

Т. Юрова

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СОВРЕМЕННЫХ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ

Рекомендовано Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений Российской Федерации
по образованию в области музыкального искусства
в качестве учебного пособия для педагогов и студентов
высших учебных заведений по специальности 050900
«Инструментальное исполнительство»



МОСКВА · МУЗЫКА
2010

Юрова Т.В.

Ю 78 Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. — М.: Музыка, 2010. — 144 с., ил., нот. — (Библиотека музыканта-педагога).

ISBN 978-5-7140-1170-2

В книге профессора Воронежской государственной академии искусств рассматриваются фортепианные произведения отечественных композиторов второй половины XX века — Р. Бойко, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Н. Сидельникова, С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина, которые рекомендуются в учебном репертуаре музыкальных школ и училищ. Сообщаются биографические и творческие данные композиторов, освещаются особенности их стилистики. Автором предлагается методология исполнительского и педагогического анализа произведений, подробно рассматривается спектр исполнительских задач и педагогических приемов, необходимых при разучивании каждого сочинения.

Книга адресована педагогам-пианистам, а также студентам, изучающим дисциплины «Методика обучения игре на фортепиано» и «Педагогическая практика» в высших и средних музыкальных учебных заведениях.

ISBN 978-5-7140-1170-2

ББК 85.315.3

© Издательство «Музыка», 2010

ПРЕДИСЛОВИЕ И МЕТОДИЧЕСКАЯ ЗАПИСКА

Цель настоящего издания — привлечь внимание педагогов-пианистов к фортепианным произведениям для детей и юношества, созданным выдающимися отечественными композиторами второй половины XX века, и оказать методическую помощь в их освоении. Как показывает опыт, далеко не все преподаватели знают рассматриваемую на страницах книги музыку, и не во всех учебных заведениях сочинения данных авторов используются в репертуаре учащихся.

Известно, что программа ученика школы должна строиться по трем магистральным репертуарным направлениям: классическая музыка прошлого, произведения, где ярко выражена народно-национальная самобытность (обработки, особенно полифонические, народных мелодий и др.), и музыка современная. В репертуаре учащихся средних учебных заведений также необходимо присутствие сочинений современных композиторов.

Во второй половине XX столетия в отечественном музыкальном искусстве произошли существенные изменения. Радикально обновилось само музыкальное мышление. Стала иной логика музыкального языка (мелодика, ритм, гармония, ладотональная организация, тематизм, краски звучания, принципы формообразования). То, что создано поколением «шестидесятников», сильно отличается от сочинений эпохи С. Прокофьева и Д. Шостаковича. Русскую музыку, в том числе фортепианную, достойно развивали и обогащали композиторы-авангардисты, прежде всего А. Шнитке, С. Губайдулина, Э. Денисов, а также Р. Щедрин, С. Слонимский, Н. Сидельников и другие. Все они, изучив и освоив авангардные достижения западноевропейских авторов, овладев новыми композиторскими техниками, со временем «встроили» эти

новые явления в русскую музыкальную традицию и достигли высоких художественных результатов. Естественно, каждый делал (и делает) это по-своему, у каждого сложился свой неповторимый творческий почерк.

Следует отметить, что художественный плюрализм второй половины XX века вызывает трудности в прочтении произведений, в определении композиторского лица, стиля. И педагог встает перед достаточно сложной задачей — суметь рассмотреть в имеющемся обилии фортепианно-педагогического репертуара наиболее яркие сочинения, оценить их достоинства, понять их структуру, содержание, воспитательную ценность, прояснив при этом личность и индивидуальные черты композитора, особенности его фортепианного стиля. А главное, новая музыка требует серьезного изучения, освоения педагогом ее нового языка, новых выразительных средств.

В книге рассмотрены сочинения семи отечественных композиторов второй половины XX столетия: Р. Бойко, С. Губайдулиной, Э. Денисова, Н. Сидельникова, С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина. Книга построена по монографическому принципу: каждому из названных авторов посвящается отдельная глава. Изложение материала в главах подчинено единому плану — сначала читатель знакомится с жизненными обстоятельствами и творчеством композитора, с характерными чертами его личности, затем речь идет о фортепианном наследии и особенностях стилистики. Но главное место в каждой главе отводится исполнительско-методическим анализам сочинений, адресованных подрастающему поколению. Большая часть рассмотренных произведений предназначена учащимся-школьникам (от начинающих до старшеклассников). Но есть также и более сложные опусы, которые можно использовать в репертуаре училища. Всего проанализировано более сорока произведений. В конце книги дается их список. Понятно, что глубина и объем анализов разные — всё зависит от конкретного музыкального материала, затрагиваемых методических вопросов, а также от ограниченного размера книги.

По ходу анализов как авторских сборников в целом, так и отдельных произведений освещаются разные методические проблемы. Проясним наиболее значимые, важные из них и охарактеризуем их кратко.

1. *Проблема приобщения учащихся к современному музыкальному языку.* Ее решение связано с подбором соответствующего репертуара. За годы учебы ученик должен пройти столько и таких произведений, чтобы перед ним раскрылось все богатство выразительных возможностей не только традиционных мажоро-минор-

ных, но и иных ладотональных организаций, диссонантных интервалов и гармоний, чтобы можно было осуществлять широкое воспитание его чувства ритма, когда переменность, составные размеры ($5/4$, $7/4$ и т. п.), полиритмия будут восприниматься им естественно и легко, чтобы он был знаком с новыми видами нотации, особыми способами звукоизвлечения, различными сонорными эффектами, серийным методом композиции, другими закономерностями формообразования. Конечно, новации в произведениях школьного и училищного репертуара для облегчения восприятия часто соседствуют с традиционными музыкальными средствами. Эти дозы нового в каждом сочинении различны, и педагог имеет возможность осуществлять необходимую репертурную политику.

2. *Проблема воспитания художественного вкуса ученика.* Она может успешно решаться только в том случае, если в учебную программу будут включаться произведения, являющиеся высокими образцами композиторского творчества. Подростающее поколение следует приобщать к музыке прежде всего выдающихся композиторов.

На педагоге лежит ответственность за воспитание музыкального вкуса будущих профессионалов и любителей, слушателей классической, в том числе современной, музыки, за саму охрану духовного здоровья граждан страны.

3. *Проблема стиля.* Эта категория отличается высокой степенью обобщенности, определяя сущностные, главные черты, свойственные творчеству того или иного автора. И в работе с учащимся педагог должен ясно представлять себе стилистику изучаемого произведения, потому что нарушение стилевых закономерностей ведет к грубейшим исполнительским ошибкам.

4. *Проблема развития исполнительского воображения, фантазии, воспитания образного мышления.* Можно сказать, эта проблема стара как мир, но ее актуальность от этого ничуть не уменьшилась. Как часто в широкой педагогической практике случается, что все силы и все внимание педагога уходят на решение сугубо технических задач, на одоление учеником нотного текста. При таком положении дел неизбежно наступает потеря интереса учащегося к обучению музыкальному искусству. Ведь природа нашего музыкального исполнительства по своей сути образна. Как не вспомнить здесь знаменитое определение Б.В. Асафьевым смысла музыкальной интонации, которое он сформулировал как неразрывное триединство: образ-чувство-мысль. Вот почему в анализах произведений раскрытию их художественно-музыкального содержания придается первостепенное значение. Понятно, что

предлагаемые образ, ассоциативный ряд, эмоциональный подтекст по закону вариантной множественности следует воспринимать как один из вариантов трактовки. Но подчеркнем — этот вариант базируется на содержащихся в произведении объективных данных, на понимании художественного смысла композиторских выразительных средств. А у педагога всегда имеется возможность реализовать, сообразуясь с инвариантом, свой вариант, свое понимание, чувство и слышание произведения, раскрыть, «заразить» им ученика, побудив его, таким образом, к сотворчеству, к созданию своего исполнительского толкования.

5. Еще одна не менее актуальная проблема, на которой необходимо заострить внимание педагогов, — *воспитание слуховой активности ученика, навыка слуховой концентрации*. Имеется в виду формирование как слухового контроля (внешний слух), так и развитие внутреннего слуха, умения предслышать играемое.

Чтобы в процессе игры слух работал, педагог должен постоянно направлять его на конкретные музыкальные явления. Реплика «слушай себя», как ясно из опыта, не приводит к желаемым результатам, если при этом не даются точные указания — что, как и зачем слушать. Так, например, следует учить слушать протяженность фортепианного звука, причем слышать его до самого конца, чтобы почувствовать и понять определенную интонационную связь с последующим, или учить напряженному вслушиванию в гармонию, в ее краску, вникая в ее выразительный смысл, поскольку каждая смена гармонии является в музыке событием. Словом, постоянная апелляция к слуху способствует формированию слуховой культуры исполнителя, без которой интонационная сущность (содержательная сторона) музыки не станет доступной обучающемуся.

В связи со сказанным хочется привести данные из истории фортепианного искусства и вспомнить М.Н. Курбатова, пианиста, педагога, который еще в конце XIX века, обобщив выдающийся педагогический и артистический опыт своего учителя по Московской консерватории В.И. Сафонова, а также Т. Лещетицкого, написал и опубликовал труд «Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано»¹, где раскрыл значение слухового внимания исполнителя, показал его решающую роль в создании художественных трактовок исполняемого. К этому можно добавить и знаменитую формулу К.Н. Игумнова: «Процесс работы над произведением есть процесс бесконечного вслушивания в него».

¹ Курбатов М.Н. Несколько слов о художественном исполнении на фортепиано. М., 1899.

6. *Проблема воспитания музыкального мышления ученика, его самостоятельности.* В исполнительско-методических разборах произведений применяются приемы развивающего обучения, такие, как сравнение и сопоставление музыкального материала, его анализ. Их постоянное использование в ходе занятий, как и диалогическая форма ведения урока, помогают ученику углублять знания о музыке, яснее прорисовывать для себя пианистические задачи, форму и структуру сочинения, осознавать композиторские и исполнительские закономерности, учиться творчески подходить к работе с нотным текстом произведения.

В книге рассматриваются также вопросы аппликатуры, педализации, понимания музыкальных терминов и жанровых признаков; содержатся рекомендации по освоению различных исполнительских приемов, даются советы по работе над фразировкой, артикуляцией, логикой гармонического развития, планировкой звучания, организацией исполнительского времени, формообразованием и т. д.

Обновление и расширение используемого в работе с учениками репертуара — неустанная забота педагога. Но прежде чем включить новое произведение в программу учащегося, педагогу следует изучить его, освоить и исполнительски, и методически. Тогда появится надежда на то, что процесс работы над ним будет протекать более рационально, целесообразно, успешно. Кажется, сказанное настолько очевидно и истинно, что не подлежит сомнению и должно осуществляться непременно. Однако, увы, приходится сталкиваться с тем, что предварительной работы над произведением педагога (особенно начинающие, а порой и с опытом) не производят и знакомятся с новым для себя сочинением одновременно с его разбором учеником. Причин тому немало, и одна из них — невладение исполнительско-методическим анализом. Таким педагогам хочется помочь и дать совет по системному подходу к анализу, чтобы ни один структурный компонент не исчезал из поля зрения и понимание произведения, исполнительско-педагогических задач становилось бы более полным и глубоким.

Итак, музыкальное произведение представляет собой сложную многоуровневую систему. Выделяются два главных уровня: 1) композиторских выразительных средств и 2) исполнительских выразительных средств.

Первый включает в себя, если двигаться от общего к частному, следующие шесть компонентов:

1. Содержание. Это то, ради чего создано произведение и без чего оно перестает быть самим собою (инвариант).

2. Стиль. Рассматриваются: стиль эпохи с уточнением национальных особенностей творческой школы, стиль самого композитора и стиль произведения. Затруднения вызовут сочинения современных авторов, потому что их опусы имеют нередко разную и сложную стилевую ориентацию.

3. Жанр. Требуется понимание и соблюдение жанровых признаков произведения, чтобы не исказить авторский замысел. (Не раз доводилось слушать исполнение, например, мазурки, звучащей как вальс, или менуэта, превратившегося из танца в песню, и т. п.) Знание жанровых характеристик произведения дает в руки педагога (и учащегося) точные ориентиры для его трактовки и исполнения.

4. Форма, структура произведения. Важность их осознания замечательно сформулировал Р. Шуман в «Жизненных правилах для музыканта»: «Лишь тогда, когда тебе станет ясной форма, будет тебе ясным и содержание»². Обратим внимание на то, что анализ формы должен осуществляться не только в области формы-схемы, но и в сфере формы-процесса.

5. Средства музыкального языка: мелодия, гармония, ладотональная организация, метроритм, тембр.

6. Фактура. Это сама «материя» сочинения, в ней «овеществляется» весь композиторский замысел. У нее немало своих характеристик. Она может быть полифонической, гомофонно-гармонической, аккордового склада и др. Ее могут отличать октавные, арпеджированные, гаммообразные последования, приемы репетиций или техника двойных нот и т. п. В ней надо услышать звуковые красочные пласты. Фактура — либо несложная, однотипная, либо трудная, виртуозная, разнохарактерная, многоплановая. Следует также задумываться над фактурными особенностями партий каждой руки, так как для развития исполнительских навыков все это чрезвычайно важно.

Фактурой заканчивается уровень композиторских выразительных средств и с нее же начинается уровень исполнительских выразительных средств. Исполнитель во многом познаёт произведение через фактуру, ее он «одолевает», ее озвучивает во время исполнения.

К уровню исполнительских выразительных средств относятся также: 1) темп, 2) агогика, 3) динамика, 4) артикуляция, 5) туше, 6) аппликатура, 7) педаль. Все только что названное полностью реализуется исполнителем. И если композиторские средства, на-

² Шуман Р. Жизненные правила для музыкантов // Избранные статьи о музыке. М., 1956. С. 370.

пример жанр, гармонию или ритм, пианист менять не властен, то, к примеру, динамические оттенки, даже если имеются указания автора *p*, *ff* и т. п., у каждого всегда будут звучать по-разному. Благодаря указанным исполнительским средствам пианист осуществляет интонирование, фразировку.

Все перечисленные компоненты, принадлежащие к обоим уровням, взаимосвязаны и взаимообусловлены, и педагогу предстоит понять их выразительную роль в создании художественного целого.

Подчеркнем еще раз, что системный подход к анализу произведения не даст оставить без внимания ни один параметр музыкально-выразительных средств. Анализируя и изучая произведение по данной схеме (для этого требуется свободное оперирование знаниями по музыкально-теоретическим дисциплинам), педагог точнее и полнее расшифрует «закодированную» автором художественную идею и сможет выявить все скрытые в нем исполнительские трудности и учебно-воспитательные возможности.

Такой анализ — важнейший инструмент познания музыкального произведения. Однако значение художественной интуиции при этом нисколько не умалется. Аналитическое познание не может и не должно замыкаться в самом себе. Оно обязательно втягивает в свою орбиту воображение анализирующего, его способность к художественным ассоциациям, к продуцированию новых звукообразов. Логическая аналитическая мысль только тогда сможет приносить творческие плоды, когда она, по выражению Р. Шумана, «будет обвита серебряной нитью фантазии»³.

Одна из миссий педагога — готовить своих воспитанников к восприятию современного музыкального искусства. Автор надеется, что проанализированные произведения заинтересуют читателя, вызовут потребность глубже постичь музыку данных композиторов, а рассмотренные в книге различные методические вопросы окажутся ему полезными.

³ Шуман Р. О музыке и музыкантах. Собр. статей. Т. I. М., 1975. С. 407.

Ростислав Григорьевич Бойко

(1931–2002)



Имя Ростислава Григорьевича Бойко знакомо педагогам музыкальных школ. В изданиях фортепианного педагогического репертуара не раз встречаются его одностанная Сонатина фа минор, Вариации («Арабеска») до мажор, «Весенняя песенка», созданные композитором еще в 60-е годы ушедшего века. Его имя известно и слушателям. Популярностью пользуются песни и хоры, написанные для детей; он автор детских опер, среди них — «Станция Завалейка», которая до сих пор идет на сценах театров, в том числе и зарубежных.

Р.Г. Бойко — уроженец Ленинграда. Его отец был певцом в Малом академическом театре оперы и балета, и знакомство с музыкой происходило у будущего композитора под знаком вокальной певческой стихии, в атмосфере театра, оставившего неизгладимый след в сознании ребенка. С восьмилетнего возраста он пел в детском хоре при знаменитой Ленинградской хоровой капелле, а с 1944 года стал учиться в Московском хоровом училище, которое возглавлял А.В. Свешников.

В 1957 году композитор окончил Московскую консерваторию по классу А.И. Хачатуряна. В 1977 году он был удостоен звания заслуженного деятеля искусств РСФСР. Бойко работал в разных жанрах: симфоническом (3 симфонии, симфонические сюиты и др.), камерно-инструментальном (произведения для скрипки, виолончели, кларнета, фагота), вокальном (песни, романсы на стихи Г. Гейне, А. Пушкина, С. Есенина, А. Исаакяна), хоровом (свыше 100 произведений); писал музыку и для эстрадного оркестра.

Отметим особо его ораторию «Василий Тёркин» (1962), которая была записана на пластинку. Приведем отзыв Д.Д. Шостако-

вича, помещенный в аннотации к ней: «Ростиславу Бойко удалось найти свой ключ для этой трудной темы... Нельзя не отметить в оратории органичного сочетания мужественно-эпических и лирических эпизодов, умелого использования красок симфонического оркестра, отличного владения средствами хорового письма. Все это по праву привлекло к оратории внимание исполнителей и слушателей».

Сочинения Бойко исполняли певцы Н. Гяуров и А. Ведерников, скрипачи М. Безверхний и А. Корсаков, хоровые коллективы В. Попова, Н. Кутузова, Б. Тевлина, Г. Струве, оркестры под управлением В. Федосеева, В. Полянского, Е. Светланова.

Но больше всего времени композитор отдавал созданию произведений для детей. Немало лет он являлся председателем комиссии музыки для детей и юношества московской композиторской организации. За заслуги в развитии этого специфического жанра в 1982 году ему была присуждена Государственная премия РСФСР.

В январе 2002 года состоялся последний прижизненный авторский концерт. Исполнялись хоровые сочинения, многие из которых звучали впервые. Этот подарок преподнесли композитору Виктор Попов и возглавляемая им Академия хорового искусства...

В творческом наследии Бойко музыка, написанная для фортепиано, занимает относительно скромное место. Помимо уже названных произведений учащейся молодежи адресованы: цикл пьес «Звоны» соч. 36; Сонатина соч. 37; Маленькая сюита («Зеленые Карпаты», «Старая хата», «Думка», «Теплый дождик», «Летят гуси») соч. 38; пьесы соч. 49; цикл «Киприотские эскизы»; «Цыганская рапсодия» для 2-х фортепиано соч. 60 и др¹.

«Звоны»²

Среди всего перечисленного выделяются 12 пьес «Звоны». Они оригинальны по замыслу, национально самобытны, необыкновенно образны. Изначально созданные для фортепиано, пьесы благодаря своим художественным достоинствам получили и другое звуковое воплощение: существуют авторские переложения для оркестра народных инструментов, а также версия для симфонического оркестра. Последняя была записана на пластинку Госоркестром под управлением Е. Светланова и известна под названием «Петровские звоны» (партитура издана в Москве в 2001 году).

¹ См.: Бойко Р. Детские пьесы. М., 1971; Пьесы для фортепиано. М., 1975; Детский альбом. М., 1979; Детская музыка. М., 1991.

² Опубликованы в перечисленных изданиях 1971, 1975 годов.

Двенадцать пьес «Звоны» посвящены конкретным историческим фактам: детским и юношеским годам Петра I и деяниям великого преобразователя России. Они ярко живописуют то или иное событие, ситуацию, действие, раскрывая их эмоциональный подтекст.

К большинству пьес (начиная с № 5) существуют авторские комментарии, которые были опубликованы только в первом издании сочинения, осуществленном на правах рукописи Производственным комбинатом Музфонда СССР (М., 1970)³. Приводим названия всех номеров и комментарии к ним.

№ 1. Вступление.

№ 2. Колыбельная.

№ 3. Большая деревянная пушка.

№ 4. Барабаны бьют.

№ 5. Стрелецкий набат.

«Редкий по своей жестокости стрелецкий мятеж продолжался в течение трех дней с 15 по 18 мая 1682 года. Петр никогда не мог забыть майский мятеж, погубивший его родню и поставивший во главе правления неприязненно относившуюся к нему сестру Софью».

№ 6. Марш «Потешной» Семеновской дружины.

«„Потешными“ называли молодых людей, разделявших его (Петра I) военные игры-потехи. Со временем военные игры превратились в военные упражнения, „потешные дружины“ — в регулярные полки».

№ 7. Звоны (На взятие крепости Азов).

«В 1696 году Петр отвоевал у турок крепость Азов, служившую ключом к Азовскому и Черному морям. Будучи душою и руководителем обоих походов, подвергая свою жизнь страшным опасностям, он всегда официально отводил себе самую скромную роль: в первый поход он выступил в качестве простого бомбардира, а во время московских празднеств шел в капитанском мундире за триумфальной колесницей генералов Шейна и Лефорта».

№ 8. Два голландских пейзажа. Осенний пейзаж. Весенний пейзаж.

«Чтобы закрепить культурные и политические связи с Западной Европой, стать знатоком и руководителем всякого нужного для России дела, прежде всего корабельного, Петр в марте 1697 года уехал в заграничное путешествие в качестве волонтера (добровольца) при Великом русском посольстве».

³ Комментарии были также напечатаны (с согласия автора) в изд.: *Юрова Т.В.* Новые фортепианные произведения советских композиторов для детей. Учебно-методическое пособие. М., 1974.

№ 9. По Белу-морю корабли плывут.

«Петр I создал русскую армию и флот. Сделал Россию великой военной и морской державой. Одно из плаваний по Белому морю едва не стоило жизни юному Петру».

№ 10. Заморские гости.

«„Все флаги в гости будут к нам...“ — Кто не знает этих строчек Пушкина, выразивших в них одно из мечтаний юного Петра? Эта его мечта — возвысить Россию, сделать ее сильной державой, а союз с ней — желанным для других государств, — осуществилась».

№ 11. Памятник русским воинам.

«Много военных походов в защиту или для укрепления рубежа родной страны осуществил во главе своих полков Петр I. Много русских воинов отдали жизнь за родную землю».

№ 12. Фейерверк.

