

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ И СПОРТА
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН

РЕСПУБЛИКАНСКИЙ МЕТОДИЧЕСКИЙ И ИНФОРМАЦИОННЫЙ
ЦЕНТР

ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

Л.М.АЗИМОВА

**ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ
УЗБЕКИСТАНА В КЛАССЕ ОБЩЕГО КУРСА
ФОРТЕПИАНО**

(методическое пособие)

Ташкент
2010

Рекомендовано к изданию Научно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана и Республиканским методическим и информационным центром Министерства по делам культуры и спорта Республики Узбекистан.

Ответственный редактор: **Шамирзаева Г.Ю.** – доцент Государственной консерватории Узбекистана.

Рецензенты: **Захидова А.Х.** – доцент Государственной консерватории Узбекистана.

Галущенко И.Г. – кандидат искусствоведения, профессор Государственной консерватории Узбекистана.

Произведения композиторов Узбекистана занимают важное место в процессе профессионального обучения и воспитания музыкантов. До настоящего времени не существует учебно-методических разработок, комплексно освещающих весь круг проблем, связанных с курсом общего фортепиано. Поэтому, разработка данной проблемы Л.М.Азимовой, ведущему педагогу консерватории с большим педагогическим стажем и явилось причиной обращения к столь необходимой в педагогической практике методической цели. Исследование автором построено на материалах, полученных в процессе работы со студентами по общему курсу фортепиано. В пособии охвачены все жанры и формы фортепианной музыки.

Пособие предназначено студентам и педагогам высших музыкальных образовательных учреждений.

Музыка ижрочиларига таълим-тарбия бериш жараёнида Ўзбекистон композиторлари асарлари муҳим ўрин эгаллайди. Ҳозирга қадар, умумий фортепиано курси билан боғлиқ барча муаммоларни ҳар томонлама, комплекс ёритиб берувчи ўқув-услубий ишланмалар мавжуд эмас. Шу боис, консерваториянинг етакчи ўқитувчиси, катта педагогик иш стажига эга Л.М.Азимова мазкур муаммога муурожаат этиб, педагогик амалиёт учун ниҳоятда зарур бўлган услубий ишланмага қўл урди. Ишланма умумий фортепиано курси бўйича талабалар билан ишлаш жараёнида синовдан ўтган материаллар асосида қурилган. Қўлланмада фортепиано мусикасининг барча жанр ва шакллари қамраб олинган.

Қўлланма мусиқий олий таълим муассасаларининг талабалари ва профессор-ўқитувчилари учун мўлжалланган.

Product composer Uzbekistan occupy the important place in process of the professional education and education musician. To date does not exist scholastic-methodical developments, complex illuminating whole circle of the problems, in accordance with course general pianoforte. So, development given problems L.M.Azimova, leading teacher to conservatories with big pedagogical length of service and was a reason of the address to so necessary in pedagogical practical person of the methodical purpose. The Study by author is built on material, got in process of the work with student on the general course pianoforte. In allowance are engulfed all genres and the forms pianofortes musics.

The Allowance is intended student and teacher of the high music educational institutions.

ОТ РЕДАКТОРА

Произведения композиторов Узбекистана занимают важное место в процессе профессионального обучения и воспитания музыканта. Курс общего фортепиано предусматривает освоение студентами и учащимся всех жанров и форм композиторского творчества Узбекистана. На сегодняшний день творчество композиторов республики практически представлено всеми жанрами фортепианного искусства: полифоническими циклами крупной формой, пьесами кантиленного и виртуозного плана, широко применяющимися в учебном процессе во всех звеньях музыкального образования.

Вместе с тем, до настоящего времени не существует научно-методического труда, комплексно освещающего весь круг проблем, связанных с освоением жанров и форм узбекской фортепианной музыки. Это обстоятельство и явилось причиной обращения к столь необходимой в педагогической практике методической цели. Фортепианное творчество в Узбекистане за историю своего зарождения и развития накопило огромный художественный опыт в самых разнообразных жанрах, стилевых направлениях, включая самые современные техники композиторского письма.

Все это ставит перед педагогом задачу выбора тех или иных произведений, наиболее соответствующих индивидуальности ученика, степени его подготовленности, уровнем владения игрой на фортепиано, общегуманитарным развитием и другими педагогико-психологическими условиями. Это весьма важный психолого-педагогический фактор учитывался автором при создании данного методического труда. Естественно, что выбор произведений для рассмотрения был прежде всего продиктован их художественными достоинствами и национальной спецификой, самобытностью музыкального языка, пианистичностью фактуры.

Среди сочинений, предлагаемых для изучения в курсе общего фортепиано, выбраны, как популярные завоевавшие широкое признание в республике и за рубежом, опубликованные и апробированные в педагогической практике, так и неопубликованные сочинения, созданные в последние годы и сразу же привлечшие внимание исполнителей своими художественными достоинствами, новизной выразительных средств.

Предлагаемое методическое пособие опирается на действующие программные требования общего курса фортепиано в музыкальных учебных заведениях. Анализ отобранных для изучения произведений рассматривается в соответствии с обще методическим принципом современной фортепианной педагогики: в начале освещаются формы работы над полифонией, затем над крупной формой и вариационными циклами. Специальный раздел пособия посвящен анализу пьес

кантиленного и виртуозного характера. При этом специальное внимание уделяется образному содержанию произведения, специфике выразительных средств, особенностям формы, сугубо пианистическим проблемам.

Учитывая различную степень подготовленности студентов и учащихся в пособии предлагаются произведения различной степени трудности и педагог может руководствоваться выбором того или иного произведения в зависимости от степени подготовленности и одаренности своего ученика. В предлагаемом методическом пособии нашел обобщение многолетний личный опыт работы и опыт работы кафедры общего курса фортепиано, получивший выражение как в отдельных опубликованных статьях, так и в процессе коллегиального обсуждения актуальных вопросов преподавания, классных концертов и аттестаций, конкурсов и других учебно-воспитательных форм работы.

РАБОТА НАД ПОЛИФОНИЧЕСКИМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ

Освоение полифонических форм и средств выразительности в фортепианном классе ставит перед педагогом множество сложных задач, где одной из главных является воспитание полифонического слуха и мышления. С первых же занятий в классе общего курса фортепиано должен познакомиться со всеми видами полифонического письма подголосочным, контрастным, имитационным, и овладевать элементарными навыками исполнения двух, а затем и трехголосных полифонических произведений различных жанров. Освоение полифонических произведений в процессе обучения игре на фортепиано процесс сложный и многоступенчатый. Здесь очень важен принцип постепенного усложнения педагогических задач: от простого к сложному.

Освоение полифонии неотделимо от постижения специфик фортепиано как многоголосного инструмента, с созданием роли фактуры, увеличения ее выразительного значения. «Полифония, – справедливо отмечает исследователь узбекской фортепианной музыки Д.Хашимова, – занимает особое место в творчестве композиторов Узбекистана»¹. О разнообразии устремлений композиторов республики, многообразии их творческих поисках свидетельствуют такие сочинения как «24 прелюдий и фуг» Г.Мушеля, «Четыре полифонические пьесы» С.Абрамовой, фуги Т.Курбанова, П.Халикова, Ф.Назарова, циклы прелюдия и fuga Х.Рахимова, «Прелюдии и токката» Р.Абдуллаева, Канон В.Сапарова, цикл «24 двухголосные инвенции» П.Халикова, «Полифоническая тетрадь» А.Хашимова, «Полифонический маком» Н.Гиясова, Приведенный перечень сочинений композиторов Узбекистана свидетельствует о тяготении к циклическим композициям.

Уделявший огромное внимание изучению полифонии композитор Т.Курбанов подчеркивал: «Продолжается интенсивный поиск творческого сочетания высокой техники мировой музыкальной культуры с особенностями узбекского мелоса, необходимого для создания глубоких по содержанию и интересных по форме произведений, отражающих нашу эпоху»².

Приобщение учащихся к полифонии целесообразно начинать с пьес цикла «Полифонические пьесы» Холмирзы Азимова. Цикл содержит 12 миниатюр, отражающих разнообразный круг жизненных явлений эмоциональных состояний, поэтических зарисовок картин природы на

¹ Хашимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретации. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. –М., 1985. –С. 15.

² Курбанов Т. Полифония в современной узбекской музыке /Вопросы музыковедения Узбекистана. Сборник научных трудов. № 692. –Т., 1982. –С. 15.

основе полифонического склада музыкального языка. Фактура миниатюр строго выдержана в полифоническом стиле с преобладанием двухголосия. Х.Азимов использует различные виды полифонии: имитационную, подголосочную, разнотемную. Изобретательно применены композитором оstinatность, различные виды контрапунктов.

Прекрасно знающий фортепианную специфику, Х.Азимов написал пьесы очень пианистично, удобно и полифонические приемы в них ощущаются естественно и органично в сочетании с национальной основой музыки. Примечательно, что Х.Азимов ряд полифонических приемов нашел в возможностях узбекского фольклора, вокального и инструментального, исходя из специфики национальной манеры пения и музицирования на узбекских народных инструментах. Как отмечал исследователь полифонии в узбекской музыке А.Коральский: «Это было тем более естественно, что полифония не только не чужда узбекской песне, но, даже, по нашему мнению: коренится в ней»¹.

Особенно многообразно применены в пьесах возможности оstinато. Х.Азимов использует равномерное ритмическое оstinато, способствующее передаче состояния глубокой сосредоточенности, лирической созерцательности.

Разнообразно применяет Х.Азимов уфарный танцевальный усуль, способствующий созданию изящного, жизнерадостного танцевального движения. Ударная оstinатная ритмоформула создает впечатление непрерывного динамического движения, придает единство музыкальному образу, подчеркивает его национальную характерность. «Из полифонических приемов, используемых композиторами Узбекистана, – отмечает Д.Хашимова, – следует выделить прием оstinато, которое используется в каждом значительном произведении. Этот прием заимствован из узбекской народной инструментальной практики и особенно часто обнаруживается в ансамблевой игре»².

Наряду с оstinатностью Азимов широко применял имитационную технику письма. Возможности имитационности заложены в узбекской народной музыке. «Тот факт, – отмечает А.Коральский, – что узбекская мелодия легко разделяется на отдельные ритмические разнообразные мотивы, дал повод для применения различных имитаций»³. Х.Азимов использует имитационную технику для воплощения различных

¹ Коральский А. О некоторых элементах полифонии в узбекской народной музыке и их применение при обработках народных мелодий / Теоретические проблемы узбекской музыки. – Т., 1968. –С. 85.

² Хашимова Д. Фортепианные произведения композиторов Узбекистана. Черты стиля и интерпретации. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. –М., 1985. –С. 15.

³ Коральский А. О некоторых элементах полифонии в узбекской народной музыке и их применение при обработках народных мелодий / Теоретические проблемы узбекской музыки. – Т., 1968. –С. 85.

эмоциональных состояний: от медиативных, лирических, до скерцозных танцевальных.

Неповторимо самобытный национальный облик пьесам Х.Азимова придает имитация звучания игры на узбекских народных инструментах. При этом нередко образуется двухголосное полифоническое образование. Такого рода полифония нередко встречается в народной музыкальной практике. Как отмечает исследователь узбекской полифонической музыки Ф.Мухтарова: «Широко бытующей в Узбекистане и любимой народом является инструментальная музыка для домбры и дутара, отличающаяся выразительностью, глубокой содержательностью, богатством нюансов и оказывающая сильное эмоциональное воздействие на слушателя. Отличительными особенностями ее является двухголосное изложение»¹.

Большинство пьес написано в форме периода, присущего жанру миниатюры. Почти в каждой пьесе присутствуют элементы репризности. Очень полезна для развития полифонического слуха первая пьеса, выдержанная в характере лирического повествования. Тематизм пьесы отличается певучестью и пластичностью ведения мелодических линий, объединяющихся в единое целое. Исполняя пьесу важно показать рельефное мелодическое движение верхнего голоса восходящий квартовой ход, придающий движению мелодии ярко индивидуализированный облик. В пятом такте эта мелодия имитируется в нижнем голосе и необходимо, чтобы ученик услышал и хорошо показал эту имитацию.

Работая над первой пьесой следует особое внимание обратить на исполнительские штрихи, которые очень детально обозначены в нотном тексте. Это портаменто, легато, выразительная фразировка. Легато должно быть очень певучим и связанным, для чего требуется соблюдение указанное в нотах аппликатуры:

Andante con moto

mf

Ped. * *Ped.* *

Во второй пьесе воплощен образ сосредоточенного размышления, скорбных переживаний, напряженных чувств. Пьеса выдержана в двухголосном изложении, которое порой обогащается элементами скрытой полифонии, ритмической активностью. В верхнем голосе преобладает

¹ Мухтарова Ф. К вопросу изучения узбекской музыки в курсе полифонии /Вопросы музыкальной педагогики и исполнительства. –Т., 1985. –С. 32.

постепенное мелодическое движение, усложненное пунктирной и синкопированной ритмикой. Нижний голос контрастирует верхнему своим равномерным ритмическим движением, постепенно активизирующемуся:

Andante cantabile

2
p
mf
Ped. *

Исполнительское решение миниатюры требует чуткого интонирования. Поэтому следует обратить внимание учащегося на активизацию нижнего голоса: ритмическую интонацию и ладовую краску. Понижение ступеней лада подчеркивает лирическую выразительность музыки. Пьеса очень полезна для развития полифонического слуха, выработки навыков самостоятельного ведения мелодических линий голосов и сочетания различных штрихов в партии правой и левой рук. Это является наиболее сложной проблемой в данной миниатюре. Если студент не справляется с этой довольно сложной задачей, то целесообразно рекомендовать ему выучить отдельно каждую партию, и только затем играть пьесу двумя руками вместе.

Пьеса №6 имеет лирико-созерцательный характер и полезна для выработки плавной и красивой кантилены. Особую эмоциональную насыщенность звучания придает имитационное изложение материала:

Andante cantabile

2 3 1
4 1 2

Исполняя данную пьесу, необходимо рельефно показать интонационное тяготение постепенных восходящих или нисходящих мелодических линий, подчеркнуть их психологический оттенок.

Особенную четкость пьесе придает сложная ритмическая организация, сочетающая различные виды деятельности нот, синкопированные и пунктирные ритмические рисунки. Специального внимания в работе над данной пьесой требует тонкое выявление динамической напряженности интонационного развития в сочетании с большой певучестью и пластичностью ведения мелодических линий.

Ярким национальным колоритом окрашена миниатюра №9, выдержанная в характере скерцозной танцевальности. Синкопы и пунктирный ритм в быстром темпе подчеркивает энергичный, активный характер музыкального образа:

Allegro

5 2 1 4 2 1 2 1 2 1 2 Ped. *

Поступенное мелодическое движение в верхнем голосе отличается сложной и капризной ритмической организацией, разнообразие исполнительских штрихов: стаккато, портаменто, короткие лиги. Партия левой руки представляет собой затейливый ритмический узор уфарного типа. Он своей мелодической и ритмической подвижностью подчеркивает образную характерность пьесы, ее танцевальную природу. Полифоничность миниатюры заключается в соединении двух мелодических линий, образующих неразделимое целое и взаимодополняющих друг друга.

Нюанс *f*, крепкий, уверенный и глубокий звук способствует воплощению музыкального образа. Специального внимания в работе над пьесой требует аппликатура, довольно детально обозначенная в нотном тексте и требующая контроля соблюдения ее учеником со стороны педагога. После того, как ученик освоит полифоническую природу пьесы, необходимо применить педализацию, подчеркивая правой педалью сильные доли тактов, но не злоупотребляя ею.

Одна из самых глубоких и значительных пьес цикла №10 выдержана в скорбном, элегическом характере. Миниатюра отличается яркой национальной образностью. Х.Азимов опирался здесь на традиции катта ашула. Об этом свидетельствует начало песенной мелодии в низком регистре и постепенное восхождение ее к кульминационной зоне – ауджу. Сочетание различных видов деятельности в синкопе придают мелодии импровизационный характер, свободу развития музыкальной мысли:

Andante mesto

1 2 2 4

Х.Азимов использует в этой пьесе различные виды полифонии, органично сочетая их. Сосредоточенный речитативно-декламационный мелодии верхнего голоса противостоит активно развивающаяся, орнаментально-узорчатая мелодия нижнего голоса, в которой соединяется элементы песенного и танцевального начал. Так образуется своеобразный контрапункт двух разных тем, в котором обнаруживаются и элементы подголосочной полифонии. В процессе развития двухголосная фактура обогащается дополнительными голосами, расцвечивающими музыкальную ткань. Основная мелодия звучит в басу в увеличении в несколько видоизмененном варианте, что придает ей особую значимость, торжественность. Верхние голоса усиливают драматическое начало:

В кульминационном разделе пьесы фактура уплотняется и становится шестиголосной. Тема проходит здесь во всех голосах и звучит очень рельефно, напряженно. Значимость кульминации следует подчеркнуть звуковой наполненностью, некоторой тяжеловесностью звука в 29-36 тактах.

Последующий спад силы звучания осуществляется плавно равномерно для создания стройности композиции пьесы и ощущения завершенности. Все голоса должны звучать ровно, сбалансировано и образовывать очень пластичное соединение мелодических линий. Одна из главных задач в данной миниатюре – научиться слышать взаимодействие голосов полифонической ткани как единое слово, как элементы одного музыкального образа.

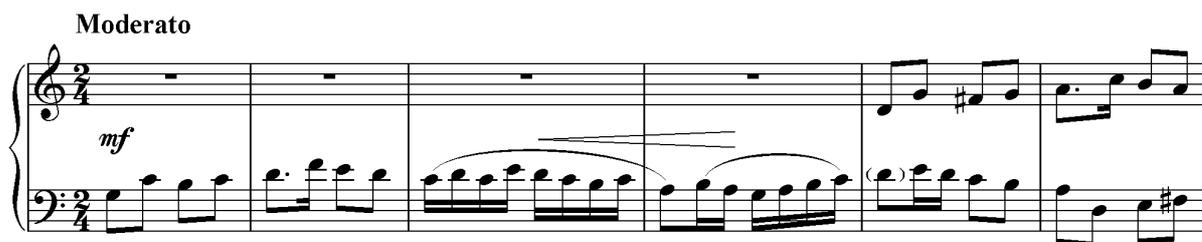
Работая над пьесой №12 важно передать ее очень живой, танцевальный характер, полифонические выразительные средства направлены здесь на создание очень сочной жанровой зарисовки, картинки народного быта. Короткие мотивы, четкая ритмическая структура, акценты, синкопы подчеркивают танцевальный характер музыки, ее жизнерадостный характер:

Vivo con fuoco

Х.Азимов блестяще демонстрирует здесь технику мотивного развития, изобретательно соединяя ее с полифоническими приемами письма. Разнообразное применение приемов развития подчинено созданию яркого музыкального образа, колоритного и национально-самобытного.

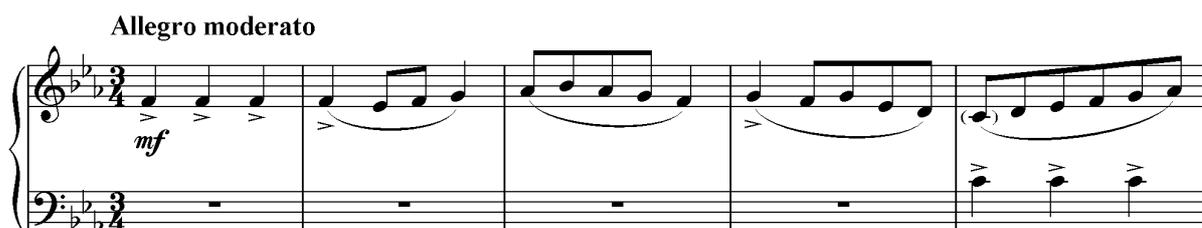
Работая над данной полифонической миниатюрой, необходимо обратить внимание на переменный состав голосов. В начале произведения преобладает двухголосное изложение. Постепенно количество голосов увеличивается до четырех. Исполнение пьесы требует собранного, активного и четкого звукоизвлечения. Следует точно выполнять указанные в нотном тексте штрихи: стаккато, короткие лиги, причем необходимо обратить внимание на несовпадение начала и окончания завершения мотивов и фраз в партиях правой и левой руки. Эта особенность, заключающаяся в асинхронности лиг, представляет одну из самых сложных исполнительских проблем в данной пьесе. Задача педагога – добиться того, чтобы ученик слышал оба голоса, как самостоятельные мелодические линии, ощущал начало и завершения фраз. Для этого необходимо учить каждый голос отдельно, соблюдая указанную фразировку, правильную аппликатуру и четкий ритм.

Работа над полифоническими пьесами Х.Азимова является важным подготовительным этапом освоению фуги, требующей развитого полифонического слуха и определенных пианистических навыков. Прекрасный материал в этом отношении представляют фуги Ф.Назарова и П.Халикова. Изучая фуги Ф.Назарова необходимо ознакомиться с особенностями фортепианного стиля этого композитора, своеобразием его музыкального мышления. Фуга Ф.Назарова очень интересна по музыкальному материалу. Композитор изобретательно использует в ней полифонические приемы развития, используя свободный состав голосов. Тема фуги занимает объем четыре такта. Она делится на два раздела. В первом содержатся индивидуализированные элементы, а во втором – общие формы строения:



Исполнение темы фуги требует ясной и четкой артикуляции, динамики *mf*, глубокого звука. Фуга требует крепкой пальцевой техники, довольно развитого, полифонического слуха. Ее можно рекомендовать музыковедам и композиторам, имеющим хорошую фортепианную подготовку.¹

Фуга П.Халикова на писана на дорийском ладу. Она имеет ярко выраженный народно-национальный склад музыки. Каждый голос имеет свою мелодическую линию, требующую хорошего ощущения, ведения тонической линии развития музыкальной мысли. Тема 3-х фуги занимает объем четыре такта. Она излагается в среднем голосе. Ее характер энергичный, уверенный, поступательный:



Исполняя тему следует четко выполнить указание автора. Акценты исполняются крепким звуком, с хорошей опорой, а ноты, обозначенные лигой – плавно и певуче. Каждое вступление темы – оно очень рельефнее, композитор подчеркивает начало темы четырех кратным акцентированием первого звука темы и облегчает восприятие учеником полифонической музыки. Фуга П.Халикова очень пианистична, удобна и ее можно рекомендовать студентам вокально-хорового факультета.

Работая над фугами узбекских композиторов важно уделять внимание исполнению темы, являющейся основой всей композиции произведения. Как отмечает Ф.Мухтарова: «Темы фуг композиторов Узбекистана выпуклы в образно эмоциональном плане, запоминаемы, содержат определенный динамический потенциал, позволяющий распространить их свойства и закономерности на форму в целом»².

¹ Мухтарова Ф. Фуга в творчестве композиторов Узбекистана // Музыкальное искусство. – Т., 1982. –С. 212.

