. Шимановского позволяет исполнителю рельефно ощущать каждый пласт фактуры. Характер музыки пьесы спокойный, сосредоточенный и лирический. Реплика *dolce* ориентирует на нежный и ласковый образ:

Moderato (♩ = 132)

dolce

The image shows a musical score for a three-staff piece. The top staff is in treble clef, the middle in treble clef, and the bottom in bass clef. The time signature is 3/4. The tempo is Moderato (♩ = 132) and the mood is dolce. The dynamics are marked p (piano). The score shows the first four measures of the piece. The right hand plays a melodic line with grace notes, the middle hand plays a rhythmic accompaniment, and the left hand plays a simple bass line.

Одна из главных задач исполнителя в данной пьесе является нахождение рационального распределения музыкального материала между партиями правой и левой руки. В фортепианной фактуре миниатюры представлены три пласта, каждый из которых находится в своём регистре. Линия каждого голоса очень красива, мелодична, отличается закруглённостью и завершённостью рисунка. Даже отдельные ноты в линии

баса имеют свою законченность, подчёркиваемую лигой. Здесь необходимо добиться эффекта своеобразного интонационного зависания.

Большое выразительное значение в данной багатели имеет динамика развития звучания, которая концентрируется в сфере *piano*. Исполнитель должен найти тончайшие динамические градации в пределах нюанса *p*, что составляет одну из главных исполнительских проблем в этом произведении. Наиболее сложна в динамическом отношении заключительная часть миниатюры, требующая от пианиста мастерства владения тихой звучностью на фортепиано. Указание играть *dolcissimo* и *rosso a rosso morendo* направлены на поиски пианистом эффекта истаявания звучности, полного растворения в тишине.

Пятая пьеса «Игра» образует контраст с предшествующей пьесой, вводя в атмосферу забавной и озорной скерцозности. Эта пьеса полна остроумного изящества и энергии. Диапазон динамики в ней весьма широк и охватывает градации от *p* к *ff* и обратно к *ppp*. Несмотря на ритмический и фактурный контраст, миниатюра обнаруживает черты внутренней общности с предыдущей багателью. Она проявляется в полифоничности, наличии линии нижнего голоса, образующего тембровое остинато на звуке До большой октавы. Этот своеобразный органнй пункт является одним из факторов скрепления гибко сконструированной трёхчастности. Поразительно лаконично, двумя-тремя штрихами Янов-Яновский создаёт скульптурно чёткий образ рельефными графическими линиями:



Исполнение пьесы требует чёткой и ясной артикуляции, пальцевой активности. Смена размера должна быть органичной и естественной, без нарушения общей логики развития мотивов. В среднем разделе миниатюры

инвенционное двухголосие должно сохранять ту же лёгкость, игровое начало, что и в первом разделе багатели. В репризе, исполняющейся в нюансе *ff* желательно показать моменты скрытой полифонии в движении голоса партии правой руки. Пьесу следует исполнять с ощущением лёгкости, отсутствия какого-либо напряжения, передавая эффекты игры с её непринуждённой логикой действий.

Шестая часть - Ноктюрн вносит новый нюанс в развитие общей драматургической линии цикла. Поэтичная зарисовка ночного пейзажа обрамляется лаконичным вступлением и заключением, имитирующим пение соловья. Исполнение обрамляющего пьесу раздела требует от пианиста поиска соответствующих тембровых красок, кристально чистого и прозрачного звучания инструмента в нежнейшем *ppp*:

The image shows a musical score for a piano piece. It is marked 'Sostenuto' and 'ppp'. The score is in 2/4 time. The right hand has a melodic line with grace notes and a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a sixteenth-note passage. The score is marked with 'Sostenuto' and 'ppp'.

Музыка ноктюрна изумительно красивая, выдержана в духе романтико-импрессионистической фортепианной стилистики Листа и Дебюсси. Мягко ниспадающие каскады пассажей звучат нежно и удивительно прозрачно. А кантиленная мелодия, появляющаяся в двадцатом такте в партии левой руки, звучит как вдохновенный порыв любовного чувства. Исполняя её, пианист должен добиться бархатного, глубокого звучания, близкого по тембру к виолончели. Меняющийся метр подчёркивает лирическую взволнованность музыкального выражения, усиливаемого паузами, имитирующими человеческое дыхание. В то время как в партии правой руки фигурации шестнадцатых нот передают биение человеческого сердца, охваченного любовным томлением.

Ноктюрн поражает своей исключительной чистотой и поэтичностью лирического чувства. Мягкость очертаний гибкой, хрустально-прозрачной

мелодии, легко скользящей на фоне изящного сопровождения, создаёт вдохновенный и пленительный романтический образ. Исполняя эту багатель, необходимо добиться не только красивого певучего звучания, но и плавности, филигранной отделки, непринуждённости, что особенно трудно из-за большого количества тонких штрихов, разнообразных орнаментальных фигур.

В седьмой части цикла «Танец» рисуется картина изящного и благородного бытового жанра, наполненная ощущением света и нежной радости. С первых же тактов создаётся настроение возвышенной приподнятости этого плавного и грациозного танца, в своих истоках восходящего к сицилиане:



Танец изобилует тонкими деталями, штрихами, которые надлежит осмыслить и воплотить пианисту. Особенно филигранно следует исполнять нисходящие терцовые последовательности. Специального внимания требует ритм пьесы – капризный и прихотливый. Все имеющиеся в нотном тексте ускорения и замедления темпа должны быть выполнены с хорошим художественным вкусом, ощущением изящества и изысканной грациозности характера музыки данной багателли. Переходы из высокого регистра в низкий и их сопоставление открывают исполнителю возможности использования темброво-регистрационных красок, оригинальных пространственных решений.

Восьмая багатель Ритурнель, очень убедительно, в соответствии с жанровой основой венчает цикл, имитируя вечный круговорот жизни в русле бесконечности бытия. Она построена на фигурационном движении

прелюдийного характера, что сближает её в самых общих чертах с первой пьесой цикла. Эта багатель отличается мягким, ласковым характером:



Начало пьесы отдалённо напоминает финал Сонаты ор. 31 №2 Бетховена своим непрерывным потоком фигураций шестнадцатых. Здесь также, как и в музыке Бетховена, мелодическое движение образуется от органичного соединения всех компонентов фактуры. Поэтому шестнадцатые должны как бы переливаться из голоса в голос без всяких задержек и скачков. Staccato в фигурациях шестнадцатых нот следует исполнять не очень остро. Звучность всей пьесы должна быть чрезвычайно прозрачной, поэтому педаль необходимо употреблять крайне экономно. Нужно воздержаться от ничем не мотивированных ускорений темпа.