«Любимым отдыхом и развлечением Петра были придворные праздники — ассамблеи. В особо торжественных случаях они сопровождались затейливыми фейерверками и шумными маскарадами».

С таким обращением к конкретному историческому сюжету в фортепианно-педагогической литературе мы встречаемся впервые. А между тем сколько образов, связанных с родной стариной, сколько сюжетов, навеянных историческими событиями, легло в основу нашего классического музыкального наследия и современного искусства!

Обращение художника к прошлому может быть двояким и иметь различный смысл. В одном случае композитор вольно или невольно уходит от современности, и тогда в произведениях мы ощущаем только любование стариной, а художественный язык превращается в стилизацию; в другом — прошлое живет в сегодняшнем дне, перекликаясь с современностью, близко, понятно и дорого нам. Именно так, с глубоким ощущением современности, воспринимаются «Звоны» Бойко. От образов старины протягиваются нити в наши дни, вызывая множество ассоциаций. Далекие исторические факты, облеченные в звуковую форму и приобретшие конкретность музыкального образа, начинают воздействовать на ум и душу учащегося, пробуждая в нем патриотические чувства.

События петровской эпохи, с которыми ученик знакомится в общеобразовательной школе на уроках истории, словно оживают в звуках под его руками. В работе над пьесами становится необходимым показать связь музыки как искусства с другими его видами — живописью, литературой. Так, художественный образ «Стрелецкого набата» откроется учащемуся полнее, если он вместе с

героями «Утра стрелецкой казни» В. Сурикова и романа «Петр Первый» Ал. Толстого переживет трагедию того далекого исторического времени. Можно обратиться также к исторической картине В. Серова «Петр I», к иллюстрациям Д. Шмаринова к упомянутому роману, к поэме А. Пушкина «Медный всадник» и т. д.

Пьесы объединяют в цикл не только исторические сюжеты. В них есть еще некое музыкальное единство, которое позволило композитору дать сочинению общее название «Звоны». Дело в том, что образ почти каждой пьесы так или иначе раскрывается через колокольные звоны. И именно колокольность вместе с использованием записей старинных песен дала возможность воссоздать в них колорит эпохи.

Колокольные звоны играли огромную роль в жизни русского человека прошлых времен. Кроме многочисленных и разнообразных звонов, связанных с церковной службой, колокола служили и самым разным гражданским целям. Так, набатный или «всполошный» звон оповещал жителей о грозящей опасности — нашествии неприятеля или начавшемся пожаре, ударами колокола сопровождалась шествия на казнь. Колокольным звоном отмечали военные успехи и встречали победителей, возвращавшихся с поля битвы. В дни празднеств звучал «красный» звон. Были колокола часовые, отбивавшие время, и вестовые, которые помогали путнику ориентироваться в непогоду. Искусство колокольного звона обрело свою жизнь в практике талантливых народных мастеров-звонарей. До сих пор удивляемся мы красоте знаменитых Ростовских звонов. Кстати, с ними было бы хорошо познакомить ученика, обратившись к пластинке «Ростовские звоны» (Мелодия. ГОСТ 5289-61 33Д-15835-6).

Колокольность, чрезвычайно широко распространенная в русской музыке, является отличительной чертой отечественного фортепианного стиля. В основе ее звукоизобразительности лежит сопоставление фортепианных регистров и специфических «колокольных» гармоний. Широкий охват клавиатуры, необходимость переноса рук как нельзя лучше вырабатывают у юного музыканта навык свободных и смелых движений, а смена регистровых колоритов развивает тембровый слух и звуковую фантазию.

В «Звонах» Бойко использует интонации старинных песен. По его словам, в основу некоторых номеров положены народные мелодии, записи которых осуществил еще М.П. Мусоргский. А вот «Колыбельная», созданная на тему старинной черкесской колыбельной песни, была записана самим композитором. Фольклорный материал в произведении преломляется свободно и соче-

тается с современными композиционными приемами. В ритмическом, мелодическом, ладогармоническом языке пьес, в их фактуре и структурных особенностях раскрывается национальная характерность музыки.

Любопытно, что из двенадцати пьес цикла пять оказываются маршами, однако характер их весьма разнообразен: шуточный («Большая деревянная пушка»); суровый, затаенный («Барабаны бьют»); веселый, удалой («Марш „Потешной“ Семеновской дружины»). Есть также марши, изображающие степенное шествие («Заморские гости») и шествие праздничное, радостное, веселое («Фейерверк»). Ученик столкнется в них и с привычным четырехдольным размером, и с необычной трехдольностью, усложненной к тому же переменностью метра. Педагогу, который решит включить в репертуар учащихся своего класса весь цикл (а это — прекрасный материал для интересного классного концерта с просветительской направленностью), представляется случай познакомить юных музыкантов с широкими выразительными возможностями, скрытыми в таком распространенном жанре, как марш. К сожалению, знания учеников в этом плане чаще всего ограничиваются двумя его разновидностями: веселым да похоронным.

Исполнительская сложность пьес находится не столько в сфере технической, моторно-двигательной, сколько в области владения звуком, фортепианными красками, умения членить фактуру на разные звуковые пласты и выделять самостоятельные полифонические голоса. Определенные трудности вызовут в ряде номеров также формообразование и метроритмическая организация (переменность, составные размеры и др.). А главное — сюжеты пьес будут требовать активной образной фантазии учащегося и тем самым способствовать развитию его творческого воображения.

Пьесы цикла вряд ли будет иметь смысл давать школьникам со слабым уровнем обученности. Однако тем, у кого формирование слухового контроля протекает благополучно, их изучение принесет немалую пользу.

Учащимся средних классов будут доступны: «Вступление», «Колыбельная», «Большая деревянная пушка», «Барабаны бьют», «Марш „Потешной“ Семеновской дружины», «Звоны», «Два голландских пейзажа», «По Белу-морю корабли плывут», «Заморские гости».

Для старших классов — «Стрелецкий набат», «Памятник русским воинам», «Фейерверк».

В то же время цикл целиком (или ряд номеров) можно рекомендовать и первокурсникам училища.

Рассмотрим некоторые пьесы.

№ 1. Вступление открывает серию музыкальных картинок и служит как бы увертюрой, создающей необходимый эмоциональный настрой. С первых звуков возникает ощущение русского богатырского размаха и горделивой удачи. Начальный одноголосный мотив, исполняемый по указанию автора на одной педали, напоминает колокольный перезвон. Завершает фразу стройный хор колоколов, звучащий в разных регистрах. Аккордовая «колокольная» фактура с доминирующим верхним голосом сохраняется до конца номера. В пьесе господствует радостное, торжественное настроение. Может быть, это плывет над Москвой колокольный звон в честь рождения Петра? Словом, здесь — славление, где голоса певцов сливаются с красочными и мощными звучаниями колоколов:

1 Широко

The musical score is written for piano and includes the following details:

- System 1:** Treble clef, B-flat major (two flats), 4/4 time. Melody in the right hand with triplets (3) and accents (>). Dynamics: *mf*. Pedal marking: *Ped.*
- System 2:** Continuation of the melody. Dynamics: *sf*, *f*. Pedal marking: *Ped.*
- System 3:** Continuation of the melody. Dynamics: *ff*. Pedal marking: *Ped.*

The score is marked with various dynamics (*mf*, *p*, *sf*, *f*, *ff*) and includes 'Ped.' markings for the pedal point. There are also asterisks and 'Ped.' markings at the end of some phrases.

Форма пьесы (состоящей всего из 15-ти тактов) — период из двух предложений: 7 тактов (членятся на две фразы: 4+3) и 8 тактов (5+3). Частая переменность размера (4/4, 3/4, 2/4) не должна вызвать особых затруднений, так как сохраняется общая единица счета — четверть. Но объединение во фразы, предложения потребует немало усилий. Дело в том, что мелодический голос, начавшись в одном диапазоне, продолжается в другом. (Кстати, это характерная примета музыки XX века: вспомним в этой связи С.С. Прокофьева, к примеру, его Вальс из «Детской музыки»).

Первый мотив (такты 1–2) устремляется в своем развитии к *фа* второй октавы, а продолжение фразы следует с *фа* малой октавы. Работа слуха поможет связать мотивы, а слышание логики развития гармоний позволит выстроить фразу (аналогичная проблема и в последних трех тактах).

Главная задача в пианистическом освоении пьесы — непрерывное ведение *legato* верхнего мелодического голоса и слышание гармонических и регистровых красок, реакция на тонально-гармонические сдвиги, понимание, чувствование их выразительного значения. Так, во второй фразе (такты 5–7) появившийся после си-бемоль мажора ре-бемоль мажор лидийский (без *соль-бемоля* — этот лад иногда называют дважды мажорным) вызывает ощущение света, радости, а внезапный поворот в *фа* мажор интонируется уже восторженно, ликующе.

Исполнение пьесы невозможно без запаздывающей педали, которая выполняет красочную и связующую роль.

Чтобы период состоялся как целостность, ученик должен постоянно ощущать исполнительский пульс по четвертям (колокольная раскачка) и осознать выразительную роль кульминаций. Об окончании первого предложения уже шла речь, а второму предложению следует придать большую непрерывность развития и исполнить заключительную фразу-каденцию торжественно и утвердительно.

№ 2. Колыбельная. Прежде всего, нужно озаботиться правильным пониманием учеником этой пьесы с точки зрения ее жанрового содержания. Здесь должно быть мерное успокаивающее, убаюкивающее покачивание. Но по каким долям его организовывать? Размер 2/4 как будто подсказывает — по четвертям. Но всмотритесь в текст и вслушайтесь в характер мотивов в партии левой руки. Композитор лигами постоянно указывает на объединение двух тактов. Значит, в покачивании одно движение (вперед) занимает один такт, другое (назад) приходится на второй такт. Почти вся пьеса пронизана этими двухтактами, а развитие веду-

щего верхнего голоса таково, что его фразировка будет охватывать еще и четыре, и восемь тактов.

2 Песнуче

The musical score for 'Песнуче' (Bird Song) is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The first system consists of two measures, the second of two measures, and the third of four measures. The dynamics are marked as *pp* (pianissimo) in the first measure, *mf* (mezzo-forte) in the second measure of the first system, and *mp* (mezzo-piano) in the first measure of the second system. The score includes fingerings (1-5) and pedaling instructions ('Ped.' with asterisks). The melody is written in the right hand, and the accompaniment is in the left hand.

Объем пьесы невелик — 38 тактов. Первый раздел имеет четырехтактное вступление, затем четырехтактная фраза, за которой следует восьмитактное построение (такты 9–16). Оно повторяется в варианном развитии (такты 17–24) и содержит кульминацию. Второй раздел также начинается четырехтактным вступлением. Дальнейшее изложение мелодического голоса прерывается. Наступает целый такт тишины — вторая своеобразная, тихая, кульминация, после чего следует завершающий каданс.

Подголосочная фактура является прекрасным материалом для шлифования навыка слухового контроля и полифонической техники, то есть умения вести одной рукой два голоса. Необходимо партию каждой руки тщательно изучить по голосам, чтобы не запутаться в их переплетениях.

В этой пьесе тоже присутствует колокольный колорит. Органный пункт на *до*, который звучит спокойным, приглушенным фоном, как бы доносящимся издалека, создает постоянную гулкость, и слух ученика должен неустанно контролировать его протяженность.

Предложенная в тексте педаль — один из вариантов ее применения. Представляется возможным употребить педаль также и для связывания голосов и гармоний на границе тактов 18–19, 19–20, 20–21, 22–23, 32–33.

№ 3. «Большая деревянная пушка». Формообразование пьесы простое: квадратный период из двух предложений (8+8 тактов), которые имеют две фразы (по 4 такта), состоящие в свою очередь из мотивов (2+2 такта). Соответственно осуществляется и фразировка, и выстраивание целостности.

Как уже отмечалось, пьеса представляет собой шутливо-важный, неторопливый марш (движение по четвертям). Состояние детской важности, торжественности (пушка большая!) чередуется с шуткой, комичностью (но... деревянная, не настоящая). Шутливый колорит композитор создает разными средствами. Учащийся должен слышать, понимать образно-выразительную роль органного баса (маршируют важно, но... на месте, около пушки), тонально-гармонических сдвигов (после *си* мажора вдруг в тактах 5–6 *фа-бемоль*, однако на звучности *piano* с дальнейшим причудливым кадансированием), контрастной динамики, а также разнообразной артикуляции. В выполнении последней заключена основная сложность пьесы:

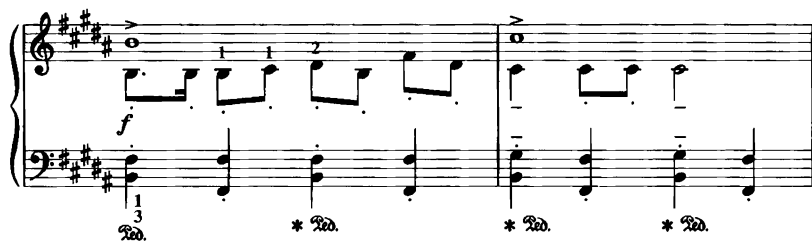
3 Не спеша

2 1

mf molto marcato

2 1 3

p



Разберемся в авторских указаниях.

Сначала о *molto marcato*. Часто приходится сталкиваться с пониманием *marcato* только как «подчеркнуто, выделено». Но о выделении, подчеркивании нередко говорит другой термин — *marcando*. *Marcato* же имеет еще смысл — «четко». Значит, пьеса играется «очень четко», добавим: как бы «печатающая» шаг⁴.

Обратим внимание на знак *tenuto* (черточка над или под нотой, их в тексте немало). С ним тоже в педагогической практике бывает путаница. Почему-то часто думают, что это указание на игру *non legato* или на акцент. Однако истинный смысл этого термина — «выдержанно, точно по длительности и равно по силе»⁵. Таким образом, *ten.*, *tenuto* говорит прежде всего о легатной игре. Разница же между *legato* и *tenuto* будет заключаться в том, что ноты, отмеченные *tenuto*, являются семантически значимыми, интонационно важными. Слух исполнителя концентрируется на каждом отдельном звуке (необходимо дослушать его до самого конца!) и занят прежде всего именно этим, а не задачей связывания и перетекания звуков (что требуется при игре *legato*).

Природа *tenuto* безакцентна. Но так как звук, отмеченный *tenuto*, следует брать с установкой на его протяжность, дление точно в течение всей протяженности ноты, то способ его извлечения должен быть другим — более весомым, опёртым (прикосновение более глубокое, мягкое).

⁴ См.: Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Л., 1959; Корыхалова Н. П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях. СПб., 2000.

⁵ См.: там же.

В пьесе немало указаний на staccato. Точки стоят и над восьмыми, и над четвертными длительностями. Понятно, что при исполнении в их звучании должна быть слышна разница.

А вот комбинация точки и черточки (такты 8, 10 и 12) снова потребует от играющего особого слухового напряжения и чуткого интонирования. Звучание остается расчлененным, *non legato*, но ему необходимо придать большую смысловую выразительность.

Наконец, знак >, динамический акцент, требующий более сильного звукоизвлечения. Первый раз он встречается в 7-м такте на *си* и должен обеспечить контраст с последующим звучанием на *subito piano* (неожиданно, причудливо, смешно). Во втором предложении (такты 9–10 и далее) он указывает на более громкое взятие выдержанного верхнего голоса (как удар колокола).

Из-за разных артикуляционных приемов трудными могут показаться такты 7–8. Предложенная аппликатура в партии левой руки (последовательность 2/4 и 1/5) представляется удачной, так как обеспечивает и удобство исполнения нисходящих по полутонам кварт, и связную игру в указанных местах.

Необходимо оговорить исполнение среднего голоса в тактах 13–14. В тексте предлагается поручить его начало левой руке. Думается, что лучше этого перераспределения избежать и исполнить верхний и средний голос как написано, одной правой рукой, взяв верхнее *си* на первой четверти не 3-м, а 5-м пальцем. В таком варианте яснее ощущается и звучит завершение линии среднего голоса:

The musical score consists of two systems of piano music. The first system contains measures 4 through 8, and the second system contains measures 9 through 14. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various articulations such as staccato (stacc.) and accents (>), as well as dynamic markings like *l.p.* (subito piano). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above the notes. The score is written for piano with a grand staff (treble and bass clefs).

Поскольку в фактуре постоянно присутствуют октавы, пьесу можно предложить только тому учащемуся, у кого рука (и правая, и левая) свободно берет данный интервал.

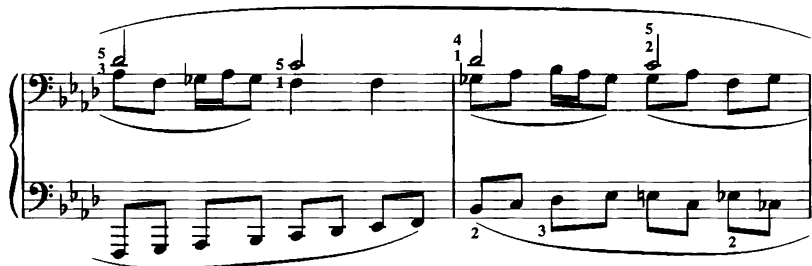
Проставленная в нотах обильная педаль ориентирует на гулкое, колокольное звучание. Однако не исключен и другой, беспедальный (а также с короткой ритмически-красочной педалью) вариант трактовки пьесы, когда именно артикуляционные средства в их разнообразии выйдут на первый план и ученик сможет показать свои успехи в развитии соответствующих исполнительских умений. При этом колокольный колорит сохранится, так как гармонический язык являет собою то тонический, то доминантовый органичный пункт.

№ 5. «Стрелецкий набат». Пожалуй, эта пьеса — самая сложная. Она трудна в образно-сюжетном, психологическом отношении, в исполнительском воссоздании формы (сквозное развитие в одночастной форме), в передаче метроритмического языка (переменность, полиритмия). Немало придется потрудиться и над подголосочной фактурой, планировкой звучания, и над звуковым разнообразием.

О сюжете уже шла речь. Добавим, что стрелы, подстрекаемые противниками Петра I, не раз поднимали мятеж: в детские годы Петра — против его семьи, клана Нарышкиных, позже — выражали несогласие с деяниями царя. С ними порой жестоко расправлялись. Отстранить Петра от власти им не удалось.

Пьеса начинается «мрачно, даже зловеще». Чуть слышно доносится гул колоколов (щемящие секунды, которые нужно взять безударно, на *pp*, добившись слабого, как бы издалека, звучания):

5 Мрачно, даже зловеще



После двух тактов вступления одинокий мужской голос тихо ведет скорбный напев-причитание, интонируя мелодию во фригийском фа миноре (такты 3–6). Этот четырехтактный напев далее повторяется без изменений (такты 7–10), однако к нему присоединяются еще верхний и нижний голоса. Их противодвижение (верхний — вниз, нижний — вверх) и поступенное движение при почти неподвижном среднем голосе создают пространственный эффект («собираются силы»). Но настроение остается тем же.

С 11-го такта — новая фаза развития:

6

Во-первых, тонально-ладовая окраска другая: не фа фригийский (дважды минорный, со второй низкой ступенью), а ми-бемоль минор (тоже темный колорит, но не такой зловещий). Во-вторых, напев начинается с решительного квартового хода и его исполняет теперь верхний голос (изменился регистр звучания главного тематического материала). Наконец, сопровождающие голоса (партия левой руки) движутся хотя и поступенно, но настойчивыми параллельными секстами. Все эти средства говорят об изменении эмоционального состояния, о дальнейшей активизации духа и сил.

В свою очередь разрастание фактуры от одноголосного запева до хорового (трех-, потом четырехголосного) склада тоже несет в себе большой художественный смысл: звуковая картина расширяется, раздвигается, наполняется многими голосами, словно толпа народа увеличивается и наступает.

С 15-го такта (*sub. p*) начинается следующая волна развития, которая будет осуществляться уже не по четырехтактным, а по двухтактным фразам, где тематический материал постоянно варьируется:

7

sub. p

mf

f

Red. * *Red.* *

Red. * *Red.* * *Red.* * *Red.*

Здесь появляется частая переменность размера: 4/4, 3/2, 2/2, 5/4, 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 2/4, 4/4, но единицей счета и исполнительского мышления остается четвертная длительность. Такты 19–20 и 21–22 потребуют особо тщательной проработки в ритмическом отношении (полиметрия, синкопированное изложение партии левой руки, переменность, триоли, чередующиеся с дуолями в мелодических голосах). Такое усложнение ритмического языка создает высшую напряженность в развитии всего музыкального материала, вызывая почти зримое ощущение борьбы.

Однако события резко меняются: в 24-м такте — энгармоническая модуляция. Ученик должен знать, что к такой модуляции композитор прибегает только в значительные и переломные моменты, когда необходим решительный поворот во всем образно-эмоциональном строе. Появление ля мажора учащийся должен услышать и исполнить с необычайной яркостью, создать впечатление внезапности. По словам Р.Г. Бойко, в конце пьесы как будто изображается «неожиданный царский выход», утверждая победу Петра. Но кульминационный пик находится уже в следующем 25-м такте и звучит в фа мажоре. Пьеса завершается торжественно, колокольно-мощно:

8

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 19-22) shows a complex rhythmic pattern with many triplets and syncopation. The second system (measures 24-25) shows a more regular pattern with some triplets. The third system (measures 27-30) shows a simpler pattern with some triplets. The score is marked with 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The key signature is one sharp (F#). The time signature changes frequently: 4/4, 3/2, 2/2, 5/4, 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 2/4, 4/4.

Еще раз обратим внимание на важность ясного понимания учеником исполнительского пульса. Чтобы создать сквозное развитие в произведении, нужно постоянно чувствовать не только мерное биение каждой четверти, но и колокольную раскачку (по половинным длительностям). Только при активном внутреннем слышании пульсирующих долей можно будет взять нужный темп во вступительных двух тактах, где в каждой звучащей половинной секунде должны ощущаться две четверти. Скорость же последних следует установить исходя из характера исполнения мелодического голоса в тактах 3—6, что определит и темп всего произведения.

Педаль указана только в первых двух тактах и во второй половине пьесы, поскольку там ярко заявляет о себе ее колокольная основа. Однако это вовсе не значит, что такты 3—16 следует исполнять без педали. Дело в том, что точно обозначить моменты взятия и снятия педали здесь трудно из-за полифоничности ткани. Решающими в использовании педали в этих тактах окажутся слух и фантазия исполнителя, его навыки полифонического слышания и вкус к фортепианным краскам.