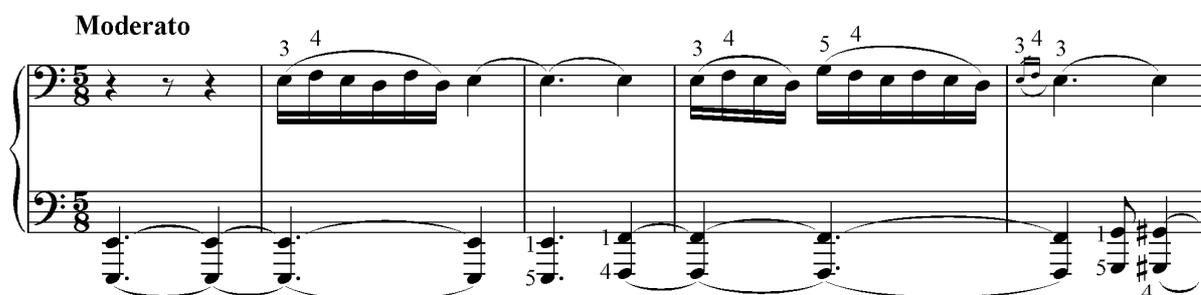
² См. об этом подробнее: Азимова Л. Изучения произведений Ф.Назарова в классе общего фортепиано / Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. IV. –Т., 2003.

Начиная работу над фугой, прежде всего необходимо выявить эмоциональный строй темы, ее жанровую основу: песенную, моторную, танцевальную, декламационную.

Преобладание песенных и моторных тем обусловлено особенностями жанровой специфики узбекского музыкального наследия. Эмоциональный строй тем определяет выбор штрихов, приемов исполнения, не всегда обозначенных в нотном тексте, особенно это не опубликованный, рукописный текст. Если в полифонических пьесах исполнительские указания обозначены до самых мельчайших деталей и подробностей, то это, к сожалению, отсутствует в большинстве полифонических произведений композиторов республики. В таком случае инициатива переходит к педагогу, в задачи которого входят определенные редакторские функции: выставление аппликатуры, педали исполнительских штрихов и динамических оттенков. Здесь, безусловно, проявляются профессиональные и творческие качества педагога, его компетентность, опыт и талант.

Следующий этап работы над развитием полифонического мышления – это ознакомление с малым полифоническим циклом прелюдией и фугой. Прежде, чем выбрать с учеником тот или иной полифонический цикл, необходимо ознакомить его с разнообразием полифонических циклов в узбекском композиторском творчестве, с своеобразием их национальной специфики. В качестве образцов рекомендуется такие сочинения как Прелюдия и fuga Х.Рахимова, Прелюдия и токката Р.Абдуллаева.

Цикл Прелюдия и fuga Х.Рахимова очень своеобразен по замыслу. Прелюдия в нем неотделима от фуги и непосредственно переходит в нее. В соответствии с этим строится и динамический план фуги: присущий ей энергичный характер требует от исполнителя постепенного накопления эмоционального напряжения, завершения фуги на высоком динамическом подъеме. Прелюдия имеет спокойный и сосредоточенный характер. Орнаментальные фигурации прелюдии, свободное и непринужденное течение музыкальной мысли:



Она требует безупречной ровности звука, плавности ведения мелодических линий, глубокого и певучего звука.

Трехголосная fuga требует к себе особого внимания: ибо голоса е тематически насыщены и содержат скрытые гармонические голоса. Примечательно, что экспозиция фуги излагается в комплексе трехголосной фактуры:

Рекомендуется поиграть каждый голос отдельно, затем играть крайние голоса: верхний и нижний, затем верхний голос и средний, затем нижний голос и средний и, наконец соединить все три голоса. Такая тщательная, детальная обработка отдельных голосов способствует их осмысленному исполнению, слышанию логики выразительного смысла, закругленности каждой фразы в контексте общего многоголосного движения.

Активное тематическое развитие приводит к проведению темы в высоком регистре, сочетающееся с глубокими активными басами. Исполняя данный раздел произведения, следует особое внимание уделить артикуляции, очень рельефному и весомому подчеркиванию каждого звука, а затем уравновесить динамическое напряжение плавным и гибким нисходящим движением, завершающим цикл в просветленном и возвышенном мажорном звучании.

В коде появляется музыкальный материал прелюдии, образующий поэтическую образную арку и логическое обрамление цикла. Для художественно убедительного исполнения данного цикла рекомендуется тщательно и досконально продумать динамический план цикла, наметить в нем кульминационные фазы развития и общую, главную кульминацию. Работа над данным циклом способствует развитию полифонического слуха, умению мыслить логически и рационально, способствует развитию чувства кантилены.

Ярким примером обновления малого полифонического цикла является Прелюдия и токката Р.Абдуллаева. Прелюдия и токката, контрастные друг другу, вместе с тем, неразрывно связаны. Каждая из частей цикла в полной мере воплощает свою специфику. Прелюдия написана в тональности си минор, ее музыка течет непринужденно, как бы импровизационно рождаясь под руками исполнителя:

Работая над прелюдией, необходимо обратить внимание на новизну интонационного мышления Р.Абдуллаева, на строй художественно выразительных средств, при помощи которых композитор достигает непрерывного обновления тематического материала. В прелюдии исполнитель сталкивается со многими задачами. Надо добиться ясности голосоведения и рельефности звучания в проращении тематического материала. Исполнение прелюдии должно быть очень целенаправленным, приводящим логически к токкате.

Исполняя прелюдию необходимо передать сферу созерцания-размышления. Глубоко сосредоточенный фон прелюдии постепенно видоизменяется, дополняется, оттеняется психологическими нюансами, приводящими к более объективному эмоциональному состоянию, которое господствует в токкате, динамичной и целеустремленной в своей непрерывной динамике движения. Необходимо обратить внимание ученика на битональность токкаты: партия правой руки написана в тональности до минор, а партия левой руки – в до-диез миноре. Это придает токкате особую экспрессию, красочную колористичность.

Токката отличается ярко выраженным узбекским национальным колоритом. Композитор дает здесь своеобразную разнообразность народно-танцевальной токкаты с типичными для узбекских народных щипковых музыкальных инструментов репетициями звуков, оstinатно-вариационным развитием музыкального материала.

Одна из главных задач в работе над Токкатой найти правильное ощущение ритмической пульсации, непрерывного активного и устремленного движения. Здесь требуется абсолютная ровность звука, металлическая «токкатность», достигаемая острым и колющим прикосновением пальцев в клавишам. Оstinатные формы движения в токкате требуют от исполнителя умения сохранять «токкатность» на протяжении всей этой части цикла. Пьесу очень полезно учить в

медленном темпе крепкими пальцами, тщательно вслушиваясь в ведение мелодических линий. Рекомендуется работать отдельно над партией правой и левой руки.

После того, как будет очень хорошо выучена каждая часть цикла, необходимо объединить их в единое целое. При этом следует учитывать, что в данном цикле соединяются по сути две импровизационные формы полифонического стиля – Прелюдия и Токката. В звуковом воплощении цикла Р.Абдуллаева большую роль играет динамика и ритм, находящиеся во взаимосвязи. В цикле важную роль играют волновые нарастания звучности, придающие циклу особый динамизм развития. Благодаря взаимодействию ритмического и динамического планов достигается целостность звукового потока.

Освоение крупной полифонической формы очень целесообразно осуществляется на материале Полифонической тетради А.Хашимова. Этот цикл интересен оригинальным замыслом, стремлением композитора преодолеть стереотип традиционной полифонической структуры. На материале сочинения А.Хашимова педагогу предоставляется возможность решения ряда педагогических задач, связанных с приобретением навыков полифонической игры, развитию полифонического слуха.

Полифоническая тетрадь основана на уйгурском национальном материале, что придает ей свежесть и новизну. Композитор творчески притворил в этом сочинении характерные интонации и ритмы, приемы развития и формообразования, присущие уйгурской традиционной музыке.

Полифоническая тетрадь включает три пьесы: «Мукамбеши», «Ажам», «Пассакалия и Токката». Первая часть цикла характеризуется ярко выраженным уйгурским национальным колоритом. Она связана с уйгурскими мукамами. В пьесе господствует импровизационное начало. На это указывает и отсутствие размера:

Это обстоятельство ставит перед учеником проблему выявления опорных точек в композиции пьесы. В качестве таких опорных компонентов здесь выступают долгие созвучия в виде целых нот, зачастую отмеченных ферматами. Они как бы разграничивают отдельные построения музыкального текста, облегчают восприятие музыки.

Музыкальный язык пьесы «Ажам» довольно сложен как в интонационном, так и в ритмическом отношении. Задача педагога

раскрыть своеобразную красоту музыки, ее неповторимую индивидуальность и мелодическую самобытность. Пьеса очень оригинальна с точки зрения деловой организации, сочетающей миксолидийский и фригийский наклонения. Музыкальное развитие в пьесе очень динамично и насыщено.

«Ажам» начинается в низком регистре: одноголосная, импровизационного склада, свободно развивающаяся мелодия на фоне выдержанных звуков:

Andante

Движение постепенно устремляется в более высокий регистр и в музыкальное развитие постепенно включаются другие голоса, приводящие к мощным звуковым массивам. Необходимо указать ученику на своеобразие музыкального языка пьесы и, прежде всего на своеобразие тематизма, его синтетическую природу, проявляющуюся во взаимосвязи мелодического, ритмического и тембрового начал.

Образный мир пьесы связан с состоянием резких смен эмоциональных переживаний и чувств. В начале характер музыки сурово сосредоточенный, медитативный, как эпическое повествование, в процессе которого раскрываются глубокие психологические переживания, чувства, приводящие к масштабной драматической кульминации. Такая резкая трансформация музыкального образа выдвигает сложные исполнительские задачи. Пьеса требует от исполнителя свободного владения арсеналом звуковых возможностей инструмента, объемным звучанием фортепиано, хорошей активной и аккордовой техникой. Кульминационный раздел пьесы очень сложен в звуковом плане, поскольку требует широкого, певучего и пластичного звучания. Резкое скандирование звучания здесь совершенно недопустимо, поскольку характер музыки в кульминационной зоне очень возвышенный, величественный, эпически значительный. Драматизм повествования достигает своего апогея в грандиозном апофеозе лирических чувств.

Исполнение кульминации исключает какую-то ни было поспешность или суетливость. Необходима размеренность и значительность звучания каждого мотива, каждой фразы, что придает весомость музыкальному высказыванию. Особого внимания требует работа над динамическим планом исполнения, который здесь должен быть очень тщательно продуман. Правильное распределение динамической шкалы в пьесе помогает раскрытию образного содержания убедительному решению исполнительской концепции пьесы.

Пассакалия также полезна для развития полифонического мышления исполнителя. Она отличается глубокой сосредоточенностью, строгостью письма, певучестью и красотой мелоса. В композиционном плане Пассакалия состоит из темы, включающей два семитактовых построения, пяти вариаций и коды. Тема излагается октавами в басу. Встречающийся в ней хроматизм подчеркивает ее выразительный характер:

Andante

Тему следует играть собранным темброво-окрашенным, певучим звуком. Применение педали при исполнении темы обязательно: она призвана подчеркнуть несколько сумрачный колорит музыки, придать ей загадочность и таинственность.

Остинантно-вариационное развитие в Пассакалии пронизана интонационными и ритмическими преобразованиями темы. От вариации к вариации музыкальный язык усложняется, обогащается новыми элементами. В третьей вариации тема переходит в верхний голос. Четвертая вариация – это смысловой центр цикла. Тема в ней вновь оказывается в басу, а верхние голоса исполняются выразительной экспрессией. Эффект исполнения этой вариации заключается в интенсивном динамическом нарастании и показе кульминации как наивысшей фазы развития в пьесе.

Пятая вариация представляет собой канон:

The musical score for the fifth variation is presented in two systems. The first system features a piano part with a forte (*fff*) dynamic and a *diminuendo* marking. The right hand part begins with a forte (*fff*) dynamic and also includes a *diminuendo* marking. Pedal points are indicated with *Ped.* and ** Ped.* The second system continues with a piano part marked *ff* and *diminuendo*. The right hand part is marked *ff* and *diminuendo*. Pedal points are marked with *Ped.* and ** Ped.* throughout both systems.

Она переключается с третьей. Кода завершает пьесу в величественно, возвышенном плане. Работа над Пассакалией развивает не только полифонический слух, мышление, но и образно-эмоциональную природу исполнителя. Яркое и рельефно-осязаемая музыка А.Хашимова вызывает определенные зрительные и слуховые ассоциации, способствует развитию артистических качеств будущего музыканта.

Эта пьеса требует тщательной и кропотливой работы. Она довольно трудна в техническом отношении и содержит различные типы фактуры при общем токкатном движении. Работа над этой пьесой очень полезна для развития свободы координации движений правой и левой руки, выработки ровного звука в фигурационных пассажах, различных арпеджиях и двойных нотах.

В исполнении Токкаты очень важно найти правильное ощущение ритмической пульсации, непрерывного течения музыки, импульсивного потока мелодической энергии:

The musical score for the Prelude section is marked *Presto*. It consists of a piano part and a right-hand part. The piano part begins with a forte (*f*) dynamic and later changes to mezzo-forte (*mf*). The right-hand part starts with a forte (*f*) dynamic and also includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes triplets and is marked *eguale con fuoco*. Pedal points are indicated with *Ped.* throughout the piece.



Особую трудность в ней представляет абсолютная ровность звучания нот, металлическая токкатность, которая достигается в процессе длительной и кропотливой работы.

Токката развивается в виде динамически нарастающих звуковых волн, подъемов и спадов напряжения, плотных звучностей в партии левой руки и вибрирующих россыпей ажурных пассажей в партии правой руки.

Остинатность движения в Токкате требует от студента умения сохранять единство темпа. В то же время следует избегать механистичности. Трактовка этой пьесы в лирико-психологическом плане, безусловно, будет способствовать более глубокому раскрытию художественного содержания, наполнит исполнение живой эмоциональностью и темпераментом.

Изучение Полифонической тетради А.Хашимова открывает молодым музыкантам богатый художественный мир образов и настроений. Полифония в произведениях узбекского композитора – не сумма приемов, а органичное свойство художественного мышления, его природа. Отсюда естественность сложных контрапунктических сочетаний, их «незаметность» и легкость восприятия учениками. Фортепианному стилю композитора присуще сочетание крупного штриха с детализированным, прозрачным письмом, позволяющее сцепление отдельных элементов самых разных тем в одно единое целое.

Освоение студентами полифонической музыки узбекских композиторов, безусловно, способствует их профессиональному росту. Изучение циклических композиций, в которых своеобразно преломляются полифонические и гомофонно-гармонические типы музыкального мышления, расширяет границы сознания, связанные с охватом крупной циклической формы.

Музыканты, играющие такие сочинения, открывают для себя то новое, что содержится в музыке композиторов Узбекистана, отражают творческие тенденции современного искусства, и поэтому узбекские полифонические циклы должны стать неотъемлемой частью учебно-педагогического и концертно-исполнительского репертуара!

В заключении рассмотрим цикл прелюдий и фуг Г.Мушеля, получившего огромную популярность в фортепианной педагогике и исполнительстве. Об этом замечательном цикле имеется достаточное количество научно-методической литературы, которую надо иметь в виду педагогу, работающему со студентами над прелюдиями и фугами Г.Мушеля. Одна из отличительных особенностей этого цикла – использование узбекского национального тематизма. В основе, как прелюдий, так и фуг лежат подлинные народные мелодии, созданные на основе народных.

Все оригинальные мелодии за исключением прелюдий и фуг №14 и №24, основаны на характерных интонациях, ритмических структурах и некоторых закономерностях, свойственных узбекской народной музыке. Творческий принцип подхода Г.Мушеля к малому полифоническому циклу – прелюдии и фуги стал основным ориентиром для узбекских композиторов, обращающихся к полифоническим жанрам и формам.

Работа над микроциклом прелюдии и фуга требует необходимости разъяснения педагогом данного полифонического жанра. Цикл, образующийся в результате соединения прелюдии и фуги, как правило, написан в одной тональности, представляет собой единый самостоятельный микроцикл, обладающий цельностью, художественной завершенностью. Художественное содержание микроцикла образуется благодаря сочетанию образных начал прелюдии и фуги, единства или же их противоборства.

Необходимо учитывать, что образная сфера прелюдий и фуг чрезвычайно разнообразна и каждый микроцикл по-своему индивидуален. Узбекский полифонический цикл характеризуется яркой национальной спецификой, возможностью опоры на формы восточной монодии и народной музыки, профессиональной музыки устной традиции. Развитие в прелюдии осуществляется обычно по принципу импровизации, характерному для восточных народных образов. Фуга строится по принципу имитационности. Формы, используемые в фуге, гораздо более единообразны чем в прелюдии.

В узбекском полифоническом цикле важную выразительную роль играют разнообразные приемы имитации игры на народных инструментах – дутаре, дойре, чанге, нагора. Задача педагога – обратить внимание ученика на особенности проявления национальной специфики разучиваемого микроцикла и добиться от обучаемого раскрытия художественного содержания произведения, его национальной образности.

Прелюдии и фуги Г.Мушеля предоставляют в этом плане богатый художественный материал, но они под силу лишь студентам с очень крепкой фортепианной базой. Поэтому их можно рекомендовать студентам музыковедам, композиторам, дирижёрам, струнникам.

Прелюдия и фуга №8 до минор, выбранная нами для разбора, принадлежит к числу тех сочинений, работа над которыми приносит огромную пользу профессионального развития обучающегося. Примечательно посвящение данного цикла памяти А.Навои. Тем самым произведение имеет своеобразную программу, дающую исполнителю развить свою творческую фантазию. Поэтому, начиная работу над данным циклом, педагог дает изначальную установку на художественное содержание произведения, связанного с образом великого узбекского поэта, философа. Полезно посоветовать студентам перечитать еще раз поэзию Алишера Навои, его «Пятерицу», газели, мухаммасы, рубаи, а также художественную литературу о поэте, к примеру, «Книгу признаний Навои» Иззата Султана.

В прелюдии студент сталкивается со многими трудностями, обычными при исполнении произведений такого жанра. Прелюдия написана в трехчастной форме с развивающей серединой. Характер музыки – элегический, скорбный, сосредоточенно-задумчивый. В ней ощутимы черты траурного марша, а также сарабанды. Следует указать студенту на своеобразие фактуры прелюдии: хоральность, имитационность, комплексное движение голосов. Важно обратить внимание на движение мелодической линии, передаваемой из одного голоса в другой, которое надлежит услышать ученику.



В 21-23 тактах в партии правой руки появляются параллельные квинты, имитирующие звучание дутара. Исполняя их в сочетании с терпкими диссонирующими аккордами в левой руке, следует хорошо вслушаться в тембровые краски фортепианного звучания и создать яркую звуковую перспективу в дальнейшем нарастании звука к кульминации музыкальной мысли на функции двойной доминанты в 27 такте и в 29 такте VI низкой ступени. Здесь необходимо очень мягкое и полнозвучное туше, основательное погружение в клавиатуру и показ красочности гармонии, яркой и светлой мажорной окраски аккордов, обязательное *allargando* в 28-29 тактах.

А.Вахидов обнаруживает в данном разделе черты декламационности и рассматривает его как «предвестника напряженного драматического

речитатива, которым открывается fuga»¹. Не исключая возможность предлагаемого известным пианистом-исследователем исполнительского решения, мы предлагаем и другой, на наш взгляд, достаточно убедительный путь интерпретации исполнения данного кульминационного раздела прелюдии как возвышенно-просветленного катарсиса, лирико-эпического размышления, подчеркиваемого величественным *allargando* в 28-29 тактах. Здесь, на наш взгляд, целесообразно усилить момент распевности, что будет способствовать более убедительному исполнительскому решению, как прелюдий, так и цикла в целом.

В репризе фортепианная фактура варьируется, становится ритмически более дробной и сглаженной по сравнению с первой частью. Здесь почти исчезает пунктирность ритма, придающая первой части черты сарабанды. Движение приобретает характер более величественной поступи, подчеркиваемой равномерными четвертными аккордами в партии левой руки. Появление в 38 такте пунктирного ритма и в 39 такте синкопированного рисунка усиливает выразительность лирического образа, оттеняемой красочной гармонией, завершая прелюдию просветленным звучанием трезвучия до мажора.

Исполнение прелюдии ставит перед исполнителем несколько интерпретационных проблем – умение средствами динамики придать ясность логики гармонического развития, обладания определенным штриховым мастерством для артикулирования темы, ее выразительной сущности. Для придания большей красочности и насыщенности звука в прелюдии необходимо использовать правую педаль. Ее следует брать часто со сменой гармонии. Кое-где можно применить и левую педаль, например в 30-33 тактах для создания контраста с предыдущими тактами, в которых звучание должно быть очень насыщенным и объемным. Использование левой педали придаст звучанию более матовый, приглушенный тембр, большую мягкость и проникновенность выражения.

Трехголосная fuga, характеризуется драматизмом и напряженностью контрастно-лирической прелюдии. Примечательно, что fuga открывается речитативом, который впоследствии дважды появляется на протяжении fuga. Речитатив как слово оратора – великого поэта прерывается аккордовыми последованиями – голосами масс. Из речитатива рождается тема драматической fuga.

Исполнение речитатива ставит ряд трудностей, касающихся темброво-динамической стороны музыки. Речитатив синтезирует в себе элементы вокального и инструментального начал. Он провозглашается трижды и каждое его провозглашение должно быть произнесено по-особому, с повышенной экспрессией и мистической таинственностью. Двухоктавный унисон в глубоких басах, динамика *ff*, острый пунктирный ритм,

¹ Вахидов А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г.Мушеля. –Т., 1982. –С. 24.

ямбическая структура мотива, упорное восхождение мелодического движения – эти выразительные средства придают речитативу особую значимость.



Вторжение в речитатив хоральных звучаний усиливает мистический оттенок, придает черты органности. Поэтому необходимо ощущение темброво-обертоновой природы фортепиано, применения густой педали, но не допуская «грязи». Следует обратить внимание на выразительность значения пауз, разделяемых на три волны провозглашений драматического речитатива.

Тема фуги вступает в среднем голосе. Она очень сконцентрирована и занимает всего два четырех-четвертных такта. Тема состоит из двух элементов: пунктирного и равномерного движения восьмых:



Наличие в теме пониженных II и IV ступеней лада сообщает теме особую напряженность и сосредоточенность, углубляет ее философский склад. Примечательно, что в фуге почти отсутствуют интермедии. Е.Мацокина относит экспозицию фуги к разновидности канонических имитаций, переходящих в свободный бесконечный канон первого разряда.¹

Функцию интермедий в фуге выполняет речитатив, вторгающийся в развитие темы. «Речитатив, – отмечает А.Вахидов, – как бы «прорезывает» очень насыщенное и текучее «горизонтальное» развитие темы фуги»². Он появляется в моменты кульминационных подъемов и особой впечатляющей силы достигает в подходе к репризе.

¹ Мацокина Е. Полифоническое сольфеджио на материале произведений композиторов Узбекистана. Часть I. –Т., 1986. –С. 26.

² Вахидов А. Стилистические особенности прелюдий и фуг Г.Мушеля. –Т., 1982. –С. 26.

Кульминационное поведение темы в бас у после длительного органного пункта на доминанте утверждает главную тональность фуги. Интервальный состав темы видоизменяется: си-бекар вместо до, что создает огромное напряжение и динамику звучания. В верхнем голосе бас дублируется в терцию через три октавы, образуя колоссальное звуковое пространство, всеохватную объемность крайних регистров фортепиано. «Этот эффект, – отмечает А.Вахидов, – можно рассматривать как следствие чрезвычайно сильной «по горизонтали», да и вообще громадной динамической энергии, накапливающейся к концу формы»¹. Завершение развития в фуге происходит в разделе **meno mosso**, где в трех тактах дается каденция, взятая из заключительного построения прелюдии. Это придает циклу логическое обрамление, завершенность.