В композиции пьесы, основанной на принципе ритурнельности, начальная тема выступает в качестве рефрена, а эпизодом служит следующая тема:



Она характеризуется плавным движением благодаря обилию лиг и комплементарной фактуры. Изложение её в низком регистре способствует некоторому контрасту с темой рефрена, но сразу же следует заметить, что обе темы вступают в активное взаимодействие. Композитор изобретательно применяет здесь приём прорастания, благодаря которому тема эпизода

незаметно вытекает из рефрена и столь же органично возвращается к нему. Такой принцип развития способствует единству формы багатели, удивительной гармоничности всех составляющих её компонентов музыкального языка. Пунктирные ритмы и синкопы в эпизоде исполняются мягко, без резких толчков и акцентов. Портаменто на синкопированных длительностях должно быть глубоким, но не резким по звучанию. Ускорение темпа в последних тактах пьесы должно быть подчинено эффекту удаления музыкального образа, исчезновение его в космическом пространстве.

Цикл «Багатели» Д. Янов-Яновского предоставляют пианисту интереснейший современный звуковой материал, воплощение которого определяется степенью дарования музыканта-исполнителя. Работая над пьесами данного цикла, пианист естественно привносит в свою интерпретацию субъективный компонент процесса раскрытия образной стороны музыки. Воздействие исполнителя направлено в первую очередь на непосредственную эмоциональную сторону восприятия слушателя. Вместе с этим, необходима активизация интеллектуальной стороны восприятия слушателя, его ассоциативной работы мысли. В этом плане пьесы Д. Янов-Яновского предоставляют пианисту поистине благодатный материал для проявления творческой фантазии, поисков интересных решений.

Рассмотрим ещё два сочинения Д. Янов-Яновского - «Импровизация и токката», а также оригинальное сочинение «Каденция».

Исследователи современного искусства основным его отличительным признаком называют стилевой плюрализм, имея в виду не быструю смену стилей, а сосуществование их в одновременности. Каждый композитор считает себя наследником всей многовековой культуры, признаёт за собой право работать в любой стилевой манере, менять её чуть ли не в каждом опусе и даже сталкивать их на страницах одного сочинения. Всё это мы находим и в представленных пьесах.

Д. Янов-Яновский. «Импровизация и токката»

В первой из них – «Импровизация и токката» автор обращается к традициям узбекской монодии и подаёт монодийное начало в многоплановом, стереофоническом преломлении, раскрывая собственное слуховое впечатление от музыки – то, что в ней особенно поражает и увлекает.

Необычайно интересна структура цикла: между жанровыми обозначениями пьес много общего, и прежде всего импровизационность. В прошлом импровизация и токката выполняли сходную функцию вступления перед фугой, хоралом, сюитой. Объединив обе пьесы в одно целое, Д. Янов-Яновский сохранил в каждой из них импровизационность, но преподнёс её в разных плоскостях. В «Импровизации» царит вокально-песенное начало и связанное с ним переинтонирование, «перекрашивание» основной мелодической фразы. «Токката» же связана со свободным бесцезурным развитием тех же интонаций в виртуозно-инструментальной манере.

В трёхчастной репризной форме произведения токката выполняет функцию контрастной середины. Характер звучания крайних частей – это предельная сосредоточенность, погружённость в одно состояние. Но при этом не статика, а скрытая эмоциональная экспрессия, лишь изредка прорывающаяся наружу. В основе лежит предельно лаконичная тема в объёме чистой кварты, где восходящая поступенность симметрично чередуется с нисходящей, а затем вновь повторяется:

The image shows a musical score for two sections. The first section is titled "Senza metrum a piacere" and features a melody with fingerings 2 3 2 3 4 3 3 3 and a bass line with fingerings 4 3 2 3 2 3 2 3 2. The second section is titled "a tempo" and features a melody with fingerings 3 2 3 2 and a bass line with fingerings 2 3 2 3. The score includes dynamic markings (mf, mp, p, pp) and performance instructions (rit., echo).

Казалось бы, интонационно тема не только проста, но и примитивна, монотонна. Вместе с тем она звучит свежо и оригинально. Одна из причин в том, что в ней сконцентрированы признаки узбекского мелоса, в частности,

переменность устоев. Каждый звук здесь весом, на каждом задерживается внимание, как бы останавливается время. Достигается это приёмом опевания устоев и длительными остановками на них.

Не только основная тема, но и вся импровизация в целом наделена ярко выраженным национальным характером звучания. А между тем нельзя сказать, что композитор напрямую имитирует логику интонационных процессов монодии, гам они значительно сложнее. В данном случае ведущий мелодический голос изложен пунктирно: первоначальный показ темы, перенос её на другую высоту с некоторыми изменениями ритмики и опять возврат к исходным интонациям.

Необходимо отметить, что при строго ограниченном отборе выразительных средств для реализации творческого замысла, Янов-Яновскому удалось создать музыку большой выразительной силы, особой объёмности и эффекта стереофоничности звучания. Это объясняется современным подходом композитора к выразительным средствам музыки, когда не только мелодия, но и «сонорные средства, все элементы неспецифического ряда – тембр, динамика, плотность, количество звучания, артикуляция – приобретают главенствующее значение».¹ Добавим сюда агогику и регистры, так как это очень важно в данном сочинении.

Д. Янов-Яновский подмечает очень многое в узбекской национальной манере музыкального исполнения и воспроизводит её средствами фортепиано. Особенно успешно использует приём частых репетиций. Этим достигается сразу несколько целей: звучание протянутого, а не затухающего тона, эффект вибрато и динамической нюансировки внутри звука. Все эти детали исполнения свойственны узбекской национальной традиции и для пианиста они должны быть предметами пристального внимания. Нотный текст произведения изобилует ремарками и тщательно проставленными композитором динамическими оттенками во всех случаях использования

¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. / Л., 1997, с. 125.

репетиций. Именно здесь скрыта тайна музыкальной выразительности звучания этого сочинения.

Очень важно при исполнении добиться впечатления стереофоничности. К этому Янов-Яновский призывает ремарками типа «эхо» и «реверберация». Следует присмотреться и прислушаться к деталям контекста, в которых помещена главная мелодическая линия, проходящая через всё произведение.