Для осуществления целостности этой одночастной композиции помимо соблюдения пульса и темпа необходимо выстроить динамическое развитие (от *pp* до *mf* в тактах 1—14 и от *subito p* в 15-м такте до *ff* в заключительных), услышать и понять логику и выразительное значение ладотональных и гармонических изменений, ощутить и исполнительски раскрыть ее колокольную и певуче-хоровую природу. И конечно, пробудить эмоциональный отклик и звуковое воображение ученика, его звукотворческую волю.

№ 11. «Памятник русским воинам» — одна из лучших пьес цикла.

Как и в народной протяжной песне, «плетется» в ней прозрачная сеть, паутина голосов, бесконечная, вариационно-изменяющаяся нить мелодий. Голоса то причитают, плачут и скорбят, то рассуждают и утешают, то с гордостью прославляют погибших воинов, то поют нежно и ласково. Хоровое пение с его богатством регистров и тембров к концу пьесы, в кульминации, сливается со звучанием колоколов.

Форма пьесы — неквадратный период из двух предложений (12 тактов + 22, где последние восемь тактов играют роль дополнения-обрамления). Основными сложностями для учащегося будут: связное, легатное исполнение всех голосов, преодоление специфических полифонических трудностей и фразировка.

Последнюю необходимо тщательно разъяснить ученику. Первое предложение состоит из трех фраз (4+3+5):

Музыкальный фрагмент, состоящий из четырех систем нотации. Каждая система содержит две стaves (верхний и нижний). Музыка написана в G-мажоре (два диэза) и 8/8 такте. Динамические обозначения: *p* (пиано), *mf* (мезо-форте), *mp* (мезо-пиано). Фигуры пальцев (fingerings) указаны над нотами. В конце четвертой системы стоит пометка "ред. *".

Лиги автора в тактах 1–4 показывают только мотивы, и, чтобы создать целостность певучей фразы, надо выполнить указанную динамику. А вот лиги в тактах 5–7 и 8–12 говорят уже о границах фраз. Динамические обозначения в них помогут найти, почувствовать кульминацию каждой фразы. Звуковой колорит всего

первого предложения — область *piano*, но звук как бы разносится в пространстве (хор поет не в помещении).

Во втором предложении в тексте имеются лишь короткие интонационные лиги. Разделить это предложение на фразы невозможно. Мотивы-реплики следуют друг за другом в разных регистрах (голосах хора) и образуют непрерывное развитие, подводящее к кульминационной колокольной звучности. Реагируя на частые изменения тесситуры верхнего голоса, учащийся в то же время должен слышать его как плавно текущую музыкальную речь.

Для исполнения пьесы потребуется декламационная манера интонирования, умение «петь-говорить» на фортепиано, передавая богатство человеческих интонаций. Как и всякое другое, это умение тоже должно формироваться со школьных лет. Ведь декламационная основа интонирования является одной из важных черт русского фортепианного стиля. Такая манера исполнения, как известно, получила большое развитие в творчестве «кучкистов», Рахманинова, Метнера; она играет большую роль и в фортепианном творчестве современных композиторов.

Глубоко русская основа сочинения Р.Г. Бойко проявляется не только в строении мелодии (древнейший ее тип — опевание, возврат к опорному тону, что характерно и для знаменного распева), но и в метроритмическом языке (пяти-семидольные метры, переменность). Ученик должен осознать, что тактовая черта в данном случае не отмечает каждый раз сильную долю такта, а служит лишь разделительной границей (наподобие знаков препинания), которая только помогает организовать запись сложной мелодической фразы большого дыхания.

Прекрасно окончание пьесы. После колокольного звона во славу погибших воинов остается звучать на педали последний, самый мощный до-диез-минорный аккорд. И на его вибрирующем и затухающем фоне возникает тихое, нежное пение двух женских голосов, повторяющих начальную фразу пьесы. Следом эту же фразу ласково поют голоса в среднем регистре, вызывая чувство успокоения, умиротворения.

Немало памятников, величественных и скромных, разбросано по просторам Отечества. Данная пьеса — еще один, музыкальный. Образ пьесы дорог нам, мы чтим память всех русских воинов, всех погибших защитников родной земли.

София Асгатовна Губайдулина

(р. 1931)



Наверное, у нас в стране нет музыканта, который не слышал бы о Софии Асгатовне Губайдулиной. Однако знать имя композитора еще не значит знать его музыку, его творчество! Слишком долгое время сочинения Губайдулиной практически находились на положении запрещенных; перелом наступил в 1985 году, когда появилась возможность выехать за рубеж на собственные концерты. Очень скоро Губайдулина обрела мировое признание. Фестивали в ее честь постоянно организуются в разных странах мира. Однако на родине ее произведения нечасто звучат с концертной эстрады и еще реже используются в педагогической практике.

Музыка Губайдулиной — это, по словам В.Н. Холоповой, «и мир Большого Человека с его „умножением душ“, и мир тончайших ощущений... Она наполнена „вздохами“, „придыханиями“, „стонами“, „смехом“, „плачем“, „дрожью“, „трепетом“, — всем спектром оттенков глубоко переживающей души»¹. Сама композитор о себе говорит так: «Я религиозный православный человек и религию понимаю буквально, как *re-ligio* — восстановление связи, восстановление *Legato* жизни. Жизнь разрывает человека на части. Он должен восстанавливать свою целостность — это и есть религия. Помимо духовного восстановления нет никакой более серьезной причины для сочинения музыки»². Мысль любимого философа Николая Бердяева о том, что творчество есть продолжение дела Творения, глубоко воспринята композитором.

¹ Холопова В. София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 3.

² Там же. С. 3–4.

София Асгатовна родилась 24 октября 1931 года в г. Чистополе Татарской АССР. Ее мать — русская, отец — татарин, поэтому, говорит композитор, «я принадлежу сразу двум мирам, Востоку и Западу». Контраст этих миров и синтез их специфических черт получили отражение в ее творчестве. От Запада в ее искусство вошел принцип дуализма, противостояние человека и мира, напряженный драматизм; от Востока — принцип монизма, слияние человека с миром, статика медитативности.

Родители Губайдулиной не были музыкантами, но музыка влекла ее с раннего детства. В 1954 году она окончила Казанскую консерваторию как пианистка. Ее педагогами по фортепиано были Л.Г. Лукомский и известный исследователь фортепианного искусства, блестящий музыкант Г.М. Коган. В том же году она поступила на композиторский факультет Московской консерватории, где училась у Н.И. Пейко и позже прошла аспирантуру под руководством В.Я. Шебалина.

Превыше всего София Асгатовна ценит свободу, которая так необходима для творчества. Свою жизнь она организовала по строжайшему распорядку дня, где обязательны физкультурные занятия, а телефон включается только в определенную минуту суток. В 1991 году, получив немецкую стипендию, она решила перебраться на Запад и с 1992 года, сохраняя российское гражданство, живет в Германии, недалеко от Гамбурга, в тишине маленького селения.

К настоящему времени композитор отмечена многими почетными званиями, обладает большим количеством всевозможных премий и других знаков признания. Назовем некоторые: заслуженный деятель искусств РСФСР (1989), премия VII Международного фестиваля женщин-композиторов в Гейдельберге (1992), Государственная премия России (1992), Императорская премия Японии (1998), орден «За заслуги в науке и искусстве» в Германии (2000). А в 2002 году Шведская Королевская музыкальная академия присудила С.А. Губайдулиной престижную международную премию «Polar», сопроводив свое решение следующей формулировкой: «За исключительно выразительный и глубоко личностный музыкальный язык, который дает возможность общаться со слушателями во всем мире». А в январе 2007 года ей была вручена Российская независимая премия «Триумф» и в Большом зале Московской консерватории состоялся ее творческий вечер. Весь музыкальный мир отмечал 75-летие С.А. Губайдулиной. Ее произведения звучали в Берлине и Мельбурне, Лондоне и Торонто. В честь композитора на ее родной татарской земле, в Казани, был проведен в конце 2006 года Международный конкурс пианистов имени Софии Губайдулиной.

Произведениям Софии Асгатовны свойственно ярко выраженное лирическое начало. Одушевление, одухотворение всего, к чему прикасается рука композитора, — вот высокие задачи ее искусства. Творчество Губайдулиной настолько индивидуально, что его невозможно отнести к какому-либо современному направлению. Ее стиль целостен, оригинален, неповторим. Его глубинным основам отвечает поэтический образ тишины. Можно сказать, что музыка Губайдулиной — это звучание на фоне тишины. В то же время в ее сочинениях заложены большая эмоциональная сила и вместе с тем тончайшее ощущение выразительности звука. Композитор обладает удивительным даром чуткого отношения к тембрам и особым умением открывать их богатейшие и неисчерпаемые художественные возможности.

В последние годы С.А. Губайдулина трудится над созданием стилистики новейшего музыкального языка. Как и ранее, она стремится соединить несоединимое: западные и восточные традиции, рациональное и импульсивное, земное и небесное, горизонталь и вертикаль. В поисках музыкальной формы композитор опирается на математику (числа Фибоначчи), обращается к четвертьтоновой организации музыки, создает цветовые партитуры, экспериментирует со звуком и звукоизвлечением.

София Асгатовна работает в самых разных жанрах. Она автор двух симфоний (1986, 1994), двух балетов («Волшебная свирель», 1960; «Бегущая по волнам», 1963), кантат «Ночь в Мемфисе» (1968) и «Рубайат» (1969), оратории «Zaudatio pacis» («Хвала миру», 1975) и других сочинений для хора. В ее творческом портфеле немало инструментальных концертов: «Detto-2» («Сказанное») для виолончели и ансамбля инструментов (1972), «Introitus» для фортепиано и камерного оркестра (1978), «Offertorium» («Жертвоприношение») для скрипки с оркестром (1980), концерт для альта с оркестром (1996), «Две тропы» для двух альтов и оркестра (1998); также много камерной музыки для самых разных инструментальных составов, вокальных произведений, музыки к кинофильмам (к примеру, «Вертикаль», 1966; «Чучело», 1983) и др. Среди ее последних опусов — масштабные «Страсти по Иоанну» для сопрано, тенора, баритона, баса, двух хоров и оркестра на русский канонический текст (2000), произведение для оркестра «Свет конца» (заказ Бостонского симфонического оркестра, 2003) и др.

Произведений с участием фортепиано у Губайдулиной немало: квинтет для фортепиано и струнного квартета в четырех частях (1957), «Allegro rustico» для флейты и фортепиано (1963), «Пантомима» для контрабаса и фортепиано (1966), «Розы» — пять романсов для сопрано и фортепиано на стихи Г. Айги (1972), соната

для контрабаса и фортепиано (1975), две баллады для двух труб и фортепиано (1976), «Звуки леса» для флейты и фортепиано (1978), две пьесы для валторны и фортепиано (1979), «Танцовщик на канате» для скрипки и фортепиано (1993). А вот для фортепиано соло ею создано совсем немного. Помимо упомянутого Концерта («Introitus») — Вариации на татарскую песню (1946), Сонатина (1952), Восемь прелюдий (1955), Чакона (1962), Соната (1965), «Музыкальные игрушки» (1969), Токката *troncata* (1971), Инвенция (1974), «Эхо», «Наигрыш» (1979), «Дюймовочка», «Песенка». За исключением Концерта, Чаконы и Сонаты все остальное адресовано детям, учащейся молодежи и опубликовано в разных сборниках педагогического репертуара.

Как видим, произведениям для фортепиано София Асгатовна уделяла внимание в раннем периоде своего творчества. Однако черты, характерные для ее стиля, в них очевидны. Прежде всего поражает тембральная сторона звучания, которая достигается и гармоническими, и регистровыми средствами, и путем использования новых, нетрадиционных приемов звукоизвлечения. Не обходит она вниманием и другие современные композиторские средства и приемы (например, серийность), о чем речь будет ниже. При этом образность, ее яркая конкретность, столь необходимые для восприятия и мышления учащихся, делают сочинения Губайдулиной привлекательными и понятными.

Рассмотрим ряд ее произведений.

Песенка. Впервые опубликована в 1964 году³. Перед нами типично детский жанр. Мелодия незатейлива, вместе с тем как свежо и оригинально все звучит! Какое за короткое время развитие музыкальной мысли! Как все эмоционально наполнено!

Форма пьесы проста, но... необычна. Налицо три части (8+13+8 тактов), однако третью часть трудно назвать даже динамизированной репризой. В ней замедляется темп; мелодия первой фразы модифицируется; партии излагаются в крайних регистрах и голоса движутся навстречу; вторая фраза, хотя и повторяет мелодию, но звучит не в ля миноре, а в ля-бемоль миксолидийском на фоне гармонически усложненного аккомпанемента. Все это говорит о значительных изменениях, происшедших в содержании. Если в экспозиции мы чувствуем состояние грусти, печального раздумья, жалобы, а во второй части — эмоционального подъема большой силы, доходящего буквально до взрыва горест-

³ См.: Новые страницы. Пьесы (Средние классы). М., 1964; Советские композиторы — детям. Хрестоматия. Пьесы (Средние классы). Вып. 2. М., 1970; Юный пианист. Ч. 2. М., 1973, 1992.

ных чувств, до отчаяния, с постепенным спадом напряжения, то третья часть (*Roso meno mosso, pp*) воспринимается уже как горестное забытие и смирение. Эту форму ученику не объяснить как АВА, которая имеется, к примеру, в «Немецкой песенке» П. Чайковского, «Грустной песенке» В. Калиникова или в «Грустной песне» Г. Свиридова. Здесь — АВС.

На примере этой пьесы есть возможность рассказать ученику о разных принципах репризы. Обращение к предыдущему опыту позволит показать их разницу в сравнении. Таким образом, к распространенному принципу «узнаваемости при возврате» (АВА) теперь добавился иной принцип построения формы — «изменяемости» (АВС).

Такая форма для школьного репертуара нова. Однако композиторы XX столетия в своем творчестве стали обращаться именно к ней, как к наиболее верно отражающей реальности человеческой жизни.

Несколько слов необходимо сказать об авторском обозначении *portamento* в третьей части. Имевшее место еще в XIX веке неточное употребление терминов привело к тому, что в современном исполнении (и даже в некоторых справочных изданиях) *portamento* стали понимать как указание на подчеркнуто раздельное артикулирование, то есть как указание на несвязную (нонлегатную) игру. Но для обозначения такой игры существует совсем другой термин — *portato*! А *portamento* — это требование *legato*, причем особого, где переход от звука к звуку происходит как бы скользя, где каждый звук очень выразителен сам по себе и где звукоизвлечение осуществляется «мягким нажимом»⁴.

Обратимся к фразировке. Имеющиеся в тексте лиги — только интонационные и мотивные (понятно, что всё исполняется *legato*). А фразы строятся так: 4+4+13+4+4 такта. Учащийся может допустить ошибку в фразировке уже первого четырехтакта, закончив мысль на длинном звуке *до* (3-й такт):

10 Andantino



⁴ См.: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990; Корыхалова Н.П. Музыкально-исполнительские термины. Возникновение, развитие значений и их оттенки, использование в разных стилях.



Следует направить его слух на слышание этого длящегося *до* (словно оно усиливается, «раздувается», пока на его фоне звучит «горестный» аккомпанемент), а затем как бы на *crescendo* связать его с *ми*. Именно здесь — кульминация фразы. Что касается второй части, то в ней необходимо осуществить длинное непрерывное развитие и не потерять напряженнейшую кульминационную вершину, которая занимает целых три такта (16–18).

Пьеса доступна школьникам средних классов и является превосходным материалом для совершенствования навыков кантиленной игры, педализации и для развития тембрового гармонического слуха. Надо направить внимание ученика на слышание и чувствование выразительной роли гармонических красок. Постоянные квинты сопровождения звучат то тоскливо и печально, то горестно и надрывно, а в последней фразе «прилипшие» к ним «щемящие» секунды меняют звуковой колорит, тем самым внося иной оттенок в душевное состояние (согласие, грустное смирение). Все каденции тоже потребуют специальной проработки, чтобы услышать и понять роль их необычных, странных, но очень выразительных гармонических оборотов.

Педаль в пьесе запаздывающая, выполняет связующую и красочную функцию, берется по сменам гармоний, исключая начало второй части, которое согласно указаниям в тексте исполняется без педали, но требует более густого тембрального звучания.

«Музыкальные игрушки»⁵

Цикл пьес, включающий 14 номеров. Усмотреть какой-либо единый смысловой стержень, их объединяющий, как, к примеру, день ребенка в «Детском альбоме» П. Чайковского или в «Детской музыке» С. Прокофьева, нельзя. Здесь есть музыкальные об-

⁵ В сб.: Детские пьесы советских композиторов для фортепиано. Вып. 2. М., 1971; также четыре пьесы («Заводная гармошка», «Волшебная карусель», «Трубоч в лесу», «Кузнец-колдун») содержатся в изд.: Альбом советской детской музыки для фортепиано. Т. III (Педагогический репертуар детских музыкальных школ). М., 1976; две пьесы («Птичка-синичка», «Медведь-контрабасист и негрятенка») включены в изд.: На рояле вокруг света: Фортепианная музыка XX века (4 класс) / Сост. С. Черников. М., 2003.

разы и собственно игрушек («Заводная гармошка», «Волшебная карусель», «Барабанщик»), и картин, явлений природы («Апрельский день», «Эхо»). Природе и ее обитателям явно отдается предпочтение: «Лесные музыканты», «Дятел», «Трубач в лесу», «Лосиная поляна», «Птичка-синичка».

Миниатюры невелики по объему, с ними могут справиться учащиеся средних классов, но при условии некоторой подготовки их слуха к восприятию современного музыкального языка. Если же из пьес составить миницикл, то найдется над чем потрудиться и старшеклассникам. Собственно, это — та музыка, в которой даже опытный исполнитель столкнется с интересными творческими задачами⁶.

№ 3. «Трубач в лесу»⁷. В пьесе нет ни привычной фактуры, ни развивающегося мелодического голоса. Она построена на сопоставлении двух музыкальных образов: короткий мотив, имитирующий звук трубы, и возникающие на такое вторжение в тишину леса отзвуки. Но здесь не обычное эхо, а расползающиеся и наполняющие лес гул, шум, а также возникающие лесные шорохи, звуки, призвуки:

11 Andante (♩=84)

⁶ Три пьесы цикла — «Трубач в лесу», «Барабанщик», «Песня рыбака» — в исполнении Р. Бобрицкой имеются на пластинке: «Из репертуара детских музыкальных школ. Советская фортепианная музыка». Мелодия, ГОСТ 5289—73, С50-09934. Известна также запись всего цикла на CD современным швейцарским пианистом Андреасом Хефлигером (Andreas Haefliger).

⁷ Об особенностях этой пьесы, а также пьес «Медведь-контрабасист и негр-таня», «Лесные музыканты» можно прочитать в сб.: Инструментальная подготовка учителя музыки. М., МГПИ им. В. И. Ленина, 1984. С. 64—72.

«Трубач» играет трижды (соответственно в пьесе три построения-фразы). Интересно, что количество звуков с каждым разом увеличивается, они становятся причудливее в ритмическом отношении, изменяются темп (*rit.*) и динамика. «Трубач» постепенно удаляется, звуки трубы доносятся все тише (*f; mp; pp*), и, конечно, ответы леса, его звуковые вибрации каждый раз — разные.

Для исполнения пьесы требуется особое звуковое воображение, чрезвычайно чуткое и разнообразное туше; в ней используется новое для детской литературы звукоизвлечение, основанное на эффекте обертонов: палец от взятого на *staccato* звука отрывается и сразу же нажимает клавишу беззвучно (*соль-бемоль* в такте 10 и далее); немалую роль играет и связующе-гармоническая педаль, чередование беспедального и педального звучания. В произведении дорог буквально каждый звук, его неповторимый лик. И если сам педагог не услышит внутренним слухом и не найдет на инструменте всего богатства градаций звучности, тембра, красок, не очаруется и не восхитится этой оригинальной звуковой красотой, то включать в репертуар ученика эту пьесу не имеет смысла. Вся ее трудность именно в сфере звука и его извлечения из фортепиано.

№ 8. «Медведь-контрабасист и негритянка»⁸. Миниатюра привлекает к себе внимание джазовым звучанием. Ее изучение потребует познакомить юного музыканта с разными жанровыми истоками джаза, с определенным джазовым стилем. Если рассмотреть партию левой руки (ее «исполняет» медведь-контрабасист), то непрерывное стаккатное, точнее пиццикатное, звучание и ритмическое остинато обнаруживают, с одной стороны, общность с регтаймом — своеобразной формой бытовой танцевальной музыки, сложившейся в практике талантливых негритянских пианистов-самоучек, с другой — сходство с более поздним джазовым стилем буги-вуги:

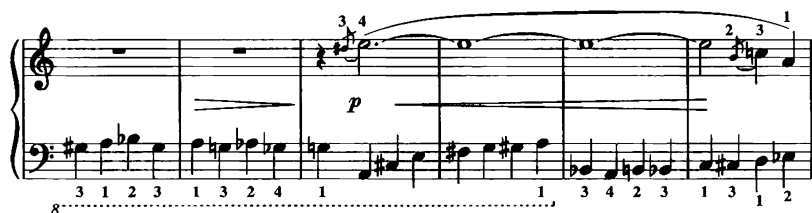
12 Vivo ($\text{♩} = 120$)

p *sempre staccato*

5 3 1 2 1 3 2 4 1 3 2 1 3 2 4 1 3 1

8

⁸ Опубликовано также в сб.: На рояле вокруг света: Фортепианная музыка XX века (4 класс).



Следует обратить внимание ученика и на интонации верхнего голоса (партия негритянки), где проступают самые непосредственные связи со знаменитым блюзом «Сент-Луис», созданным прославленным негритянским музыкантом Вильямом Хэнди в 1914 году:

13



Позже этот блюз вошел во все хрестоматии и справочники в качестве произведения, с которого началась эра господства блюзов как одного из видов городской бытовой музыки Америки.

Пользуясь случаем, полезно познакомить ученика не только с «Сент-Луис»-блюзом, но и с другими, чтобы расширить его знания об этом жанре и особенностях его исполнения.

Трудность в пьесе вызовет запоминание партии левой руки, где идет непрерывное развитие, а привычное членение на фразы отсутствует. Следует очень внимательно отнестись к проставленным в тексте «вилочкам», которые как раз и подскажут мотивную структуру аккомпанеента и, конечно, помогут фразировать сольный голос. Сложным может оказаться и нахождение необходимого характера *pizzicato* контрабаса, одинаковое его исполнение на протяжении всей пьесы. Проблема будет исчерпана, если ученику показать это пиццикато непосредственно на струнах рояля и попросить повторить его и немного поупражняться в этом звукоизвлечении. Полученное слуховое и осязательное представление поможет найти и сохранить на клавиатуре нужный игровой прием.