Миниатюрная четырехтактовая кода в нюансе *pp* напоминает основной мотив, общий как для темы фуги, так и для начального проведения речитатива, который звучит как эхо на фоне выдержанного тонического баса.

После тщательного и подробного изучения прелюдии и фуги необходимо осмыслить данный цикл как единое целое, состоящее из двух этапов развития: прелюдии и фуги. Прежде чем наметить общий исполнительский план цикла, необходимо объяснить структуру всего произведения, определить его основные разделы, наметить кульминации и спады. Особого внимания требует речитатив – драматически насыщенный монолог – момент высокого напряжения в цикле.

Исполнение речитатива требует динамического напряжения как при сгущении полифонической ткани. Он приносит в цикл театральное начало. Его величественный патетический характер требует ритмической свободы исполнения, торжественного и широко льющегося звука, яркой передачи декламационно-речитативных интонаций.

Далеко не простой момент для студента – переход от патетики речитатива к сдержанному строгому движению голосов в фуге. Четкое понимание композиции фуги необходимо, поскольку структурная сложность полифонического целого заслоняет богатейшее художественное содержание музыки, к выявлению которого должно быть устремлены все усилия педагога. Одной из главных исполнительских задач в фуге является постепенное раскрытие образа, наделенного большим психологическим смыслом. Он последовательно разворачивается, достигая высокой значимости и масштабности в кульминационных фразах, а затем как бы отдаляется от слушателя, возвращаясь в глубины, откуда был вызван художественной волей композитора.

Трудность исполнения цикла Г.Мушеля сказывается и в области динамики. Данное произведение раскрывает перед исполнителем

¹ Там же, с. 26.

неистощимое богатство динамических красок и оттенков. Вместе с тем, это обстоятельство создает дополнительную трудность, поскольку средствами фортепиано следует передать определенную звучность, соответствующую самой сути содержания произведения. Регистровая и фактурная динамика направлена на яркое расцвечивание красок музыкального образа и задача исполнителя, реализовать ее выразительные возможности.

Охватывая в комплексе ряд психологических и технических сложностей, сопряженных с исполнением данного цикла, содействующей развитию тонкого, взыскательного слуха, способного улавливать подробности голосоведения, контрапункта, динамики, артикуляции, подчеркивает, что изучение полифонических циклов Г.Мушеля заслуживает самого пристального внимания как одной из ярких современных полифонических школ, основанных на национальном народном материале.

Освоение полифонической музыки узбекских композиторов, в которых своеобразно преломляются полифонические и гомофонно-гармонические типы музыкального мышления, безусловно, способствует профессиональному росту исполнителя. Музыканты, играющие такие сочинения, открывают для себя то новое, что содержится в музыке композиторов Узбекистана, отражают творческие тенденции современного искусства, а узбекские полифонические произведения должны стать неотъемлемой частью учебно-педагогического репертуара.

РАБОТА НАД ПРОИЗВЕДЕНИЯМИ КРУПНОЙ ФОРМЫ

Большое значение для развития студентов имеет работа над сонатами, сонатинами, вариациями, широко и разнообразно представленными в творчестве композиторов Узбекистана. Они характеризуются яркой национальной самобытностью, органическим претворением элементов узбекского фольклора, современными выразительными средствами. Особенно важное значение в музыкальном развитии будущего музыканта имеет работа над сонатой – одной из самых сложных форм музыкальной литературы.

К жанру фортепианной сонаты в Узбекистане обращались Г.Мушель, Э.Салихов, Н.Закиров, В.Сапаров, А.Хашимов и другие композиторы. Для них характерно свободное отношение к сонатной форме, к её схеме, что вообще присуще современной сонате. Особенно интересна соната Элмарка Салихова, появившаяся в 1961 году – одна из первых образцов создания фортепианной сонаты в республике. На основе узбекского мелоса Э.Салихов создал яркое и масштабное сочинение высокохудожественное по содержанию и пианистическое по удобству фактуры.

Соната Э.Салихова создана на основе узбекского мелоса и характеризуется яркой национальной самобытностью. Произведение интересно сочетанием традиций классической сонаты в области формы цикла частей в целом, с особенностями узбекского инструментального наследия. Первая часть сонаты строится как двухтемная композиция, близкая к традиционным формам инструментальных частей макомов: начальное, первое построение типа интонационно развиваемого хора:

Andante

Piano

The image shows a musical score for a piano sonata. It is titled 'Andante' and 'Piano'. The score is written in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo and dynamics are marked 'Andante' and 'ff marc.'. The score is divided into two systems. The first system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The second system also consists of two staves: a treble staff on the left and a bass staff on the right. The music is characterized by a traditional Uzbek melos, with a two-part structure. The notation includes various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings.



второе – типа неизменного бозгую:
a tempo



Соната Э.Салихова детально и основательно проанализирована пианисткой Г.Гулямовой, рекомендациями которой могут воспользоваться педагоги.¹

Одним из лучших образцов узбекской фортепианной сонаты может служить соната памяти Д.Д.Шостаковича Валерия Сапарова. Это сочинение было создано в 1979 году. Она представляет собой трёхчастный цикл, в котором и третья части следуют друг за другом без перерыва. Соната утверждает жанр интеллектуальной, фортепианной лирики, суровой лирики раздумий и настойчиво проводит язык этого жанра через все три части цикла. Именно в этом смысле соната рационально аскетична и аскетизм её фортепианной фактуры соответствует такого рода образности.

Соната В.Сапарова утверждает органический синтез лирического и драматического начал. Для неё характерно сочетание принципов разработочности, вариационности и полифоничности. Лаконичность фактуры компенсируется богатством полифонии, яркостью контрастов, изобретательностью фактурного письма, ритмической активностью.

¹ Гулямова Г. Э.Салихов. Соната для фортепиано /Вопросы интерпретации композиторов Узбекистана. –Т., 1993.

Первая часть цикла *Allegro non troppo* – динамичная, взволнованная с активным развёртыванием тем. Она написана в сонатной форме с зеркальной репризой и небольшой кодой. Главная партия волевая, активная, действенная и в то же время лирическая, грациозная и изящная, не выходящая за рамки сугубо камерного стиля. Она написана в ля миноре с повышенной IV ступенью лада. Излагается главная партия полифонично, со свободными имитациями голосов, взаимодополняющими друг друга плавными закруглёнными мелодическими линиями. Восходящая квартовая интонация придаёт теме главной партии активный волевой характер. Тема охватывает широкий диапазон:



Тема словно соткана из коротких мотивов и фраз, объединяющихся в протяжённые мелодические образования. Задача исполнителя – добиться цельности в звучании главной партии с рельефным выделением, как в полифонической музыке каждого голоса. Следует обратить на сложную мелодико-гармоническую и ладовую структуру музыкальной речи и услышать её красоту, переливчатость звуковых красок.

Важно проследить за рельефным разделением среднего и верхнего голосов, вступление верхнего голоса должно звучать очень ясно, с прослушиванием паузы, с которой начинается мотив и фраза. Верхний голос надо исполнять другим звуком, можно сыграть его несколько светлее и напевнее. Необходимо полнейшее соответствие движений правой и левой руки.

В процессе развития фактура усложняется и в 18 такте появляются шестнадцатые, которые фигурируют на фоне глубоких октавных басов, исполнение шестнадцатых требует ровности и легато. Затем характер музыки активизируется, становится более энергичным. Появляются импульсивные аккорды, как бы концентрирующие волевою активность и напряжённость, сменяющиеся новой волной развития главной партии с 30 такта, когда после яркой кульминационной вершины, резко звучащего акцентированного диссонирующего аккорда музыка как бы обрывается и вновь звучит тема главной партии, вернее её интонации в имитационных переключках мотивов то устремляющихся ввысь, то завершающие развитие сферы главной партии резкими скандированными аккордами.

После краткой связующей части появляется побочная партия, контрастирующая с главной. Необходимо обратить внимание ученика на смену фактуры, которая становится графичной, чётко очерчивая линии верхнего и нижнего голосов. Партия правой руки играет одноголосную мелодию очень капризную и извилистую, ритмически основанную на синкопированном импульсном движении. В ней явно обнаруживаются элементы скрытого двухголосия. Партия левой руки уравнивает неустойчивую ритмику правой равномерным движением четвертных нот рассредоточенным в широком регистровом пространстве.

Meno mosso
cantabile

Тему побочной партии следует исполнять очень певуче, распевно и свободно, широко. Реплика *cantabile* обязывает играть партию правой руки очень связано и певуче. В процессе развития диапазон мелодии и сопровождения всё более расширяется и усложняется в интонационном отношении, а в то время как ритмический импульс остаётся неизменным на протяжении шестнадцати тактов. Затем начинается активное развитие образа побочной партии. Фактура оживляется и уплотняется за счёт появления в партии правой руки вначале квартовых, а затем и аккордовых параллельных цепочек восходящих последовательностей, неуклонно ведущих к кульминации.

С появлением фигураций шестнадцатых в партии правой руки начинается заключительная часть экспозиции, вносящая в музыкальное развитие новые эмоциональные нюансы. Музыка становится более взволнованной и драматичной. Синкопированный пульс сопровождающий фигурации аккордов в партии левой руки усиливает напряженность и драматизирует ситуацию, завершая экспозицию в романтически взволнованных (тонах).

Разработка развёртывает темы экспозиции в новом ракурсе. Тема главной партии развивается импровизационно, как сольная каденция в низком регистре. В развитие темы включается басовый голос с мрачно нисходящей хроматизированной мелодической линией, напоминающей старинное басса ламенто. Первый раздел разработки напоминает полифонические пьесы с их изобретательно использованными полифоническими приёмами развития. Тема главной партии с её активно восходящей квартовой интонацией развивается канонически, постепенно

несколько в ином ракурсе. Главная партия в репризе несколько сокращена и очень незаметно переходит в коду.

Кода построена на цепочке постепенно восходящих с неуклонной неумолимостью жёстких аккордов в партии правой руки и нисходящих последовательностей октав в партии левой руки. Динамический нюанс в коде содержит градацию от *sub p* к *ff*, завершая первую часть цикла в драматически напряжённом тоне. Надо сказать, что в целом форма первой части очень чёткая и конструктивно ясная. Разделы формы рельефно очерчены, скульптурно отточены. Кульминацию подчёркивают органичность динамического развития, а заключение создаёт чувство завершенности.

Вторая часть *Mesto* – высокоинтеллектуальное элегическое раздумье, сосредоточенность воспоминаний, своеобразная замкнутая речитация вполголоса. Это своеобразный созерцательный ноктюрн в свободной импровизационной форме, страстная исповедь человеческого сердца. Во второй части преобладают матовые краски при удивительной прозрачности, даже хрупкости фактуры со скрытой экспрессией углублённых диалогов. Это аметрическая музыка требует свободы исполнения и логики развития музыкальной мысли, обусловленной движением закруглённых мелодических фраз. Лиги имеют здесь важное формообразующее значение, отделяя одну фразу от другой. Мелодия здесь очень сложна: она сочетает в себе черты речитатива и кантилены, включает в себе особую лирическую последовательность в развитии материала и даже своеобразную экспрессивную силу:

Mesto (Adagio)
recitativo



Мелодия звучит на фоне секундово-квинтового кластера в глубоких басах. Это созвучие протяжённо выдерживается в течении долгого времени и его тембровая окраска является важнейшим эмоциональным фоном, от которого во многом зависит и сам характер мелодии. Эмоции глубочайшей скорби и печали выражены здесь очень тонко и сдержанно, но ощущение, что они таятся в глубине души, должно постоянно ощущаться.

Арпеджированные многозвучные форшлагги исполняются очень певуче с устремлением к верхней ноте, плавно спускающейся с

акцентированной четвертной или половинной нотой. Появившиеся после четвертной паузы с фермой кластерные аккорды-гроздья как траурный хорал, а последующие за ним ламентозные нисходящие интонации воспринимаются как выражение невосполнимой ничем утраты, глубочайшей скорби. Изысканная неустойчивая прихотливость мелодического рисунка, усложнённая гармония и необычность метрических смен и поворотов, подчёркнутая медлительность движения создаёт ощущение эпической отстранённости.

Во второй части сонаты В.Сапаров включает слушателя в самый процесс музыкального раздумья, делает его как бы соучастником самого творческого процесса интеллектуально-музыкального письма и это представляет особые трудности для исполнителя. Неустойчивая зыбкость образов вызывает частые смены характера исполнения, темпов, динамических оттенков, поисков соответствующих тембровых красок.

Финал сонаты *Allegro molto* переводит музыкальное развитие в сферу неутомимой моторности непрерывного движения. Он написан в форме пятичастного рондо с кодой. Композицию финала можно в общих чертах выразить в виде следующей схемы:

А В А С А + кода

Главная тема финала – энергично-импульсивная, моторная, наполненная элементами гротеска и даже сарказма. Она появляется в басу на фоне непрерывного механически повторяющегося безостановочного движения в партии правой руки. Интонационно тема чётко выражена нисходящим полутоновым движением:

Allegro molto
legato

sf p *staccato*

8^{va}-----|

Острые хроматизмы как бы открывают шлюзы для любой неожиданности в дальнейшем развитии музыкального материала. Начальный аккорд звучит резко и оглушительно подобно удару, продолжением которого являются шелестящие и неумолимо бесстрастные шестнадцатые, исполняемые легато. На этом фоне очень рельефно звучит тема в партии левой руки. Она исполняется очень острым, колючим стаккато вначале несколько затаённо, а затем усиливаясь в динамике

постигает жуткой силы. Резкая и жёсткая гармония всё более и более утверждается. Утверждается и её функциональная безнаправленность, и поэтому отдельные проявления ладотональной логики не дают оснований для какого-либо вывода. Развитие материала приводит к эффектной кульминации. Диссонирующие аккорды подчёркивают остроту и напряжённость музыки.

Первый эпизод выдержан в бурлескном характере. Он соединяет в себе жанровые признаки польки и галопа. Музыка его острая, гротесково резкая, как бы шаржированная. Она состоит из угловатой, скерцозной темы, скачкообразно перемещающейся, то вниз, то вверх и остинантного механистического сопровождающего аккомпанемента:

Burlando

The image shows a musical score for a piece titled "Burlando". It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *sf* (sforzando) followed by *mf* (mezzo-forte). The bass staff is marked *staccato*. The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass and a more melodic line in the treble, with various rests and accents.

Исполнять эту тему следует скандировано, острым стаккато, сопровождение в левой руке колючим стаккато и очень ритмически ровно и чётко, как заведённый часовой механизм. Нарочитое и резкое искажение важнейших тональных признаков, важнейших характеристик ладовой определённости подчёркивает гротесковый образ финала.

В финале часто встречаются понижение ладовых ступеней, особенно основного устоя финала – ля. Ритм финала, несмотря на изобилие остинатных структур, чрезвычайно прихотлив, подчас искусственен. Он образно оправдан и поэтому естественен. Камерная фактура графична по преимуществу, приводя к большим динамическим подъёмам и спадам.

Во втором эпизоде на фоне ритмически остинатных нисходящих фигур появляется цитата – тема главной партии первой части Пятой симфонии Д.Д.Шостаковича. Эта тема, помещённая в партии левой руки и имеет указание исполнять её в нюансе *f* и выделить штрихом *marcato*:

The image shows a musical score for a quote from the Fifth Symphony by Dmitri Shostakovich. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano). The bass staff is marked *f marcato* (forte marcato). The music features a rhythmic pattern of eighth notes in the treble and a more melodic line in the bass, with various rests and accents.

Тему необходимо исполнять очень весомо, значительно как символ трагедийной сущности Пятой симфонии Бетховена. Это раздел финала является кульминационным и поэтому требует особого внимания исполнителя. Необходимо очень яркое и впечатляющее звучание октавной темы партии правой руки на остинатном, повторяющемся октавном пульсе, завершающемся генеральными паузами и последующим за ними траурным мотивом в партии правой руки на фоне застывших хоральных аккордов в темпе *Andante*. Этот раздел необходимо играть очень значительно и с чувством глубочайшей скорби.

В последующим за вторым эпизодом рефрене возобновляется первоначальный темп и характер темы, получающий здесь новый импульс и новые эмоциональные грани, обусловленные драматизацией скерцозно-гротескового образа. Развитие динамики здесь неуклонно возрастает и приводит к афористической коде, звучащей как концентрированное обобщение всего предшествующего развития. Последовательность резких, диссонирующих аккордов звучит очень резко, ярко и впечатляюще, завершая сонату возгласом троекратно повторяющегося тонического аккорда с внедрённым тоном – повышенной четвёртой ступенью ля минор, а может быть и ля мажора, поскольку в аккорде отсутствует терцовый тон.

Соната В.Сапарова – масштабное произведение, требующее от исполнителя профессионального мастерства и зрелости музыкальной мысли. Она развивает музыкальное мышление музыканта-исполнителя, позволяет освоить различные виды техники, осмыслить современный музыкальный язык. Одну из основных трудностей в работе над данной сонатой представляет выявление контрастных образов и наряду с этим соблюдение единства целого. Продумывая логику музыкального развития в цикле, необходимо обратить внимание на интонационное и ладо-гармоническое единство произведения, на объединяющую все части произведения роль квартовой интонации и понижения ступеней лада, на общие типы фигураций в крайних частях сонаты. Ее можно рекомендовать студентам композиторам, теоретикам.

Наряду с сонатами в классе общего курса фортепиано важное место занимает работа над сонатной формы студентами, имеющими слабую подготовку или вообще не имеющие таковой. Сонатина в таком случае может служить подготовительным этапом к более сложному и масштабному жанру сонаты. В творчестве композиторов Узбекистана имеется немало замечательных сонатин, которые педагог может успешно применять в учебном процессе. Это «Розовая сонатина» Г.Мушеля, сонатина Х.Рахимова, сонатина С.Вареласа, представляющие собой высокохудожественные образцы данного жанра.

«Розовая сонатина», созданная Г.Мушелем в 1965 году представляет собой компактный трёхчастный цикл. В ней композитором с редкой заботливостью выверена каждая деталь формы, каждый штрих и каждый

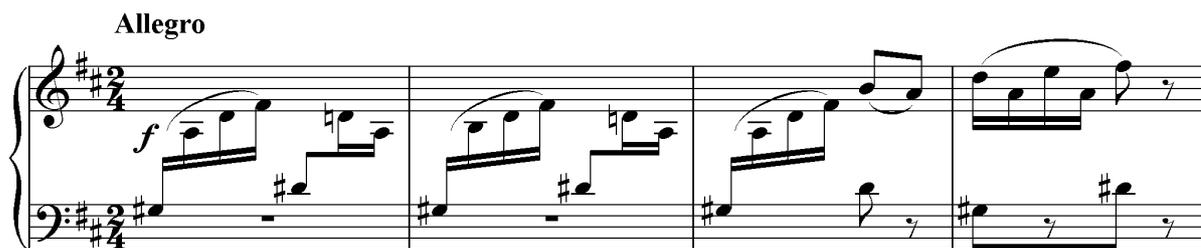
нюанс. От исполнителя требуется особая творческая организация и дисциплина, чтобы не нарушать ту хрупкую красоту и гармонию, которой проникнуто всё произведение. Оно ориентировано на классический тип инструментальной сонаты с оригинальным преломлением в ней закономерностей узбекского мелоса и современных приёмов музыкального письма.

Исполнительский анализ «Розовой сонатины» осуществлен А.Вахидовым в содержательной статье, посвящённой специально данному сочинению.¹ Помимо этого педагог может обратиться к статье Д.Данияр-Ходжаевой, концентрирующей внимание на особенностях полифонии в этом произведении.²

Очень интересны и пианистичны сонатины С.Вареласа, которые предоставляют музыкантам прекрасный материал для освоения жанра сонатины. Они знакомят ученика с особенностями музыкального стиля сонатины, воспитывают чувство формы, ритмическую устойчивость исполнения. Благодаря исключительной лаконичности фортепианной фактуры утончённости письма, изысканности стиля, фортепианные сонатины С.Вареласа чрезвычайно полезны для воспитания таких качеств, как ясность игры и точность выполнения всех деталей нотного текста.

Сонатина ре мажор С.Вареласа характеризуется удивительной цельностью композиции, и вместе с тем, разнообразием тематического материала. Она одна и написана в сонатной форме. Произведение лаконично по изложению и каждый раздел формы имеет необходимые пропорции. Общий характер музыки сонатины лирический, жизнерадостный и светлый.

Сонатина открывается темой главной партии, которая соткана из мелодико-гармонических фигураций:



В гармоническом языке главной партии обнаруживаются черты полутональности, характерной для современной музыки. Тем не менее звучание главной партии очень красивое и выразительное. Исполняя её следует показать пластичность и гибкость мелодических линий, соблюдая

¹ Вахидов А. Г.Мушель. Розовая сонатина // Методика преподавания музыкальных дисциплин. Вып. 3. –Т., 1989.

² Данияр-Ходжаева Д. Вопросы полифонии в «Розовой сонатине» Г.Мушеля // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. IV. –Т., 2003.

точную фразировку, слушая паузы. Применение педали должно быть очень осторожным, чтобы не создавать ощущения «фальшивых» созвучий. Следует тщательно продумать аппликатуру, позволяющую осуществить безпедальную связь между звуками. Динамический нюанс *f* не исключает мягкости и изысканности звуковых красок импрессионистически утончённой фактуры сонатины и, особенно, темы главной партии. Работа над главной партией способствует развитию координации движений правой и левой руки, равномерному распределению силы звучности между руками. Тема побочной партии – это мир светлой песенной лирики. Она имеет нежный, мягкий характер, характеризуется акварельностью прозрачных красок. Тема изложена в высоком регистре и подобна звучанию напева, сопровождается синкопированным прозрачным аккомпанементом:



Исполнение темы побочной партии требует напевности, изящества и непосредственного выражения лирических чувств. Подголоски, дополняющие тему в среднем голосе, должны быть гибкими, выразительными, но не заглушающими мелодическую линию верхнего голоса.

В разработке материал главной партии активизируется, фактура становится более плотной, ощущаемой и ритмически импульсивной. В развитие включаются элементы темы побочной партии, которые исполнитель должен хорошо показать ведением плавных мелодических линий, применяемых легато. Гаммообразные и арпеджированные пассажи в разных регистрах оживляют движение. Развитие главной темы приобретает в разработке драматическую направленность, динамическое нарастание приводит к кульминации, в момент которой в нюансе *f* звучит отрезок темы побочной партии:



Затем напряжение как бы ослабевает и наступает реприза. В репризе каждая партия сохраняет свой характер.

Главное, на что следует обратить внимание в репризе – новый тональный колорит побочной партии. По отношению к экспозиции она звучит в ином регистре – в среднем и уже в основной тональности – в ре мажоре. Поэтому тембровые краски здесь несколько иные, естественно, что исполнитель здесь должен добиваться иного качества звучания.

Заканчивается сонатина кодой, построенной на материале главной партии. В соответствии с авторским указанием здесь требуется усиление силы звучности и ускорение темпа. Она должна быть очень естественным, органичным и отнюдь не сумбурным. Все мелодико-гармонические фигурации следует хорошо прослушивать и дослушивать, не комкая их, обязательно доигрывая каждую фигурацию, слегка подчеркивая сильную долю такта и точно соблюдая фразировку.