Одно из наиболее выразительных средств в «Импровизации» - сквозной приём дублировки темы октавой ниже, с таким временным сдвигом, когда ни один звук первого голоса не совпадает со вторым. Таким образом достигается эффект гулкого таинственного эха и одновременно концентрации интонации темы. Протянутые звуки над главным голосом – это ещё одна удалённая точка пространства.

Очень часты в «Импровизации» нисходящие квинтовые пассажи, лёгкие и невесомые. Они рядом с глубоким и сочным звучанием темы производят впечатление чего-то воздушного, мимолётного и выполняют две функции: оттеняют звучание темы и подготавливают токкату.

Особого внимания исполнителя заслуживает ритмическое остинато, которое ведёт своё происхождение от усуля, и сыграть такой усуль нелегко. Композитор требует в своих ремарках не соотносить партии обеих рук, то есть воспроизвести одновременно, но не скоординировано два типа метрики: акцентной и безакцентной (времяизмерительной), как это и бытует в традиционных жанрах:



Усуль выполняет здесь важную смысловую роль, близкую приёму вторжения, драматизирующему развитие. Перебросы темы из регистра в регистр производят то впечатление эха, то переключки разнотембровых инструментов. И это ещё один способ отражения объёмности,

стереофоничности звукового пространства, как бы пропитанного песенностью.

«Токката» - новый, контрастный раздел формы. В ней нет интонационно рельефной мелодической линии, здесь на первый план выступает фактурное начало. В непрерывном движении растворены, скрыты интонации песенной темы и лишь к концу раздела они проступают более отчётливо, концентрируются и тем самым подготавливают репризу.

По своему образному строю «Токката» - это непрерывное, стремительное и целеустремлённое движение. Начавшись в динамике *pp*, оно постепенно активизируется, уплотняется фактурно и усложняется гармонически. Достигнув высшей точки напряжения, токката резко обрывается на «взлёте» патетическим звучанием темы в динамике *fff*.

Трудно представить более резкий контраст между крайними частями и серединой. Глубоко сосредоточенная медитация и внешне активная моторика характеризуют символы застывшего и безостановочно бегущего времени.

Традиционные свойства жанра токкаты: фактурно-ритмический тип темы, наступательность непрерывного движения, разомкнутость формы – использованы здесь сполна. При её исполнении в условиях быстрого темпа и непрерывного движения пианист должен точно рассчитать свои силы для длительно *crescendo*.

Реприза пьесы предельно лаконична и воспринимается как постепенное удаление, истаивание темы в одноголосном звучании в нюансе *pp* третьей октавы.

«Импровизация и токката» создают яркое впечатление при художественно убедительного звукового воплощения образного строя музыки, заключающего в себе и сосредоточенно медитативное, и действенное энергетическое начало, что должно быть доведено до восприятия слушателя.

Дм. Янов-Яновский. «Каденция»

Концертная пьеса «Каденция» Д. Янов-Яновского относится к распространённому жанру музыкального мемориала, в котором отражение чужого стиля приобретает новый художественный смысл. Как правило, это дань памяти тем, чьё творческое наследие находит живой отклик у автора.

Произведение представляет собой музыкальное приношение Роберту Шуману, в котором композитор не только воссоздаёт стиль великого романтика, но и соединяет его темы, микроцитаты с современной техникой письма. При этом Д. Янов-Яновский добивается поразительно органичного единства музыкального материала. Название пьесы использовано автором в том значении, которое приобрело понятие каденция в жанре концерта: виртуозный эпизод, род свободной фантазии на темы концерта. Выбором названия композитор подчёркивает такие свойства своего сочинения как свободная импровизационность высказывания, отсутствие чёткой формы, фрагментарность. Можно предположить и такую аналогию: каденция концерта вбирает в себя черты основного его тематизма, в данном же случае она обобщает в виртуозной манере характерные свойства шумановского стиля.

Нетрудно заметить, насколько близко это творческим принципам самого Шумана, более всего ценившего непосредственность, афористичность музыкальной речи, непредсказуемость и кажущуюся немотивированность всех её поворотов. Обилие в пьесе Янов-Яновского заимствований из произведений Шумана также проистекает из его стиля. Шуман очень любил игру со стилями. Он часто использовал: автоцитирование и цитирование различной музыки («Марсельезы», «Гросфатер», темы Клары Вик), интонационное «кодирование», звуковые шифры в виде монограмм, имитацию чужого стиля («Шопен», «Паганини» в «Карнавале»).

В соответствии с шумановской эстетикой Янов-Яновский использует в качестве сквозной интонационной основы «Каденции» его излюбленную

монограмму А-S-C-H. Кроме того, очень ясно, практически без трансформации, звучит фрагмент темы из «Пёстрых листков», очень краткая, брошенная «на полуслове» фраза из вступления к опере «Геновева», а также целый ряд второстепенных, фоновых фрагментов из музыки Шумана. Такого рода «микроцитирование» широко использовал И. Стравинский в своих стилизациях. По мнению музыковеда Е. Ручьевской, в тексте музыкального произведения «можно обнаружить слои, информирующие слух о принадлежности общих форм звучания к различным стилистическим пластам».¹

Самое интересное в пьесе Д. Янов-Яновского заключается в том, что в ней совершенно не ощущается стилевое разграничение своего и чужого. Всё, что звучит за пределами цитат, сливается со стилем Шумана, даже додекафонная техника смешивается с выразительной палитрой музыкального романтизма, становясь её продолжением, осовременивая её.

Монограмма А-S-C-H, этот супертематизм цикла «Карнавал», поставлена в такие регистровые условия, что на слух не узнаётся, а обнаруживается в тексте визуально. Впрочем и в «Карнавале» она постоянно варьируясь высотно, также легче видится, чем слышится. В «Каденции», в разведённой в разные регистры монограмме, подчёркнуты интервалы малой терции и большой септимы. И именно так строится серия:

Molto tranquillo (♩ = 69) *velato*

H. *p*

S. *p*

C. *p*

A. *p*

Pa. *mf*

¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. //Л., 1977., с. 61.

идею преемственности художественных традиций. Она опровергает мнение о додекафонии как чисто умозрительной технике и доказывает, что если композитор творчески использует её ресурсы, то возникает жизнеспособное сочинение.

Неповторимая поэзия шумановского пианизма обрела новую жизнь в «Каденции» Д. Янов-Яновского. К этому произведению вполне применимы слова, которые Шуман записал в своём дневнике по поводу одного из своих интермеццо: «Музыка как бы пребывает между речью и мыслью».¹

Заключение

Музыкальная практика к началу XXI столетия накопила огромную информацию, обобщая исторический путь развития фортепианного искусства прошедшего времени. Безусловно, она сделала колоссальный шаг вперёд, выдвинув новые средства художественной выразительности, внесла основательную корректировку в функционирование исполнительского аппарата пианиста, в развитие его слуховых ассоциаций.