В мелодическом голосе имеется немало указаний *tenuto*. О значении этого термина и особенностях исполнения уже шла речь⁹.

⁹ См. с. 20.

Пьеса вводит ученика в особую ритмическую сферу джаза, знакомит его с джазовой полиритмией, отличающейся обилием синкоп, обогащает и развивает его ритмическое мышление.

№ 10. «Лосиная поляна». Очевидно, впервые за всю историю отечественной детской миниатюры создана пьеса в серийной технике. Возможно, у педагога возникает вопрос: «А нужно ли с таким сочинением знакомить ученика?». Но если музыка несет в себе убедительный, доходчивый художественный образ, духовное начало, то почему бы и нет! Ведь серийность широко использовали в творчестве многие выдающиеся композиторы XX века. Другое дело, какому ученику следует включить ее в репертуар. Наверное не тому, чьи способности определяются ниже средних.

Несмотря на серийный прием, пьеса по своей структуре не-сложная. Это двухголосная полифония, где роль темы играет серия:

14 Tranquillo. Cantabile (♩=58)

The musical score is for a piece titled "14 Tranquillo. Cantabile (♩=58)". It is written for piano in 4/4 time. The score consists of three systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The music features a series of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with various fingerings indicated by numbers 1-5. A slur covers the first four measures of the first system. The second system continues the melodic line, with a dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) appearing in the third measure. The third system concludes the piece. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. There are also some handwritten-style markings like "Red." and "*" at the bottom of the first and second systems.

Тема-серия излагается в верхнем голосе (такты 1–9). В ней проводятся все 12 тонов: *ми-бемоль — ми — фа — фа-диез — соль — соль-диез — ля — си-бемоль — си — до — ре-бемоль — ре*, и ученику будет интересно их обнаружить. Кульминационная зона темы занимает 3–5-й такты. Их интонирование самое напряженное, однако общее звучание остается в пределах *piano*.

В дальнейшем как в верхнем голосе, так и в нижнем полной серии не найти, голоса содержат в себе отдельные ее интонации, и в них возникают трихордовые попежки типично русского склада. Все развитие пьесы устремляется к такту на 6/4. После выразительной паузы еще раз в верхнем голосе звучит, но уже от *ля*, тема-серия. Она — неполная, содержит одиннадцать тонов, и ее звучание исчезает, истаявает на *pp*. Голоса исполняются *legato*, *cantabile*, а лиги указывают на их интонационно-мотивное строение.

Исполнительские трудности — типичные для полифонии: слышание протяженности длинных звуков и их логического перехода в следующие звуки, слышание интервалов, образующихся между голосами, необходимость различного по тембру исполнения голосов.

Спокойное течение музыки (*Tranquillo*), связная артикуляция, причудливые интонации темы-серии, обилие диссонансов, динамика (*p — mp — mf — p — pp*), помогающая выстроить форму, — всё рисует нам привлекательный музыкальный пейзаж, окрашенный в таинственные, загадочные тона. Важно разбудить фантазию ученика, пусть он в этих звуках услышит, «увидит» лесную поляну, быть может, всю окутанную утренним туманом, и смешанное чувство настороженности, страха и любопытства от того, что где-то рядом бродят лоси, соединится с восторженным удивлением красотой природы.

Педагогу, который увлечется музыкой С.А. Губайдулиной, советуем обратить также внимание на пьесы «Дюймовочка» и *Toccata troncata*.

«Дюймовочка»¹⁰

В пьесе первые восемь и последние семь тактов явно экспозиционные и репризные, серединные двадцать тактов носят разрабочно-развивающий характер. Аккомпанемент прост: выдержан-

¹⁰ Сб.: Современная фортепианная музыка для детей. 1-й класс детской музыкальной школы / Сост. и ред. Н. Колчевского и В. Натансона. М., 1970. Также см. сб.: Юный пианист. Вып. 1. М., 1983; Фортепианная музыка для ДМШ. Пьесы для фортепиано. Младшие классы. Вып. 9. М., 1984; На рояле вокруг света: Фортепианная музыка XX века (2-й класс). М., 2003.

15 Allegretto (Подвижно)

The musical score is divided into four systems, each with a piano (p) part on the left and a celesta part on the right.

- System 1:** The piano part begins with a *mf* dynamic. The celesta part features a melodic line with fingerings 8, 5, 4, 2, 1 and a *poco rit.* marking.
- System 2:** The piano part starts with a *p* dynamic. The celesta part continues the melody with fingerings 5, 4, 2, 1 and ends with a *pp* dynamic.
- System 3:** The piano part is marked *a tempo*. The celesta part has fingerings 1, 4, 3, 5 and includes a *p* dynamic marking.
- System 4:** The piano part continues with fingerings 2, 4, 1, 3, 5. The celesta part has fingerings 2, 4, 1, 4, 3, 5 and ends with a *p* dynamic.

40

умение мыслить горизонтально, охватывая фразы большого дыхания, что так важно на начальном этапе обучения.

Toccata troncata¹¹

Токката в переводе означает «прикосновение», мы же привыкли понимать под этим названием пьесу непрерывного, моторного движения. Значение термина «troncata» — «прерывающаяся».

Композитор сталкивает два образа. Первый — Vivo на 12/8, восьмые исполняются острым (клинышки) staccato *fortissimo*. Это что-то агрессивное, наступательное. Второй — Tranquillo, голос исполняется legato, он спокоен, задумчиво-медитативен. Безусловно, здесь присутствуют те два несоединимых начала, о которых шла речь при характеристике творчества Софии Асгатовны.

Главная трудность кроется в темпометрической организации исполнительского процесса. Дело в том, что прерывание токкатного движения композитор осуществляет самыми разными способами, после чего образ Vivo и предлагаемый пульс с каждым разом меняются. Проследим эти изменения и развитие драматургии всей пьесы.

Итак: Vivo $\text{♩} = 80$, дается полная серия (все двенадцать тонов — си, си \flat , ля, ля \flat , соль, соль \flat , фа, ми, ми \flat , ре, ре \flat , до). Исполнительский пульс — полтакта:

16 Vivo $\text{♩} = 80$ (a tempo)

The musical score consists of two systems of piano music. The first system is marked 'ff' and '16 Vivo', indicating a fast tempo. It features a series of staccato eighth notes in the right hand and a more legato line in the left hand. The second system continues the piece with similar rhythmic patterns. The score includes dynamic markings like 'ff' and 'ffz', and tempo markings like '(a tempo)' and '(And.)'.

¹¹ Юный пианист. Вып. 3: Пьесы, этюды и ансамбли для старших классов детских музыкальных школ. М., 1975.

(a tempo)

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes, some marked with 'x'. The bass clef staff contains a series of chords, some marked with 'x'. The dynamic marking *ff* is present. A dashed line with a star and the word *Red.* is below the bass staff.

Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes. The bass clef staff contains a series of chords and single notes. The dynamic marking *ff* is present. A dashed line with the word *Red.* is below the bass staff.

Tranquillo $\text{♩}=92$ Vivo $\text{♩}=80$

8

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes. The bass clef staff contains a series of chords and single notes. The dynamic markings *p* and *mf* are present. A dashed line with the word *Red.* is below the bass staff.

Tranquillo $\text{♩}=92$

8

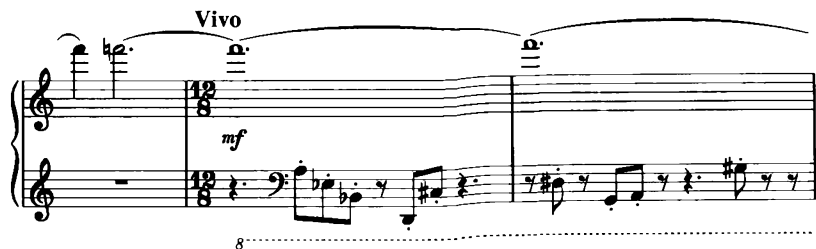
Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes. The bass clef staff contains a series of chords and single notes. The dynamic markings *p* and *mf* are present. A dashed line with the word *Red.* is below the bass staff.

Vivo $\text{♩}=80$

Tranquillo

8

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords and single notes. The bass clef staff contains a series of chords and single notes. The dynamic markings *p* and *mf* are present. A dashed line with the word *Red.* is below the bass staff.



Условное обозначение: \times — беззвучное нажатие клавиши

Стремительное и злое движение обрывается паузой в одну восьмую, беззвучно нажатыми клавишами и долгим звучанием на педали образовавшихся обертонов (фермата). Агрессивный образ возвращается в том же темпе, но серия искажена, а пауза перед беззвучно взятыми клавишами занимает три четверти такта. Третий раз появляется Vivo, его звучание в сравнении с предыдущими самое продолжительное, будто злое начало сопротивляется, наступает, обретает дополнительные силы. После прерывания его движения паузами и обертоновым эффектом, возникающим от беззвучно взятых и удерживаемых клавиш, впервые возникает второй образ, Tranquillo, пока всего два звука. Но как после него изменяется характер Vivo! Темп замедляется: не $\text{♩} = 80$, а только $\text{♩} = 80$. Значит, если исполнительское мышление в начальных тактах было «на два», то есть на удар метронома следовало уложить шесть восьмых, то теперь — «на три», восьмые необходимо перегруппировать по четыре звука. Кроме того, это движение восьмых прерывается многими паузами, сами восьмые исполняются только обычным staccato и в диапазоне *mf*, и впервые встречается указание *rosso rit.* Второе появление Tranquillo (заметим, что изложение его материала везде сохраняет один и тот же темп, $\text{♩} = 92$, меняется только размер: 4/4, 6/4) еще более замедляет движение агрессивного начала. Теперь уже $\text{♩} = 80$ (на удар метронома исполняются лишь две восьмые), и этот темп в эпизодах Vivo сохранится до конца. Однако противоборство двух образов упорное. Обратим внимание на то, что после первого же Tranquillo последующие Vivo звучат непременно на фоне выдержанного последнего тона, принадлежащего Tranquillo. Спокойное начало оказывается сильным, настойчивым и неотступным. Спокойствие, умиротворенность постепенно подавляют и умирят зло. Пьеса заканчивается эпизодом Tranquillo. Добро, мир, покой обуздывают агрессию.

Потребуется тщательная работа с метрономом над соотношением темпов и переключением исполнительского пульса в эпизодах Vivo с двух долей ($\text{♩} = 80$) на три ($\text{♩} = 80$), затем на шесть ($\text{♩} = 80$), при этом темп Tranquillo сохраняется неизменным ($\text{♩} = 92$).

Помимо решения интересной художественной задачи пьеса чрезвычайно полезна для воспитания исполнительских умений в области временной организации музыки и в сфере сонорных эффектов. Она знакомит и с современными приемами нотации (см. условное обозначение в конце нотного примера на с. 43).

По своим размерам Toccata troncata невелика: всего три страницы текста. Ее можно включать в репертуар как последних классов школы (что весьма проблематично), так и первых курсов училища. Впрочем, имея в виду ее необычность, трудности в области темпоритма и звуковых эффектов, сочинение можно изучать и на последних курсах училища. Все зависит от владения произведением самим педагогом и от уровня развития учащегося.

Эдисон Васильевич Денисов

(1929–1996)



Э.В. Денисов — один из классиков современной русской музыки. Вместе с А. Шнитке, С. Губайдулиной, Р. Щедриным он принадлежит к яркой когорте молодых композиторов, которые в 1950-х — начале 1960-х годов составили русский авангард и открыли новую страницу в истории отечественной музыки XX века.

Эдисон Васильевич родился 6 апреля 1929 года в Томске. Его отец был незаурядным человеком и настолько увлеченным радиофизикой, что в тайне от жены дал имя сыну в честь выдающегося американского изобретателя Томаса Эдисона. Ни мать, ни отец музыкального образования не имели, но музыка в доме звучала часто: у матери был красивый голос, она пела, отец неплохо играл на фортепиано. Учиться в музыкальной школе Эдисон отказался, его с малых лет тянули к себе математика, физика, химия. После окончания десятилетки он в 1946 году поступил в Томский университет на физико-математический факультет.

Однако неожиданно для всех юный Денисов все-таки увлекся музыкой. Он научился играть на мандолине, кларнете, гитаре, окончил курсы общего музыкального образования, поступил в Томское музыкальное училище на фортепианное отделение, начал сочинять музыку. Первые опусы, естественно, были подражательными, далекими от будущего стиля композитора. Среди них — фортепианные прелюдии, Классическая сюита для двух фортепиано, романсы.

По окончании музыкального училища в 1950 году перед Денисовым возникла серьезная жизненная дилемма — какую профессию выбрать, стать математиком или музыкантом. Чтобы получить квалифицированное, авторитетное суждение о своих

музыкальных способностях, он решает написать письмо в Москву Д.Д. Шостаковичу. Маститый композитор не замедлил откликнуться и, познакомившись с присланными опусами, написал: «Дорогой Эдик, Ваши сочинения поразили меня. Мне кажется, что Вы обладаете большим композиторским дарованием. И будет большой грех, если Вы зароете Ваш талант в землю»¹.

Судьба Денисова была решена. Блестяще окончив Томский университет и будучи уже аспирантом, он поступил на композиторский факультет Московской консерватории и в год ее окончания (1956) был принят в Союз композиторов СССР. Позже он занимался еще и в аспирантуре. Его учителем все это время был В.Я. Шебалин. За годы пребывания в консерватории Денисов участвовал в трех интереснейших фольклорных экспедициях (в Курскую и Томскую области, Алтайский край).

Но, пройдя полный курс консерваторских наук и получив благожелательные отклики на свое творчество, Эдисон Васильевич вдруг понял, что приобретенных знаний и умений ему недостаточно, что многого не знает, и он занялся интенсивным самообразованием. В 1959–1964 годах он почти ничего не сочинял, но серьезно, глубоко изучал и анализировал музыку И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, А. Шёнберга, А. Веберна. Так Денисов овладел школой современного композиторского мастерства и почувствовал себя в области композиции свободным. В его творчестве произошел поворот в сторону додекафонии, он смог свободно оперировать не только тональной техникой (барочной, классицистской, романтической), но и серийной, сонорно-тембровой, пуантилистической и др.

Мировой успех принесла ему в 1964 году кантата для сопрано и одиннадцати инструментов «Солнце инков». Но, восторженно принятая за рубежом (о ней отзывались как о произведении утонченном и поэтичном), она после премьеры в Ленинграде была запрещена к исполнению на родине. Запрету подвергались в последующие годы и многие другие его сочинения. Денисов вступил на долгий и трудный путь борьбы за право быть свободным в творчестве. Он публиковал статьи, интервью с критикой неестественной изоляции советской музыки от событий, происходящих на мировой музыкальной арене. В одной из статей он писал: «Молодое поколение советских композиторов обратилось к новой технике никак не в угоду „моде“, а потому, что рамки тональной системы стали слишком тесными для разработки новых идей, непрерывно поставляемых жизнью»².

¹ Цит. по: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 9.

² Там же. С. 25.

Первый официальный авторский концерт Денисова в филармоническом зале Москвы состоялся в декабре 1985 года. Примерно в это же время прошли премьеры его опер «Пена дней», «Четыре девушки», стали появляться публикации о его музыке, рецензии, был напечатан его труд «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники». На рубеже 80–90-х годов в его творчестве главенствующее значение приобрела религиозно-духовная проблематика (вокально-симфонические произведения «Реквием», «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» и др.). С 1990 года Денисов — один из секретарей Союза композиторов, создатель и президент Ассоциации современной музыки в Москве.

К всемирно известному композитору наконец пришло признание и в родной стране. А в ноябре 1996 года композитора не стало...

Творчество Денисова полно красоты, гармонии и света. Согласно его взглядам, музыка — область художественных и эстетических ценностей, сфера духовной жизни человека. Его любимые композиторы — Моцарт, Глинка, Шуберт, и присущие их искусству начала изящного и возвышенного ярко проступают и в сочинениях Эдисона Васильевича. Герой его произведений — всегда лирик, которому не чужды и романтические настроения.

Наследие композитора велико. Он работал во всех традиционных жанрах. Но, пожалуй, самое большое количество произведений создано в жанрах концерта для солирующих инструментов и оркестра (в том числе один фортепианный) и камерно-инструментальном (вокальная музыка, сонаты для различных составов инструментов, квартеты, квинтеты и др.).

Сочинений же для фортепиано немного. С начала 1960-х годов композитор работал, используя новые техники и приемы, и произведения, написанные в эти годы и позже, сложны, адресованы концертирующим пианистам. Это Вариации, Три пьесы для фортепиано в четыре руки, «Знаки на белом», Вариации на тему Генделя, «Точки и линии» для двух фортепиано в восемь рук, «Отражения».

Созданием музыки специально для учащихся-пианистов Денисов не занимался. Проблемы школьного репертуара не входили в круг его интересов. Но среди ранних сочинений есть такие, которые могут использоваться в педагогической практике. Явление Денисова-композитора столь значимо в истории отечественного и мирового музыкального искусства второй половины XX века, что его имя, его музыка должны быть известны новым поколениям.

В многочисленных школьных изданиях встречаются разные произведения Денисова; наиболее полно они представлены в двух сборниках: Детские пьесы советских композиторов для фортепиано. Вып. 2. (М., 1971) и Детские пьесы (Библиотека юного пианиста, М., 1989). В первом содержатся: Ласковая песенка, Веселая песенка, Русская песня, Маленький марш, Просьба, Хоровод, Утро, Колокола, Наигрыш, Клоуны, Марш, Этюд для пяти пальцев, Обида. Во втором к уже названным добавлены: Маленький канон, Скерцо и Дивертисмент в классическом стиле для фортепиано в четыре руки. Интересно, что часть из перечисленного представляет собой фортепианный вариант пьес из сюит для малого оркестра, сочиненных в годы учебы в аспирантуре³.

Опубликованы также: Сонатина⁴, Тема с вариациями⁵, Хорал и фугетта, Пассакалья⁶, Песня⁷, Игра в трезвучия⁸.

Отдельно необходимо сказать о сочинении под названием «Багатели». Этот цикл из семи миниатюр создан в 1960 году⁹. И если все вышеназванное подходит для репертуара школы от младших до старших классов, то «Багатели» предназначены прежде всего для училища. Их анализ будет дан ниже.

Прежде чем начнем подробно рассматривать конкретные сочинения, отметим, что мелодический язык Денисова привлекателен, что во многих названных произведениях ярко проступают русские национальные черты, а в интонационном строе наиболее легких из них слышится искренняя открытость и детскость.

Обратимся к произведениям, которые могут использоваться в младших классах школы.

«Игра в трезвучия». В названии сделан акцент на трезвучия, но здесь — песня, точнее напев, под аккомпанемент трезвучий:

³ Музыкальные картинки. Сюита для малого оркестра (в 6-ти частях: Ранним утром, Веселая песенка, Ссора, Клоуны, Плясовая, Колыбельная). М., 1963; Детская сюита для малого оркестра (в 5-ти частях: Марш, Русская песня, Шутка, Просьба, Финал). М., 1965.

⁴ Современная фортепианная музыка для детей (2 класс) / Сост. и ред. Н. Копчевский. М., 1968; Альбом сонатин (Младшие классы). М., 1970.

⁵ Альбом советской детской музыки. М., 1989.

⁶ Полифонические пьесы (Средние классы). Вып. 3. М., 1980.

⁷ Маленький пианист. Учеб. пособие для начинающих / Сост. М. Соколов. М., 1986.

⁸ Там же; Пьесы для фортепиано. Вып. 11. М., 1987; Малыш за роялем. Учеб. пособие. Автор-сост. И. Лещинская, В. Пороцкий. М., 1989.

⁹ Денисов Э. Багатели. Соч. 19 (Педагогический репертуар музыкальных училищ. I—III курсы). М., 1963.



Исполнение мелодии поручено левой руке, что, как известно, всегда составляет для начинающего трудность и требует специальной работы. Голос изложен в пределах пятипальцевой позиции, это удобно. А над характером звучания придется потрудиться. Мелодия должна доминировать. Указание *tenuto* (—) требует глубокого, мягкого, безударного нажатия, при этом вес руки переходит с одного пальца на другой. Слух контролирует протяженность каждой ноты до самого ее конца. Напев прост и тих, спокоен, нетороплив, задумчив и, может быть, мечтателен.

Форма пьесы: два восьмитактных предложения, образующих период. Строение предложений неодинаково. В первом из них в первой фразе (т. 1–4) нужно «пропеть», «произнести» два одинаковых мотива, вторая же фраза (т. 5–8) — единого строения с кульминацией на границе т. 7–8. Во втором предложении такого членения не происходит. Со второго мотива (т. 11) начинается длительное развитие, образующее кульминацию всей пьесы (т. 14–15, с кульминационной вершиной на первой доле т. 15).

Над исполнением голоса в тактах 11–16 придется немало поработать отдельно, добиваясь целостности развития, плавности голосоведения, особенно в 14-м такте, где выдержанное затухающее *си-бемоль* ученик должен слышать до последнего мгновения и мягко (без толчка) исполнить дальнейшие восьмые.

А теперь о трезвучиях аккомпанемента. Научиться хорошо играть трезвучия для начинающего тоже проблема. Здесь трезвучия не громкие и сильные, а нежные, звучат на *p* и *pp*. Кисть ученика собрана, кончики пальцев очень чуткие, вес руки снят (локоть чуть отведен в сторону, будто «пустили воздух подмышку»).

Всегда помня о необходимости применения комплексного метода преподавания (особенно на начальном этапе), педагог не должен упустить возможность обратить внимание ребенка на тональности играемых трезвучий. Нет нужды доказывать важность раннего развития гармонического слуха и мышления, приобретения знаний в этой области. Будет полезно поучить трезвучия, называя каждый раз их тональность (фа мажор, соль минор, фа мажор, соль минор, ля минор в первом предложении и т. д.), тем более что сама пьеса и есть «Игра в трезвучия». Следует обратить внимание ученика и на то, что миниатюра начинается и кончается фа-мажорным трезвучием, однако тональность ключевым знаком не определена, си-бемоль при ключе отсутствует, хотя он постоянно имеется в тексте. Дело в том, что широкое, свободное понимание тональной организации произведения (без ограничения объявленными рамками определенной тональности) есть, пожалуй, первая примета современного музыкального мышления.