Сонатина ре мажор С.Вареласа очень полезна для развития двигательных навыков, координации движения правой и левой руки, а также для развития слуха и образного мышления. Прозрачная и воздушная фактура письма в сонатине ставит перед исполнителем задачу поисков утончённым импрессионистических средств исполнительской выразительности. Стиль музыкальной пьесы С.Вареласа во многом зависит от конкретных образов, от тех звуковых задач, которые ставил композитор при сочинении этой музыки, проникнутой тонкой поэзией, лиризмом, впечатлениями от живописной природы.

В сонатине си минор С.Вареласа перед исполнителем раскрывается мир лирико-драматических образов. Она одночастна и написана в сонатной форме. Главная партия, открывающая произведение, имеет энергичный, целеустремленный характер:

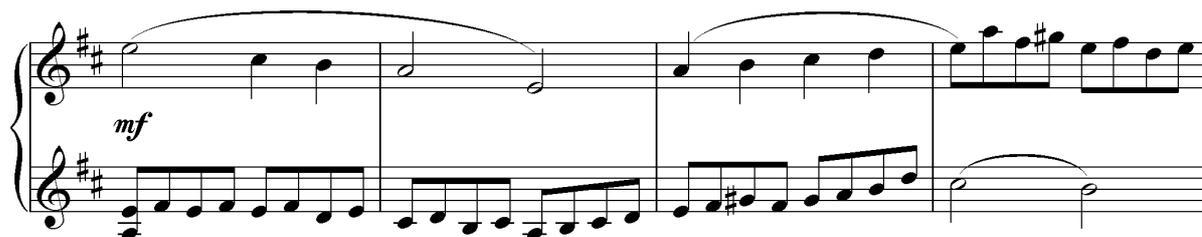


Затактовая фигура с пунктирным ритмом сразу же создаёт ощущение динамического импульса. Главную трудность в исполнении главной партии представляет различие штрихов в партии правой и левой руки. В партии правой руки следует играть легато, а в партии левой руки необходимо играть стаккато. Звучание должно быть очень собранным, динамичным и компактным. Следует обязательно дослушивать все паузы, закругленно оформлять каждую фразу и устремлённо вести музыкальное развитие к кульминации. Главная задача в исполнении главной партии – создание

динамического профиля, показать две волны развития с яркими нарастаниями и спадами напряжения. Необходимо соразмерить динамический уровень кульминаций с тем, чтобы создать единую линию устремлённости развития к побочной партии.

Работая над темой главной партии, важно добиться ровности в исполнении терций. Двойные ноты и аккорды следует исполнять очень слаженно, компактно чёткими и уверенными движениями, применяя штрих стаккато и обязательно дослушивая паузы между созвучиями и аккордами. Небольшой связующий раздел, позволяющий в побочной партии играть легато, добиваясь пластичности движения рук и ровности звука при передаче мелодической линии из правой руки в левую.

Побочная партия контрастирует с главной – своим песенным складом. Она вначале изложена в среднем регистре, а затем постепенно охватывает более широкий диапазон. Фактура в побочной партии преимущественно двухголосная, более прозрачная по сравнению с темой главной партии. Тема помещена в партии правой руки, а фигурационное сопровождение восьмыми длительностями – в левой руке:



В процессе развития тема переходит в партию левой руки, а сопровождающие её фигуры – партию правой руки. Это создаёт полифонический контрапункт, способствующий развитию слуха ученика. Учитывая самостоятельный характер сопровождения темы побочной партии, рекомендуется учить побочную партию отдельными руками, а затем соединить их. Такой метод позволяет быть более высокому качеству усвоения музыкального материала и облегчает освоение нотного текста.

В отличие от главной партии, где имеются две динамические волны развития, в побочной партии наблюдается иной принцип развития в виде единой линии, устремленной к кульминационной зоне в точке, достигающей мелодической вершины и наиболее широкого охвата регистров инструмента. Кульминация в побочной партии должна быть хорошо подготовлена и прозвучать очень широко, распевно и пластично. Задача здесь заключается в выработке хорошего легато, плавности ведения протяжённых мелодических линий и звуковой ровности.

Разработка построена на развитии преимущественно материала главной партии с включением элементов побочной партии. Начинается она в низком регистре, в басовом ключе, резко перенося музыкальное развитие

в сферу драматической активности. Характер музыки в самом начале разработки очень затаённый, сумрачный и настороженный. Постепенно развитие завоёвывает средний, а затем и высокий регистр. Напряжённые короткие мотивы секвенционно подводят к появлению отрывков из побочной партии, звучащей в более уплотнённой фактуре по сравнению с экспозицией. Особого внимания в разработке требуют штрихи, фразировочные лиги, нюансировка, направлена на создание колористической звучности. Это ставит перед исполнителем особые задачи при работе над регистровыми и тембровыми качествами звука. Специального внимания заслуживает кульминационный раздел разработки, в котором следует добиваться идеального легато в исполнении контрапунктических линий в правой и левой руке, что представляет определённую трудность и требует технической шлифовки.

В репризе главная партия не претерпевает каких либо изменений, зато побочная партия меняет свой интонационный и фактурный облик. Она звучит в более высокой тесситуре по сравнению с экспозицией и становится более укрупнённой, полифоничной, поскольку в ней исчезает фигурационное сопровождение восьмыми и она приобретает более диалогическую структуру с самостоятельными линиями голосов в партиях правой и левой руки. При исполнении побочной партии следует добиваться хорошего легато, гибкого ведения мелодических линий и умения слышать мелодическую линию каждого голоса.

В заключении сонатины фактура несколько уплотняется, линейное движение приобретает аккордовый склад хорального типа и лишь в последних тактах вновь возобновляется линейное начало. Гаммообразный пассаж вначале восходящий, а затем нисходящий уравнивает завершая произведение классически ясными интонациями и тоническим аккордом без терцового тона. Работа над сонатиной си минор способствует развитию образного мышления учеников, умения выстраивать сонатную форму как логическую структуру, наполняя её образно-поэтическим содержанием.

Одно из самых интересных сочинений крупной формы представляет Сонатина Хабибулло Рахимова. В ней три части, из которых крайние – быстрые, а средняя – спокойная, умеренная. Сонатина Х.Рахимова характеризуется ярким национальным колоритом, глубокой национальной почвенностью, опорой на пласты узбекского фольклора. Первая часть цикла *Allegro* построена на контрастном сопоставлении образов главной и побочной партии. Главная партия имеет скерцозный жизнерадостный и энергичный характер. Исполняя её рекомендуется передать живой, пружинисто упругий характер музыки, ритмическую напористость и активность движения.

В побочной партии необходимо передать лирический, грациозный характер музыки. Мягкое синкопирование подчёркивает изящный,

изысканный и грациозный облик побочной партии. Исполняя побочную партию необходимо добиться певучести звука, кантилены. Сопровождение в левой руке должно быть очень мягким и ритмически точным.

Работая с учеником над данным сочинением, необходимо проследить трансформацию образных сфер в первой части сонатины, следует тщательно проанализировать разработку, выявить какие именно тематические элементы подвергаются интенсивному развитию и какими средствами это достигается. Необходимо наметить кульминационные зоны и посоветовать ученику логически и правильно распределить свои силы для эффективного исполнения кульминаций.

В репризе следует обязательно обратить внимание на наличие зеркальной репризы и на трансформированный облик побочной партии в репризе, отметить факт интонационного изменения, а также на фактуру, усиливающую взволнованный характер музыки по сравнению с экспозицией. Работая над первой частью цикла педагогу следует помочь студенту разобраться в строении сонатной формы, в осмыслении логики сонатной формы. Наряду с этим – особое внимание следует уделять чисто технологическим проблемам, таким как координация движений правой и левой руки, качество звукоизвлечения, удобство аппликатуры, выбор штрихов и педализация.

Вторая часть сонатины *Sostenuto* выдержана в духе лирического ноктюрна. Характер музыки в ней – созерцательный, сосредоточенный и сдержанный. Необходимо добиться в этой части сонатины пластичной кантилены, широкого дыхания, умения органично соединить мелодию с равномерно движущимся фигурациями восьмых в сопровождении. Необходимо добиваться осмысленности исполнения нотного текста, ощущения фразировочных лиг, закруглённости мелодических построений.

Финал сонатины *Allegro* выдержан в характере стремительной в своем неудержимом потоке движения токкаты. Эта часть довольно сложна в техническом отношении, поэтому её рекомендуется учить в медленном темпе, тщательно продумав удобную аппликатуру. Музыка финала рисуют картину народного праздника и отличается яркой национальной почвенностью. Фортепиано имитирует своеобразие тембров узбекских народных струнно-щипковых инструментов, в частности дутаров.

Основная тема финала, имеющего трёхчастное строение, подвергается интонационному, гармоническому и фактурному развитию, появляясь в различных тембровых освещениях, раскрываясь различными гранями. В итоге развитие приводит к появлению в финале отрывка темы побочной партии из первой части сонатины в трансформированном виде. Изложение параллельными квартами в размере 5/4 придаёт теме совершенно иной облик и приближает её в тембровом плане к звучанию танбура.

Завершается финал постепенным динамическим нарастанием звучности, но без ускорения темпа. Необходимо учитывать, что внимание

к звучности каждого голоса при параллельном движении имеет большое значение. Работа над сонатиной способствует развитию музыкального мышления студента, освоению различных пианистических приёмов игры, обогащает его духовный мир и расширяет кругозор.

В процессе обучения студента в классе общего курса фортепиано необходимо ознакомить его с различными сочинениями крупной формы, как сонатами, так и сонатинами, указав на различия в них. Обязательно следует дать представление о произведении, если оно многочастное, полностью не ограничиваясь какой-либо одной частью, которую можно выучить более основательно, другие же части можно рассмотреть в порядке ознакомления, более эскизно, но целостное впечатление о сонате как о едином цикле должно обязательно закрепиться в сознании студента.

Художественная и педагогическая ценность сонат и сонатин композиторов Узбекистана определяется прекрасной, красочной, ярко национально самобытной природой, их музыка с чёткими, выпукло рельефными образами, выраженными простыми, но профессионально продуманными средствами. Эти сочинения пианистичны, удобны с точки зрения новых форм фортепианной фактуры. В них отмечается эволюция выразительных средств узбекской музыки, идущий в ногу со временем, с современной методикой обучения игре на фортепиано. Многие свежие приёмы как выразительные, так и технические, имеют своей основой народную музыку. Чёткая разграниченность и независимость функций каждого голоса, характерность, тембр, выражаемое настроение – всё это приучает будущих музыкантов хорошо прослушивать отдельные голоса музыкальной ткани.

Пластичные, рельефные, легко запоминающиеся мелодии, чёткие, зачастую сложные ритмы, красочные воспроизведения инструментальных народных наигрышей – пожалуй, трудно назвать более действенные средства, способные приобщать молодых музыкантов к современному музыкальному письму, к современным техникам композиторского письма. Именно поэтому так необходимо изучение произведений крупной формы композиторов Узбекистана, сегодня – они являются отличной школой профессионального обучения музыкантов-исполнителей всех специальностей.

УЗБЕКСКИЙ ВАРИАЦИОННЫЙ ЦИКЛ

В узбекской фортепианной литературе жанр вариации представлен достаточно широко и разнообразно. Вариационная форма явилась для узбекских композиторов во многом своеобразной школой овладения профессиональным мастерством, впитала в себя свойственный узбекской народной музыке метод вариантных тематических преобразований.

В циклах вариаций узбекским композиторам удалось воплотить многие существенные черты национального искусства, типические образы, формы.

Все узбекские вариационные циклы можно отнести к характерным, жанровым. Из многих самобытных особенностей узбекской музыки воплощенных в вариационных циклах, особенно обращает на себя внимание претворение принципа вариантности, присутствующий во всех компонентах музыкального языка узбекских вариаций.

Работа над узбекским вариационным циклом имеет свои особенные аспекты, связанные с национальной спецификой народного инструментального музицирования. Главной особенностью узбекских вариационных циклов является их тесная связь с узбекским фольклором. Обращаясь к жанрам вариации узбекские композиторы, как правило, используют в качестве темы народную мелодию, подвергая ее в процессе варьирования, разнообразным изменениям. При этом они, опираясь на национальные истоки музыкального мышления, стремятся передать с помощью выразительных возможностей фортепиано специфику узбекской музыки, манеру интонирования, ритмические и ладовые особенности, национальную мелизматику, фразировку, артикуляцию.

В связи с этим, работа над узбекским вариационным циклом имеет свои сложности, касающиеся передачи обучающимся игре на фортепиано, специфики национального колорита, использования приемов, направленных на достижение этой цели. Артикуляция тем, педализация, аппликатура, динамические нюансы, имитация приемов игры и пения национальной исполнительской традиции – все эти и другие музыкальные выразительные средства должны быть творчески использованы в передаче художественного содержания музыки.

Прекрасным материалом для работы в фортепианном классе могут послужить Тринадцать вариаций В.Дементьева, Героические вариации Э.Салихова, вариации на таджикскую тему С.Карим-Ходжи, вариации Б.Гиенко, вариации на тему «Яллама ёрим» А.Литвинова, вариации на таджикскую народную тему Д.Амануллаевой, Каприччио и вариации Э.Каландарова, вариации Р.Абдуллаева, С.Анварова, А.Хашимова, маленькие вариации на узбекскую народную тему «Олга-олга» Г.Кадырова, вариации на основе узбекской народной мелодии «Ёр-ёр» Х.Рахимова. Перечисленные циклы имеют различную степень сложности и

потому могут быть успешно применены педагогами для учащихся академического лицея и студентов консерватории, естественно с учетом индивидуальных особенностей обучающихся.

Начиная работу над вариационным циклом, важно разъяснить обучающимся особенности этого музыкального жанра и формы, указать на различия в понятиях «Вариация» и «Вариации», обратить внимание на встречающиеся в музыкально-исполнительской практике выражения варьирование, вариационность, вариационное развитие, поскольку нередко ученики имеют о них весьма туманное представление.

За тем следует внимание уделить теме с вариациями как форме, получившей огромное распространение в мировой классической музыке, давший великое множество высокохудожественных образцов и ставящей перед исполнителями сложные вопросы интерпретации. Как справедливо указывает А.Алексеев, говоря о вариационных циклах: «своеобразие их в том, что они сочетают в себе элементы как крупной, так и малой формы, поэтому и ученик, работая над ними, приобретает особенно разнообразные исполнительские навыки. Подобно миниатюре, каждая отдельная вариация требует лаконизма выражения, умение в немногом сказать многое. Вместе с тем при сочетании отдельных вариаций в единое целое, ученик сталкивается с задачами, возникающими при исполнении сочинений крупной формы¹.

Говоря о специфике узбекских вариационных циклов, педагогу необходимо отметить, что узбекской народной музыке свойственны различного рода вариационные формы. В связи с этим во многих произведениях преобладают формы, для которых вариантное повторение материала является органичным.

Узбекский вариационный цикл нередко приближается к сюите, как, например, вариации на таджикскую тему С.Карим-Ходжи. «В этом произведении, – отмечают О.Юсупова и Н.Белага – композитор использует в основном две сферы музыкальных образов – народно-танцевальную и песенно-лирическую.

Переход от идиллической созерцательности к стремительному Allegro составляет основной контраст цикла. В этом органично сочетаются элементы восточной импровизации с принципом формообразования классических вариаций. Подобный принцип организации встречается и в ряде других узбекских вариационных циклах»².

Процесс работы над узбекским вариационным циклом включает ряд этапов, в каждом из которых педагог ставит перед обучающимися ряд задач, решение которых способствует овладению будущим музыкантом

¹ Алексеев А. Методика обучения игры на фортепиано. –М., 1971.

² Юсупова О. Белага Н. Некоторые аспекты работы в фортепианном классе над произведением крупной формы композиторов Узбекистана // Вопросы теории музыки и исполнительства на современном этапе. –Т., 1983. –С. 73.

навыков игре на фортепиано. Рассмотрим процесс работы над вариационным циклом на примере маленьких вариаций на узбекскую народную песню «Олга-олга» Г.Кадырова. Данное произведение очень полезно для студентов, не имеющих, как правило, подготовки на фортепиано, в частности, студентов факультетов восточной музыки, техногенного искусства (звукорежиссёров), эстрадного пения и исполнительства. На материале вариаций Г.Кадырова педагог может решить ряд проблем, связанных с постановкой рук, раскрепощением зажатого игрового аппарата, развитием координации движений правой и левой рук, звукоизвлечением, артикуляцией, освоением крупной формы на достигнутом восприятии неподготовленного учащегося в ярком музыкальном произведении.

Цикл Г.Кадырова включает лаконичную тему и шесть миниатюрных вариаций, контрастных в эмоциональном, ритмическом и фактурном плане. Каждая вариация образно конкретна: очень характерна как яркая зарисовка с натуры, раскрывая новое в трактовке темы.

Вариации Г.Кадырова привлекают национальным характером тематического материала, яркостью и разнообразием художественного содержания, красочностью и эффектностью лаконичного фортепианного изложения. Включение их в репертуар даст возможность поработать над исполнением певучей песенной мелодии, в сочетании с различными видами фактуры и некоторыми пианистическими трудностями для учеников, не имеющих подготовки и навыков игры на фортепиано.

При работе над вариационным циклом важно остановиться подробно на теме, ее характере, строении. В основе темы данного цикла взята популярная узбекская народная песня «Олга-олга». Она имеет активный, энергичный, маршевый характер. В ней органично сочетаются речитативно-декламационные и напевно-лирические элементы. Фортепианное изложение темы отражает звучание мелодии в практике бытового музицирования: она представлена однопольной мелодией в партии правой руки на выдержанных квинтах на левой руке:

Ped. * Ped. *

Тема имеет четкое квадратное строение: восьмитактовый период, состоящей из двух предложений по 4 тактов вопросо-ответной фактуре. Подчеркнута строфическая природа структуры темы. Склад письма

охватывает квинту, что позволяет говорить о глубинных истоках народной песни.

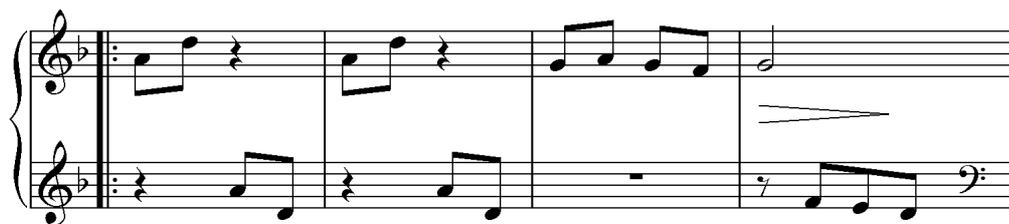
Перед исполнителем тема ставит интересные творческие задачи. Манеру подачи мелодии следует приблизить к народной; тембр её можно воспринять как исполнение на узбекском народном духовом инструменте *нае*, а сопровождающие её квинты – на дутаре. В соответствии с этим музыканту необходимо придать каждому элементу фактуры индивидуальную тембровую окраску, «инструментировать» её.

Тема начинается с квинтового тона, утверждаемого четырёхкратным повторением звука ля первой октавы. Исполняя его, желательно применить следующую аппликатуру: 3-2-1-3. В 3, 4, 5 и 7 тактах также нужно обратить внимание ученика на штрих легато, сообщающий интонированию мелодии плавную мягкость. Национальную природу темы подчеркивают натурально-ладовые обороты гармонии: отсутствии терцового тона в сопровождении, последовательность гармонических функций в тональности ре минор $t - d - t$. Линия басовых квинт оттеняет поступательный характер мелодии, обретает выразительную «текучесть», если играть её приёмом глубокого погружения в клавиатуру, подкрепляя прямой педалью.

Тема требует повторения. В первый раз её необходимо сыграть уверенно и решительно в нюансе *mf* в соответствии с указанием в нотном тексте, а повторяя – в нюансе *mp*, более мягко и лирично.

Первая вариация по общему облику примыкает к теме. В ней тема сохраняет мелодические контуры и становится более энергичной и даже юмористической за счет появления квартового восходящего скачка с возвращением к исходному квинтовому тону лада. В партии правой руки вариации следует применить штрих портамента, обратив внимание ученика на отсутствии легато в 3, 4,5 и 7 тактах. Партия левой руки индивидуализируется. Оно движется постепенно с нисходящего квартового скачка во 2 такте – следует подчеркнуть ритмический пунктир в линии баса в 3 такте, исполняя линию баса очень отчетливо и ясно. Звуковая определенность фактуры, рельефная выразительность каждого из двух голосов фортепианной фактуры, характерность каждого интонационного оборота должен быть донесен до слушателя в живой и непринужденной манере.

Изящество и грациозность второй вариации раскрывают новые грани темы, которая предстает здесь в ином жанровом облике. Плавные покачивания квартовых и квинтовых интонаций попеременно в партиях правой и левой рук приближают её к колыбельной:

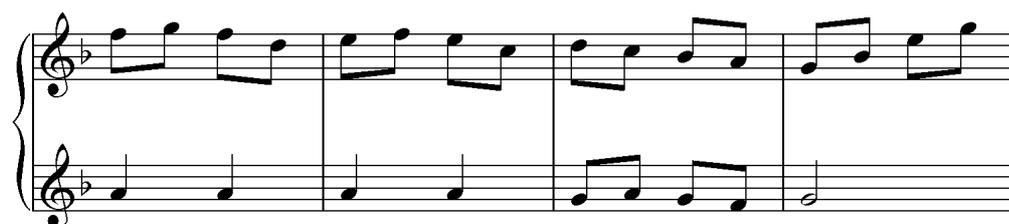


Ученик должен ощутить пассивность мелодии вариации. Как отмечает Т.Соломонова: «Неотъемлемой частью мелодии узбекской народной песни протяжного характера является распевность»¹.

В этом смысле приближение темы к жанру колыбельной требует элементы распевности, растягивания, распевания мелодии.

Работа над данной вариацией позволяет развитию свободы движений обучаемого, раскрепощению зажатости, нередко встречающейся у мало подготовленных студентов. Исполнителю необходимо выразить естественность, скромность в изложении темы, проникновенно проинтонировать мелодию певуче и гибко. Вариация требует применения легато, которого здесь бывает иногда нелегко добиться. Ученики с зажатыми руками не могут плавно и естественно осуществлять передачу музыкальной линии развития из правой руки в левую, играют грубо и не гибко, и в результате чего нарушается цельность мелодической линии. Но особенно трудно передать по настоящему непосредственное и безыскусное содержание музыки, исполнить её просто и задумчиво.

Третья вариация имеет полифоническое строение, близкое к подголосочному складу. Тема проходит в басу. Над нею свободно льётся сопровождающий голос:



Тему не следует специально выделять, она и так рельефно выступает на фоне прозрачного верхнего голоса. В исполнении этой вариации необходимо добиться применения учеником различных штрихов: легато в правой руке и нон легато в левой. Тему в басу следует играть насыщенно и значительно, очень ровно и размеренно. Восьмые в правой руке исполняются мягко, гибко и напевно. Обратим внимание, что это единственная в цикле вариация где отсутствует повторение.

¹ Соломонова Т. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. –Т., 1987. –С. 24.

Следующая, четвёртая вариация, также полифонического склада, тема изложена без каких либо изменений в сравнении её с предыдущей вариацией. В тоже время партия правой руки резко контрастирует с третьей вариацией. Появление активного, динамического движения шестнадцатых придают музыке скерцозность, причудливость и юмористический характер.