Мир звучащей музыки постоянно видоизменяется, обогащается новыми качествами. Становятся новыми и средства и процессы её интерпретации, а также и многие закономерности восприятия музыкального произведения слушателем. Традиции и устоявшиеся положения, критерии эстетической оценки, действовавшие ещё вчера, уходят в прошлое, заставляя исполнителей не только улавливать ход этого сложного процесса, но и в какой-то степени опережать его, активизируя тем самым и творческую мысль композиторов, создающих современные сочинения.

Современный музыкант-исполнитель обязан знать и понимать тот язык, на котором написано исполняемое им сочинение, и только в этом

¹ Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. /М.,1964,с.351

случае он способен художественно полноценно раскрыть концепцию сочинения и донести до слушателя образный мир исполняемой им музыки. Это положение является аксиомой исполнительской практики. Поиск художественно убедительных выразительных средств интерпретации современной музыки, новой звуковой практики, ставит пианиста иные условия использования приёмов и штрихов, тембровых красок, необычных возможностей использования препарированного (подготовленного) фортепиано. В этом направлении необходимо глубокое освоение современных возможностей инструмента и наличие творческого мышления. Фантазии и художественного вкуса.

Такое эстетическое явление, как открытая форма, требует от пианиста инициативы в плане творческого мышления, тонкого чувства импровизации, исполнительской свободы и фантазии. Главный и определяющий фактор в успешной интерпретации современной музыки заключается в необходимости познания новых средств композиции, различных техник письма современной музыки. Изменившаяся звуковая среда обусловила появление новых представлений о качестве и природе звука, о его сущности. Всё это требует нового подхода к звуковому воплощению произведения, требует изменения музыкально-художественного мышления исполнителя, приведения его в соответствие с новаторством современных композиторов, расширивших возможности музыкальной выразительности.

Рассмотренные в настоящей работе сочинения композиторов Узбекистана представляют в этом смысле очень интересный материал, и успешная интерпретация этих пьес во многом зависит от степени художественного интеллекта, от степени компетентности и музыкальной эрудиции исполнителя, от его слухового багажа. Не следует забывать, что главным проводником новых художественных ассоциаций всегда был и остаётся музыкальный слух, который может подсказать исполнителю, какие именно необходимо выбрать выразительные средства

для интерпретации современного звукового содержания. Для полноценного осмысления современной фортепианной музыки исполнитель должен постоянно совершенствовать свои музыкально-слуховые впечатления. Современный музыкант-исполнитель должен быть исполнителем универсального порядка. Как синтетический мастер музыкального искусства.

Словарь музыкальных терминов.

Автоцитирование – введение автором в сочинение фрагментов из собственных произведений.

Атональность – отказ от тональности, равноправие всех тонов звукоряда, отсутствие тяготения между тонами.

Битональность – одновременное сочетание двух тональностей.

Гемиола – полуторная пропорция ритмического деления.

Гемитоника – полутоновая звуковая система, в которой отдельный звук является самостоятельной единицей.

Додекафония - метод сочинения музыки на основе 12 неповторяющихся функционально независимых звуков, порядок которых строго определён.

Импрессионизм – направление в искусстве, представители которого стремились передать красочными средствами оттенки психологических состояний, вызванных созерцанием явлений природы.

Интаркальные модели – вставные, добавочные модели.

Кластер - созвучие, образованное малыми или большими секундами в тесном расположении.

Коллаж – использование композитором в своём произведении стилистически чуждых фрагментов других сочинений.

Комплементарная фактура – фактура дополняющего характера.

Модернизм – обобщающий термин для обозначения ряда течений в искусстве XX века.

Полистилистика – намеренное соединение в одном произведении различных стилистических явлений, каждое из которых наделено определённой функцией в драматургии произведения.

Политональность – одновременное сочетание разных тональностей, приводящих к образованию необычных созвучий.

Принцип ритурнельности – принцип повторности разделов подвижного характера.

Пуантилизм – принцип построения музыкальной ткани из отдельных звуков, разделённых паузами и рассредоточенных по разным регистрам.

Реверберация – рассеивание в пространстве звуковых волн после воспроизведения музыкального звука.

Серийный принцип композиции – метод сочинения музыки, при котором в основе произведения лежит серия-ряд произвольно выбранных композитором звуков.

Современный интертекст – понятие, связанное с механизмом внутритекстовых связей в музыкальном искусстве.

Соноризм – вид современной техники композиции, использующей красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные.

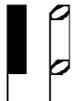
Стилизация – преднамеренное воссоздание типичных свойств какого-либо стиля.

Суфизм – мистическое течение в исламе, для которого характерно сочетание идеалистической метафизики с аскетичной практикой, учение о нравственном совершенствовании через прохождение семи долин.

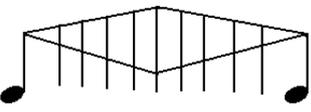
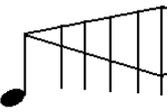
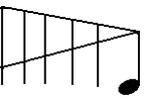
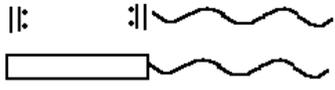
Техника варьирования контемпоративного типа – техника варьирования, предполагающая взаимосвязь всех компонентов музыкальной ткани.

Экспрессионизм – направление в искусстве XX века, характеризующееся стремлением выразить субъективные стороны душевной жизни, предельно заострённые эмоции и чувства.

Расшифровка условных обозначений

-  Нажимаются все – и белые и чёрные клавиши в указанном диапазоне
-  Нажимаются только чёрные клавиши
-  Нажимаются только белые клавиши

Кластер нажимается ладонь руки обращённой боком к клавиатуре при более широком расположении используется предплечье (↑).

-  Ускорение и замедление
-  Ускорение
-  Замедление
-  Непрерывное повторение
-  Вне общего метра

Соната в форме вариаций

Н.Гиясов

Andante sostenuto

Тема

p *cresc.*

7

mf *dim.*

12 I var.

p

18

mf

23 II var.

mf

29

cresc.

35

38 III var. **Allegro molto**

41 *8va*

44

47 *8va*

50 IV var.

53

Musical score for measures 53-55. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 54. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 54. The key signature has one sharp (F#).

56

Musical score for measures 56-58. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 57. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 57. The key signature has one sharp (F#).