И еще раз о динамике. Указание *p* и *pp* не должно приводить к обеззвучиванию. Вся фактура прослушивается, голос парит над звучанием трезвучий. А динамика — скорее, пожелание определенного колорита: мягкого, приглушенного, задушевного. Нахождению этого колорита поможет слышание, чувствование одновременно как пульсации каждой четверти, так и движения по половинным длительностям.

Еще один совет ученику: все играть, держа пальцы очень близко к клавишам, и трезвучия повторять почти без отрыва от клавиатуры. Ведь экономия пианистических движений — неперемнное условие формирования техники.

«Ласковая песенка». В названии определено все: и настроение, и жанр, и задачи исполнителя. Однако поразмышляем о форме, о ее исполнительском воссоздании.

Пьеса представляет собой период повторного строения (12+12 т.). Обратим внимание на то, что осмысление внутреннего строения каждого предложения может быть двояким. Первый вариант: вопросоответное строение фраз (т. 1–4 и их повторение в дальнейшем), при этом каждый двухтактный мотив закруглен, между мотивами (граница т. 2–3 и далее) возникает легкая цезура. В этом случае фразировка предложения окажется такой: 2+2+2+2 такта. Имеющееся к восьмитакту дополнение (т. 9–12) фразируется, конечно, целостно, кульминация фразы — 11-й такт:

18 Allegretto



Второй вариант: четырехтакт объединить в одну фразу с кульминацией как раз на границе т. 2–3. Тогда музыкальная мысль окажется более крупной: 4+4 такта. Поскольку песенка построена на постоянных повторах, второй вариант, пожалуй, предпочтительнее, хотя труднее. Но в защиту первого есть еще и такие соображения: мышление по двухтакту для начинающего естественнее, при этом закругленность мотивов, их тихое окончание ярче выявляет ласковую интонацию, а дополнение, всегда играемое целостной фразой в четыре такта, как бы уравнивает и завершает каждое предложение, тем самым подчеркивая формообразование.

По поводу толкования формы может быть и такой подход: в песенке два куплета (т. 1–8 и 13–20), а дополнения (т. 9–12 и 21–24) следует представить себе как фортепианный проигрыш. Так как же выстраивать с учеником форму песенки? Педагог пусть сам сделает выбор.

Что касается ладотонального, гармонического языка, то здесь все проще, чем в предыдущей пьесе. Тот же фа мажор, даже заявленный при ключе. Оба восьмитакта звучат в нем (тональность «теплая», «ласковая», «добрая»), а вот дополнения содержат «изюминку». В первом — неожиданное отклонение в ми минор, во втором — фа мажор сопоставляется с ля-бемоль мажором. Эту тонально-гармоническую организацию ученик должен усвоить и исполнительски выявить, подчеркнув ее красочность.

Музыка пьески полна нежности и красоты.

«Веселая песенка»¹⁰. Тоже очаровательная миниатюра, но в техническом отношении более сложная:

19 Moderato



Прежде всего трудность вызовут «альбертиевы» басы сопровождения. Чтобы скорее с ними справиться, полезно собрать звуки в аккорд и так, аккордами, поучить всю партию левой руки. Это позволит, во-первых, приучить руку к аппликатурной позиции, во-вторых, быстрее освоить логику гармонического развития. Затем игровые движения можно проработать следующим способом: играть разложенный аккорд не от баса, а со второй восьмой и заканчивать на сильной доле следующего такта:

20



¹⁰ Эта пьеса, а также «Русская песня» и «Обида» имеются в исполнении Р. Бобрицкой на пластинке: Из репертуара детских музыкальных школ: Советская фортепианная музыка. ГОСТ 5289-73 С 50 — 09933.

Зачем это нужно? В развитии навыка игры «альбертиевых» басов большое значение приобретает активный и правильно поставленный (высоко, на кончик) первый палец и, кроме того, верно выполняемое боковое движение кисти (от первого пальца — к пятому). При таком проучивании можно лучше организовать руку: она собрана к первому пальцу, который, как играющий первым, внимательнее контролируется; пальцы становятся более активными, а 4-й и 5-й пальцы, берущие басы, готовятся, и кисть, слегка раскрываясь, делает необходимое небольшое движение в сторону и тут же возвращается в прежнее состояние. В начале, при налаживании игрового процесса, можно делать остановки на первой доле.

Из-за усложнения гармонического языка средняя часть (т. 9—18), контрастирующая крайним до-мажорным, окажется самой сложной для ученика. С нее и следует начать работу. Лиги над мелодическим голосом указывают только на интонирование, при этом все исполняется, конечно, *legato*. Чтобы не нарушить певучую линию и обеспечить кульминационное усиление звучности, следует внести небольшое уточнение в аппликатуру правой руки на границе т. 12—13 тактов: *до* (т. 13) взять первым пальцем, а не третьим, как может случиться.

Пьеса дает возможность дальнейшей отработки навыка исполнения мелодии и аккомпанемента. Ученик должен отдавать себе отчет в том, что мелодия всегда звучит ярче, а сопровождение тише. Для осуществления такой планировки звучания мелодический голос играется с участием веса руки, опорно, а левая рука, выполняя сопровождение, — легкая. Большую пользу в этом отношении приносит показ такого разного прикосновения рук к клавиатуре непосредственно, например, на руке (предплечье) учащегося. Важно, чтобы он на своем теле ощутил эту разницу.

Задумаемся над авторской динамикой. Преобладание *p* и *pp* вряд ли следует понимать как указание на звучание «шепотом». Скорее, это предостережение от грубой и крикливой игры и своеобразная подсказка о легком и изящном исполнении. Вспомним, что изящность — один из стилевых признаков музыки Денисова, что его любимый композитор — Моцарт! Кстати, фактура «Веселой песенки» такова, что миниатюра выглядит вполне в духе времени австрийского гения.

«Утро». Перед нами тонкая пейзажная зарисовка, прелестная картинка свежего раннего утра. Ее краски, нежные и мягкие, словно подернуты утренней дымкой:

21 Tranquillo

pp dolce espr.

За счет каких же средств возникает в музыке поэзия и красота образа? В партии аккомпанемента преобладают диссонирующие созвучия (в частности, трехзвучный кластер). Они звучат тихо и долго, выполняя роль красочного фона, на котором исполняется незатейливая мелодия, напоминающая наигрыш на свирели. Следует обсудить с учеником и мелодический голос, выяснить, что первый мотив (т. 1–2) в дальнейшем повторяется с небольшими изменениями, то есть музыкальный материал развивается вариационно. От такой малой изменчивости гармонии и мелодии создается впечатление неподвижности, скованности — природа еще не проснулась, только меняются освещение и краски от пробивающихся лучей восходящего солнца. Есть в пьесе и элемент звукоподражания (т. 15–18): короткие ритмические фигурки ассоциируются с первым, еще робким и неуверенным птичьим щебетанием. Ощущение свежести, неопределенности и неяркости вызывают также гармонические средства с невыявленной (неопределенной) тональной организацией.

Фактура пьесы несложная, формообразование простое (8+10 т., период из двух предложений, кульминация первого в т. 5–7, второго — там же, но с дальнейшим истаиванием звучания).

Трудность находится в области звукового воображения ребенка. Каждое гармоническое созвучие, мягко вибрирующее на педали, ученик должен слышать как таинственную звуковую сферу со своими цветовыми оттенками, в которой каждый раз по-новому, свежо и нежно исполняется мотив. Аккорды берутся левой рукой тихо, безударно, слух ловит разносящееся в пространстве звучание и его гармонический колорит, контролирует

протяженность. А все повторы аккордов должны вписываться в имеющуюся к тому моменту звучность. Другими словами, фон должен быть очень ровным, однородно звучащим, наполненно длящимся.

Кому можно дать эту пьесу? Тому, у кого есть хотя бы небольшой опыт игры с педалью и сформирован элементарный навык слухового контроля.

Что дает изучение этой пьесы? Прежде всего, развитие красочного звукотворческого мышления, и если иметь в виду дальнейшие цели обучения, то пьеса способствует подготовке к восприятию и исполнению музыки импрессионистического стиля, а также и современной, где так развито сонорное начало. Для введения ученика в музыку классицистского или романтического стиля имеется огромный выбор репертуара, но для приобщения к характерным признакам импрессионистического искусства соответствующих произведений мало. На память приходит, например, «Утро» из «Детской музыки» С. Прокофьева. Теперь же на более раннем этапе обучения можно пройти с учеником еще и «Утро» Э. Денисова.

Сонатина. Пьес отечественными композиторами второй половины XX века создано очень много, а вот жанр сонатины представлен скромно. Сонатина Денисова может достойно пополнить педагогический репертуар.

Сочинение отточено, красиво по композиции, основные темы близки интонациям русских народных песен, в частности плясовым. Фактура рассчитана на руку начинающего пианиста.

Сонатины — непереманный компонент учебного репертуара, поскольку позволяют развивать музыкальное мышление ученика в более крупном масштабе и готовить к исполнению самых объемных музыкальных форм — сонаты и концерта. Сонатины являются прежде всего прообразом сонатного *allegro*. И первая задача педагога — растолковать ребенку структуру произведения, раскрыть формосодержательное единство.

В данном случае содержание и характер звучания определены для нас автором: «легко и шутивно». Но как обстоят дела с формообразованием?

Проигрывая несколько раз сонатину и все время побуждая ученика сравнивать и оценивать весь звучащий материал (обязательное применение приемов развивающего обучения: сравнение, анализ, обобщение), педагог вместе с учеником выясняют, что здесь два похожих друг на друга раздела (т. 1–13 и 14–26), а также четырехтактное дополнение или заключение, исполняемое «в более медленном темпе» (т. 27–30).

Разберем подробно каждую часть. Такты 1–4 являются главной партией, тональность соль мажор. Это — первое предложение. С такта 5 начинается немного другая музыка — побочная партия в тональности ми минор. В ней меняется вид аккомпанемента, варьируется мелодия, но характер в целом остается тот же (т. 5–8, второе предложение. Контраста между партиями нет!).

22 Легко и шутливо

The musical score is written for piano and includes fingerings and dynamics. The first system (measures 1-4) is marked *p*. The second system (measures 5-8) is marked *pp*. The third system (measures 9-12) is marked *p*. The fourth system (measures 13-15) is marked *pp* and includes a *замедляя* (ritardando) marking above the staff. The score is in 4/4 time, key of G major. The first system (measures 1-4) features a main melody in G major and a bass line in D minor. The second system (measures 5-8) continues the main melody and bass line. The third system (measures 9-12) repeats the main melody and bass line. The fourth system (measures 13-15) features a main melody in G major and a bass line in D minor, with a *замедляя* (ritardando) marking above the staff.

В тактах 9–13 (третье предложение) повторяется и развивает-ся материал побочной партии, гармонический язык усложняется.

Далее учащийся выясняет изменения в строении второй части. Их надо тщательно обсудить. В главной партии мелодия и аккомпанемент поменялись местами (полифонический прием),

остальное все то же (т. 14–17). А вот в побочной партии гармонический язык сильно изменяется. Левая рука начинает играть разложенное трезвучие ми-бемоль мажора, а правая интонирует мелодию в соль мажоре (с оттенком лидийского *до-диеза*, то есть четвертой повышенной ступени, т. 18–19). Перед нами — политональный прием. В следующей фразе (т. 20–21) левая рука играет уже в ре-бемоль мажоре, а правая продолжает интонировать мелодию в соль мажоре, но тут же аккомпанемент возвращается тоже в соль мажор. Третье предложение (т. 22–26) такое же, как и в первой части, но отличается тонально и ладово. В первом случае оно начинается в ми миноре, во втором — в соль мажоре. В последнем четырехтакте через небольшой кадансовый оборот утверждается соль мажор.

Итак, перечислим черты сходства сонатины с формой сонатного *allegro*: главная партия, звучащая в основной тональности, и побочная партия — в других тональностях; два раздела — экспозиционный и репризный; какие бы уходы в другие тональности ни наблюдались, главная тональность все цементирует, экспозиция и реприза начинаются в соль мажоре, им же произведение и завершается.

А что же в сонатине Денисова современного? Тонально-гармонические средства, использование политональности. Получается, что путем обострения тонально-гармонического языка осуществляется все развитие композиции, достигается разная по характеру окраска партий.

Предвижу возможный вопрос и возражение читателя: «А нужно ли все это объяснять ученику? Пусть выучит ноты, верные штрихи, справится с техническими задачами». В качестве ответа напомним высказывание Г.Г. Нейгауза: «Сознание ученика должно быть на уровне его „практических действий“, поэтому я считаю, что с первых шагов ученика надо приучить его понимать, что он играет». И далее: «На мой взгляд, педагог по специальности должен давать ученику весь комплекс знаний, необходимых для изучения того или иного произведения. Само собой разумеется, что для этого надо быть знающим, всесторонне культурным музыкантом. При таком руководстве со стороны педагога у ученика будут естественно развиваться не только пианистические, но и музыкально-теоретические познавательные навыки и в 14–15 лет он сможет сознательно разбираться в сложных музыкальных произведениях»¹¹.

¹¹ Цит. по: Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве / Общ. ред. С. М. Хентовой. М.; Л., 1966. С. 60–61.

Чтобы воссоздать двухчастную форму сонатины, нужно решить два исполнительских вопроса: о темпе, то есть о временной организации исполнения (о ней — ниже), и о динамическом плане. Указания динамики в тексте снова находятся в диапазоне *p — pp — ppp* (об их понимании в музыке Денисова уже шла речь). Кульминация первой части находится в тактах 11 — начало 13-го; во второй итогом всего развития служит тоже третье предложение, а заключительные четыре такта нужны для постепенного перехода к спокойствию. Все-таки подчеркнем, что кульминации здесь не могут быть яркими и громкими, они легки, прозрачны и изящны по звучанию и осуществляются за счет хорошей слуховой реакции на гармонические напряжения и мелодическое развитие. На протяжении сочинения главный, шуточный образ приобретает оттенки то веселья, то озорства, то ласковости и успокоения.

Другая очень важная забота педагога — аппликатура. Не имеет смысла задавать ребенку разбор произведения, не решив во всех деталях аппликатурного вопроса. Ведь время, отданное учеником на «исправление пальцев», можно считать потраченным зря. Не будем забывать, что учить и учиться — легко! А вот переучивать и переучиваться трудно...

В сонатине аппликатурный вопрос непрост. Предложенные в тексте пальцы (рассматривается издание под редакцией Н.А. Копчевского) — лишь один из вариантов, где предпочтение отдается их перемене на повторяющихся звуках. Обратим внимание на аппликатуру главной партии в только что приведенном нотном примере и сравним с предлагаемым ниже другим вариантом:

23 Легко и шутивно



В нем, во-первых, меньше перемен, лучше сохраняется позиция, во-вторых, в партии правой руки аппликатура в конце каждого мотива одинаковая, в-третьих, обе руки чаще играют одинаковыми пальцами (имеется в виду начало третьей доли в т. 1 и 3 и четвертой доли в т. 2 и 4). Все это для начинающего удобнее, доступнее, проще. Рекомендуем также аппликатуру для завершения мелодии главной партии: две интонации, обозначенные лигами, должны прозвучать связно (т. 4).

Над аппликатурой главной партии в репризной части тоже следует поразмысливать. Ее исполнение значительно труднее, чем в первой части, потому что усложняется координация рук. Здесь же замечу только, что в четвертом такте в партии левой руки исполнение мотивов оба раза с третьего пальца (см. пример 24) может привести к разрыву легатной линии, к тому же позиция руки изменяется. Предлагаем иной вариант, аналогичный экспозиции (пример 25).



Что касается аппликатуры аккомпанементов в побочной партии, то лучше начинать с четвертого пальца.

В заключительном четырехтакте в партии левой руки квинты должны быть исполнены *legato* (необходимо выдержать длительность нот, никаких указаний об их сокращении нет). Поэтому аппликатуру можно рекомендовать следующую: $\frac{1}{5} \frac{1}{4} \frac{1}{3} 5-\frac{1}{2} \frac{1}{5}$, где нижний голос осуществляет *legato*, а ученик приобщается к старинным видам аппликатуры (перекладывание пальцев и беззвучная замена), которые так нужны при исполнении прежде всего музыки И.С. Баха.

Характер сонатины требует очень активных, готовых пальцев и позиционно собранной кисти. Для выработки пальцевой готовности и избежания лишних движений можно посоветовать поучить, например, аккомпанемент главной партии таким образом: 5-й и 2-й пальцы приготавливают квинту и находятся как можно ближе к клавишам, затем берут квинту, и в этот же момент 1-й и 3-й пальцы оказываются уже готовыми для взятия терции, но она пока не играется, только пальцы нацелены и т. д. Важно выработать быструю и точную реакцию пальцевых игровых движений и исключить разболтанность кисти (разумеется, не допустить и ее зажатия).

И наконец, о темпе. В тексте он не указан, но его надо подобрать так, чтобы была легкость и шутливость в характере звучания. Подойдет *Moderato* $\text{♩} = 100$. Если взять нижнюю зону *Moderato* $\text{♩} = 88$, теряется легкость, всё становится тяжеловесным, а обра-

щение к более быстрому темпу приведет к обеднению интонационного (шутливого) содержания, к невыразительным шестнадцатым. Желательно, чтобы ученик при разучивании сонатины хорошо ощутил пульсацию каждой четверти, а затем следует перейти к исполнительскому мышлению по полтакта. Для создания нужного характера требуется слышать, чувствовать и чуть подчеркивать сильную и относительно сильную доли тактов. Как в старинных классицистских сонатинах, здесь тоже многоуровневая метроритмическая пульсация.

Рассмотрим два произведения полифонического склада и заметим сразу, что, созданные в духе русских народных песен, они подкупают задушевностью, протяжностью, захватывают мелодической красотой.

«Маленький канон». Он двухголосен, состоит из двух повторяющихся с незначительными изменениями восьмитактов. Оба раза начинает петь нижний голос, а верхний, точно повторяя материал нижнего, вступает спустя такт. Трудности заключаются во ведении развивающейся протяженной линии голоса *legato* и в соединении голосов, поскольку их развитие не совпадает:

26 Moderato

Необходимо, чтобы ученик прочно усвоил фразировку каждого голоса отдельно. Для целостного произнесения первого восьмитакта слух ученика должен быть ориентирован на слышание протяженности сначала длинной ноты *ми*, которая на мысленном *crescendo* связывается со следующим *фа*. Именно здесь — кульминация фразы. А затем следует слушать до самого конца заливанные *до* и *ре*.

При соединении голосов потребуется направлять слух ребенка на слышание кульминаций то в нижнем голосе, то в верхнем, а в тактах 5–8 слышать, как на фоне звучащих длинных нот интонируется другой голос. Отдельную работу нужно провести с 9-м тактом: научить слышать на *diminuendo* конец верхнего голоса, а в нижнем — его начало. В заключительном такте надо контролировать звучание верхнего голоса на фоне нижнего, *до* второй октавы должно слиться с нижним *до*, и образовавшаяся между голосами октава прослушивается до конца такта.

Главная кульминация канона — такты 14–15.

Песня. Двухголосная пьеса, где голоса имитируют друг друга. По композиции она аналогична «Маленькому канону», но сложнее интонационно и больше по объему. Если «Маленький канон» тонально решен предельно просто — до мажор, то ладовая организация Песни не совсем привычна слуху. Пьеса звучит в дорийском ре. Слуховые, исполнительские проблемы такие же, как в «Маленьком каноне».

27 Спокойно, певуче

The musical score is written for piano in a two-staff system. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The tempo/mood is indicated as '27 Спокойно, певуче'. The score consists of two systems of music. The first system has four measures. The second system has four measures. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some longer notes. Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. Dynamics include a piano (*p*) marking in the first measure of the first system and a piano (*p*) marking in the third measure of the second system. There are also hairpins indicating crescendos and decrescendos.

Хочется подчеркнуть, что обе пьесы являются замечательным пополнением учебного репертуара по разделу русской полифонии и достойны самого широкого использования.

Переходим к характеристике сочинений Денисова, которые можно рекомендовать для средних и старших классов школы, а также для училищ. Продолжим полифоническую линию репертуара.

Хорал и фугетта. Каждая из пьес невелика по объему, но достаточно сложна в полифоническом отношении, так что не всякому ученику 4–5-х классов будет под силу справиться с циклом. Характер музыки и задачи ведения горизонтали и вертикали таковы, что произведение не заторно пройти и в 6-м классе.

Хорал — четырехголосный, полифония контрастная с элементами имитации. Сложное по голосоведению изложение перемежается с более простым, аккордовым. Тональность — ми-бемоль мажор. Музыка торжественная, в ее звучании содержатся динамические контрасты.

28 Poco maestoso

Первая фраза (т. 1–4) исполняется мощно, *f*, педаль берется на полтакта, возникает органнй колорит; вторая фраза (т. 5–8) играется как бы на органной клавиатуре *piano*. Подготавливать его в 4-м такте нельзя. Звучность на *piano* возникает внезапно после паузы, во время которой словно осуществился переход на другую клавиатуру или произошло переключение органнх регистров. Такую динамику называют *subito* или террасообразной.

Далее имеется еще два контрастных переключения: *pp* с 9-го такта и *p* с 12-го такта. А вот возвращение в конце хорала к *f* должно быть динамически подготовлено, то есть за счет *crescendo*. Здесь — формообразующий вид динамики, которая естественно возникает в сочетании с гармоническим развитием, тяготением к доминанте и которая помогает выявлению кульминации.

В фразировке этого миниатюрного опуса есть особенность: фразы по тактам строятся так: 4+4+3+5. Таким образом квадратность первой половины хорала преодолевается во второй. Верхний голос — ведущий. Его и следует прежде всего освоить по фразам.

Если в хорале приметы национально-русского музыкального мышления проявляются прежде всего в отходе от квадратной структуры, то в фугетте — в метроритмическом языке, в пятидольной его организации, а также и в ладовой окраске:

29 Moderato

Фугетта трехголосна, написана в параллельном до миноре натуральном. Тема (т. 1–2) содержит необычный ход на интервал ноны, что придает ей остроту современного звучания. Сразу оговорим, что необходимость исполнения этого интервала *legato* определяет доступность произведения: рука ученика должна свободно брать нону.