В этой вариации царит стихия темпераментного, жизнерадостного народного танца:



Одним из главных выразительных средств в четвертой вариации служит активная ритмическая пульсация, отчетливость артикуляции, сочетание гаммаобразного и волнообразного пассажного движения. В исполнении шестнадцатых требуется добиваться отчетливой пальцевой работы, ровности звука.

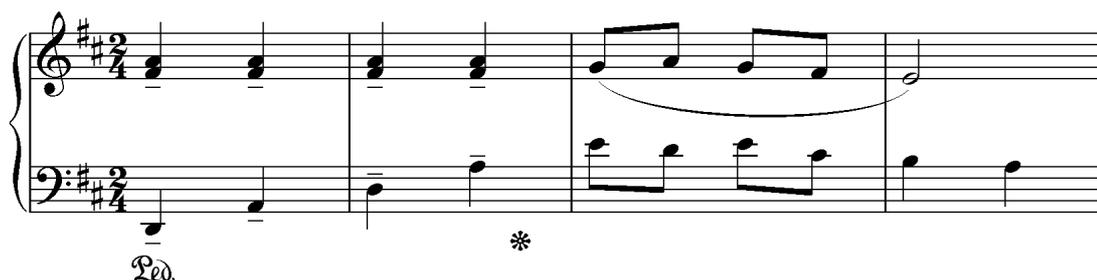
В поисках национальной инструментальной окраски в четвёртой вариации наиболее убедительны и интересны ассоциации с игрой на чанге. Стремление исполнителя приблизить звучание фортепиано к тембру чанга с его звонкими светлыми красками сделают эту вариацию очень эффектной и яркой, национально самобытной. В этой вариации можно посоветовать использовать динамические возможности инструмента, поднимая его звучность до нюанса *f*. Это внесет в звучание определенную экспрессию, придаст циклу драматургическое единство и целенаправленность исполнительской формы. Последовательное усиление от вариации к вариации динамической палитры придаст циклу необходимую динамику развития.

В пятой вариации необходимо обратить внимание на смену размера. Изложенная в трёхдольном метре данная вариация приобретает черты вальса и менуэта, на что указывает подчеркнуто галантный характер музыки.

Интересна композиционная структура вариации, с одной стороны Г.Кадыров расширяет метрическую организацию темы, а с другой – сокращает объем темы до четырёх тактов. Насыщенная звучность темы подчеркнута штрихом портамента и легато выразительно противопоставляя эту вариацию активной моторностью предыдущей. В пятой вариации имеется ещё один новый момент – первый основной элемент темы приобретает здесь разработочное развитие, придавая всему циклу динамическое образное освещение.

Исполнителю в этой вариации необходимо точное ощущение формы в связи с образными характеристиками отдельных вариаций. Штрих портаменто подчёркивает решительный волевой характер образа, а легато выявляет лирическую наполненность музыки. Такая фразировка представляет для исполнителя некоторую сложность, требуя от него навыков развитого полифонического слуха, перестройки в трёхдольный метр.

Шестая вариация, заключительная часть цикла, её интонационный синтез. Одна изложена в одноименном мажоре (ре мажор), в первоначальном двухдольном размере:



Широкие кварто-квинтовые восходящие ходы в басу подчеркивают эпический мужественный характер темы, её величавую распевность и красоту. Применение штриха портаменто и легато очень хорошо способствуют выявлению образного содержания финала. Здесь весьма желательна педаль, усиливающая объемность звучания темы, её наполненность.

Желательно придать шестой вариации оттенок торжественности и спокойствия.

После тщательной работы над темой и каждой вариацией, следует «собрать» цикл воедино. Перед учеником надо поставить задачу исполнительского решения формы цикла: последовательного развития от вариации к вариации, контрастного противопоставления образов, динамических и фактурных контрастов, видоизменений темы, появления новых элементов её варьирования, определение кульминационной вариации.

При окончательной отделке формы необходимо ещё раз уточнить развитие основного образа, характер его видоизменения. В связи с этим важно продумать и алогические нюансы в теме исполнения. В нотном тексте вариаций они отсутствуют, но чувство исполнителя, его интуиция могут подсказать ему небольшие отклонения от указанного в начале темы **Tempo di Marcia**.

В выявлении формы вариационного цикла важное значение имеют цезуры между отдельными вариациями. Цезурами можно разъединять и объединять вариации, тем самым детализируя или укрупняя форму,

подчёркивать значение отдельных вариаций, приковывая к ним внимание слушателей предварительной, «настораживающей» цезурой. В рассмотренном нами цикле обратим внимание на необходимость некоторого дополнительного дыхания между темой и первой вариацией, а также между второй и третьей вариациями, и между, четвёртой и пятой, между пятой и шестой вариациями.

Небольшая остановка между четвёртой и пятой вариациями необходима для того, чтобы перестроится с размера 4 на 4, а цезура между пятой и шестой вариациями нужна для более значимого проведения темы в последний раз. Без неё все заключение цикла окажется «скомканным» и недосказанным. Тем более что данный цикл очень миниатюрен и поэтому необходимы исполнительские приёмы, направленные на его укрепление.

Вместе с тем хотелось бы предостеречь молодых педагогов от излишне демонстративного обособления отдельных вариаций. Во всем нужно чувство художественной меры. Чтобы избежать преувеличения обособления отдельных вариаций педагог обязан обратить внимание студента на те моменты (тематические, интонационные, ритмические), которые позволяют уяснить внутреннюю взаимосвязь, единство, целостность формы цикла. Поэтому необходима работа над воплощением общей линии развития: подчеркивание смыслового значения кульминаций: четвёртой, шестой вариации, являющимися динамическими вершинами данного цикла.

Родственность по настроению второй и третьей вариации позволяет представить их в виде единого более крупного раздела сочинения, подчеркивающего четвёртую, кульминационную вариацию. Надо помочь ученику найти особую прелесть и новизну каждой вариации, в каждом освещении темы.

Прослушивая в исполнении ученика цикл полностью, следует добиваться целостного исполнения, со смысловыми вершинами, кульминациями и спадами, выявляя как контрольность вариаций, так и их взаимосвязь. В этом заключается одна из главных трудностей исполнения вариационного цикла.

Вариации на основе узбекской народной мелодии «Ёр-ёр» Х.Рахимова – одни из лучших образцов вариационного цикла в узбекской фортепианной музыке. Они привлекают национальным характером тематического материала, яркостью и разнообразием художественного содержания, красочностью и эффектностью пианистического изложения.

Цикл Х.Рахимова содержит тему и четыре вариации, раскрывающие разнообразные грани основного лирического образа. Вариационный цикл характеризуется внутренним единством, лаконичностью, разнообразием фактурных приёмов.

Художественный замысел цикла выражается постепенными изменениями всех элементов музыкальной ткани: на протяжении вариации

меняются темы, размер, тональность, мелодия, ритмика, частично-гармонический план, динамика элементов, темы и фактура. В основу темы композитором положена узбекская народная свободная песня «Ёр-ёр», которая обычно исполняется унисонным хором с сопровождением дойры, играющей в унисон с хором. «Ёр-ёр» исполняется во время узбекского свадебного обряда женщинами по случаю прибытия невесты в дом жениха. Для данного жанра песни характерны куплетная форма, небольшой диапазон мелодии, изысканность интонационно-ритмического строения. Все эти признаки обнаруживаются в теме вариации: спокойной по характеру, лирической, задушевной. Грустная выразительная мелодия этой темы очень хороша. В ней ощущается эмоциональная теплота и доверительность тона, богатая экспрессия чувств.

Тональность ля минор выразительно и тонко оттеняет элегический, лирический склад музыки:



«Исполнение вариации, – отмечает Н.Любомудрова, – потребует умение убедительно, законченно, рельефно сыграть тему, так как она должна особенно ясно запечатлится в памяти слушателя, – это нужно знать и самому учащемуся»¹.

Действительно, исполнитель должен осознавать значимость темы, весомость её в цикле, исходя из этого, вложить в исполнении темы глубоко содержательный смысл, раскрыть её неповторимое своеобразие. Говоря о рассматриваемом нами сочинении, необходимо отметить, что своеобразие темы вариаций Х.Рахимова заключается в совмещении в ней характерности и обобщенности. Мелодия темы необыкновенно ярка в своей неуклонной мелодической поступательности, медлительность которой возмещена ритмической остротой. Обобщающим началом темы является её полифоническая природа. Мелодическая линия сопровождающего тему басового голоса самостоятельна, образует с ней лирический диалог, дополняет и досказывает музыкальные мысли темы, углубляет её красивыми интонационными движениями. В исполнении темы ученик может применить различные штрихи: легато, нон легато и портаменто, отмечающие интонационные изгибы, ритмические синкопированные рисунки. При всей простоте фактуры тема весьма трудна

¹ Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. –М., 1982. –С. 65.

для исполнения, требует передачи тончайших эмоциональных движений, звуковых красок, тембровых оттенков звукоизвлечения. Исполнитель должен ощутить и хорошо показать форму темы, простую двухчастную, в которой каждая часть состоит из трёх законченных мелодических построений для композиционных структур свадебных песен типа «Ёр-ёр».

Первая вариация близка по характеру теме. Она имеет песенно-лирический характер, изощренный и изысканный колорит. В первой вариации обращает на себя внимание тональность соль минор:

Х.Рахимов отступает здесь от классической традиции написания вариаций в одной тональности и сопоставляет здесь бемольную и диезную минорные тональные сферы. Переключение в новую тональную сферу требует от исполнителя небольшой цезуры, позволяющей перестроиться в слуховом сознании. Изложение темы в более высокой по тесситуре тональности имеет акустический эффект, способствует более просветленному, прозрачному колориту.

Необходимо обратить внимание ученика и на смену темпа. Если тема исполнялась в темпе *Andante*, то в первой вариации это *Allegretto*, что соответственно требует оживления темпа и воодушевления. Композитор излагает тему в нижнем голосе в партии левой руки, слегка видоизменяя, её интонационно. В партии правой руки Х.Рахимов помещает в высоком регистре оstinатные гармонические фигурации, обыгрывающие звуки тонического трезвучия в тональности соль минор. Эти гармонические фигурации необходимо играть очень ровно, четким штрихом стакато, легким и воздушным. Они должны придать звучанию причудливый романтический характер, звуковую определенность фактуры, речевую выразительность мелодии. Характерность каждого интонационного поворота должны быть донесены до слушателя в живой и непосредственной манере. Педаль – органична со штрихами вариации: короткая прямая, на сильной доле такта, она подчеркивает синкопированный рисунок темы.

Вторая вариация контрастно первой. Она переключает внимание в сферу взволнованной драматической лирики:

Данная вариация контрастирует с предыдущей, несмотря на общность темпа Allegro. Здесь перед исполнителем возникают новые задачи: создать живой танцевальный образ, исполненный темперамента, энергии. Очень важно ощущение учеником танцевального характера музыки, размера 6/8, рельефности и импульсивности синкопированных ритмов в развитии темы. В партии левой руки сосредоточен остигатный ритм суля. Важно обратить внимание на динамические оттенки в вариации: *f* – в первом такте, *p* – во втором, *mf* – в третьем. Такая тонкая детализация силы звучания призвана передать яркие тембровые возможности фортепиано, колористичность сопровождения. Желательно применение прямой педали, усиливающей тембровую красочность фигурации в партии левой руки.

Необходимо обратить внимание ученика на появляющийся в конце, третьей вариации средний голос, усиливающий национальную характерность звучания, что следует подчеркнуть терпкими квартово-квинтовыми комплексами, имитирующими тембр дутара.

Четвёртая вариация увенчивающая цикл, выдержана в характере торжественного праздничного шествия. Она написана в основной тональности цикла (ми миноре).

Тема представлена здесь в весьма трансформированном облике:

Maestoso

The musical score is for a piece in 6/8 time, D minor, marked Maestoso. It consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains chords and some melodic fragments. The lower staff (bass clef) features a steady bass line with chords. Dynamics are indicated as *sf*, *f*, *mf*, and *f*. Pedal markings (Ped.) and asterisks (*) are used in the bass staff to indicate pedaling points.

Здесь в финале лирическая тема преобразуется в величественный, торжественный танец шествия. Ученик должен стремиться передать праздничный, торжественный характер музыки, ощутить атмосферу радости и счастья. Тема звучит здесь очень ярко и масштабно. Композитор использует очень широкий, можно сказать всеохватывающий диапазон инструмента, динамику *ff*, октавы терпкие аккордовые комплексы.

Работая над аккордами в этой вариации следует учить исполнителя навыку брать аккорд одновременно и ровно по звуку, придавая ему окрашенное звучание.

Как тонко заметил Г.Коган: «Нужно ещё научиться придавать аккордам различную звуковую окраску»¹. В этом смысле четвёртая

¹ Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. –М., 1969. –С. 196.

вариация представляет педагогу богатый материал для развития навыков богатой тембральности фортепианного звучания.

Заключительная вариация требует очень яркого насыщенного и динамического звука, поскольку является кульминацией всего цикла.

Всё предшествующее развитие ведет именно к ней. В этой вариации композитор впервые в цикле максимально использует динамические возможности инструмента.

В создании яркого художественного образа в данной вариации немаловажное значение имеет правильный выбор темпа. Не следует брать в финале поспешный темп, любая суетливость исказит торжественность характера музыки, к тому же может привести к зажатию игрового аппарата. Играя финал, ученик должен прежде всего раскрепоститься, представить себе яркую картину народного праздника.

Продумывая исполнительский план цикла в целом, педагог должен обратить внимание ученика на то, как последовательно, от вариации к вариации композитор усиливает динамическую палитру. Вариации Х.Рахимова очень полезны для развития чувства формы. Анализируя нотный текст, важно заметить все изменения темы в вариациях, а в данном цикле это, как было отмечено нами выше, осуществлено очень ярко. В соответствии с особенностями содержания вариаций, можно объяснить ученику, что построение формы данного цикла – это ряд картин, иллюстрирующих разнообразные чувства, переживания, впечатления лица-образа, с которым слушатель знакомится в теме. Фактурные, ладовые, ритмические и прочие изменения каждой из вариаций обретают в этом случае конкретное значение, приводят к пониманию целостности формы и динамического развития цикла.

Надо выявить присущий каждой вариации облик, подчеркнуть то новое, что она в себе заключает. Вместе с тем не следует забывать, что каждая отдельная вариация является не самостоятельным произведением, а частью цикла и подчиняется общему замыслу. В данном цикле кульминационной вершиной цикла является финальная вариация, к которой должно быть устремлено музыкальное развитие в произведении. Все это должно не только быть известно исполнителю, но и представлять для него конкретные понятия, связанные с содержанием и исполнением сочинения в ходе разучивания, а затем при исполнении вариаций постепенно раскрываются потенциально заложенные в них выразительные возможности, способность к большой эмоциональной открытости, драматической взволнованности, тонкому лиризму, жизнерадостному мировосприятию. В процессе звучания происходит своеобразный художественный и образный анализ содержания этого произведения.

Работа над вариационным циклом является важнейшим элементом системы творческого воспитания будущего музыканта-исполнителя. Освоение этого жанра желательно начинать с первых уроков обучения

игре на фортепиано. Учитывая, что в консерваторию в последние годы поступают малоподготовленные студенты по курсу фортепиано (это как правило, студенты факультетов восточной музыки, техногенного искусства (звукорежиссёры), эстрадного исполнительства), педагоги кафедры общего курса фортепиано должны разрабатывать методические основы обучения, исходя из возможностей контингента обучающихся в вузе.

Рассмотренные в данной работе два цикла вариаций – Г.Кадырова и Х.Рахимова имеют большое значение для выработки первоначальных навыков игры на фортепиано именно со студентами вышеуказанных факультетов. В работе над вариационными циклами педагог должен проявлять психологическую толерантность, чуткое отношение к ученикам, учитывать, что их исполнительский аппарат не приспособлен к фортепиано, отсутствует постановка, гибкость рук запястий, мягкость пальцев. Естественно, что в связи с этим на первый план выдвигаются проблемы профессионального технического плана, а также и образовательного, поскольку – студенты-первокурсники иногда не знают басового ключа, клавиатуры фортепиано и других элементарных сведений о данном инструменте. В задачу педагога входит обязательное расширение представлений студента о звуковых возможностях фортепиано, о его художественной универсальности.

Ошибка педагогов нередко заключается в том, что обучение игре на фортепиано они начинают с технической стороны, а это взрослые люди, как показывает практика, усваивают довольно трудно. Поэтому более целесообразным является путь через раскрытие образного содержания музыки. Плодотворность такого метода отмечает, в частности Г.Нейгауз: «Работа над художественным образом должна начинаться одновременно с первоначальным обучением игре на фортепиано и усвоением нотной грамоты»¹. Именно подход к изучению произведения с образной стороны дает возможность проявления интереса у студента к фортепиано и, соответственно, становится залогом успеха в освоении фортепианного исполнительства. Как подчеркивает Л.Баренбойм: «Система творческого воспитания, предполагает понимание педагогом давно известной истины: воспитать желание и умение приобретать знания и навыки несравненно важнее, чем обучить каким-то знаниям и известному числу навыков. Владеть основами своего искусства учащийся может только путем собственных деятельных усилий»².

В раскрытии образного содержания вариаций Г.Кадырова и Х.Рахимова, в создание ярких художественных образов в этих сочинениях важную роль играет постижение национальной природы музыки.

В этом плане следует посоветовать студенту ознакомиться с музыкальным и поэтическим фольклором узбекского народа с образами

¹ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1967. –С. 22.

² Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. –Л., 1969. –С. 27.

народных песен и мелодий, взятых в качестве тематической основы вариаций. Желательно, чтобы студент послушал данные образцы народного творчества в исполнении выдающихся мастеров узбекского музыкального исполнительского искусства, узнал о традициях исполнения этих шедевров, проникся духом этих национальных сокровищ, попробовал спеть их, сыграть на инструменте, игре на котором он обучается в специальном классе.

Это приблизит изучаемое в рамках общего курса фортепиано сочинение к профилю его специальности, сделает его более интересным и необходимым в его исполнительской практике.

Очень полезно побеседовать со студентами о разучиваемом произведении и о композиторе, создавшем это произведение. Помимо этого студент должен иметь теоретическое представление о вариациях, как жанре и форме классической и узбекской музыки. Только широкий комплексный подход к изучению вариаций может обеспечить успешное освоение данного жанра. Характеризуя в целом проблемы, которые стоят перед исполнителями вариаций Г.Кадырова и Х.Рахимова, нужно отметить, что яркая интерпретация этих сочинений связана не только с умением убедительно донести до слушателя их национальную специфику, но и раскрыть общие закономерности крупной формы, разрешить пианистические задачи на должном профессиональном уровне.

В вариационных циклах Г.Кадырова и Х.Рахимова органические свойства узбекской народной мелодии связаны с приёмами классического пианизма. Им свойственна ясная, прозрачная фактура, чёткая определенность в движении каждого голоса. Фортепианное изложение лирических тем соответствует исполнению мелодий в практике бытового музицирования Г.Кадыров и Х.Рахимов, трактуют фортепиано прежде всего как инструмент мелодический, способный эмоционально и выразительно пропеть текст. Отсюда и общий тонус произведений, проникнутых светлым лиризмом. Перед исполнителями вариационных циклов Г.Кадырова и Х.Рахимова стоит задача раскрыть выразительность каждой интонации, характерность каждого мелодического оборота, тембровую специфику звучания, многообразие пианистических штрихов.

Вариационные циклы Г.Кадырова и Х.Рахимова являются важнейшей ступенью к освоению более сложных и масштабных сочинений в данном жанре таких как вариации на таджикскую тему С.Карим-Ходжи, героические вариации Э.Салихова, тринадцать вариаций В.Дементьева, вариации на тему «Яллама-ёрим» А.Литвинова, вариации Р.Абдуллаева, вариации на таджикскую народную тему Д.Амануллаевой.

На материале узбекских вариационных циклов можно ставить и решать множество важных и актуальных проблем современного фортепианного исполнительства. Современность музыкального языка, органически сочетающаяся с народной основой, делают жанр вариаций

одним из самых притягательных как в педагогической, так и в концертно-исполнительской практике. Изучение данного жанра должно быть постоянно в орбите внимания современного фортепианного педагога и исполнителя.

РАБОТА НАД ПЬЕСАМИ

Изучение пьес является обязательной частью учебного плана каждого студента, изучающего основы игры на фортепиано. Важнейшая роль в этом принадлежит узбекской фортепианной пьесе, разнообразно представленной музыкой разнообразного содержания. Пьесы представляют педагогу общего курса фортепиано богатую панораму выбора: здесь и классика XX века и сочинения, созданные в период независимости. Желательно, чтобы педагог в процессе обучения познакомил с многообразными разновидностями пьес малой формы, прежде всего – лирическими пьесами, позволяющими решить на их материале ряд дидактических задач.

Пьесы лирического склада очень удобны для работы с малоподготовленными студентами, слабо владеющими игрой на фортепиано. Неспешный темп помогает решить некоторые вопросы, связанные с зажатými руками, недостаточной гибкостью рук и другими недостатками игрового аппарата студентов. На материале лирических пьес лучше всего решать проблемы раскрытия образного содержания музыки, выработки красивого звука эмоциональной наполненности и осмысленности исполнения. Пьесы включаются в аттестационные требования и также осваиваются в плане ознакомления, в эскизном прохождении.

Желательно, чтобы студент за время обучения в классе ознакомился с пьесами композиторов Узбекистана в большом объёме, охватывая различные направления, стили и формы, причём в широком хронологическом диапазоне: от пьес В.Успенского, созданных в 30-е годы XX века вплоть до самых новых сочинений М.Атаджанова и А.Хашимова. В предлагаемом разделе методического пособия будут рассмотрены пьесы различной степени трудности, чтобы педагог мог выбрать те сочинения, которые было бы целесообразно использовать в учебном процессе в расчёте на реальные исполнительские возможности студента, учитывая его интересы, вкусы и склонности, степень увлечения фортепианной игрой.

Фрагмент из узбекской рапсодии, созданные В.Успенским в 1944 году является классикой фортепианного репертуара Узбекистана. Это сочинение романтично, красочно и свежо по колориту. В.Успенский использует в нём узбекскую классическую тему «Насрулло», подвергая её свободному развитию. Интересно метроритмическое строение пьесы: чёткая квадратность сочетается в ней с неизменным сохранением основного нечёткого ритмического зерна – $3/8$, $3/4$, своеобразного «хромого» усуля (усуль ланг). Пьеса написана в трёхчастной форме со вступлением и заключением, являющимися её симметричным обрамлением.

Музыкальная ткань пьесы очень пластичная, гармония красочная. Отдельные мелодические попевки, вплетаясь в сопровождающую гармонию, образуют полифонические сочетания голосов фактуры. Эти элементы как бы окутывают основную тему, которая должна быть ясно ощутима, что требует от исполнителя свободного владения разнообразной звуковой палитрой и педальной техникой. Начало пьесы требует очень чёткой ритмической акцентности, ясной артикуляции:

Moderato. Rigore di metro

Необходимо хорошо прослушивать паузы, выразительно исполнять мелкие штрихи, короткие лиги, короткие форшлагги. Намечающуюся полифоничность фактуры следует осмыслить и с 8 такта ощущать линейность мелодических линий.