59

Musical score for measures 59-61. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 59. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 59. The key signature has one sharp (F#). Dynamics include *8va* (octave up) and *sf* (sforzando).

62

V var.

sempre stacc.

Musical score for measures 62-64. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 63. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes in measure 63. The key signature has one sharp (F#). The instruction *sempre stacc.* (sempre staccato) is present.

65

Musical score for measures 65-67. The system consists of two staves. The right staff (treble clef) contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The left staff (bass clef) contains a bass line with eighth and sixteenth notes. The key signature has one sharp (F#).

68 *8va* VI var.

sf *sf*

71

74 VII var.

76 *8va* *stacc.*

78

81 *8va*

staccato

83 (8)

85 (8)

staccato

8bb

8vb

88 (8)

90 *8va*

(8)

92 (8)

VII var.
95 *sf sf*

8vb

Detailed description: This system contains measures 95 and 96. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a complex texture with multiple voices in both the treble and bass staves. The dynamic marking is *sf sf*. A dashed line labeled '8vb' indicates an octave reduction for the bass line. The music is characterized by rapid sixteenth-note passages and a variety of chordal textures.

97 *sf sf*

8vb

Detailed description: This system contains measure 97. It continues the complex texture from the previous system with similar rhythmic patterns and chordal structures. The dynamic marking remains *sf sf*. The '8vb' marking is also present.

99 *sf sf sf sf sf sf* VIII var. Moderato *p espress*

8vb

Detailed description: This system contains measures 99 through 103. Measure 99 has a dynamic marking of *sf sf sf sf sf sf*. The section is titled 'VIII var. Moderato' and begins in measure 100 with a dynamic marking of *p espress*. The music transitions from a complex, multi-voiced texture to a more melodic and harmonic style. The '8vb' marking is present at the beginning of the system.

104

Detailed description: This system contains measures 104 through 108. The music continues with a focus on melodic lines and harmonic support. The key signature and time signature remain consistent with the previous sections.

109

Detailed description: This system contains measures 109 through 113. The music concludes with a final melodic phrase and harmonic resolution. The key signature and time signature are maintained.

114

cresc.

This system contains measures 114 to 118. The right hand features a melodic line with a crescendo. The left hand provides a harmonic accompaniment with some slurs.

119

mf cresc.

This system contains measures 119 to 123. The right hand has a melodic line with a mezzo-forte dynamic and a crescendo. The left hand has a bass line with some slurs.

124

f

This system contains measures 124 to 127. The right hand has a melodic line that becomes more active, ending with a forte dynamic. The left hand has a bass line with some slurs.

128

IX var.

pp *pp poco a poco cresc.*

This system contains measures 128 to 131. It features a variation (IX var.) starting with a piano piano dynamic and a gradual crescendo. The right hand has a melodic line with slurs, and the left hand has a bass line with triplets in measures 128 and 129.

132

8va

This system contains measures 132 to 136. The right hand has a melodic line with an octave shift indicated by a dashed line and '8va'. The left hand has a bass line with some slurs.

137 (8)

X var.

mf *f* *ff*

8va

Ped.

This system contains measures 137 to 141. It features a variation (X var.) with dynamics ranging from mezzo-forte to fortissimo. The right hand has a melodic line with an octave shift indicated by a dashed line and '8va'. The left hand has a bass line with slurs and a pedal point marked 'Ped.'.

142

pp

148 XI var.
Allegretto

pp *sim.*

8^{vb} *

151

cresc.

(8)

154

(8)

157

f *p*

(8)

160

mf *molto*

(8)

163

8va

ff

8va

165

(8)

fff sf sf sf sf sf sf

pp

8va

168

cresc.

(8)

171

mf 3

f

p 7

(8)

173

mf 3

p

f

8va

(8)

175

p *f* *cresc.*

8^{va}

(8)

177

8^{va}

8^{vb}

(8)

179

(8)

fff sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf

181

XII var.
Allegro

sf sf sf sf sf sf sf sf sf sf *mp* *sim.*

184

189

194

199

203

sim. *cresc.* *poco a poco*

208

XIII var.

Piu mosso

212

8^{va}

f

216

sim.

220

f

224

8^{vb}

8^{vb}

XIV var.

(Piu mosso)
marcato

228

fff *sim*

232

236

p *sub* *cresc.*

240

8va

244 (8)

fff

247 (8)

Musical score for measures 247-250, measures 8-11. Treble clef, key signature of two flats. Chords in the right hand are mostly triads and dyads. Bass line consists of quarter notes with some eighth notes.

250 (8)

Musical score for measures 250-253, measures 11-14. Treble clef, key signature of two flats. Chords in the right hand are mostly triads and dyads. Bass line consists of quarter notes with some eighth notes.

253 (8)

Musical score for measures 253-256, measures 14-17. Treble clef, key signature of two flats. Chords in the right hand are mostly triads and dyads. Bass line consists of quarter notes with some eighth notes.

256

Musical score for measures 256-259, measures 17-20. Treble clef, key signature of two flats. Chords in the right hand are mostly triads and dyads. Bass line consists of quarter notes with some eighth notes. An 8vb marking is present below the bass line.

259

Musical score for measures 259-262, measures 20-23. Treble clef, key signature of two flats. Chords in the right hand are mostly triads and dyads. Bass line consists of quarter notes with some eighth notes. An 8vb marking is present below the bass line.

262

Musical score for measures 262-265, measures 23-26. Bass clef, key signature of two flats. Chords in the left hand are mostly triads and dyads. Bass line consists of quarter notes with some eighth notes.

265

268

p *cresc.*

272

8^{va}

XV var.
Poco presto

f 3

277

(8)

282

(8)

286

8va

290

8va

295

p cresc. molto

300

f

p cresc. molto

304

f

308

Musical score for measures 308-311. The piece is in 2/4 time. Measure 308 features a bass line with a triplet of eighth notes (F#, G, A) and a treble line with a triplet of eighth notes (G, A, B). Measure 309 has a dynamic marking of *f* and continues the triplet patterns. Measure 310 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 311 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line.

312

Musical score for measures 312-316. The piece is in 2/4 time. Measure 312 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 313 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 314 has a dynamic marking of *ff* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 315 has a dynamic marking of *ff* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 316 has a dynamic marking of *ff* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line.

317

Musical score for measures 317-320. The piece is in 2/4 time. Measure 317 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 318 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 319 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 320 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line.

321

Musical score for measures 321-324. The piece is in 2/4 time. Measure 321 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 322 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 323 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 324 has a dynamic marking of *f* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line.