Изучим тему. Она невелика по размеру и интонационно наполнена. Широкие интервальные ходы (квинта, нона) придают ей размах, простор и напряженное устремление к первой доле второго такта, после чего наступает спад. Энергетику широких интервалов, их торжественную важность, а также терции и секунды до кульминационного *до* ученик должен хорошо прочувствовать, проинтонировать. Поможет такой прием работы: кисть раскрывается в направлении интервала, готовый палец тянется к нужной клавише, но берет ее как бы с трудом, словно преодолевая

сопротивление воздуха, а слух в это время будто по дуге тоже с трудом совершает переход звука в звук. Не могу не напомнить в этой связи, что такую наполненность интервалов, такое их сопряжение Б.В. Асафьев называл «вокальвесомостью» интервала, а умение исполнителя так работать слухом, так его концентрировать в процессе игры рассматривал как первую составляющую слуховой культуры музыканта.

Тему можно объяснить как песню (раздумье). Любопытно, что терцовый тон (третья ступень — *ми-бемоль*) в ней отсутствует, он появляется только в противосложении, отчего ладотональная организация несколько замутняется. Для целостности произнесения темы большое значение имеет то, как ученик отнесется к кульминационному *до*. Если работа слуха оборвется, то последующее *си* «вытолкнется» и единство линии нарушится. Чтобы этого не случилось, звучание *до* ученик должен мысленно, внутренним слухом как бы усилить, продлить его, а потом, уже на спаде силы звука передать в *си* и закончить тему на *diminuendo*.

Необходимо исследовать с учеником все проведения темы и структуру фугетты. После первого проведения темы в сопрано сразу идет ответ в среднем голосе (т. 3–4). Далее — однотактная интермедия, и вступает тема в нижнем голосе (т. 6–7). Экспозиция состоялась. С 8-го такта в параллельном мажоре (*ми-бемоль мажор*) начинается «большая» четырехтактная интермедия, знаменую разработочный раздел, а в тактах 12–13 снова звучит тема (в нижнем голосе) в *ми-бемоль мажоре*. Через интермедию в один такт (14-й) подходим к стретте в основной тональности (т. 15–16), которая выступает в роли «мини-репризы». Вслед за стреттой — завершающая каденция. В традициях И.С. Баха композиция в последний момент заканчивается в *до мажоре*, что придает ей торжественно-утвердительное звучание.

Что касается противосложения, то оно неудержанное, но на его интонациях, а также на материале темы строятся все интермедии.

Приемы работы над полифонией хорошо известны: изучение (желательно наизусть) каждого голоса указанной аппликатурой, соединение голосов попарно, пропевание голосов. Много внимания надо уделить работе над двухголосием в одной руке. Кроме ведения горизонтальной линии каждого голоса и преодоления специфических трудностей горизонтали (прослушивание длинных нот и их соединения с последующими) здесь остро встают проблемы вертикали: слышание разной окраски

голосов и образующихся между ними интервалов. Например, в фугетте в тактах 6—7 (см. нотный пример на с. 63) на выдержанном, прослушиваемом в верхнем голосе *си-бемоле* возникает квинта, она переходит в сексту, которую надо хорошо слышать, затем в кварту, следом образуется секунда, и слух, концентрируясь на реально длящемся верхнем *соль*, внимательно следит, как на фоне этого *соль* наступает разрешение секунды в терцию (постоянные ошибки учеников — игра нижнего звука, в данном случае *ми-бемоль*, громче, чем звучит затухающий верхний звук). Далее все на том же слушаемом *соль* образуются с нижним голосом кварта и терция. Наконец верхний голос движется в *фа* и прослушивается кварта *до — фа*, верхний голос переходит в *соль* и слушается квинта *до — соль* и т. п. Повторюсь, верхний голос доминирует над средним, он — ведущий. Замечу, что в такой трудной слуховой работе помогает детям (и не только им) примитивное наставление: «ноты с палочками вверх играть *f*, с палочками вниз — *p*».

Стретта всегда доставляет немало хлопот. В данной возникает дополнительное неудобство — передача среднего голоса из партии одной руки в партию другой. И тут предстоит немало потрудиться: и слуховой контроль организовать, и вес руки направить в нужный голос, и развести голоса тембрально, и все собрать в гармоническую вертикаль.

Фугетту непременно следует проработать (учить наизусть), так сказать, по ее «строительным кирпичикам», то есть знать, играть все проведения темы, противосложения, каждую интермедию, стретту и каденцию.

Все развитие фугетты направленно к ее концу, завершающая каденция и есть кульминация произведения.

Если хорал исполнять без педали нельзя, то фугетта из-за соблюдения чистоты голосоведения в ней не нуждается.

«Колокола». Здесь замечательно передана стихия колокольных звонов. Без хорошего ощущения мерной раскачки колоколов и самого момента их удара удачно исполнить пьесу не удастся. Вся ее трудность — в области организации исполнительского времени, в ощущении разных уровней метроритмической пульсации и сохранении темпа.

Левой руке поручено воссоздать равномерное биение двух колоколов, которые звучат то как квинта, то как кварта. На протяжении всей пьесы левая рука играет одно и то же, и исполнитель должен запустить и удерживать до конца пьесы эту пульсацию по полтакта:

30 Andantino

The musical score for '30 Andantino' is presented in two systems. The first system shows the piano accompaniment in the left hand and the right hand. The piano part has a steady eighth-note pulse with occasional sixteenth-note patterns. The right hand plays a melodic line with triplets and slurs. The second system continues the same patterns. The tempo is marked 'Andantino' and the dynamics include 'p' (piano) and 'poco marcato'.

Правой руке доверено изображать звучание других колоколов, вызывающих мелодический рисунок. В них тоже своя метроритмическая пульсация. Всё вместе образует целую колокольную симфонию. Эта мастерски сделанная миниатюра заставляет вспомнить шедевры отечественной фортепианной музыки — «Богатырские ворота» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского или «Светлый праздник» из Первой сюиты для двух фортепиано в четыре руки С. Рахманинова.

По форме надо выстроить две звуковые волны (две части). Первая заканчивается, когда достигается высокий регистр (третья октава); вторая фаза развития приводит к мощной торжественно-светлой кульминации, завершающей пьесу. Конечно, этот звон — праздничный.

Пьеса способствует развитию свободы в обращении с клавиатурой, прививает навыки глубокого, мощного, сочного, а также сильного, звонкого, яркого звукоизвлечения, развивает тембральный слух.

«Багатели». Цикл заслуживает самого широкого использования в училищном репертуаре. Отдельные, наиболее простые пьесы окажутся доступными и учащимся старших классов школы¹².

¹² Багатель № 7 опубликована в сб.: Современная фортепианная музыка для детей. 6-й класс детской музыкальной школы / Сост. и ред. Н. Копчевского. М., 1971; Педагогический репертуар ДМШ. 6-й класс. Хрестоматия для фортепиано. Пьесы. Вып. 2. М., 1990; Багатель № 1 — в сб.: Пьесы для фортепиано (Средние классы ДМШ). Вып. 11. М., 1984.

Как уже отмечалось, цикл состоит из семи пьес. Он посвящен пианисту, профессору Московской консерватории М.С. Воскресенскому.

Этот жанр хорошо известен в фортепианной литературе со времен Бетховена. К нему обращались Ф. Лист и Я. Сибелиус, А. Дворжак и А. Лядов. В связи с тенденцией к афористичности высказывания немало багателей создано и композиторами XX века (Ф. Пуленк, Б. Барток, А. Веберн). Дань жанру отдал и Э. Денисов.

Цикл создавался в рубежные для композитора годы. Можно сказать, что автор находился в тот период на том месте, которое, по словам А. Шёнберга, определяется как «у границ тональности». Просмотрите все семь номеров и вы обнаружите, что ключевые знаки в пьесах отсутствуют, что тональность (тоника) определяется не сразу, проявляясь порой лишь в конце. В пьесах происходит свободная игра тональностей и ладов, то есть их язык полиладовый, политональный, отчего гармонии звучат непривычно. Эти средства дают композитору новый спектр красок.

Новаторство Денисова проявилось не только в тонально-гармонической организации (во «всетональности»), но и в ритмическом языке (частая переменность метра), а также в неквадратности построений. Но названные особенности, как известно, являются в то же время исконными признаками русского народного музыкального мышления. К ним можно добавить еще и используемый в пьесах вариационный принцип развития, и такое строение мелодии, где прямых цитат нет, но связь с глубинными пластами русского фольклора очевидна. (Вспомним, что композитор совсем незадолго до сочинения «Багателей» побывал в нескольких фольклорных экспедициях, что, видимо, и получило определенное отражение в их музыке.)

Согласно жанру, в пьесах много шуток, юмора, света, изящества. Есть лирические образы и миниатюры в романтическом стиле. Они невелики по объему: 1–3 страницы текста. Фактура — самая разнообразная. Их можно исполнять отдельно, или по несколько номеров выборочно, или полностью циклом.

Чтобы в общих чертах представить себе каждый звуковой образ, приведем авторские обозначения характера, темпа, динамики.

№ 1. Allegretto $\text{♩} = 138$, *leggiero*, poco rubato. Динамика от *p* — *pp* до *mf* с заключительным контрастным аккордом *ff*.

№ 2. Vivo scherzando $\text{♩} = 88$. Пожелание в среднем разделе — *pp grazioso*, poco rubato. В динамике много внезапных контрастов.

№ 3. Andantino $\text{♩} = 63-69$, *espressivo*. Динамическая зона *pp* — *p* — *ppp* — *pppp*. (О любви композитора к такой звучности и о ее понимании шла речь ранее.)

№ 4. Presto ma non troppo $\text{♩} = 192$. Динамика от *f* — *ff* до *p* — *pp*.

№ 5. Andante $\text{♩} = 52-54$. Динамический диапазон большой: от *pp* до *ff*, имеются контрастные сопоставления.

№ 6. Allegro giocoso $\text{♩} = 160$. Постоянные динамические контрасты.

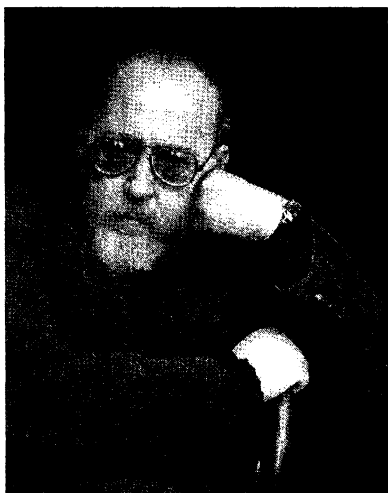
№ 7. Allegretto $\text{♩} = 104$, *scherzando*. Тоже контрасты динамики, диапазон *pp* — *pesante*, *ff* — *p* — *ppp*.

Пьесы яркие, «цепляющие» слух и душу слушателя и исполнителя своей образностью. В них ясно выражено концертное начало. (Напомню, что концертность считается стилевым признаком музыки Денисова. Одно из подтверждений тому — любовь автора к самому концертному жанру: им создано 13 инструментальных концертов.)

Несомненно, «Багатели» Э.В. Денисова — отличное пополнение жанра отечественной миниатюры.

Николай Николаевич Сидельников

(1930—1992)



Композитор принадлежит к поколению Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина. Судьба многих его произведений не завидна, его музыка исполняется очень редко, почти не издается, несмотря на то что были яркие успехи. Его творчество до сих пор остается без внимания широкой аудитории. Изучение и освоение наследия Н.Н. Сидельникова только начинается, равно как и осознание масштаба его личности и дарования.

Николай Николаевич Сидельников появился на свет в старинном русском городе Тверь. Его отец был музыкантом, и обучение мальчика музыке в такой семье не могло не начаться рано. Позже была Московская консерватория и аспирантура. Среди его учителей — Е.О. Месснер, Ю.А. Шапорин, А.Н. Александров, И.В. Способин.

Учение в консерватории не было гладким: студента Сидельникова исключили из числа ее учеников за то, что он вместе с однокашниками играл в классе произведения Стравинского и Хиндемита, которые в те времена были объявлены запрещенными. В 1953 году Сидельникова вновь приняли в консерваторию.

После окончания аспирантуры Николай Николаевич начал преподавать в Московской консерватории и проработал там до последнего дня жизни.

Он очень любил педагогическую работу и не жалел для нее ни сил, ни времени, несмотря на то что это шло в ущерб его главному делу — творчеству. Он воспитал плеяду замечательных композиторов, среди них — Э. Артемьев, В. Мартынов, В. Тарнопольский, И. Соколов, К. Уманский. Ученики ценят профессора Н.Н. Сидельникова как великого педагога и уникальнейшую личность; для многих он был и учителем жизни — Гуру.

Знавших Николая Николаевича потрясала мощь его интеллекта, о его необыкновенной образованности ходили легенды. Он был человеком с глубокими корнями, в нем чувствовалась духовная связь с дореволюционной интеллигенцией и всегда обнаруживалась истинно русская духовность. Его отличали искрометное чувство юмора, художнический артистизм, порой парадоксальность мышления и огромное обаяние. «Общение с ним, — как свидетельствует один из его учеников, — оставляло почти художественное впечатление»¹.

Он постоянно шутил (даже на операционном столе), как человек был театрален, в какой-то мере даже лицедей, и черты скоромошества тоже ярко проступали в нем. Но «за маской иронии и бравады он скрывал, — по словам И. Соколова, — истинное трагическое лицо, которое мало кто знал»².

Сидельников был наделен бурным творческим темпераментом и таким же бурным чувством протеста против диктата. У композитора всегда рождались самые неожиданные и рискованные идеи. Он ушел из жизни в расцвете таланта, завершив последнее сочинение «Лабиринты» — роман-симфонию для фортепиано соло по мотивам древнегреческих мифов о Тесее. На партитуре его рукой осталась пометка: «31 мая 1992 года — Онкологический центр, Москва, за день до операции».

Пожалуй, самое главное качество композитора Сидельникова — подлинная «русскость». Он выделялся из всех своей приверженностью к отечественной культуре и явно фольклорной позицией, хотя его «русское» предстает по-новому, в русле устремлений второй половины XX века. Эта характерная черта ярко проявилась еще в консерваторском сочинении — оратории «Поднявший меч» на тексты древнерусских летописей (ее исполнения композитор ждал 30 лет) — и продолжала заявлять о себе на протяжении всего творческого пути. Отметим также: концерт для двенадцати солистов «Русские сказки», принесший Сидельникову первый успех (в 1971 году это сочинение оказалось в числе лучших произведений мирового концертного сезона в Париже на Трибуне композитора ЮНЕСКО), балет «Степан Разин» (ряд лет шел на сцене Музыкального театра им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко), «Симфонию о гибели Земли Русской» (1989) с посвящением: «...бессмертному подвигу древнего рязанского витязя Евпатия Коловрата, с малой дружиной врубившегося в полумиллионную орду Батыя, погибшего, но не побежденного» (прозвучала лишь один раз), оперу «Чертогон»

¹ Венюк Н.Н. Сидельникову // Музыкальная академия, 2001, № 1. С. 113.

² Там же. С. 114.

(1981) по Н. Лескову (готовилась к постановке на сцене Камерного музыкального театра в Москве, дирижер Г. Рождественский, и была запрещена репертуарной коллегией Министерства культуры РСФСР). А опера «Бег» по М. Булгакову наконец совсем недавно (в апреле 2010) была поставлена на сцене Камерного музыкального театра имени Бориса Покровского и имела большой успех. С русской культурой тесно связаны его ранняя, детская опера «Аленький цветочек» по С. Аксакову, вокальная симфония «Мятежный мир поэта» (1971) для солиста (бас) и камерного оркестра на стихи Лермонтова (премьера была запрещена и состоялась спустя три десятилетия в США) и оратория-реквием «На смерть поэта» (1976) тоже на текст Лермонтова (при жизни автора не исполнялась). Два последних сочинения — дань любви Сидельникова великому поэту, это цикл, и его исполнение должно проходить в один вечер.

Еще одно важное качество музыки Сидельникова — программность. С ней тесно связаны сюжетность, театральность, яркая характеристичность, звукоизобразительность, почти зримый разворот музыкальных событий. Близки композитору и сказочность, и искрометный юмор, и образы русской природы.

В отношении формы Сидельников мыслит циклично, предпочитая сюитный тип композиции. Даже сатирическая опера «Чертогон» состоит из двух частей, является дилогией, и по замыслу автора первая часть — опера «Загул» — должна идти вечером, вторая — «Похмелье» — утром следующего дня.

Среди его симфонических произведений назовем: «Романтическую симфонию-дивертисмент в четырех портретах» (1964), представляющую собой блестящую выдумку, полную юмора (этот полистилистический цикл, где представлены портреты композиторов Вивальди, Равеля, Берга, Стравинского, прозвучал впервые спустя много лет, в 1991 году, на фестивале «Московская осень»), а также Третью симфонию для хора, органа, двух концертирующих фортепиано и оркестра, созданную под впечатлением «Диалектики природы» Ф. Энгельса, и концертную симфонию «Дуэли» — единственное произведение в серийной технике и единственная симфония, партитура которой издана. Оба последних сочинения — попытка музыкально осмыслить различные философские аспекты (показательны названия частей, например, в «Дуэлях»: «Борьба гармонии и хаоса», «Поединок закономерности и случая» и т. п.).

1970-е годы принесли композитору успех. Это было время расцвета вокально-хоровых жанров в его творчестве. Им созданы: кантата «Сокровенные разговоры» на народные тексты (1975) и «Романсеро о любви и смерти» на стихи Г. Лорки (1977). Оба сочинения исполнял хоровой коллектив под управлением В. По-

лянского. Произведения получили широкий общественный резонанс, и за обе работы Сидельников был удостоен в 1984 году Государственной премии РСФСР им. М.И. Глинки. В начале 1980-х композитор обратился к текстам великого китайского поэта Ду Фу и написал цикл «Сычуаньские элегии», состоящий из двух тетрадей, которые имеют подзаголовки: «Мысли, обращенные к другу» и «Мысли о самом себе». Исследователи отмечают, что «Романсеро» и «Сычуаньские элегии» открыли новые возможности хоровой музыки.

Жанр камерной музыки представлен скрипичной сонатой «Славянский триптих», Фортепианным трио, циклом из тринадцати номеров «В стране осок и незабудок» на стихи В. Хлебникова для двух сопрано, меццо-сопрано, драматического тенора и фортепиано. Немало музыки создано Сидельниковым для театральных спектаклей и кинофильмов.

В последние годы композитор работал в сфере культовой музыки. Им написаны: «Вечернее моление о мире», «Духовный концерт», а также «Литургия св. Иоанна Златоуста», которую автору довелось услышать в исполнении Ленинградской хоровой капеллы под управлением В. Чернушенко.

В 1991 году, когда оставалось всего полгода жизни, композитор в одном из интервью с горечью шутил: «У меня много партитур, которые ни разу не исполнялись. Не знаю, по всей вероятности, Союз композиторов и концертные организации думают, что я буду жить вечно, как библейский Мафусаил, 969 лет... В этом году у меня не исполнено два сочинения, которые написаны к „красному“ дню. Это опера „Бег“ к 100-летию Булгакова и оратория-реквием на стихи Лермонтова „На смерть поэта“. Такое ощущение, что никто не заинтересован... А ведь в этом году исполняется 150 лет со дня смерти поэта. В общем-то меня это не удивляет, я как-то прибился уже к этому, привык...»³.

В 1992 году композитору было присуждено звание народного артиста России, о чем он узнал уже в больнице.

Для фортепиано Сидельников написал совсем немного. В консерваторский период — Сонату, позже два сборника пьес для детей — альбомы «Саввушкина флейта» (1960) и «О чем пел зяблик» (1971). После путешествия в Америку появился развернутый цикл «Америка — моя любовь» (1990), посвященный другу композитора, пианисту Г. Хаймовскому. Цикл — своего рода «путевые заметки», «интимный, — по словам автора, — дневник впечатлений», состоит из 12-ти этюдов, каждому из которых пред-

³ Цит. по: Музыкальная академия, 2001, № 2. С. 119.

послано пространное название-программа, например, «Ясная звездная ночь над Америкой...», «Бешено мчатся потоки машин сквозь пролеты нью-йоркских мостов...», «Блюзы ночного Манхэттена...», «Прощальный вечер в доме друзей в Йорк-Таун хайтс: Кира, Гриша, Савва и я... и предотъездная ностальгия по Америке...». Премьера цикла состоялась в США (в Нью-Йорке) в 1993 году и в России в 1994 (в Нижнем Новгороде и Воронеже) уже без автора. Произведение исполняла аспирантка Нью-Йоркского университета, ученица Г. Хаймовского Мао-Шу Лиен (Тайвань). И последнее фортепианное сочинение Н.Н. Сидельникова — «Лабиринты», о котором уже шла речь. Это масштабное произведение в пяти частях, звучащее более восьмидесяти минут. Впервые оно прозвучало совсем недавно, в июне 2005 года, в Москве в исполнении ученика мастера — пианиста и композитора Ивана Соколова.

Обратимся к характеристике двух упомянутых сборников для детей.

«Саввушкина флейта»⁴

В сборнике 25 пьес. Он написан в лучших традициях детской фортепианной музыки. Как и в альбомах Чайковского и Прокофьева, здесь дано музыкальное изображение дня жизни двух маленьких героев — Саввушки и Настеньки. День проведен где-то за городом, может быть в деревне, где «за околицей несутся поезда», а «за рекой поют частушки». Здесь традиционные игры в мяч («Играю в мяч») и в догонялки («Кто быстрее?»), игры, навеянные поездкой в город («Едем в Ригу», «Еду в такси»), воспоминания о посещении цирка («В цирке»). А рядом — качели, хороводы, кораблик, плывущий по лужам после веселого дождика («На качелях», «Хороводы», «Кораблик», «Веселый дождик»). Не обошелся день и без обид («Обиделся»), без интересных встреч («Пастушок», «Всадник») и прогулки в старый лес («Песня старого леса»). Но вот уже звучит сигнал вечернего горна («Наш горнист играет зорю»). Пьесы «Надвигаются сумерки» и «Ночь приносит сны» — как прокофьевские «Вечер» и «Ходит месяц над лугами» — завершают этот интересный цикл.

Вслед за Прокофьевым композитор стремится к максимальной «детскости» образов, что проявляется уже в самих названиях пьес — искренних, непосредственных, данных словно от лица самого ребенка. Психологическое значение таких названий нельзя недооценивать, потому что именно название в первую очередь

⁴ Сидельников Н. Саввушкина флейта. 25 детских пьес. М., 1970. Отдельные пьесы напечатаны в самых разных педагогических сборниках.