Полифоническое начало ещё более усиливается с 17 такта, где образуется сочетание различных мелодически разветвлённых самостоятельных линий, образующих красочное, колористически насыщенное целое. Выдержанные звуки должны хорошо прослушиваться, подкрепляемые педалью, они образуют подголосочный пласт фактуры. Одной из главных задач в данном разделе является создание целостности звучания всех мелодических линий, оригинально переплетающихся между собой.

С 25 такта начинается новая фаза развития пьесы. Действие переключается высокий регистр в партии правой руки, благодаря чему охватывается широкий диапазон. В ведении мелодической линии в партии правой руки следует добиться плавности и мягкости, выделяя верхний пласт аккордовой фактуры, очень пластично и рельефно показывая красивые изгибы мелодических линий. Здесь необходима свобода движения и закруглённость фраз. В партии левой руки надо хорошо прослушивать бас как фундамент гармонической основы, подкрепляя его педалью:

[Moderato]

Свободное развитие музыкальной мысли приводит к масштабной широкоразвитой кульминационной зоне, аналогичной ауджу. Здесь рекомендуется немного расширить темп, позволяющий ярко и эффектно показать сверкающие краски кульминационной вершины. Очень красочен здесь гармонический язык, выразительность которого усиливается за счёт альтераций. После кульминации происходит спад эмоционального напряжения и возобновляется основная мелодия, опеваемая и окутываемая подголосками, оплетающими тему. Нюанс *p* позволяет усилить контраст образа, набирающего новую энергию для ещё одной кульминационной фазы, но менее сильной, нежели предыдущая. Постепенно движение перемещается в низкий регистр, в котором и завершается пьеса. Тема, замирающая в нюансе *pp* словно исчезает вдали как романтическое видение.

Данная пьеса относится к категории весьма сложных и может быть рекомендована продвинутым студентам-музыковедам, композиторам, дирижёрам-хоровикам. Работа над ней развивает музыкальное мышление, способности охвата широкоразвитой фактуры, ритмического слуха и владение ресурсами динамических градаций, воспитывает умение вести перспективу движения. Помимо фрагмента из «Узбекской рапсодии» можно рекомендовать хорошо подготовленным студентам такие пьесы В.Успенского как «Песня под водой» и «Моление огню». «Фортепианные пьесы В.А.Успенского, – отмечала К.М.Успенская, – по сложности замысла и стилистической тонкости, обязывают исполнителя быть во всеоружии технических и художественных средств, раскрывающих содержание музыкальных произведений. По моему мнению, эти фортепианные пьесы следует рекомендовать хорошо подготовленным студентам не только фортепианных, но историко-теоретических и композиторских факультетов консерваторий»¹.

Пьесы малой формы предоставляют педагогу прекрасный материал для работы над интонационной выразительностью. В этом отношении очень интересен «Ноктюрн» (до минор) Холмирзы Азимова. Он написан в трёхчастной форме с серединой развивающего типа, очень яркой и динамически насыщенной. Общий характер «Ноктюрна» лирический, созерцательный в крайних частях и эмоционально приподнятый, лирико-драматический в средней части пьесы. Приступая к работе над «Ноктюрном», необходимо рассказать студенту о жанре ночной музыки, о традициях Джона Фильда, Фредерика Шопена, Эдварда Грига, Петра Чайковского и обратить внимание на стилистические особенности произведения Х.Азимова.

¹ Успенская К. Исполнительский анализ фортепианных пьес // В.А.Успенский. Научное наследие. Воспоминания современников. Композиторское творчество. Письма. –Т., 1980. –С. 212.

«Ноктюрн» Х.Азимова проникнут глубоким лирическим настроением, медиативностью, присущей узбекской лирике. Полезно провести параллели «Ноктюрна» с произведениями узбекской поэзии и живописи, газелями Алишера Навои, Нодиры, Хафиза, пейзажами Чингиза Ахмерова и других художников. Желательно дать студенту задание, чтобы он подобрал самостоятельно к «Ноктюрну» Х.Азимова восточную поэтическую миниатюру и репродукцию узбекского художника. Важно раскрыть ученику образный мир пьесы, чтобы он ощутил поднимающуюся и, постепенно переполняющую душу, волну лирического чувства, эмоциональную глубину от общения с природой. Начало «Ноктюрна» – это состояние полного покоя, восторженного созерцания окружающей красоты природы:



Важно, чтобы студент понял смысл отдельных интонаций, объединяя их в выразительную, плавно движущуюся, мелодическую линию. Форшлаг во 2 такте, является органической частью мелодии, а шестнадцатые и тридцать вторые длительности – в 3 такте воспринимаются как нола и кочирим, как удивительно изысканное украшение восточной мелодии, её душа. Сопровождающие фигурации в партии левой руки исполняются очень плавно и гибко, хорошим легато с небольшой оттяжкой басового звука, удерживаемого педалью.

Постепенное усложнение фактуры, обогащение её подголосками усиливает выразительность музыки. В средней части пьесы особого внимания требует полиритмия, возникающая от слияния трёхдольных и двухдольных структур. Рекомендуется учить среднюю часть отдельными руками и по голосам, объединяя их как органически единое целое. Для постижения выразительности и связанности необходимы небольшие изменения силы звука отдельных нот. Так, звуки, следующие после относительно долгой ноты, следует взять чуть тише, чтобы в дальнейшем пополнить запас мелодической энергии путём усиления последующих звуков. Усиление это можно сделать различно. Оно может быть распространено на более короткий и более долгий отрезок.

Наибольшую трудность в «Ноктюрне» представляет кульминационная зона. Она подобна ауджу и требует от исполнителя большой силы и напряжения, широты и масштабности звучания:

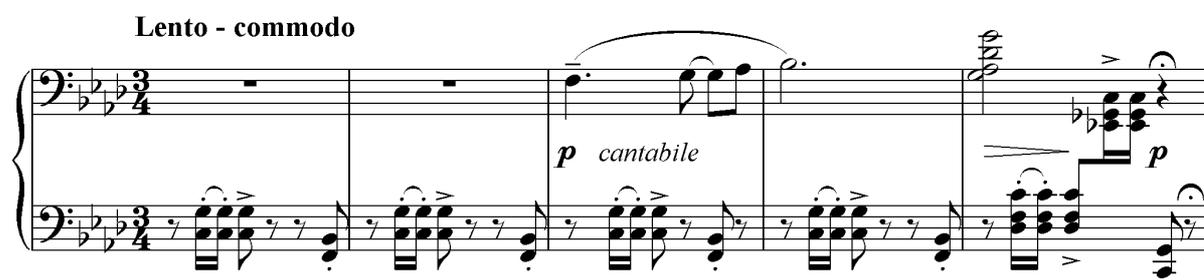


Исполнение кульминации требует чёткости артикуляции, рельефной подачи мелодической линии верхнего голоса и слаженности созвучий и октав наполненности звучания. Акценты не должны быть резкими, следует объединять короткие мотивы в единую мелодическую линию широкого дыхания. В партии левой руки важно подчёркивать первую долю такта и добиваться пластичности исполнения широких фигурационных образований. Скачки на широкие интервалы следует воспринимать как вокальную линию. Это поможет лучше ощутить подъём мелодической линии, энергии, усиление напряжённости звучания. Вспомогательным приёмом в подобном случае может служить приём раскрытия руки перед взятием соответствующего звука. Аналогичным образом надо представить себе и исполнять все долгие ноты в певучих мелодиях, следующие после широкого интервала.

После кульминации следует очень постепенно осуществить динамический спад напряжения и очень естественно подойти к репризе. За два такта до начала репризы надо в соответствии с авторским указанием сильно замедлить темп и сбавить громкость до *pp*, тогда начало репризы будет звучать очень впечатляюще и тем самым будет создано ощущение формы. Реприза не вносит существенно нового в развитие музыки по сравнению с первой частью и завершается в светлых тонах в запредельной вышине, словно истаивая в воздухе. «Ноктюрн» очень полезен для выработки красивой кантилены и для развития эмоциональности исполнения, выразительности и осмысленности игры.

«Фантастический танец» Холмирзы Азимова – пьеса очень характерная и сложная в исполнительском плане. Она написана в трёхчастной репризной форме с серединой, изобилующей неожиданными эпизодами, сменами фактуры, темпа, динамических оттенков, ритмических формул. Полная красочных контрастов, пьеса пронизана стихией узбекского танца, составляющего её жизненную основу. Пьеса начинается энергичными квинтовыми фигурациями, чередующимися с квартами, прерываемыми паузами. Они воспринимаются как призыв к танцу. Эти вступительные построения вводят в первый раздел, в основе которого лежит певучая мелодия в партии правой руки. Характер музыки

капризный, непредсказуемый. Резкий аккорд воспринимается как неожиданный скачок танцевального движения, застывающий в пантомимической позе:



Последующее развитие также сочетает плавные танцевальные движения с резкими скерцозными поворотами, скачками и ужимками. Название пьесы настраивает на волшебный, фантастический характер музыки и здесь исполнителю предоставляется проявить свою фантазию, выдумку и воображение. Рекомендуются предложить ученику обратиться к сокровищнице узбекского фольклора сказкам и найти соответствующую музыке сюжетную фабулу, полагаясь на вкус и интеллект студента. Работая над данной пьесой важно научить ученика использовать все имеющиеся в его распоряжении выразительные средства для заострения контраста. Так, исполнение начальных тактов партии левой руки требует полной собранности, максимальной концентрации воли и энергии, скрытой в импульсивной ритмике, что даётся ученикам обычно не сразу. Другую трудность представляет сочетание различных видов штрихов в партиях правой и левой руки. Очень важен выбор движений, соответствующих характеру исполняемой музыки. Необходимо помнить, что зрительное впечатление от исполнения играет существенную роль в такого ряда пьесах.

В основу среднего раздела «Фантастического танца» положен динамический план постепенного нарастания звучности к кульминационной фазе – ауджу. Линия нарастания звучности идёт здесь не непрерывно, а уступами, то усиливаясь, то почти исчезая, подобно некоему фантастическому призрачному видению. При такого рода нарастании звучности надо приучать студента соблюдать должную постепенность в усилении звука, иначе развитие будет статичным. Следует приберегать наибольшую силу звучности для кульминации, которую следует воспроизвести очень значительно и мощно. Не следует слишком суетливо скомкано играть шестнадцатые длительности, возможно даже небольшое расширение темпа при переходе из бемольной сферы в диэзную:

В репризе создаётся иллюзия исчезающего фантастического образа. Здесь требуется нежность и грациозность, даже некоторая робкость, осторожность танцевальной поступи, лёгкость и прозрачность штриха. В работе над «Фантастическим танцем» особое внимание следует уделить ритму. Нахождение звуковых красок, динамики, преодоление фактурных трудностей – всё это ещё не создаёт нужного образа, если эта музыка не будет одушевлена подлинно действенным ритмом, чарующим усилем. Почувствовать и передать ритм – одна из самых сложных исполнительских задач в данной пьесе. Самое трудное в пьесе – сделать ритм управляемым, преодолеть ритмическую инерцию, которая сообщает исполнению механистичность. Необходима ритмическая свобода, импровизационность и непредсказуемость ситуаций, оттеняемая чуть заметными оттяжками перед звуками, придающими особую прелесть и загадочность данной исключительно оригинальной и своеобразной пьесе. Используя богатые красочные возможности, открывающиеся контрастами фактуры, регистров, динамики, штрихов, темпов, следует осуществить единую линию движения танца.

Разнообразно представлены пьесы малой формы в творчестве Совета Вареласа. Они предоставляют педагогу очень удобный материал для развития пианистических качеств обучающихся игре на фортепиано. Пьесы С.Вареласа очень компактны, просты по форме и доступны студентам, имеющим слабую подготовку. «Песня без слов» С.Вареласа полезна для выработки кантилены, координации движений правой и левой руки, умения слышать и различать функции мелодической линии и сопровождающих голосов. В работе над «Песней без слов» это является одной из основных задач. Поэтому рекомендуется учить отдельно правую

руку, в партии которой следует научиться играть мелодию более глубоким звуком, а сопровождение более лёгким. Партия левой руки исполняется очень плавно, певуче, хорошим легато:

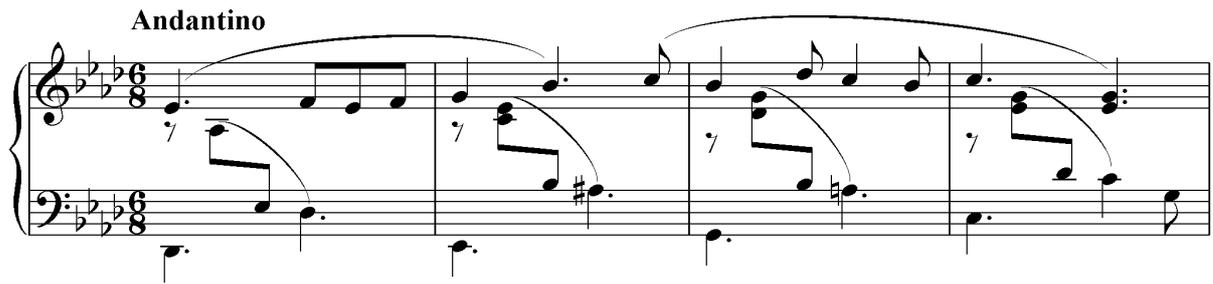


На материале данной пьесы следует приучать студента слышать фразы и плавно закруглять их. Постепенное развитие мелодической линии даёт возможность научить студента вести широкую мелодическую линию, добиваться широкого мелодического дыхания. Немалую трудность представляет кульминационное построение, в котором усложняется гармония, фактура, происходит широкий охват различных регистров фортепиано.

Неумение правильно распределить силу звучности приводит к грузности, вязкости, замедлению темпа. Полезно обратить внимание ученика на то, что октавы в партии правой руки исполняются очень мягко и напевно, а сопровождающие аккорды несколько смягчённые, как фон. Бас поддерживается педалью, а гармонические тоны аккорда играют с небольшим динамическим нарастанием. Перед репризой необходимо очень плавно осуществить динамический спад звучности к *pp*, а в репризе восстановить первоначальный темп и характер музыки.

В исполнении репризы следует обратить внимание на гармонические детали. По сравнению с первой частью здесь усилен выразительный смысл гармонической краски, в частности, пониженной II ступени минора, придающей звучанию фригийский оттенок. Завершается «Песня без слов» как романтический вопрос на квинтовом тоне минорной тоники.

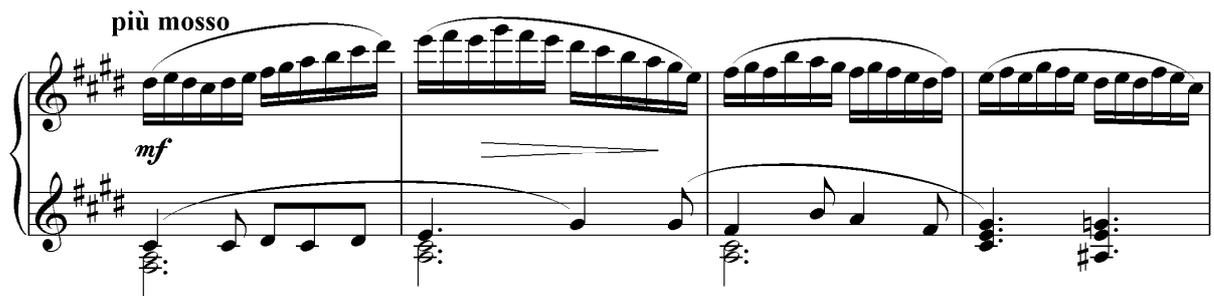
«Вечерняя песня» С.Вареласа ставит более сложные исполнительские задачи. Как и большинство других пьес этого композитора она проникнута глубоким искренним лирическим чувством, непосредственностью лирического высказывания. Пьеса имеет трёхчастную репризную форму с серединой развивающего типа. С самого же начала важно обратить внимание на развитие мелодической линии. Уже в первых тактах ощущается лирическая природа музыки, её распевность, задушевность лирического высказывания. Основная трудность заключается в распределении сопровождающих мелодию голосов между правой и левой руками. Переход сопровождающих голосов из правой руки в левую должен быть осуществлён очень незаметно и пластично:



Придание звуку большей полноты, красочности и продолжительности имеет важное значение в данной пьесе. Для достижения большей певучести исполнения и приближения фортепиано к поющим инструментам и, в частности, к скрипке, необходимо применять педаль. Нажатие педали вслед за извлечением звука – действенное средство оказать на него воздействие уже после удара молоточка по струне. Эта анимация фортепианного звука отдалённо напоминает вибрацию при пении и игре на смычковых инструментах. Педаль применяется в «Вечерней песне» как связующее средство, открывает студенту богатейшие художественные возможности, смысл которых раскрывается в тщательной работе над музыкальным произведением.

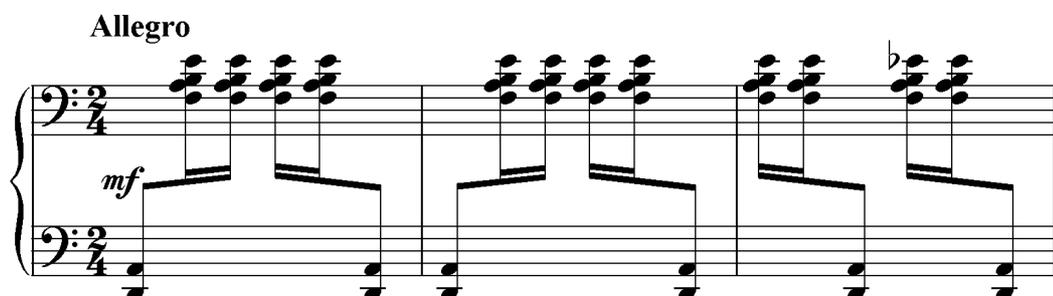
В пьесе С.Вареласа педаль выступает как связующее средство при сочетании различных звуков в единый гармонический комплекс для соединения мелодии с сопровождающими голосами, выразительной линией баса. Здесь очень важно обратить внимание студента на резонирующие звуки, частичные тона, возникающие при исполнении многоголосия. Возникает целая система резонирующих звуков, открывающая громадные возможности для воспроизведения на инструменте разнообразных красок. Студент должен услышать дополнительные резонирующие звуки, порождаемые нажатием правой педали, придающие звучанию не только новые краски, но и большую полноту и объёмность звукового поля. «Вечерняя песня», изложенная преимущественно в среднем и нижнем регистре фортепиано предоставляет для этого очень благодатный материал.

В средней части фактура изменяется, темп оживляется, в партии правой руки появляются орнаментальные шестнадцатые, а мелодия перемещается в партию левой руки, обогащаемая выдержанными аккордами в нижнем пласте фактуры. Главной задачей в средней части пьесы является рельефное и пластичное ведение мелодии, которую следует хорошо слышать и выразительно интонировать, добиваясь связанного легато. Партия правой руки также требует хорошего легато и согласованности в координации движений правой и левой руки. Особое внимание необходимо уделить фразировочным лигам:



В 24 и 25 тактах следует рельефно показать красочную смену альтерированных гармоний в партии левой руки и замедлить немного темп в 27 такте перед началом репризы, в которой следует возобновить первоначальный темп и характер музыки, завершая произведение в светлых лирических красках.

Наряду с произведениями лирического характера, на материале которых можно успешно решить проблемы выработки кантилены, певучести звука, необходимо осваивать со студентами и пьесы ярко динамичные, темпераментные, насыщенные активной жизненной энергетикой. К числу таких пьес относится «Праздник» Хабибуллы Рахимова. Эта пьеса написана в трёхчастной форме с развитой средней частью, приводящей к яркой кульминации, после которой наступает реприза. «Праздник» характеризуется яркой национальной самобытностью тембровых красок. В крайних частях пьесы композитор использует приёмы ударно-матреллатного пианизма, ассоциирующиеся с тембром дойры. Музыка построена на ритмическом тематизме, что исходит из опоры Х.Рахимова на национальные традиции и в то же время отражает закономерности современного музыкального мышления, развивает традиции Б.Бартока, определяющие многие тенденции современного пианизма, отмеченные Л.Гаккелем¹. Исполнение пьесы требует крепкого пальцевого удара, собранности и активизации энергии. Фактура, изложенная в низком регистре инструмента, направлена на создание шумового эффекта, ассоциирующегося со звучанием дойр:

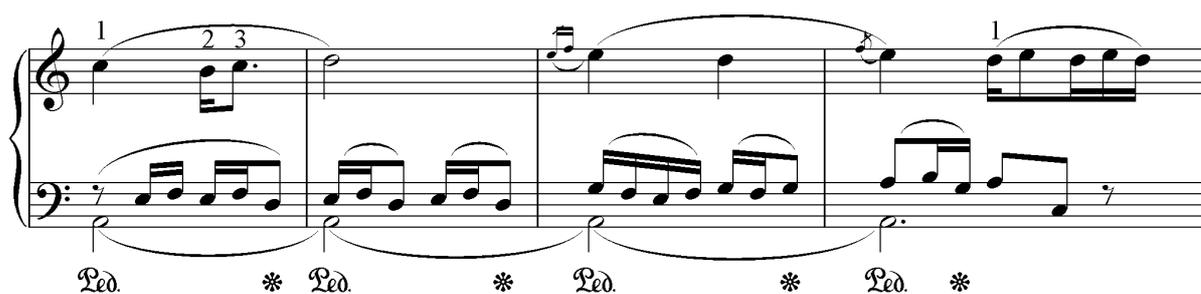


¹ Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. –М.-Л., 1976.

Исполнение пьесы требует острого ощущения ритма, сбалансированности движений рук в быстром темпе. Пальцы должны быть очень крепкими, цепкими и сильными, звучание компактным и динамичным.

Очень интересен переход к средней части, содержащий два характерных элемента: аккордово-хоральный, состоящий из цепочки нисходящих диатонических созвучий и октавно-речитативный, имитирующий призывные кличи карнаев. Исполнение перехода требует поиска звуковых красок, раскрывающих эти два контрастных звуковых образа, завершая переход – выразительной паузой, создающей ощущение ожидания чего-то необычного, нового и неожиданного.

Средняя часть пьесы поражает своими звуковыми красками, создающими картину быстрого женского танца. Средняя часть контрастирует с крайней своей образной сферой, фактурой, мелодическим тематизмом. Основное внимание здесь должно быть направлено на интонационную выразительность каждого мотива, каждой фразы, требующих утонченности и изящества звуковедения; звучание в средней части должно быть очень мягким, изысканным. Следует обратить особое внимание на артикуляцию, на небольшие мотивы и фразы, которые надо стремиться укрупнить и создать единую линию движения. Фактура в средней части основана на развитии трёх самостоятельных линий: изящной мелодии в верхнем пласте фактуры, затейливых орнаментально-фигуративных фигурок в среднем пласте фактуры и остиной, выдержанной линии гулко-го педального басового звука в нижнем слое фактуры:



В репризе важной исполнительской задачей является передача всеобщего праздничного ликования, жизнерадостного настроения, ощущения света. Исполнение репризы требует мобилизации физических сил и эмоциональной концентрации, необходимой для передачи приподнятого праздничного настроения, активной энергии, бодрости и восточного темперамента.