325

Musical score for measures 325-328. The piece is in 2/4 time. Measure 325 has a dynamic marking of *p* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 326 has a dynamic marking of *p cresc.* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 327 has a dynamic marking of *p cresc.* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line. Measure 328 has a dynamic marking of *p cresc.* and features a triplet of eighth notes (G, A, B) in the bass line.

329

ff

333

XVI var.
Moderato

f *espressivo. sempre*

8vb

339

3

345

3

350

3

353

cresc.

356

Musical score for measures 356-358. The piece is in B-flat major and 3/4 time. Measure 356 features a complex piano accompaniment with a triplet in the right hand and a bass line. Measure 357 continues the accompaniment. Measure 358 shows a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line with a triplet.

359

Musical score for measures 359-360. Measure 359 has a melodic line in the right hand with three triplets and a bass line. Measure 360 features a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. The dynamic marking *ff* is present. The time signature changes to 3/4.

361

Musical score for measures 361-362. Measure 361 has a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. Measure 362 features a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. The time signature changes to 2/4.

363

Musical score for measures 363-365. Measure 363 has a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. Measure 364 features a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. Measure 365 has a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. The dynamic marking *8va* is present.

(8)

366

Musical score for measures 366-368. Measure 366 has a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. Measure 367 features a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line. Measure 368 has a melodic line in the right hand with a triplet and a fermata, and a bass line.

369

Musical score for measures 369-370. The piece is in a key with one sharp (F#) and a common time signature. Measure 369 features a complex, rapid sixteenth-note passage in the right hand, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. Measure 370 continues the right-hand passage with a slight change in rhythm and dynamics.

371

Musical score for measures 371-373. Measure 371 shows a continuation of the right-hand sixteenth-note pattern. Measure 372 features a more melodic right-hand line with some rests. Measure 373 returns to a more active right-hand part with sixteenth notes.

374

Musical score for measures 374-376. Measure 374 has a melodic right-hand line. Measure 375 features a right-hand line with some rests and a more active left-hand accompaniment. Measure 376 shows a return to a melodic right-hand line. A dashed line labeled "8va" indicates an octave shift for the right hand starting at measure 376.

377

Musical score for measures 377-382. Measure 377 begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo) in the right hand. The right hand plays a melodic line with some rests, while the left hand provides a steady accompaniment. Measures 378-382 continue this melodic and accompanimental pattern.

383

Musical score for measures 383-387. Measure 383 features a melodic right-hand line with a triplet of eighth notes. Measures 384-387 continue with similar melodic lines and accompaniment, including more triplet figures. A dynamic marking of *p cresc* (piano crescendo) is present at the end of measure 387.

(8)

388

f cresc.

394

cresc.

396

397

398

399

399

11

11

400

12

XVII var.
401 Allegro

3/4

403

4/4

404

3

8^{va} 3

407 XVIII var.

4/4

409

7

3

411

accelerando

p cresc.

413

8va-----

415

(8)-----

416

Poco rit.

418 XIX var.

Musical score for measures 418-419. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass staff has a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/4. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A first ending bracket labeled '8va' spans the final two measures. The bass staff contains a series of beamed notes with accents, followed by a chord with a sharp sign.

420

Musical score for measures 420-421. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass staff has a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/4. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A first ending bracket labeled '8va' spans the final two measures. The bass staff contains a series of beamed notes with accents, followed by a chord with a sharp sign.

422

Musical score for measures 422-423. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass staff has a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/4. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A first ending bracket labeled '8va' spans the final two measures. The bass staff contains a series of beamed notes with accents, followed by a chord with a sharp sign.

424

Musical score for measures 424-425. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass staff. The grand staff has a treble clef and a bass clef. The bass staff has a bass clef. The key signature is one sharp (F#). The time signature is 5/4. The music features a complex texture with many beamed notes and rests. A first ending bracket labeled '8va' spans the final two measures. The bass staff contains a series of beamed notes with accents, followed by a chord with a sharp sign.

425 *8va*-----|

426 *8va*-----|

426 *8va*-----|

427 *8va*-----|

428 **Allegro molto**

429 *sf sf sf sf sf*

431 ⁽⁸⁾

434 *8va*-----|

438

8va--1

8va--1

8va--1

sff

sff

sff

442

XXI var.
Allegretto

p

446

p

449

XXII var.

pp

8vb

453

p

8vb

458

cresc.

f

463

p *poco a poco* *accelerando* *e*

468

cresc.

472

474

XXIII var.
Allegro molto

476

ff *8va*

478 (8)

triste

allargando

8^{va}

XXIV var.

481 **Grave** 8^{va}

fff

8^{va}

486

8^{va}

489 (8)

8^{va}

8) -----

492

v

8vb

8) -----

496

8) -----

8) -----

500

8) -----

Соната-экспромт «Буря»

А. ХАШИМОВ

Allegro agitato

mp sotto voce

The musical score is written for piano and consists of five systems. The first system is marked **Allegro agitato** and *mp* sotto voce. The music is in 4/4 time and features a prominent triplet pattern in the right hand. The left hand provides harmonic support with chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

8va

ben articolato

con. Ped.

First system of a piano score. The right hand (treble clef) and left hand (bass clef) both play continuous eighth-note triplets. The right hand starts with a treble clef and a key signature of one flat. The left hand starts with a bass clef and a key signature of one flat. The system concludes with a *mf* dynamic marking.

Second system of the piano score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand plays chords and single notes, including a *marcato* section with accents.

Third system of the piano score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a *cresh.* (crescendo) section with accents.

Fourth system of the piano score. Both hands continue with eighth-note triplets.

Fifth system of the piano score. The right hand continues with eighth-note triplets. The left hand features a *f* (forte) section with accents.

First system of a musical score for piano. It consists of two staves. The right-hand staff features a complex melodic line with many beamed eighth notes and some sixteenth notes. The left-hand staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines. The key signature has two sharps (F# and C#).

Second system of the musical score. It continues the melodic and harmonic development from the first system. The right-hand staff has several triplet markings (the number 3) over groups of notes. The left-hand staff continues with its accompaniment.

Third system of the musical score. The right-hand staff features a prominent triplet pattern. The left-hand staff has a more active accompaniment. The text *ff* ³ can ira is written in the right-hand staff. A dashed line labeled *8va* is positioned above the system.

Fourth system of the musical score. This system is characterized by a dense texture of triplets in both the right and left hands, creating a rapid, rhythmic effect.