наталкивает маленького пианиста на понимание специфической образности музыкального искусства и одновременно дает пищу для воображения. Автор раскрывается в этом сочинении как чуткий психолог и знаток детской души. Он учитывает особую любовь детей к конкретному и точному образу, помнит об особенностях детского восприятия — наделять все живое и неживое способностью действовать и двигаться, знает о том, как захватывает детскую душу сам процесс движения, какое сильное впечатление он производит на ребенка.

Вот почему в альбоме немало пьес, образы которых так или иначе раскрываются через движение: проносится мимо всадник, появляясь издалека и исчезая вдаль («Всадник»), проплывают облака над морем и тоже исчезают, тая на горизонте («Облака и море»), мчатся поезда, стук их колес становится все тише и тише, и вот уже только слышится далекий гудок паровоза («За околицей несутся поезда»), стремительно взлетают и падают вниз качели («На качелях»), спокойно и плавно покачивается на воде кораблик («Кораблик»). А в пьесах «Едем в Ригу» и «Еду в такси» передается не только само быстрое, стремительное движение, но и то чувство восторга, которое оно вызывает. Во всех этих пьесах перед учеником прежде всего встанет задача почувствовать и передать регулярность и непрерывность ритмического потока. Ритм и метрическая пульсация оказываются в них главным элементом в становлении и образа, и формы.

Своеобразен мелодический язык пьес. Часто композитор дает короткую мелодическую формулу, которую потом многократно повторяет путем вариантно-вариационного развития. В то же время строение мелодии нередко характеризуется таким типичным для современного интонирования признаком, как сочетание широких скачков с остиной повторностью отдельных звуков, которые служат как бы естественным противовесом скачкам, оттеняют их и делают еще более рельефными. В некоторых пьесах мелодия движется по звукам трезвучий и аккордов, что является особенностью городской песенной мелодики. В пьесах же, содержание которых ближе к народным образам, появляются черты народного мелодического мышления: трихордовые попевки, характеристичность наигрышей, частушечность. Мелодика пьес отражает также интонации современной разговорной речи, современной манеры пения.

Своеобразие мелодического языка раскрывается и через особенности ладотонального и гармонического мышления автора. Композитор постоянно находится в рамках тональности, которая понимается широко. В связи с этим хочется привести выдержку из письма Н.Н. Сидельникова к Г. Хаймовскому (1990 год): «...до

тех пор, пока человек будет способен испытывать радость и печаль, он будет нуждаться в мажоре и миноре, и посему несмотря на всю гениальность Шёнберга и Веберна их система, раздвигая наши возможности постижения музыкального ряда, его возможностей, не может альтернативно заменить мажоро-минор как принцип. И это уже почувствовал и доказал Альбан Берг... Мое глубокое убеждение, что нет плохих или *устаревших* средств — а лишь плохие композиторы, которые ищут, к кому бы *примкнуть*, т. к. не несут в себе Божьего Дара, характеризующего Личность, Индивидуальность, Свой Взгляд на Все Сущее от Малого до Великого. Это, Гриша, мое КРЕДО...»⁵.

В пьесах «Саввушкиной флейты» границы чистой тональности расширены часто за счет обращения к русским народным ладам и — реже — политональности. Композитор использует такие особенности современной гармонии, как кластер, оstinатность, резкие тонально-гармонические сдвиги, сложная тоника, насыщение диссонантностью.

Просмотрев внимательно все пьесы альбома, можно обнаружить, что у автора есть излюбленный интервал, который он всячески обыгрывает в зависимости от конкретного образа. Это большая септима, испокон веков считающаяся одним из самых жестких диссонансов. А Сидельников словно задался целью показать все многообразие выразительных возможностей этого «неблагозвучного» сочетания. В пьесе «Саввушкина флейта» большая септима звучит необыкновенно мягко, задумчиво и мечтательно, в «Настенька будет балериной» приобретает прозрачное и хрупкое звучание, а в пьесах «В цирке», «Едем в Ригу», «Кто быстрее?» помогает обрисовать образы задорные, веселые. Так диссонирующий интервал, потеряв привычное разрешение, сегодня стал музыкально и художественно самодостаточен.

Возможно, Сидельников был первым композитором, кто применил в детской музыке такое острейшее гармоническое и фоническое средство, как кластер. Кластер (буквально — гроздь, скопление; гроздь звуков) — созвучие, образованное малыми или большими секундами, может трактоваться и как аккорд, и как сонорное созвучие. В пьесе «В цирке» кластер — все восемь тонов до мажора, звучащие одновременно и перемещающиеся по звукам до-мажорного трезвучия, — позволяет автору передать тот эффект «необычности», который поражает ребенка в цирке, и создать яркий, заражающий весельем музыкальный образ.

Автор не сообщает жанровую природу пьес цикла. Но за программными названиями скрываются вальс и плясовая («На-

⁵ Цит. по: Программа концерта Г. Хаймовского в Воронеже, март 1994 года.

стенка будет балериной», «Новгородский мужичок»), марш («В цирке»), этюды на определенные виды техники («Едем в Ригу», «Играю в мяч», «Кто быстрее?», «Еду в такси»), песня («Уж как я свою коровушку люблю», «За рекой поют частушки»), токката («За околицей несутся поезда»). Есть и пейзажные зарисовки («Облака и море»), картинки настроения («Обиделся»), инструментальные наигрыши («Саввушкина флейта», «Пастушок»). Композитор обнаруживает богатую фантазию, неисчерпаемую изобретательность и к тому же еще и прекрасное понимание возможностей, так сказать, детского пианизма и встающих в связи с этим педагогических, воспитательных и инструктивных задач.

Педагог, обратившийся к сборнику, найдет самую разную фактуру и многообразие исполнительских проблем. Здесь есть возможность отрабатывать полифоническую технику (в пьесах много подголосочной полифонии) и навык планировки фактуры; добиваться свободы и гибкости кисти и оттачивать технику репетиций, гамм, коротких арпеджий; приобщиться к исполнению глиссандо и развить разнообразные умения в области артикуляции и т. д.

Пьесы красочны и эффектны. Они будоражат фантазию ученика, заставляя активнее включаться в процесс работы и с удовольствием исполнять их на эстраде.

25 пьес цикла по степени сложности могут быть определены так:

Младшие классы — «Саввушкина флейта», «Настенька будет балериной», «Бабушка рассказывает сказку», «Мамин вальс», «Обиделся», «Играю в мяч», «Уж как я свою коровушку люблю», «Пастушок», «Песня старого леса», «Веселый дождик», «Кораблик», «Наш горнист играет зорю».

Средние классы — «Новгородский мужичок», «Едем в Ригу», «В цирке», «Кто быстрее?», «Хороводы», «На качелях», «Облака и море», «Всадник», «За рекой поют частушки».

Старшие классы — «За околицей несутся поезда», «Еду в такси», «Надвигаются сумерки», «Ночь приносит сны».

Рассмотрим подробнее отдельные пьесы этого альбома.

№ 1. «Саввушкина флейта». Инструментальный наигрыш, от звуков которого веет покоем и легкой, задумчивой грустью:

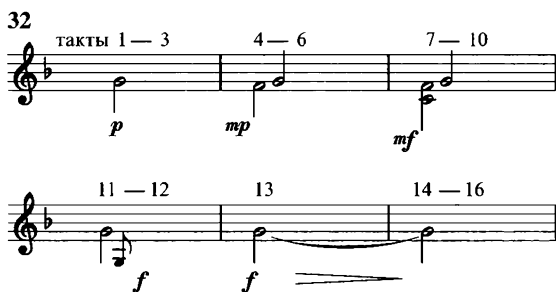
31 Медленно

Ф-п.



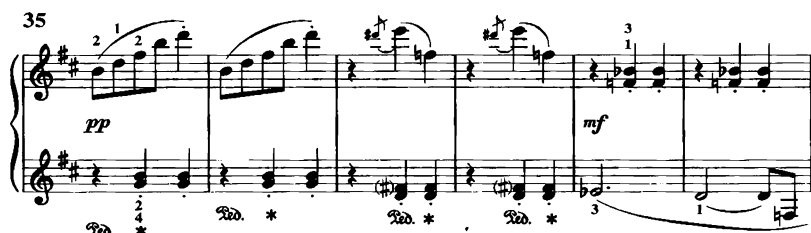
Необычность пьесы — в мелодическом остинато. Попевка (т. 1–3) повторяется четыре раза, переходя в заключительный каданс. Непривычный композиционный прием может затруднить проникновение в художественный образ сочинения, так как ребенок привык воспринимать прежде всего мелодический голос и следить за его изменениями.

В этой пьесе изменяющейся стороной музыкальной ткани оказывается гармония и именно с ней связано все развитие и становление формы. Однако гармоническая вертикаль, возможно, не сразу будет ясна ученику, так как складывается из постепенного наложения голосов. Пьеса построена на взаимопроникновении полифонического и гармонического начал. В этом полифоническом изложении гармонический остов оказывается следующим:



Ученик должен осмыслить и услышать этот остов и связанный с ним динамический план, обозначенный автором. При исполнении важно, чтобы, например, в первой фразе (т. 1–3) степень звучания *piano* звука *соль*, завершающего попевку (т. 3), была такой же, как и начального *соль*, то есть чтобы динамика первой фразы осталась вся на уровне *p*, второй фразы — на уровне *mp* и т. д. Следует обратить внимание на кульминационные такты 11–13, где ученик невольно может начать *diminuendo* раньше, чем указывает композитор.

Поскольку пьеса полифонична, то в ней между голосами возникает еще одна гармоническая вертикаль, которую тоже следует проработать с учеником:



От того, насколько глубоко учащийся почувствует и услышит гармонию, логику ее развития, ее краски и связанный с ними звуковой колорит, зависит успех в раскрытии ребенком поэтического образа.

Своеобразно окончание пьесы (т. 13–16). На выдержанном *соль* первой октавы звучит небольшой гаммообразный пассаж флейты — начало основной попевки, исполняемой на этот раз *staccato*. Но, достигнув *фа-диеза* третьей октавы, флейтист останавливается на миг, словно замороженный красотой одновременного звучания *соль* и *фа-диеза* (диссонирующий интервал!), и начинает перебирать все возможные на флейте *фа-диезы*, вслушиваясь в созвучия и любясь красочностью этого незатейливого наигрыша. А для поддержания звучности нижнего утасающего *соль* композитор использует новый для детской музыки эффект обертонового отзвука. В предпоследнем такте правой рукой исполняется *sf* и *staccato* *соль* малой октавы, отчего звучание *соль* первой октавы усиливается. Ученик должен внимательно прислушаться к этому эффекту, чтобы тем самым дать возможность услышать его всем слушателям, и только потом сыграть завершающие аккорды, причем эти аккорды должны прозвучать не как утвердительное заключение, а несколько неопределенно и мечтательно, потому что тонический аккорд находится в мелодическом положении квинты, а вместо терцового тона звучит вторая ступень (каденция несовершенная и неполная, S — T).

Могут возникнуть затруднения в определении тональности. Ключевым знаком выставлен си-бемоль, но это не фа мажор и не ре минор, а соль минор мелодический. Автор не обозначает при ключе ми-бемоль, поскольку в пьесе все время звучит только VI повышенная ступень.

Шестнадцать тактов пьесы образуют неквадратный период с внутренним строением 3+3+4+6 тактов. Соответственно будет осуществляться и фразировка.

№ 2. «Настенька будет балериной». Музыка покоряет безыскусной красотой, легкостью, нежностью и грациозностью. Это неторопливый вальс, его исполнение осложняется тем, что первая, «тэнутная», доля, играемая то левой, то правой рукой, образует еще и мелодическую линию:

34 Грациозно, не спеша

Потребуется провести работу над соблюдением учеником жанрового признака пьесы: первая доля — относительно тяжелая, важная (внимательно прослушивается, поскольку входит в мелодию), вторая и третья — легкие, исполняются другим штрихом, самой тихой должна быть третья доля. Желательно, чтобы ребенок ощутил пластику этого танца.

Средняя часть, несмотря на квадратность структуры, может оказаться трудной для восприятия:



В основе — короткая попевка, которая многократно повторяется каждый раз в новом варианте. Ее небольшие изменения могут запутать ученика, поэтому необходимо провести сравнение всех попевок-фраз, обсудить их выразительную роль, тем более что они звучат то в третьей октаве, то во второй, а то и в басовом регистре.

Попевка-фраза, начинаясь с затакта и оканчиваясь на начале третьей доли, вместе с сопровождающим голосом, сразу создает русский колорит. А в варианте, который исполняет левая рука, напоминает «Камаринскую». Как тут не вспомнить о Глинке с его симфонической фантазией! Может быть, такое напоминание и не случайно: известно, что Глинка был любимейшим композитором Николая Николаевича Сидельникова.

Для ребенка может оказаться сложной ритмическая организация пьесы: необычный размер 3/2, синкопы в мелодии и в сопровождении, затейливо изменяющийся ритм в попевках. Наверное, будет иметь смысл вести разучивание пьесы со счетом «на шесть и», отсчитывая таким образом каждую восьмую и четверть. Но исполнение должно будет уже идти на три доли в такте.

Еще одна трудность — исполнение голоса (а в нем такая прихотливая артикуляция!) левой рукой, в то время как правая играет аккорды сопровождения на слабом времени (т. 4–5). Следом еще более сложный вариант (т. 6–7), где правой руке следует осуществлять сразу две задачи: вести верхний голос и исполнять аккомпанемент (как в шумановском «Веселом крестьянине»). Разнообразная артикуляция, смена пальцев на повторяющихся нотах, синкопы аккомпанемента — все потребует приложить усилия по координации игровых движений.

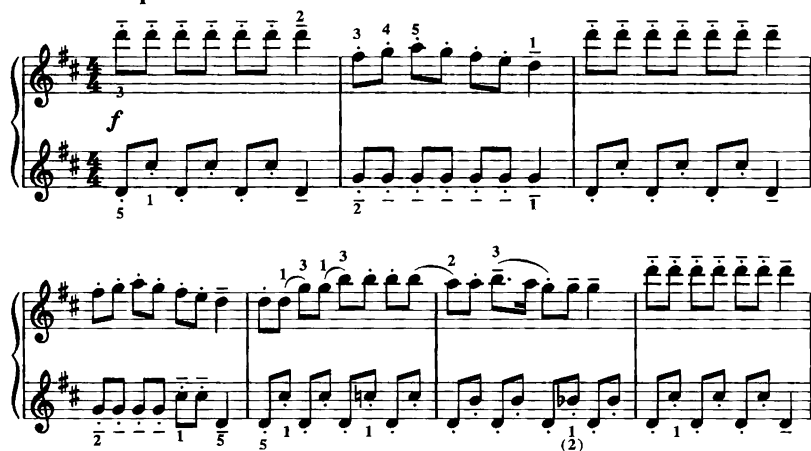
В форме пьесы можно усмотреть три предложения (т. 1–3 и далее так же: т. 4–7 и 8–13).

В мелодическом рисунке с его ритмическим варьированием и артикуляционным разнообразием, а также в характере аккомпанемента заключено столько специфической пластики русской народной пляски, что разворачивающиеся в музыке события приобретают прямо-таки зримые черты. Можно представить себе сле-

дующую картину (разумеется, предлагается один из вариантов; важно разбудить фантазию и воображение ребенка!). Первое предложение — выход, начало пляски: неторопливость движений, относительная эмоциональная сдержанность при общем веселом настрое (в тексте небольшое варьирование мелодической линии на фоне неизменной фигурации аккомпанемента). Затем происходят изменения музыкального материала и, следовательно, что-то меняется и в характере пляски: она наполняется юмористически-острыми моментами. Проведение мелодии в т. 6–7 сразу в двух крайних голосах привносит в характер движений плясуна более активное начало. Активизация движений происходит и далее (третье предложение), и когда в т. 10–11 ткань насыщается шестнадцатыми, возникает ощущение убыстряющегося движения (следует предостеречь ученика от ненужного ускорения темпа), словно танцор закружился и завертелся на месте, выплясывая свое любимое коленце, а потом внезапно остановился на удивление всем зрителям (половинная пауза в конце т. 11). Свое выступление герой пьесы заканчивает озорной шуткой (в двух последних тактах — контрастная динамика и эффектное глиссандо).

№ 7. «Едем в Ригу». Пожалуй, это еще одна зарисовка распространенной детской игры «верхом на палочке», которая не раз встречалась в музыкальной литературе. Но поскольку автор использует прием репетиций, то пьесу можно рассматривать и как этюд на развитие репетиционного вида техники:

37 Быстро и очень весело



Форма — миниатюрное рондо: т. 1–4 являются рефреном, т. 5–6 — первый эпизод, т. 7–10 — повторение рефрена, т. 11–12 — второй эпизод, где мелодия варьируется за счет репетиций,

и т. 13–16 — завершающий рефрен, усложненный репетицией шестнадцатыми.

Самыми трудными в исполнении репетиций окажутся второй эпизод и последний рефрен:

38

The musical score consists of two systems. The first system contains measures 38 and 39. The second system contains measure 40, which ends with a double bar line and a 'rit.' marking. The right hand (treble clef) plays a series of eighth and sixteenth notes, many in triplets. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment in measures 38 and 39, and a more complex pattern in measure 40. Fingering is indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes.

Особенно трудны репетиции в партии левой руки (т. 14 и 16). Может помочь небольшое изменение указанной в тексте аппликации: начинать репетиционные фигуры не с 3-го, а с 1-го пальца. Аналогично можно поступить и в партии правой руки (т. 13 и 15). От возможности хорошего исполнения левой рукой этих репетиционных фигур будет зависеть избрание темпа пьесы.

Надо обратить внимание ученика на то, что репетиции в рефрене по замыслу композитора образуют мелодическую линию, в которой содержатся как бы вопрос (партия правой руки, репетиция на *ре*, тонике) и ответ (в партии левой руки, на *соль*); в нотном тексте на их смысловую важность указывает знак *portato* (горизонтальная черточка и точка над или под нотой). В первых двух рефренах репетиции можно играть без смены аппликации.

Чтобы передать регулярность и непрерывность метроритмического потока и сохранить единый темп, единицей исполнительского пульса должна быть четверть. Полезно ученику продирижировать пьесу, одновременно напевая мелодическую линию со всеми ее ритмическими изменениями. Избежать ускорения темпа с самого начала пьесы поможет фиксация слухового внимания на сопровождении, в котором надо слушать то широкие септимы и сексты, то поступенные ходы. Можно сказать, что обе партии — как два голоса в полифонии, за которыми необходимо тщательно следить и постоянно контролировать слухом.

№ 8. «В цирке». Миниатюра — своеобразный цирковой марш-парад, где дело не обходится без выступлений жонглеров и клоунов. Все звучит ярко, празднично, торжественно:

39

The musical score is written for piano and consists of four systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The melody is primarily in the treble staff, featuring eighth and sixteenth notes, often with slurs and ties. The bass staff provides a rhythmic accompaniment using chords and single notes. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like 'f' (forte). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above or below notes. There are also some performance instructions like 'Red.' and 'simile'.

В мелодии постоянно обыгрывается септима, внося своей диссонантностью зазор, цирковое веселье. Атмосферу цирка, его невероятных трюков, смеха помогают выразить и гармонические средства: неожиданные тонально-гармонические сдвиги (т. 1 — в до мажоре, т. 2 — в ре-бемоль мажоре), кластеры (т. 12–13), «чуд-

ной» заключительный каданс, где кроме «столкновения» до мажора и ре-бемоль мажора «причудливым» оказывается и завершающий аккорд, в котором вместе с основными тонами до мажора звучат еще побочные II и VI ступени (так называемая сложная тоника, широко используемая в современной музыке).

Для исполнения пьесы требуются уже некоторые виртуозные навыки. Нужны сила, выносливость, свобода быстрых аккордовых переносов-скачков, гибкость кисти и сила пальцев в фигурациях коротких арпеджий.

№ 10. «Уж как я свою коровушку люблю». Композитор обращается к хорошо известной каждому ученику народной песне. Но ее гармонизация необычна, песенная цитата звучит по-современному. А между тем автор использует только народные лады (диатоника, фригийский лад). Возникающее не раз перечение (т. 8, 20, 22) звучит красиво и грустно:

40 Не спеша, очень плавно

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of two systems of music. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The melody is in the right hand, featuring a series of eighth and quarter notes with fingerings (3, 2, 4, 1, 4, 3, 1, 2, 3, 1, 4) and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, including fingerings (1/2, 1/3, 2/4, 1/5, 2/4, 1, 1, 1/5, 2/4, 1/3, 2/4, 1/3, 1/2). The second system starts with a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The melody continues with more complex rhythmic patterns and slurs, with fingerings (3, 2, 3, 2, 1, 3, 1, 3, 2, 1). The left hand accompaniment includes chords and moving lines with fingerings (1, 1/3, 2/3, 1/5, 2/4, 1, 2/3, 1/5, 4, 5, 1/2, 1/2).

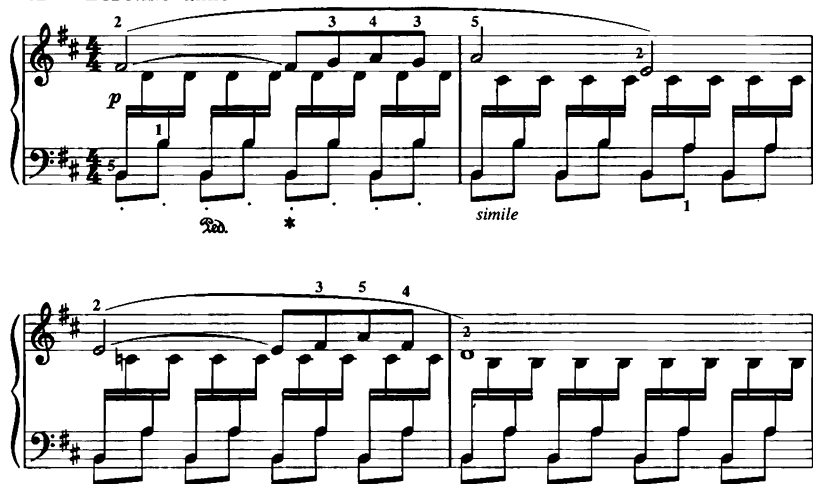
Пьеса полезна для воспитания навыка певучего исполнения мелодии и сразу двух голосов левой рукой. Голоса сопровождения движутся то параллельными терциями, то образуют квинты или сексты, что так часто встречается в полифонических произведениях.