Для развития активизации музыкального мышления очень полезна работа над пьесой «Все на праздник» Аваза Мансурова, отличающейся яркой национальной характерностью, самобытностью ярких

зажигательных образов. Произведение словно заряжает исполнителя неукротимой энергией, жизнелюбием, радостью человеческого общения, единство душ, воссоздаёт в сознании слушателей картину всенародного праздника Навруз, весеннего пробуждения жизни. В этом сочинении композитор достигает яркой тембровой красочности фортепиано, изобретательно использует все регистры инструмента. Данная пьеса подобна колоритной фреске. Её образы требуют объёмного звукового воплощения, ощущения масштаба происходящего события.

Пьеса А.Мансурова открывается вступлением фанфарного характера. В нём средствами фортепиано имитируются призывные кличи карнаев, созывающих народ на праздник:

Maestoso

Исполняя вступление, необходимо передать эффект призывных звучаний карнаев, как бы доносящихся издали и постепенно приближающихся. Усиление силы звучности должно быть постепенным, а характер музыки торжественным и приподнятым. Рекомендуется применение педали, продлевающей звучание басов и обогащающие тембровую насыщенность звучания. Восходящий пассаж септолей шестнадцатых следует тщательно обработать, выверить аппликатуру и органично соединить его с основной темой, начинающейся в 6 такте. Исполнение основной темы требует значительности каждого штриха, эпичности и широты звукового образа, яркого показа акцентированных аккордов, рельефности октавных ходов в партии левой руки. Исполнение акцентированных аккордов с небольшой оттяжкой придаст исполнению ещё большую рельефность и красочность звуковому образу:

[Maestoso]

Пьеса А.Мансурова основана на ярком контрастном чередовании праздничных образов. Контрастная смена уровней громкости способствует созданию впечатления фонической многоплановости, широте пространства. Красочные колористические приёмы направлены здесь на создание иллюзии расширения границ звукового пространства, ощущение интонационно-пространственной перспективы. Каждый из образов пьесы должен оставить у слушателя яркое впечатление. Единство целого достигается посредством повтора основной фанфарной темы, скрепляющей композицию в единое целое. Задача исполнителя заключается в создании картины всенародного праздника, в котором яркие и красочные эпизоды, сменяющие друг друга, образуют неповторимо своеобразное запоминающееся единство.

Следует обратить внимание студента на оригинальные ладотональные выразительные средства, которыми пользуется в данной пьесе А.Мансуров. Это отклонение белой тональности, белоклавишной тональности До мажор – сферой бемольных отклонений, ярко оттеняющих ослепительный свет основной тональности пьесы. Особого внимания требует средняя часть произведения, где торжественное маршевое движение сменяется колоритной картиной представления канатоходцев, танцоров, жонглёров. Здесь появляется новая фактура – октавно-унисонная, образующая яркий контраст и динамизирующая музыкальный образ. Гармония рождается из мелодических линий.

Передача звуковых эффектов, которыми изобилует пьеса «Все на праздник», составляет одну из главных задач в этом произведении. Педагог должен обратить внимание студента на всевозможные изобретательные приёмы в этой пьесе: фанфарные звучания, унисонно-остинатные последовательности, искромётные пассажи, остросинкопированные ритмы-усули. Раскрытие тембро-динамических возможностей, заложенных в нотном тексте данного произведения позволит исполнителю ярко раскрыть её содержание, усилить звуковую энергию, передать праздничный жизнеутверждающий характер музыки.

Очень эффективна пьеса «За и против» Эолы Пак. На её материале педагогу предоставляется возможность ознакомить студента с современными фортепианными выразительными средствами: расширенной тональностью, техникой звуковых кластеров. Пьеса строится на противопоставлении разнородных элементов фактуры. Уже в первых тактах пьесы устанавливается её характер: причудливо фантастический образ, сотканный из разнородных элементов фактуры:

Moderato

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato". It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is 3/4. The piece is marked with a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and the instruction *senza Ped.* (without pedal). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (1-5) for both hands. The treble staff has a sequence of notes: G4 (finger 5), F4 (finger 2), E4 (finger 3), D4 (finger 1), C4 (finger 3), B3 (finger 2), A3 (finger 1), G3 (finger 4), F3 (finger 1), E3 (finger 3). The bass staff has a sequence of notes: G3 (finger 2), F3 (finger 1), E3 (finger 5), D3 (finger 2), C3 (finger 1), B2 (finger 2), A2 (finger 3), G2 (finger 1), F2 (finger 5), E2 (finger 2). There are also some accidentals, including a flat sign under the G in the treble staff and a flat sign under the G in the bass staff.

Скерцозный характер музыки, основанный на широких скачках отдельных мелодических звуков в разных регистрах, отсутствии мелодии в обычном смысле этого слова, короткие мотивы и фразы – всё это требует пристального анализа исполнителя данной пьесы. Исполнение её требует острого, несколько колючего звука, без применения педали, с точным выполнением указанных в нотном тексте штрихов и аппликатуры. Объективный анализ структуры произведения, мельчайших деталей является основой субъективного синтеза, рождающегося в процессе создания современного звукового образа.

Пьеса Э.Пак очень трудна в звуковом отношении. Задача исполнителя – создать фантастический звуковой образ, противопоставляющий два контрастных начала: скерцозно-загадочный, таинственный и оstinатно-механистический, образуемый звуковыми кластерами, впервые появляющимися в произведении в 16 такте и периодически повторяющимися в резком контрасте последования кластеров как противоборствующая сила. Кластеры исполняются посредством нажатия всех – и белых и чёрных клавиш в указанном диапазоне. В 21 такте перед кластерами указан знак бемоль, обозначающий, что следует нажимать только чёрные клавиши. Исполнение пьесы «За и против» требует основательной технической оснащённости студента и подготовленности к современному музыкальному языку. Пьеса требует умения активно и динамично строить музыкальную форму, ярко раскрывать образные контрасты и переключаться с одного смыслового музыкального уровня в другой.

Очень интересны пьесы малой формы Мухаммада Атаджанова, тонко чувствующего природу фортепиано и глубоко знающего его специфику. Пьеса «Петушиный бой» очень оригинальна по своей стилистике и выразительным средствам. Она основана преимущественно на мелкой фортепианной технике и полезна для развития музыкально-образного мышления студента. В основе её содержания лежит показ средствами фортепиано – древнейшей в восточной культуре многих народов картины состязания петухов. Известно, что изображение петушиного крика мы встречаем ещё у И.Баха, в его «Страстях по Матфею». В данной пьесе М.Атаджанов так и как И.Бах почти иллюстративно передаёт воинственный крик петуха, которых открывает пьесу. Начинаясь

одноголосно в верхнем регистре фортепиано, тема постепенно переходит в средний регистр, задаёт общий эмоциональный тон всей композиции. Исполнять петушину реплику следует очень чётко, ритмически импульсивно, с чувством горделивости, юмора желанием петуха вступить в борьбу со своим противником и обязательно предвкушать победу:



Последующее музыкальное развитие основано на сочетании орнаментальных фигураций в партии правой руки и мелодических построений в партии левой руки. В партии правой руки следует показать элементы скрытого двухголосия, в 6 и 7 тактах ярко показать акценты на первой и третьей долях такта; обязательно добиться хорошего легато в партии правой руки:



Играть шестнадцатые следует очень ровно, подчёркивая сильную долю такта и первую ноту в группе шестнадцатых. Начиная с 12 такта фактура несколько видоизменяется и приобретает характер мелодии в правой руке и сопровождения в левой. Здесь главной задачей является очень яркий и рельефный показ мелодии, требуется хорошо прослушивать паузы восьмых, а левую руку играть очень ровно и даже автоматически, подчёркивая комический эффект поединка петухов. Вся пьеса строится по принципу постепенного нарастания напряжения к концу. Ритм становится в момент кульминации очень острым, напряжённым, сочетающим пунктирный и синкопированный рисунок. Композитор применяет здесь кластеры, создающие особый колорит настойчивости соперников в надежде на победу. Кластерные массивы сменяются возгласами петухов, образующих переключку голосов, и завершается пьеса голосом петуха-победителя.

Пьеса «Петушиный бой» очень эффектна и колоритна. На её материале решаются не только технические задачи: освоение мелкой

техники, игра кластеров, сложных ритмических структур, но и прежде всего создание неповторимо колоритной звуковой картины состязания петухов. Остроумно комический образный строй пьесы даёт возможность студенту проявить свою исполнительскую фантазию в пределах тех скромных возможностей, которыми располагают большинство студентов, не получивших должной профессиональной подготовки в области фортепианного исполнительства в среднем звене обучения.

Таким образом, необходимо обозначить некоторые методические аспекты работы над пьесами композиторов Узбекистана. Большинство сочинений малой формы композиторов Узбекистана имеют яркую национальную образность, опору на национальные традиции, содержат моменты имитации игры на узбекских народных инструментах, ярко самобытные, неповторимо оригинальные усильные ритмоформулы. Задача педагога заключается в раскрытии образного мира пьес, который студенты иногда не могут самостоятельно постичь. Даже при наличии программного заголовка, а пьесы малой формы композиторов Узбекистана почти все программны, педагогу надлежит рассказывать студенту о композиторе, в произведении проанализировать круг выразительных средств, определить форму, наметить кульминационные фазы развития, динамический план.

Каждый из образов пьесы должен оставлять яркое впечатление, которое возможно только при условии осмысленного подхода к изучению произведения, постижению его образного мира и создания художественной интерпретации. Технические задачи в пьесах малой формы должны составлять как бы второй план круга творческих задач, поставленных педагогом в изучаемом произведении. Главное – это образное содержание, художественная идея, а выразительные средства, в том числе и технические трудности легче преодолеваются, если они осмыслены с точки зрения их художественно-эстетической цели применения.

Весьма важной педагогической проблемой в пьесах малой формы является фактура. Необходимо умение правильно координировать составные элементы музыкальной фактуры, сохраняя при этом независимость каждого компонента целого, звуковой колорит и фоническая яркость достигаются путём осмысления фактуры как целостного комплекса, синтезирующего разнородные элементы в единое целое, подчиняя их созданию художественного звукового образа. Постигание элементов происходит только в контексте целого, как неотъемлемой части общей композиции. Пьесы малой формы в преобладающем большинстве имеют трёхчастное репризное строение и осмысление разделов формы также является одним из факторов, способствующих созданию целостной исполнительской концепции.

Обратим внимание на творчество ещё одного, молодого, талантливого композитора – Лейлу Муждабаеву. Как и многие композиторы

Узбекистана, Л.Муждабаева в фортепианном творчестве тяготеет к программным циклическим композициям, в большинстве случаев связанных с поэтическими образами Востока, картинами живописной природы Узбекистана, жанрово-бытовыми зарисовками.

Обычно произведения такого рода характеризуются неоклассической стилистикой. Обращение молодых музыкантов к таким сочинениям даёт возможность в той или иной степени выявить то новое, что содержится в музыке композитора, отразить творческие тенденции современного репертуара.

Одним из интересных сочинений Л.Муждабаевой, на котором мы остановим своё внимание, является сюита в трёх частях, имеющих программные заголовки: I – «Гротеск»; 2 – «В мечети»; 3 – «Праздничная токката». Данную сюиту можно рекомендовать для эскизного ознакомления студентам всех исполнительских специальностей, а при условии вынесения её на аттестацию подвинутым студентам музыковедам, композиторам, дирижёрам и струнникам. Каждую из частей можно пройти как самостоятельную пьесу.

Прежде чем начать работать над сюитой, педагог обязан рассказать студенту об особенностях современной фортепианной сюиты и указать на принципиальные отличия её от старинной сюиты. Желательно познакомить студентов с образцами некоторых сюитных композиций, например, с «Маленькой сюитой для фортепиано» Ж.Бизе, с циклом «Стены древней Бухары» Д.Сайдаминовой или какими-либо другими сочинениями подобного рода.

Сюита Л.Муждабаевой строится по принципу яркой контрастности образов её составляющих. Это подчёркивается темпом (крайние части быстрые, а средняя – медленная), стилистикой, фактурным письмом, нюансировкой эмоциональных характеристик. Все три части сюиты миниатюрны и изысканны по средствам музыкальной выразительности. Опора композитора на народные диатонические лады, ритмические и интонационные особенности узбекской песенности и инструментальной музыки придаёт сюите ярко выраженный узбекский национальный характер.

Наряду с этим Л.Муждабаева широко и разнообразно применяет приёмы современной композиторской техники письма, звуковые гроздья, колористические средства, подчинённые раскрытию содержания музыки. Раскрепощение тонально-гармонического, ритмического, тембрального мышления в музыке Л.Муждабаевой происходит во многом под воздействием современных музыкально-выразительных стимулов.

При внешней контрастности частей сюита обладает глубоким внутренним единством, осуществляемым за счёт тематических и ладогармонических связей в цикле, которые не лежат на поверхности, Л.Муждабаева использует в сюите тональность до-мажор, обогащая её

красочно-колористическими расцвечиваниями диатоники. Организация музыкального материала в сюите происходит с помощью свободно развёртывающихся мелодических линий, в чём находит своё выражение монодийная природа музыкального мышления узбекского композитора. Мелодическое движение голосов, не predetermined логикой вертикали, определяется силой интервальных напряжений в них заложенных. Мелодические линии в пьесах Л. Муждабаевой обычно разветвляются, оснащаются скачками, сгущающими мелодическое напряжение.

Усиливающееся мелодическое напряжение предопределило усложнение ритмического рисунка в цикле, большую его активность, независимость на фоне метра. Постоянная смена размера ставит перед исполнителями ряд трудностей. Рельефное высвечивание ритма в музыке Л. Муждабаевой требует соответствующих приёмов звукоизвлечения: нон легато, мартеллато. Акценты в нотном тексте пьес, как правило, обозначают интонационные ударения, не совпадающие с ударением метрическим.

Для обострения ритмического чувства необходимо уделять большое внимание работе над точностью артикуляции. Композитор весьма детально указывает фразировку в нотном тексте и задача педагога – привлечь внимание студента к авторским требованиям, несоблюдение которых может привести к негативным результатам, выбор штрихов должен быть определён на самом начальном этапе ознакомления с произведением.

Напряжение мелодического развития в сюите определяет не только логику ритма, артикуляции, но и логику динамики и агогики. Композитор видит в динамике и агогике средство интонирования и часто каждому отдельному мотиву сообщает особую динамику, поэтому она так детализирована и потому так невелик предел действия динамических знаков: фраза, мотив, а иногда и в пределах мотива может произойти смена нюанса. Всё это требует огромного пристального внимания к нотному тексту, изучение которого обязательно должно происходить в классе под руководством педагога.

Обратим внимание ещё и на своеобразие регистровых красок в цикле. Л. Муждабаева применяет следующий принцип экспозиционного изложения тематизма в частях сюиты: I часть начинается в низком регистре, II часть – в среднем, а III – в очень высоком. При этом в процессе развития охватываются практически все регистры фортепиано, а в моменты достижения кульминации как правило используются выразительные возможности верхнего регистра.

Каждая из пьес сюиты выдвигает перед студентом ряд задач, которые ему необходимо решить в процессе изучения. Перейдем к работе над первой пьесой цикла «Гротеск», он вводит нас в мир причудливых танцевально-игровых образов, эта пьеса представляет собой своеобразное

скерцо с органичным претворением идеи усuality и с органическим синтезом импрессионистической и традиционно-национальной, узбекской стилистики.

Пьеса написана в трёхчастной форме с серединой развивающего типа. Фортепианная фактура миниатюры аскетична и прозрачна. В современной музыке чем прозрачнее фактура, тем экспрессивнее выглядит созвучие, но с другой стороны, чем сложнее, противоречивее созвучие, тем меньшей плотности звуковая ткань нужна для реализации его экспрессивных возможностей.

Л.Муждабаева находит органичную связь между экспрессией и акустикой: чем суше, аскетичнее звучность, тем больше экспрессии обнаруживает индивидуализированная гармония, тем сильнее воздействует необычная мелодическая структура. Композитор весьма рационально подходит к организации звучания, воплощая музыкальные идеи в максимально концентрированном виде. К этой цели Л.Муждабаева идёт двумя путями: во-первых, даёт минимум фактурных пластов, во-вторых, расширяет диапазон одновременно звучанию.

Поразительно лаконично, двумя-тремя штрихами, композитор создаёт скульптурно чёткий, рельефный образ: графически скупая восходящая мелодическая линия уравнивается нисходящей. Густая, наполненная обертонами звучность низкого регистра в нюансе *mf* придаёт музыке оттенок таинственности, загадочности и причудливости.



Обратим внимание на ассиметричную структуру тематизма «Гротеска». Здесь имеет место, как переменность метра, так и ассиметричная разбивка ритмических долей внутри такта. Метроритмические смещения подчеркивают гротескный характер музыки и требуют от исполнителя гибкости. Почувствовать и передать экспрессию ритма – одна из наиболее сложных исполнительских задач в этой пьесе, самое трудное – сделать ритм управляемым.

Ещё одна важная и трудная область работы – звуковая. Характер и динамика звукоизвлечения в «Гротеске» требуют специального внимания. Работая над миниатюрой, необходимо добиться тончайших нюансов, разнообразнейших красочных оттенков. Достижению этого могут помочь образные ассоциации с тембрами различных инструментов. Так, мелодическая линия в начальных тактах пьесы близка по тембру звучанию

фагота, характер звукоизвлечения здесь необходим плотный, крепкий и очень отчётливый. Малая секунда, на слабой доле первого такта выступает как звукозаполнение ритмического акцента, с другой стороны, как ударность, позволяющая подчеркнуть диссонансный характер созвучия. Малая секунда выделена штрихом портаменто, подчёркиваемого последующей лигой. Небольшое замедление темпа в 5 такте призвано оттенить завершённость музыкального построения, его закругленность.

Большое выразительное значение в крайних частях пьесы имеет своеобразный ритмический импульсивный усуль, имитирующий игру на дойре. Он появляется впервые в 4 такте и создаёт интересные метроритмические перебежки в развитии мелодической линии. Усуль выделен штрихом портаменто на первой ноте группы двух восьмых и резким sforzando на второй ноте, подчёркивая тем самым остро гротескный характер звучания.

С 6 такта устанавливается первоначальный темп. Тема изложена на тон выше и с небольшими изменениями. В своём развитии она достигает яркой звуковысотной кульминации в 13 такте. Усульные септимы в кульминационной фазе играют очень крепкими пальцами, уверенно и сильно штрихом портаменто в нюансе *f*. После достижения кульминационной точки необходимо выдержать паузу, обозначенную фермой и переключиться на начало новой волны развития тематического материала.

Основная тема вновь звучит в до-мажоре в низком регистре, но на этот раз более затаённо и загадочно в нюансе *mp*, с небольшими изменениями. Здесь желательно найти новые тембровые краски фортепиано, несколько смягчая звучание, применяя более мягкое и лёгкое стаккато, намечая переход к следующей части миниатюры – среднему разделу.

В 18-20 тактах и далее Л.Муждабаева широко пользуется приёмом чёткого разделения голосов на мелодические и аккомпанирующие:

Meno mosso

Этим путём композитор привлекает внимание слушателя к тематически значимым голосам, в данном случае, к звуку ми первой октавы, который должен прозвучать очень глубоко и протяжно. Аккомпанирующие голоса выступают в роли острого усульного ритмоинтонационного окружения. Нижний фактурный план играется

острым и лёгким стаккато с постепенным, ослаблением силы звучности. Мимо внимания исполнителя не должен ускользнуть короткий форшлаг в усуге в 19 такте. Он предвосхищает появление форшлагов и трелей в мелодической линии средней части, характеризующейся большой свободой, импровизационностью развития.

Хотя темп в средней части становится более сдержанным, характер музыкального высказывания здесь очень экспрессивный, напряжённый.

Мелодическая линия, украшенная мелизмами, триолями очень широкоохватна и требует плавного и непрерывного, естественного её ведения. Исполнение средней части требует хорошего легато. Необходимо передать гибкость очертаний причудливой и капризной мелодии, свободно движущейся на фоне выдержанных педальных звучностей.

Работая над средней частью, следует особое внимание уделить качеству звука, его певучести и выразительности интонационных ходов. Надо добиться не только красивого, кантабильного звучания, но и плавности, гибкости мелодических изгибов, филигранности отделки, естественной непринуждённости исполнения, что особенно трудно из-за большого количества тонких штрихов, мелизмов и разнообразных орнаментальных фигур, сложных в ритмическом отношении.

Обратимся к следующей фразе – одному из варьированных проведений темы в 33-37 тактах:

Она требует широкого дыхания, постепенного усиления силы звучности к кульминационной вершине в 37 такте и последующего спада напряжения и динамики в 38-40 тактах. Трель в 35 такте должна звучать очень мягко, создавая скорее иллюзию вибрации тоны *re* второй октавы, чем быстрого чередования двух смежных звуков. Украшения, придающие мелодии ещё большую широту, надо играть очень плавно с тем, чтобы не нарушать цельности мелодической линии.

Довольно труден пассаж, завершающий среднюю часть пьесы. Его надо исполнять очень гибко, плавно, тончайшим *p*, естественно замедляя темп в 46 такте и ускорить его в 47-49 тактах с последующим замедлением в 50 такте, завершив всю эту фразу как вопрос на фермате. При этом очень важно ощущать мелодическую природу музыки, логику её движения. Гибкость и естественность ведения мелодических линий может быть достигнута при условии выбора правильной, продуманной аппликатуры. Педагог обязан проставить аппликатуру, соответствующую строению рук студента.

В репризе возобновляется первоначальный темп и гротескный характер музыки, который становится здесь ещё более капризным благодаря элементам из средней части, триольным фигурациям, придающим оттенок изысканности, утончённости и свободы движения. Исполнение репризы требует большой гибкости метро-ритма, быстрой смены разнообразных штрихов. Завершить пьесу следует очень ярко, темпераментно, в нюансе *ff*, энергичными усильными возгласами. Касаясь общего плана исполнения пьесы, хотелось бы обратить внимание на необходимость единства темпа в крайних частях миниатюры. Относительно применения педали в I части, надо сказать, что педаль здесь следует применять как средство расслоения звучности, дать голосам полярные акустические характеристики, благодаря педали удаётся удерживать несколько голосов в несмежных регистрах.

Глубоко проникновенна и полна внутренней сосредоточенности вторая часть цикла «В мечети», являющаяся лирико-философским центром сюиты. Она погружает в особое психологическое состояние соприкосновения человека с памятником духовной культуры. Очень убедителен выбор выразительных средств, используемых композитором: наиболее броские и показательные в национальном отношении элементы мелодико-интонационной структуры – свободно импровизационные построения, имитирующие своеобразное звучание народных узбекских инструментов. Идущие от современности приёмы полифонического письма, наслаивание новых линий-импровизаций, неуклонная динамизация всей формы – ещё более углубляют национальный колорит.

Осмысливая образное содержание пьесы, необходимо погрузиться в лирико-философское состояние духа, нечто внеземное, возвышенное и самоуглублённое. Основанная тема, изложенная в среднем регистре фортепиано и порученная правой руке, характеризуется поступенным мелодическим движением, сложностью ритмической организации, переменностью метра, импровизационностью:

Adagio

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

Мелодия возникает из секундового сочетания, постепенно обретая всё более рельефные очертания. Усиление общей насыщенности ткани достигается подключением новых голосов, удерживаемых педалью. Всё это необходимо тонко выявить исполнителю путём постепенного увеличения интенсивности звучания, а, следовательно, и большего использования педали.