Fifth system of the musical score. It continues the dense triplet texture from the previous system. The right-hand staff has a very active melodic line, while the left-hand staff provides a steady accompaniment.

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

piano subito *misterioso*

una corda

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

3 3 3 3 3 3 3 3

(D) (D)

First system of musical notation. The treble staff contains a melodic line with several triplet markings (3) and various accidentals (flats and sharps). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Second system of musical notation. The treble staff features a melodic line with triplet markings (3). The bass staff consists of chords and single notes, some with accidentals.

Third system of musical notation. The treble staff has a melodic line with triplet markings (3). The bass staff contains chords and single notes.

Fourth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has chords and single notes. The instruction "addolcendo" is written in the middle of the system.

Fifth system of musical notation. The treble staff has a melodic line with a slur. The bass staff has chords and single notes. The instruction "rit." is at the beginning, "dolce" is in the middle, and "sempre con Ped." is at the bottom. There is also a circled flat symbol (b) at the end of the system.

Musical notation system 1, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The bass clef contains a supporting line with chords and a fermata over the final note. The tempo/mood marking "cantabile" is written in the first measure.

Musical notation system 2, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The bass clef contains a supporting line with chords and a fermata over the final note.

Musical notation system 3, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The bass clef contains a supporting line with chords and a fermata over the final note.

Musical notation system 4, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The bass clef contains a supporting line with chords and a fermata over the final note. The dynamic marking "dim." is written in the first measure of the second system.

Musical notation system 5, featuring a treble and bass clef. The treble clef contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the final note. The bass clef contains a supporting line with chords and a fermata over the final note. The dynamic marking "p" is written in the first measure of the second system.

cantabile

The first system of music consists of two staves. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with a large slur spanning across it. The bottom staff is in bass clef and contains a supporting bass line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

The second system continues the piece. The top staff has a slur over the final two measures. The bottom staff features a bass line with a slur under the final two measures. The key signature remains two flats.

The third system shows the continuation of the melody and bass line. A dynamic hairpin (crescendo) is present in the middle of the system, tapering towards the end. The key signature is two flats.

The fourth system continues the musical development. The top staff has a slur over the entire line. The bottom staff has a bass line with a slur under the final two measures. The key signature is two flats.

rit.

The fifth system concludes the piece. The top staff has a melodic line with a slur. The bottom staff has a bass line with a slur under the final two measures. The key signature is two flats.

Adagio

p secco

senza Ped.

This system shows the beginning of the piece. The right hand starts with a half note chord, followed by a series of eighth notes with triplets. The left hand has a half note chord. The tempo is marked 'Adagio'. Dynamics include piano (*p*) and 'secco' (dry). The instruction 'senza Ped.' (without pedal) is written below the bass staff.

This system continues the piece. The right hand features several triplet eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with accents (>) on the notes.

This system continues the piece. The right hand features several triplet eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment with accents (>) on the notes.

vivo

sempre con Ped.

This system marks a change in tempo to 'vivo'. The right hand has a melodic line with triplets. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The instruction 'sempre con Ped.' (always with pedal) is written below the bass staff.

This system continues the piece. The right hand features several triplet eighth notes. The left hand has a steady eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of eighth-note triplets. The bass clef staff contains a sequence of quarter notes, some with accidentals (sharps and naturals).

Second system of musical notation. The treble clef staff continues with eighth-note triplets. The bass clef staff continues with quarter notes and some eighth-note triplets.

Third system of musical notation. The treble clef staff features eighth-note triplets and a half note. The bass clef staff continues with eighth-note triplets.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff has a half note and a quarter note. The bass clef staff continues with eighth-note triplets.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff has a half note and a quarter note. The bass clef staff continues with eighth-note triplets.

The first system of music consists of two staves. The treble staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes. The bass staff features a bass line with eighth notes and a triplet of eighth notes. The key signature has one flat (B-flat).

The second system of music consists of two staves. The treble staff has a long note in the first measure followed by a melodic line. The bass staff has a triplet of eighth notes in the first measure and continues with eighth notes. The instruction "marcato" is written below the first measure of the bass staff. The key signature has one flat.

The third system of music consists of two staves. The treble staff has a few notes in the first measure and then a melodic line with eighth notes. The bass staff has a triplet of eighth notes in the first measure and continues with eighth notes. The key signature has one flat.

The fourth system of music consists of two staves. The treble staff has a triplet of eighth notes in the first measure and continues with eighth notes. The bass staff has a few notes in the first measure and then a melodic line with eighth notes. The key signature has one flat.

The fifth system of music consists of two staves. The treble staff has a melodic line with eighth notes. The bass staff has a few notes in the first measure and then a melodic line with eighth notes. The key signature has one flat.

p (subito)

p
con Ped.

First system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The instruction *avvicinandosi* is written above the bass clef staff.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure. The bass clef staff contains a sequence of notes, with a triplet of eighth notes in the final measure.

First system of musical notation. The treble clef contains chords with flats. The bass clef contains a melodic line with triplets. A dynamic marking *f* is placed above the bass staff.

Second system of musical notation. The bass clef continues with triplets. A *rit.* marking is placed at the end of the system.

Third system of musical notation. The treble clef features a dense texture of chords. A *cresh.* marking is placed above the treble staff. The bass clef continues with triplets.

Fourth system of musical notation. The treble clef contains chords with sharps. A *ff* dynamic marking is placed above the treble staff. The instruction *a tempo* is centered above the system.

Fifth system of musical notation. The treble clef contains chords with sharps. The bass clef contains a melodic line with sharps.

con Ped.

una corda

8va

tre corde

8va

The image displays five systems of musical notation for piano, arranged vertically. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The key signature is two sharps (F# and C#). The first system features a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with quarter notes. The second system continues the eighth-note patterns in the treble and quarter notes in the bass. The third system shows a treble staff with chords and a bass staff with quarter notes. The fourth system includes a treble staff with chords and a bass staff with eighth-note patterns, marked with a forte (*ff*) dynamic. The fifth system features a treble staff with triplet eighth notes and a bass staff with eighth-note patterns, marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

sempre con Ped.

8^{va}

8^{va}

8^{va}

8^{va}

con forte

The image displays a musical score for piano, consisting of five systems of two staves each (treble and bass clef). The music is characterized by frequent triplet patterns, indicated by a '3' above or below the notes. The first system includes a dynamic marking of *p (subito)*. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The notation includes various note values, rests, and articulation marks. The fifth system features a section marked *8va*, indicating an octave transposition. The score concludes with a final chord in the bass clef.

First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with some triplets.

Second system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with many triplets. The dynamic marking *mf* is present.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with many triplets. The dynamic marking *f irato* is present.

Fourth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with many triplets.

Fifth system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a melodic line with many triplets.

First system of musical notation, consisting of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The music features a series of chords and single notes, with a prominent slur over a group of notes in the treble staff.

Second system of musical notation, continuing the piece. It includes a treble and bass staff. A slur is present in the treble staff, and the text "- 8va" is written above the staff, indicating an octave shift.

Third system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music consists of several chords and notes, with a consistent rhythmic pattern.

Fourth system of musical notation, continuing the composition. It shows a grand staff with treble and bass clefs, with various chordal textures and melodic lines.

Fifth system of musical notation, the final system on the page. It features a grand staff with treble and bass clefs. The text "8va" is written above the first measure, indicating an octave shift. The system concludes with several chords and notes.

First system of musical notation. The left hand (bass clef) features a series of descending eighth-note triplets. The right hand (treble clef) begins with a whole rest, followed by a melodic line with eighth-note triplets. The dynamic marking *f p* is present.

Second system of musical notation. The left hand continues with descending eighth-note triplets. The right hand has a whole rest in the first measure, followed by a melodic line with eighth-note triplets.

Third system of musical notation. The left hand continues with descending eighth-note triplets. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets, ending with a series of sixteenth-note triplets.

Fourth system of musical notation. The left hand continues with descending eighth-note triplets. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets, with a *8va* marking above the staff. The system concludes with a series of chords.

Fifth system of musical notation. The left hand continues with descending eighth-note triplets. The right hand features a melodic line with eighth-note triplets, including a measure marked with a circled *(H)*. The system concludes with a final chord.

Список использованной литературы:

1. Авагимова С., Зуфарова С. Дилором Сайдаминова / Т., 1997.
2. Азимова А. Нить (штрихи к двойному портрету). Музыкальная академия / М., 1992 №3.
3. Ахмедходжаева Н. Некоторые черты стиля фортепианного концерта Д. Сайдаминовой // Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане. / Т., 1976.
4. Ахунджанова Н. Тембро-ритмический тематизм и принципы его развития в сочинениях композиторов Узбекистана // Проблемы теоретического музыкознания в Узбекистане. / Т.,1976.
5. Бершадская Т. Лекции по гармонии. / Л.,1978.
6. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства. // Зарубежная музыка XX века. /М.1975.
7. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю. / Л., 1988.
8. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века / Л.,-М., 1976.
9. Головина В. Новое в фортепианной музыке. // Узбекская музыка на современном этапе. / М., 1977.
10. Гумаров М. «Узоры» Гиясова. Опыт исполнительского анализа // Проблемы совершенствования учебно-воспитательной работы в вузе. / Т., 1997.
11. Гумаров М. Об использовании технических средств обучения на занятиях по исполнительской практике у пианистов // Республиканской средней специальной школе интернату им. Успенского 60 лет. / Т.,2001.
12. Дудка Ф. Основы нотной графики. / Киев, 1977.
13. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. / М.,1964.
14. История узбекской советской музыки. Том III / Т.,1991.
15. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). / Т.,1972.
16. Когоутек. Ц. Техника композиции в музыке XX века. / М., 1976.

17. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века. //Конен В. Этюды о зарубежной музыке. /М., 1968.
18. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. // История и современность. / М.,1990.
19. Малинковская А. Фортепиано-исполнительское интонирование. / М., 1990.
20. Мальцев С. Нотация в исполнении. Вып. 2 // М., 1976.
21. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. / Л., 1977.
22. Ромащук И. Дилором Сайдаминова национальный канон в языковом сознании. // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века. / М., 2002.
23. Сапонов М. Искусство импровизации. / М.,1982.
24. Хашимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретация. Автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения. / М., 1985.
25. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. / М.,1971.
26. Чинаев В. Додекафонно-сериальное произведение: стиль и исполнительская поэтика. // Музыкальное исполнительство и современность. Сборник 19. Выпуск второй. /М.,1997.
27. Чинаев В. Открытое сочинение и исполнитель. // Музыкальное исполнительство и педагогика. / М.,1991.
28. Шарипова А. Координаты исполнительского стиля в фортепианной музыке Узбекистана (80-90-е годы). /Т.,1999.
29. Юсупова О. Некоторые аспекты подготовки пианистов республики. // Музыкальное исполнительство в Узбекистане. Вып. Второй. / Т., 1985.

Содержание

От автора	3
Введение	6
Н. Закиров. Соната №4	8
Н. Гиясов. Соната в форме вариаций	14
А. Хашимов. Соната-экспромт «Буря»	24
Д. Сайдаминова «Фрески Афрасиаба»	31
А. Латиф-Заде. «Всплески чувств, души и мысли»	41
Н. Гиясов. «Узоры»	49
Д. Янов-Яновский. Багатели	59
Д. Янов-Яновский. Импровизация и токката	70
Д. Янов-Яновский. Каденция	74
Заключение	77
Словарь музыкальных терминов	80
Расшифровка условных обозначений	82
Музыкальный материал	83
Использованная литература	134

Contents

From the author	3
Introduction	6
N.Zakirov. Sonata №4	8
N. Giyasov. Sonata in variations for m	14
A.Khashimov. Sonata-impromptu «The tempest»	24
D.Saydaminova. «Afrasiab's frescos»	31
A.Latif-Zade. «The splash of senses, soul and thought»	41
N.Giyasov. «The patterns»	49
D. Yanov-Yanovsky. Bagatelles	59
D. Yanov-Yanovsky. Improvisation and toccata	70
D. Yanov-Yanovsky. Cadence	74
Conclusion	77
The dictionary of the musical terms	80
The decoding of the conventional symbols	82
The musical material	83
Used literature	134

Мундарижа

Муаллифдан	3
Кириш	6
Н.Закиров. № 4 Соната	8
Н./иёсов. Вариация шаклидаги Соната	14
А.Хошимов. «Бурон» Экспромп-сонатаси	24
Д.Сайдаминова. «Афросиёб фрескалари»	31
А.Латиф-Заде. «Щиссиёт, кынгил ва фикр тош=ини»	41
Н./иёсов. «На=шлар»	49
Д.Янов-Яновский. Багателлар	59
Д.Янов-Яновский. Бадиха ва токката	70
Д.Янов-Яновский. Каденция	74
Хулоса	77
Муси=ий атамалар лу\ати	80
Шартли белгиларни очими	82
Нота мисоллари	83
Фойдаланган адабиётлар	134