Обращаясь к данной пьесе, исполнитель должен быть особенно чутким к процессу обновления тематического материала, выявляя его изменения, которые он претерпевает. Миниатюра требует повышенного внимания к новизне интонационного мышления Л. Муждабаевой, к тому строю художественно-выразительных средств, при помощи которого композитор достигает непрерывности обновления тематического материала.

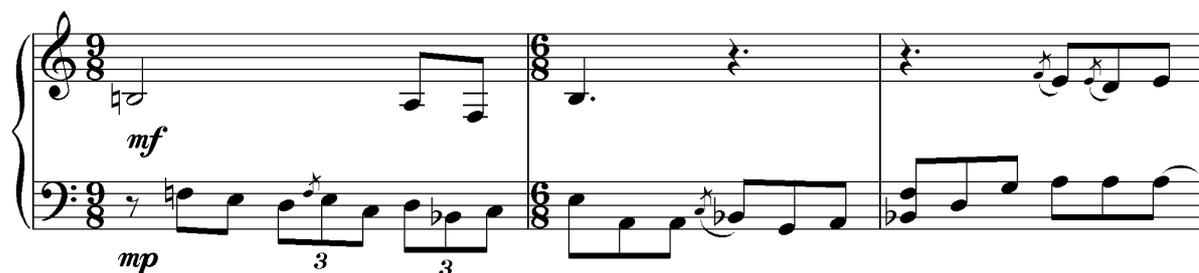
Пьеса «В мечети» имеет сквозное строение с элементами репризности, образующей нечто вроде тематической арки и придающей ей удивительную цельность. В данной пьесе огромную роль играет ритм, живой и лишённый какой-либо механистичности. Одна из трудных задач в этой пьесе – добиться необходимой ритмической гибкости. Работа над ритмикой должна протекать в связи с раскрытием образного содержания миниатюры. Только тогда можно достигнуть естественности агогических оттенков.

В 8-12 тактах необходимо обратить внимание на полифонию, образующуюся в результате сочетания различных голосов. Имеющая характер то подголосков, то имитаций, она динамизирует развитие и придаёт музыкальной ткани бóльшую мелодическую насыщенность. Мелодическая линия, плавно спускаясь в нисходящем движении, переходит в партию левой руки. Необходимо хорошо вслушиваться в образующиеся полифонические сочетания голосов, постигая их красоту. Форшлагги следует исполнять мягко и плавно как составную часть мелодической линии.

Исполнение триольных фигураций требует большой гибкости и связанности. Триоли имеют интонационный характер и отнюдь не должны разрывать общей мелодической линии развития. Мелодия как бы сама собой мягко просвечивает сквозь витиеватую ткань триольных фигураций, выразительность которых тонко оттеняется встречающимися форшлаггами.

В пьесе должна ощущаться внутренняя устремлённость музыки, иначе миниатюра может рассыпаться на отдельные мотивы и фразы. Мелодическому развитию должны быть подчинены и различные элементы выразительности: возникающие имитации, словно передающие мелодическое движение в другие голоса, подголоски, небольшие нарастания и ослабления звучности, едва заметные агогические оттенки, отражающие движение души. Все оттенки при этом должны иметь характер скорее намёка, мысли, высказанной про себя, словно это внутреннее развитие чувства, а не внешнее его проявление.

Небольшое, едва заметное *ritenuto* в 12 такте подготавливает появление речитативно-декламационной темы в 13 такте, которая должна прозвучать очень значительно, весомо, строго и торжественно на фоне размеренного триольного сопровождения:

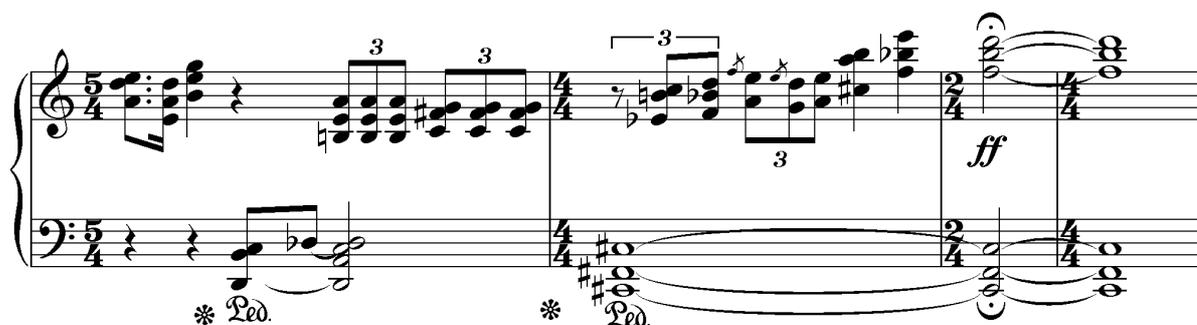


Яркий индивидуализированный облик этой теме придаёт ей тритоновая окраска, усиливающая сакральный и архаический колорит образа, увлекающего в глубь тайны веков, в величайшую культуру предков, как бы устанавливая духовную связь между веками. В исполнении данной темы, воспринимающейся как речь мудрого пророка, следует подчеркнуть декламационное начало. Рекомендуется применять плотное, глубокое звукоизвлечение в нюансе *mf*. Сопровождающие тему триольные фигурации играют звуком менее плотным, более прозрачным, приглушённым, как бы матовым в нюансе *mp*.

Постепенно в мире символов, спокойствия и сосредоточенности, тишины возникают новые образы, исполненные трепетности и душевного стремления. Они ярко переданы восходящими интонациями, усложнением ритмического рисунка, сменой размера, включением в развитие новых голосов. Особую выразительную роль здесь приобретают причудливые и красочные гармонические сочетания, образующие аккорды терцовой структуры и даже кластеры. Их исполнение требует компактного звукоизвлечения, но не грубо материального характера. Избегая громоздкости и тяжеловесности, необходимо стремиться к насыщенности звучания аккордов.

Неустойчивые гармонии способствуют созданию эмоционального напряжения, усиливающегося с помощью пульсирующей ритмической

экспрессии в подходе к кульминации. Таким образом, композитор осуществляет переход от самоуглублённого лирико-философского созерцания к более объективному внутреннему состоянию. Динамическое нарастание, ритмическая экспрессия, приводит к экстатической кульминации, звучащей как страстный молитвенный призыв к всевышнему:



Музыка должна звучать, словно фанфары трубы. Здесь рекомендуется приём глубокого погружения в клавиатуру для воссоздания звуковой панорамы широкого акустического пространства. Достижению цели способствует концентрация веса в пальцах, исполняющих мелодическую линию. Это особенно важно на вершинных звуках в 27-29 тактах, иначе у студентов с небольшими и слабыми руками они не будут достаточно яркими. Студенту, не справляющемуся с требуемой звуковой задачей, можно посоветовать «собирать» руку к пятому пальцу, воспроизведению характера звучности медных инструментов может помочь высокое положение запястья, при котором пальцы находятся почти в вертикальном положении.

Педаль в кульминационной зоне берётся густая, на каждую новую гармонию. Кульминационный аккорд следует очень хорошо выдержать, вслушиваясь в постепенное затухание звучности от *ff* к *pp*.

После кульминации состояние глубокой сосредоточенности и созерцательности. Следует обратить внимание студента на смену регистров. В глубоких басах в партии левой руки в нюансе *pp* звучит таинственная музыка наподобие хора, символизирующая собой нечто мистическое, некое надличностное начало. В 32-33 тактах следует обратить внимание на рельефное исполнение каждого из двух голосов в партии левой руки. Басовые звуки, выписанные графически выпукло, должны быть полными и насыщенными, иначе тема прозвучит «мелко» и потеряет свою значительность. Для достижения большей связанности между звуками можно использовать педаль, чутко контролируя её слухом.

В этом разделе пьесы необходимо очень хорошо вслушиваться в сочетание голосов, особенно в восходящем движении созвучий, устремляющихся в верхний регистр к увеличенной октаве *ля-бемоль*

второй октавы – ля третьей октавы, как бы застывающей в тишине. В последовательности сменяющих друг друга причудливых созвучий важно ощутить мелодическое начало, содержащееся в верхних звуках партии правой руки, Оно воспринимается отчётливее, если сравнить это построение с предшествующим, послужившим для него мелодической и гармонической основой.

Завершается пьеса несколько видоизменённым повторением начальной секундовой темы, помещённой в верхнем регистре фортепиано. Нежные хрустально-прозрачные созвучия мягко и просветлённо в нюансе *pp* создают впечатление о парящей в небесной вышине душе, исполненной светлого, возвышенного чувства. Чтобы подчеркнуть тембровую окраску высокого регистра инструмента, запечатлеть миг звучащей тишины, необходимо уменьшить силу звука в пределах *pp* и *ppp*, применить густую педаль.

Пьеса «В мечети» предоставляет педагогу возможность выбора типа звучания в соответствии с поставленными перед студентом художественными задачами. На наш взгляд, наиболее уместным и целесообразным здесь является легатный способ интонирования, позволяющий максимально полно раскрыть мелодические возможности данной миниатюры. Очень медленный темп пьесы ставит перед исполнителем ряд трудностей, связанных с интонационной выразительностью, которая предполагает исполнительское слышание всех элементов музыкального языка: интонационной наполненности, полифонических сочетаний, взаимодействий голосов, остроты диссонирующих созвучий, тембровых красок. Как отмечает исследователь фортепианного интонирования А.Малинковская: «Именно комплексность взаимодействия фортепианно-выразительных средств при их направленности на выявление интонационного содержания музыки, на процесс развития остаётся одним из главных эстетических принципов исполнительского искусства».¹

В данной пьесе интонационная выразительность является важнейшим и основополагающим художественно-выразительным средством. Она может выступать здесь как экспрессивный фактор, как темброво-колористический фактор, а также как фактор пространственной организации звукового образа. Работа над интонационной выразительностью предполагает ряд моментов, начиная от мельчайших деталей мелодической структуры, распределения смысловых акцентов, характера мелодических линии, тембровой окраски, динамического развития и завершая исполнительским планом произведения в целом.

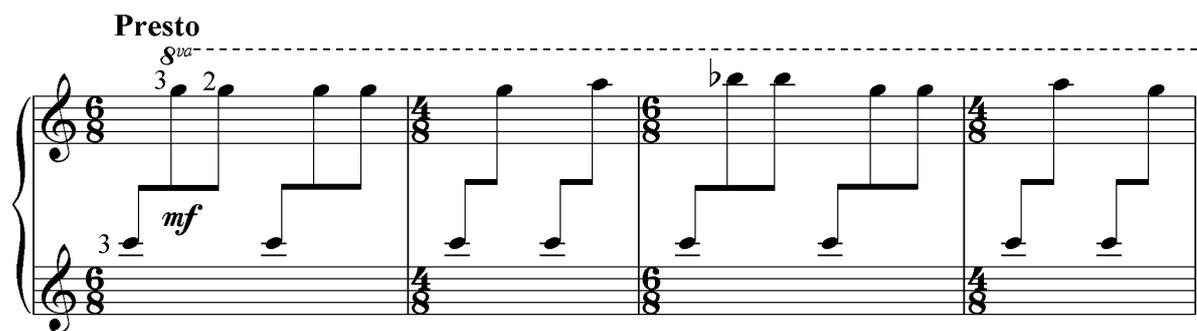
Большую роль при исполнении пьесы «В мечети» играет педаль. Она усиливает красочность звучания, придаёт большую певучесть мелодии и

¹ Малинковская А. Фортепиано-исполнительское интонирование. –М., 1990. –С. 151.

насыщенность фактуре, помогает рельефнее выявить тембровые краски различных регистров фортепиано. Помимо этого педаль способствует в данной пьесе полноте звучания аккордов и созвучий.

«Праздничная токката», завершающая сюиту, продолжает линию узбекских фортепианных токкат, идущую от токкаты Хайри Изамова с присущими для них типичными для узбекских народных щипковых инструментов репетиции звуков, остигатного вариационного развития музыкального материала. Токката трактуется Л.Муждабаевой в энергетико-моторном плане как неудержимый поток жизненной энергии, радости и динамики бытия. Композитор изобретательно использует органичное сочетание равномерной ритмической пульсации и неквадратной метрики, нередко встречающейся в токкатных сочинениях XX века.

Требующая ясного, чеканного звука, блеска и ритмической устойчивости, токката основана на повторении и развитии простой позиционной фигуры:



В звуковой организации Токкаты большую роль играют динамика и ритм, находящиеся в данной пьесе в тесной взаимосвязи. Благодаря взаимодействию динамического и ритмического уровней, достигается целостность звукового потока. В композиции Токкаты важное значение имеет принцип волнового развития. Волновые фазы символизируют собой движения энергетических потоков жизненных импульсов. Л.Муждабаева использует в токкате вариантно-вариационный метод развития музыкального материала, расцветивая музыкальную ткань разнообразными фактурными изменениями первоначальной фигуры.

При работе над Токкатой необходимо, прежде всего, хорошо выучить основную фигурационную ячейку, точно определив аппликатуру. Учить начальную фигуру полезно медленно, активными пальцами, полнозвучным нон легато, затем стаккато и другими способами. Необходимо обратить внимание на усложнение фактуры с 18 такта и усиление силы звучности, благодаря чему основная тема приобретает новые краски. В этом разделе пьесы рекомендуется следующая аппликатура:

Начиная с 26 такта, движение постепенно начинает перемещаться в средний регистр фортепиано. Происходит активная смена гармонических красок, которую следует услышать и ярко показать в динамике неудержимого токкатного движения. В этом разделе пьесы очень важно найти правильное ощущение ритмической пульсации, непрерывного движения мелодической энергии. Следует добиваться абсолютной ровности звучания нот, идеальной точности ритмического импульса, равномерного распределения силы звучности, между руками. Звонкий суховатый, несколько металлический звук, скромная педаль, не затемняющая звуковой картины должны рельефно высвечивать мелодическую линию развития.

Необходимо обратить внимание на 50-52 такты, в которых в токкатное движение вливается новый звуковой образ. Здесь происходит резкая смена фактуры, требующая переключения внимания исполнителя на новые выразительные средства. В партии правой руки появляются праздничные фанфарные созвучия, а в партии левой руки – энергичное мелодическое движение:

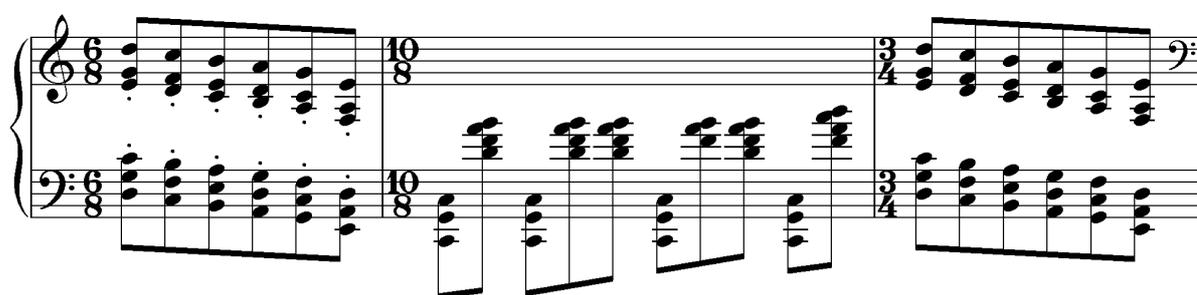
Созвучия в правой руке рекомендуется играть плотным насыщенным звуком, а восьмые в левой руке – штрихом нон легато крепкими собранными пальцами.

В 53-54 тактах фактура вновь становится токкатной, но не надолго, потому что уже в 56 такте в неудержимый токкатный поток вторгается галерея гротескных образов из первой части сюиты. В связи с этим возникают разнообразные звуковые задачи. Каждый из новых образов, включающихся в токкатный поток, требует определенного характера звука: первый – энергичного и густого, второй – более лёгкого, прозрачного, скерцозного. При появлении двойных нот в правой руке звучность должна быть более певучей. Надо обратить внимание на

рельефное выделение отдельных голосов в этих новых эпизодах. Очень полезно поработать над партией каждой руки отдельно. Студенты со слабыми пальцами часто «завязают» в двойных нотах, темп замедляется, мелодическая линия теряется, поэтому двойным нотам надо уделять особое внимание.

В 64-65 тактах необходимо придерживаться указанной в нотах фразировки. Фигурации в партии правой руке нужно играть легато и при этом сохранять прежний очень отчётливый характер звука. Цепочка нисходящих квинт в левой руке требует очень крепких и цепких пальцев. Эти такты рекомендуется учить с очень медленным темпе, вслушиваясь в каждый мелодический переход, в каждую гармоническую краску.

Значительную трудность представляют 66-69 такты пьесы:



Нисходящая последовательность аккордов, исполняющихся стаккато, перемежающаяся импульсивными токкатными аккордами с импульсивным ритмом в темпе *Presto* требуют тщательной отработки в медленном темпе, исполняя их, надо стремиться к возможно большей свободе рук, не допуская их зажатия, и максимальной экономии движений. Для этого можно посоветовать играть аккорды, приходящиеся на сильную долю такта несколько тяжелее, чем остальные. Это не только подчёркивает метроритмическую структуру, но и предохраняет руки от излишнего напряжения.

В 70-76 тактах появляется новая фактура, требующая более мягкого, прозрачного звука. Музыка становится здесь особенно жизнерадостной, полётной и воздушной. Исполняя этот раздел пьесы, следует передать её грациозный, капризный характер, форшлагги должны быть очень лёгкими, изящными, словно весёлое щебетание птиц. Нужно хорошо слышать движение голосов, чутко ощущать смену гармоний, для чего следует слегка выделять, опорные точки гармоний. Артикуляция должна быть ясная, чёткая и уверенная.

В 77-82 тактах музыка, переходя в верхний регистр, приобретает ещё более задорный характер, становится скерцозной благодаря орнаментальным изгибам мелодии, триольным фигуркам шестнадцатых, придающим звучанию юмористический оттенок. Эти ажурные воздушные фигурации должны исполняться очень звонко, легко и филигранно с

небольшим акцентом на первую ноту группы. Восьмые в левой руке должны звучать исключительно ровно, легко, отчётливо, не сливаясь с правой рукой.

Темп *Moderato* в 83-84 тактах даёт возможность небольшой разрядки в динамичном потоке праздничной вереницы образов, приводя к темпу *Presto* в 85 такте. Следующий затем полный задора и неуёмной энергии вихревой пассаж шестнадцатых мартеллато, пролетающий по всему диапазону фортепиано и застывающий на звуке *си-бекар* третьей октавы в долгой фермате, требует несомненных усилий исполнителя. Здесь необходимо очень мощное динамическое нарастание звука, энергия и яркий темперамент.

Хорошо выдержав фермату, следует очень ярко и эффектно завершить пьесу, дав небольшую оттяжку в *meno mosso*, где возобновляется первоначальный токкатный тип движения в высоком регистре, постепенно ускоряясь к *a tempo*. Радостное настроение достигает наивысшей точки и вся пьеса заканчивается сверкающим глиссандо к искрящемуся, весело и празднично ликующему аккорду.

«Праздничная токката» наиболее сложная часть сюиты, требует особенно тщательной работы, связанной с развитием технических навыков студента. Большое значение в этом процессе играет исполнительский метроритм. Как справедливо отмечает А.Алексеев: «От характера исполнительского метроритма зависит, прежде всего, тонус интонирования, уровень напряжения ритмоинтонационной энергии – высокий, средний или низкий, присущий той или иной интерпретации».¹ Работая над Токкатой, можно овладеть приёмами накопления и рассредоточения метроритмической энергии. Для этого необходимо научить студента рационально и правильно распределять внимание и силы, а также заблаговременно переключать внимание в соответствии со сменой образных сфер.

В том случае, если Сюита полностью будет вынесена на концертную сцену, необходимо продумать общий исполнительский план цикла в целом, главное внимание выявлению имеющихся в сюите контрастов. Глубокое проникновение в стиль композитора должно органично взаимодействовать с проявлением индивидуальных исполнительских качеств молодого музыканта. При этом основополагающее значение должно иметь осознание смысла нотной графики и пристальное изучение нотного текста как основы

¹ Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. –М., 1984. –С. 9.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Интерпретация музыкальных произведений. –М., 1984.
2. Алексеев А. Методика обучения игре на фортепиано. –М., 1971.
3. Баренбойм Л. Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. –Л., 1969.
4. Баренбойм Л. Вопросы оптимизации обучения игре на фортепиано. –Т., 1980.
5. Браудо И. Артикуляция. –Л., 1973.
6. Вахидов А. Г.мушель. Розовая сонатина // Методика преподавания музыкальных дисциплин. Вып. 3. –Т., 1989.
7. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. –М.-Л., 1976.
8. Гулямова Г. Э.Салихов. Соната для фортепиано /Вопросы интерпретации композиторов Узбекистана. –Т., 1993.
9. Данияр-Ходжаева Д. Вариации на тему «Яллама-ёрим» А.Литвинова // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. III. –Т., 2003.
10. Данияр-Ходжаева Д. Вопросы полифонии в «Розовой сонатине» Г.Мушеля // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. IV. –Т., 2003.
11. Землянский Б. О музыкальной педагогике. –М., 1987.
12. История узбекской советской музыки. В 3-х томах. Т. III. –Т., 1991.
13. Коган Г. У врат мастерства. Работа пианиста. –М., 1969.
14. Любомудрова Н. Методика обучения игре на фортепиано. –М., 1982.
15. Малиновская А. Фортепианно-исполнительское интонирование. –М., 1990.
16. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. –М., 1988.
17. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. –М., 1967.
18. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. –Л., 1971.
19. Соломонова Т. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. –Т., 1987.
20. Хашимова Д. Основные тенденции развития узбекской фортепианной музыки 90-х годов XX века // Вопросы музыкального исполнительства и педагогики. Вып. III. –Т., 2002.
21. Холопова В. Музыкальный ритм. –М., 1980.
22. Цукерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. –М., 1974.
23. Юсупова О., Белага Н. Некоторые аспекты работы в фортепианном классе над произведениями крупной формы композиторов Узбекистана // Вопросы теории музыки и исполнительства на современном этапе. –Т., 1983.
24. Юсупова О. С.Карим-Ходжи «Вариации на таджикскую тему для фортепиано» // Методика преподавания музыкальных дисциплин. Вып. IV. –Т., 1987.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора	3
Работа над полифоническими произведениями	5
Работа над произведениями крупной формы	27
Узбекский вариационный цикл	43
Работа над пьесами	59
Литература	89

МУНДАРИЖА

Мухаррирдан	3
Полифоник асарлар устида ишлаш	5
Йирик шаклдаги асарлар устида ишлаш	27
Ўзбек композиторлари ижодида вариацион цикл	43
Пьесалар устида ишлаш	59
Адабиётлар	89

CONTENTS

From editor	3
Work on poliphonic composition	5
Work on making the large form.....	27
Uzbek variational cycle	43
Work on play	59
Literature.....	89

Лариса Муртазаевна АЗИМОВА

ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА В
КЛАССЕ ОБЩЕГО КУРСА ФОРТЕПИАНО

Лариса Муртазаевна АЗИМОВА

УМУМИЙ ФОРТЕПИАНО КУРСИ СИНФИДА ЎЗБЕКИСТОН
КОМПОЗИТОРЛАРИ АСАРЛАРИ

Larisa Murtazaevna AZIMOVA

PRODUCT COMPOSER UZBEKISTAN IN CLASS OF THE
GENERAL COURSE PIANOFORTE