Пьеса дает возможность приобщить ребенка к особенностям русской кантилены — к ее широте и выразительной распевности⁶.

⁶ «Распев, распевание — вот это и есть главное, на чем зиждется русская вокализация, а впрочем и русское голосоведение, а если глубже вслушаться, то и все русское в русской музыке», — писал А.Д. Кастальский. Цит. по: Евсеев С. Русская народная полифония. М., 1960. С. 26.

№ 12. «За околицей несутся поезда». Одна из труднейших в техническом отношении пьес сборника. Ее короткий мотив, который не столько «поется», сколько «напевается», покоряет простотой и задушевностью, а сопровождение имитирует стук колес быстро несущегося поезда:

41 Взмолвлено



Несмотря на небольшой объем (всего 20 тактов), миниатюра трудна по фактуре и сложна по своей метроритмической организации. Аккомпанемент токкатного типа разложен между партиями рук. В партии левой руки возникают широкие интервалы и непростые скачки. В партии правой — полифонические проблемы, напевный верхний голос и часть сопровождения.

В сопровождении необходимо добиться неукоснительно ровного, четкого звучания всех стаккатных шестнадцатых. Ритмическое чувство учащегося должно действовать сразу на нескольких уровнях: ощущать непрерывность биения каждой шестнадцатой и слышать изменяющиеся интервалы в партии левой руки (смена гармонии!), чувствовать наполненность каждой четверти (возникающие гармонии), а для исполнения мелодии и сохранения темпа мыслить по полтакта.

Успешное исполнение пьесы окажется возможным только при условии хорошо развитого первого пальца правой руки, который должен действовать совершенно независимо от остальных пальцев, ведущих мелодический голос. Для достижения безупречно четкого исполнения аккомпанемента может оказаться полезным простое упражнение: проиграть-простучать рисунок сопровождения на крышке инструмента или на столе, потому что, во-первых,

именно в стучащем звуке легче почувствовать и услышать равномерность и непрерывность стука колес мчащегося поезда, и, во-вторых, независимость от клавиатуры позволит полностью сосредоточить слуховое внимание на ровности и четкости ритмического рисунка.

№ 20. «Облака и море». Пьеса написана в импрессионистическом стиле. Об этом говорят и гармонический язык, и колористические, педальные эффекты, и «повисающие» лиги, и даже само название, которое заставляет вспомнить и симфонические эскизы К. Дебюсси «Море» и его же ноктюрн «Облака». Произведение знакомит ученика с этим стилем, приобщает к характерным чертам искусства импрессионистов, оказавшего большое влияние на всю музыкальную культуру XX века.

В произведении использованы такие современные выразительные средства, как полигармония и политональность. Непривычна запись текста: три бемоля только на нижней строчке:

42 Неторопливо, в плавном движении

Композитор просто и ярко рисует пленэрную картину. Создается впечатление плавно покачивающейся, спокойной глади

моря (партия левой руки, остигатный рисунок в ми-бемоль мажоре); изображаются постепенно движущиеся, плывущие облака (партия правой руки), и мелодическая фраза последовательно исполняется по основным звукам трезвучий до, ре, ми, фа, соль мажора. Первый звук фразы с каждым разом все дальше и дальше удаляется от опорного *ми-бемоля* в басу, отчего вместе с исполнительскими средствами динамики и педали возникает эффект движения. Облака проплывают мимо.

Как не вспомнить здесь любовь импрессионистов — художников, композиторов — к передаче впечатлений от того или иного вида движения. К примеру, упомянем «Голубых танцовщиц» Э. Дега, «Скалы в Бель-Иль» К. Моне, «Ветреный день в Венё» А. Сислея, а в музыке, конечно, «Затонувший собор» К. Дебюсси, где исполнитель должен создать эффект всплытия собора из глубины морской, а затем его погружения в водную пучину.

Слуховое воображение и фантазия ученика будут решающими в изображении движения. Можно представить, что облака, неясно видимые (слышимые) в начале, где они словно сливаются на горизонте с колышущимся морем (тихое, будто издалека, слитное, ровное и гулкое звучание ми-бемоль мажора, до мажора и ре мажора на педали), постепенно приближаются и получают четкие и яркие очертания (политональность рассеивается, в басу звучит на педали только выдержанный *си-бемоль*, на него наслаивается ясное и громкое звучание до минора и ля-бемоль мажора в партии правой руки, кульминация пьесы). Затем освещение облаков начинает тускнеть, краски бледнеют (в т. 17 — полигармоническое сочетание, одновременно звучат доминантсептаккорд и тоническое трезвучие ре мажора, дополняясь на педали *си-бемолем* — доминантой ми-бемоль мажора). И вот облака исчезают, истаявая в морской дали (звучание ослабевает, все сливается в ми-бемоль-мажорном аккорде, который отмечен французскими, «повисающими» лигами и, следовательно, должен долго звучать, пока звук не исчезнет).

При исполнении пьесы должна возникнуть особая звуковая атмосфера, воздушное, звуковое пространство (где и происходит движение облаков).

В пьесе велика роль педали. В тексте дается ее обозначение только с кульминации, но это не значит, что она не нужна ранее! Фортепианная звукопись просто не осуществима без педальных эффектов. Но точно обозначить педаль в начале пьесы не представляется возможным, так как там нужно пользоваться еще и полупедалью для снятия образующейся излишней гулкости и громкости.

Для проникновения в тайны педализации полезно провести с учеником такую работу: открыть крышку рояля и исследовать, как от нажима педальной лапки начинают приподниматься демпферы и как это влияет на звук. Ученик должен обнаружить, что у педальной лапки в начале и конце ее нажатия имеется холостой ход, когда лапка опускается, а демпферы еще не реагируют, остаются на месте. Получается, что ее рабочий ход находится в середине. На него и нужно ориентироваться. Надо добиться, чтобы пальцы ноги ощущали самое начало взятия педали — демпферы дрогнули и чуть отошли от струн. Возникает «педальная дымка». Чем выше поднимаются демпферы, тем гуще педальный звуковой результат. Вибрируя лапкой в зоне ее рабочего хода, следует наблюдать, как вибрация передается демпферам, и послушать, каких звучаний при этом можно достигать (в частности, взяв аккорд, какую-то гармонию, послушать, как звуковой комплекс освобождается от верхних звуков, а основа, бас, продолжает звучать). Нога приучается более чутко ощущать педальный механизм.

Разучивая пьесу, юный пианист получает навыки тонкой педализации, приучается любить фортепианные краски, понимать их выразительные возможности.

«О чем пел зяблик»⁷

Второй сборник Н.Н. Сидельникова, как и «Саввушкина флейта», тоже состоит из 25-ти номеров. Название альбома (а пьесы под таким название нет) раскрывает его содержание: в нем все посвящено природе.

В отличие от первого цикла здесь имеются не только разнообразные пьесы, но и этюды, сонатины. Каждому номеру композитор дает двойное название: программное и жанровое, — например, «Галчонок учится летать. Этюд», «В поле ветерок. Сонатина-этюд», «Утонул в лесу закат. Интермеццо», — что служит существенной подсказкой для интерпретации.

Данные автором названия удивительно поэтичны, оригинальны, по-детски трогательны. В них слышится его трепетное, любовное отношение к природе, ко всему живому, чувствуется его добрая душа. И эта доброта, равнодушие к земной красоте, ее тонкое и чуткое восприятие воплощаются в музыкальных образах столь ярко, что не вызвать ответного отклика в душе юного музыканта просто не могут. Бесспорно, каждый номер в альбоме — поэтичнейшая картина.

⁷ Сидельников Н. О чем пел зяблик. 25 детских пьес для фортепиано. М., 1974. Некоторые номера сборника помещены в разных педагогических изданиях.

Поэтизация природы, любование ею приводят композитора к определенным стилевым решениям — в сочинении много звукописи, красочности, воздуха, звуковой атмосферы, дления и иставания звучностей. Иными словами, в произведении обнаруживается немало признаков импрессионистической стилистики. Если в «Саввушкиной флейте» пьеса, определенно ориентированная на такой стиль, была одна — «Облака и море» (хотя красочные эффекты использовались довольно часто), то в цикле «О чем пел зяблик» их больше: «Облака плывут на запад. Прелюдия», «Далекie звезды. Прелюдия», «Восходит солнышко. Песня-гимн», «Сны старого пруда. Сказка» и др. О звукописных приемах в них говорят французские лиги, порой партитурная, трехстрочная запись текста, гармонии, а главное, особый звукообразный строй.

Музыка всех номеров глубоко русская по своему интонационному складу, метроритмическому языку, где много переменности, редких, составных размеров. В отношении последнего композитор особенно изобретателен: в «Далеких звездах» — переменность $9/4$ и $6/4$, в пьесе «Слышу песню на родимой стороне» — $6/4$ и $7/4$, «Сны старого пруда» имеют размер $8/4$, «Утонул в лесу закат» — $2/2$. А в сонатине-этюде «В полях ветерок» (запись текста на одной строчке с примечанием: «фигуры со штилями вниз исполняются левой рукой, со штилями вверх — правой рукой») размер вовсе отсутствует. Почему? Думаю, имея в виду художественный образ, нетрудно догадаться.

Что касается ладотонального и гармонического языка, то Сидельников использует такие же средства, что и в первом сборнике, и из остросовременных приемов — те же кластеры, политональность, гармонические сдвиги и сопоставления, сложную тонику.

Фактура — самая разная: одноголосная, виртуозная («В полях ветерок»), мелодия с сопровождением («Бал молодых гусят», «Колыбельная берез»), этюдообразная, мелкая пальцевая техника («В долине ручеек», «Веселый летний день», «Осенний ветер»), токкатная, с передачей движения из партии одной руки в партию другой («Весенняя песнь»), аккордовая («Утонул в лесу закат»), кантиленная («Осенняя песня», «Колыбельная берез», «Жалобы одинокой иволги»), полифоническая, многослойная («Баллада об ушедшем лете», «Восходит солнышко», «Ночные шорохи леса», «Сны старого пруда»). Штриховая, артикуляционная палитра пьес тоже разнообразна.

Ученикам какого возраста адресован сборник? В большей мере — старшеклассникам. Распределение номеров по степени сложности может быть такое:

Младшие классы — «Воробей и лужа. Этюд», «Осеннее настроение. Пьеса», «Бал молодых гусят. Этюд».

Средние классы — «В полях ветерок. Сонатина-этюд», «Облака плывут на запад. Прелюдия», «Колыбельная берез», «Слышу песню на родимой стороне. Пассакалья».

Старшие классы — «Галчонок учится летать. Этюд», «В долине ручеек. Сонатина-этюд», «Эхо. Полифоническая пьеса», «Баллада об ушедшем лете», «Далекие звезды. Прелюдия», «Весенняя песнь. Этюд-токатта», «Веселый летний день. Популярная песенка», «Заморская птица. Танец», «Утонул в лесу закат. Интермеццо», «Осенний ветер. Одночастная соната-каприччио», «Восходит солнышко. Песня-гимн», «Пастух гонит стадо. Этюд», «Лихой наездник. Тарантелла», «Тихий вечер. Романс», «Ночные шорохи леса. Ноктюрн-интермеццо», «Сны старого пруда. Сказка», «Жалобы одинокой иволги. Мелодия» и «Журавлиный клин. Кодя»⁸.

Охарактеризуем некоторые номера альбома.

№ 1. «Воробей и лужа. Этюд». Этот номер открывает цикл. При первом взгляде его фактура может показаться легкой: одноголосие в партии правой руки и выдержанные аккорды-кластеры — в левой, к тому же в мелодическом голосе без конца повторяется одна и та же попевка:

43 Оживленно



⁸ К сведению тем читателям, кто заинтересуется сочинениями Н.Н. Сидельникова: три номера этого цикла — «Веселый летний день. Популярная песенка», «Слышу песню на родимой стороне. Пассакалья», «Лихой наездник. Тарантелла» — имеются в записи на пластинке в исполнении Риммы Бобрицкой (Из репертуара детских музыкальных школ. Советская фортепианная музыка. Мелодия. ГОСТ 5289-73 С 50-09933).



Да, в этюде — мелодическое остинато, используется пятипальцевая позиция, расширяющаяся потом до октавы. Таким образом, этюд — прежде всего очень хорошее упражнение для отработки legato пяти пальцев с чередованием legato и staccato.

Но в миниатюре имеется средний голос — незатейливая, предельно простая попевка (*ре-ми-фа-оль-фа-ми-ре*). На ней строится развитие музыкального материала, она цементирует форму, и в ее исполнении заключена главная трудность этюда, потому что этот средний голос вплетается в мелодическую линию, «занимает» то те, то другие привычные звуки остинатной попевки и играет то левой, то правой рукой. Вот тут и потребуются обостренное слуховое внимание, навык полифонического мышления, умение членить фактуру на звуковые пласты (их в данном случае три), а также определенная ловкость рук и ритмическое чутье.

Звуки среднего голоса отмечены знаком tenuto (-), значит их звучание нужно контролировать слухом на всем протяжении стоимости ноты, этот голос выходит на первый план. Почти весь он исполняется первым пальцем левой руки на фоне удерживаемого остальными пальцами кластера, что способствует развитию пальцевой независимости (словно упражнение из сборника Ганона или какого-либо другого, но на современный лад).

Гармоническим красочным фоном в большей части этюда служит кластер по большим секундам от *фа-диеза*. С ним тоже сложность: слух должен его удерживать долго, на протяжении трех (!) строчек. А затем на выдержанном *ре* в каденции взять другой кластер — от *оль*.

Зачем нужны звуковые пятна в сопровождении? Вспомните название этюда и программно-изобразительные пристрастия ком-

позитора. Конечно, это звуковое пятно ассоциируется с пятном водяным, вокруг которого и суетится веселый воробей, произносящий в конце знаменитое «чирик».

Тональность этюда — соль, но *фа-диез* обозначен в мелодическом голосе только в последнем такте (если не считать его в основе первого кластера). В попевах верхнего и среднего голоса он отсутствует. Таким образом, здесь — игра ладов: миксолидийского и мажора, а *до-диез*, появляющийся под конец этюда (во втором кластере и в партии правой руки), вносит оттенок еще и «дважды мажорного» лада — лидийского.

Несколько соображений об аппликатуре (в тексте она отсутствует). Окончание попевки *ре-ля-фа*, *соль-ре* (т. 2 и далее) лучше исполнять аппликатурой 5–2–1, 3–1; а в т. 16 фигуру шестнадцатых начать с 4-го пальца и закончить 2-м пальцем — так удобнее исполнять и делать необходимое яркое *crescendo* до *f*, поскольку правая рука играет ниже левой.

И о legato пяти пальцев. Понятно, что его надо начинать чуть сверху, кисть при этом совершает объединяющее движение от пятого к первому пальцу, который ставится высоко, на кончик, для чего кисть делает еле заметное движение вверх. При исполнении как legato, так и всей попевки важна мера боковых движений кисти. Определить ее может помочь совет из старых методических трудов: в пятипальцевой, узкой позиции пальцы ставятся так, чтобы они составляли как бы продолжение клавиши, а не находились к ней под углом (вправо или влево). Вот этим и проверяется степень рационального отведения руки (локтя) в сторону и амплитуда кистевых боковых движений.

«Воробей и лужа» — этюд, но это — этюд-картина, а точнее, этюд-сцена, разучивая которую ученик будет развивать не только технические навыки, но и звуковое воображение, творческую исполнительскую фантазию. Полезен он и для воспитания ладового чувства.

№ 8. «Слышу песню на родимой стороне. Пассакалья». Почему такое жанровое название и что оно точно означает? Первоначально этим испанским словом называли песню, позже — танец, а в XVII веке пассакалья стала одним из ведущих жанров инструментальной музыки. Ее определяющие черты: торжественно-траурный характер, медленный темп, трехдольный метр, минорный лад; главная же особенность композиции — одnogолосное изложение темы в басу, полифонические вариации на *basso ostinato*. В XX веке с возрастанием интереса к полифоническим формам барокко к этому жанру стали часто обращаться композиторы (А. Шёнберг, А. Берг, П. Хиндемит, М. Равель, И. Стравинский и др.).

Пассакалья как носитель эпико-трагедийного начала приобрела особую роль в творчестве Д. Шостаковича.

В произведении Сидельникова данный жанр обозначает и композиционную структуру, и эпически-печальный характер песни. Однако вышеупомянутые признаки пассакальи претворяются в пьесе свободно, можно сказать, по-русски и по-современному.

Во-первых, метр: 6/4 чередуются постоянно с 7/4. Во-вторых, вариации не на *basso ostinato*, а на оstinatную мелодию, и еще — современное ладогармоническое решение, использование поли-тональности:

44 Не быстро, в духе наигрыша

The musical score is written for piano and features a complex rhythmic structure alternating between 6/4 and 7/4 time signatures. The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into four systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic marking. The melody in the treble staff is characterized by eighth-note patterns and slurs. The bass staff provides harmonic support with sustained notes and occasional moving lines. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system introduces a more active bass line with eighth-note patterns. The fourth system concludes with a final cadence, marked by a *pp* dynamic and a fermata over the final chord in the bass staff.

Спокойная, печально-задумчивая одноголосная попевка (т. 1) вариантно повторяется (т. 2), образуя остигатную тему. В тактах 3–4 — первая вариация, к теме присоединяется второй голос, все звучит в натуральном до миноре. Такты 5–6 — вторая мини-вариация, гармония усложняется: на педали набирает звучность аккорд квартового строения, первое обострение эмоционального состояния. Следующая вариация (т. 7–8) — двухголосие в партии левой руки, происходит возврат в тональность натурального до минора. И наконец, кульминационная четвертая вариация, где на до-минорную тему наслаивается мелодический ход октав в ля дорийском, и начальный тритон (*фа-диез — до*) вносит таинственный, жутковатый оттенок. Звуковой диапазон здесь самый большой и объемный, на педали нужно собрать и прослушать три пласта ткани и создать пространственный эффект (французские, «повисающие» лиги). В пятой вариации голоса сближаются, звучность проясняется, хотя тритоновая интонация еще напоминает о себе. И в заключительной вариации нижний голос, оказавшись над звучанием темы, сливается с ней, интонируется печальный гармонический до минор.

Эту структуру полифонических вариаций ученику необходимо хорошо усвоить и добиваться выразительного интонирования каждой мини-вариации, понимая, чем одна отличается от другой и каков их эмоциональный подтекст.

№ 12. «Далекие звезды. Прелюдия». Главную роль в раскрытии образа играют пространственный эффект, звуковая атмосфера, звукоокраски. Тональность миниатюры трактуется широко, имеется только опорное *ми*. Да иначе, наверное, и нельзя: замкнутой ладовой организации для создания впечатления звездной бездны быть не может. В движении голосов и в структуре разложенных гармонических комплексов, собираемых на педали, преобладают хроматика, квинтовые интервалы, диссонансы:

45 Медленно, таинственно

The musical score is for exercise 45, titled 'Distant Stars. Prelude'. It is in 4/4 time and D minor. The first system begins with a *pp* (pianissimo) dynamic. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a bass line with slurs. The second system starts with a *p* (piano) dynamic and a *simile* marking. The right hand continues the melodic pattern, and the left hand plays a more intricate bass line, including a tritone marked with an asterisk (*). The score is written on two staves, with the right hand on the upper staff and the left hand on the lower staff.

First system of a musical score. The right hand (treble clef) begins with a *mp* (mezzo-piano) dynamic, playing a series of eighth notes with accidentals. The left hand (bass clef) plays a similar eighth-note pattern. The system concludes with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. There are three asterisks with the word "Red." below the staff: one at the beginning of the first measure, one at the beginning of the second measure, and one at the end of the system.

Second system of the musical score. It features a *ppp* (pianissimo) dynamic and the instruction *legatissimo*. The right hand plays a continuous, flowing line of eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth notes. A slur with an "8" above it spans the first two measures of the right hand. The system ends with the word *simile* and three asterisks with "Red." below the staff.

Third system of the musical score. The right hand continues the eighth-note melody. The left hand has a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The system is divided into two measures by a double bar line. A slur with an "8" above it covers the first measure of the right hand.

Fourth system of the musical score. The right hand plays a complex eighth-note pattern. The left hand continues with its accompaniment. A slur with an "8" above it spans the first two measures of the right hand. The system concludes with a *ppp* (pianissimo) dynamic marking.

Исполнительская задача представляется увлекательной. На педали следует собрать необыкновенную звучность от *ми* контроктавы до *фа-диеза* третьей октавы (т. 1), которая — словно таинственный, еле видимый (слышимый, *pp*) свет далекой звезды. А в последующих тактах звучность усиливается, меняются гармонические комплексы (звезды светятся по-разному). В то же время в каждом такте образуется мелодическая линия из широких интервальных ходов и исполнитель должен внимательно их прослушивать.

В течение всей пьесы звучит органнй пункт *ми* в басу, его тоже следует держать в слуховом внимании, поскольку он помогает вызвать ощущение неподвижности, чувство покоя.

В центре прелюдии (т. 5—10) на *legatissimo* и педальной слитности звучания движутся четыре голоса. Требуется создать очень плавное, гулкое, постепенно усиливающееся, а потом ослабевающее их звучание. Здесь и хроматическое, ползучее движение средних голосов, и возникающие в партии каждой руки интервалы секунд, терций и другие. Словом, надо решить проблему исполнения двух голосов одной рукой, слышать и вертикаль и горизонталь одновременно. Но кроме этого необходимо найти начальную краску на *ppp*, к которой нужно вернуться и после *mf*, добиться слитности звучания обеих партий, но при условии, что слух будет продолжать улавливать линию каждого голоса. А пары голосов, начиная движение в крайних регистрах, сходятся в центре клавиатуры и снова расходятся, будто очерчивая звуковую (небесную!) сферу. Не Млечный ли Путь рисует нам воображение, где свет далеких звездных миров сливается в некий неясный, то очень тусклый, то чуть более яркий след?

Чтобы добиться этой «сферической», таинственной звучности, надо также подобрать подходящую аппликатуру (в авторском тексте она не дается) и «поколдовать» над туше. Думается, что постоянное взятие двух голосов в партиях обеих рук 1-м и 5-м пальцами может помочь решить задачу. Что касается туше, то пальцы лучше держать вытянуто, плоско, они как бы «переползают» с клавиши на клавишу, а ладонь для взятия секунд и терций стремится к сжатию. Игра — не весовая, отчетливости звука быть не должно, он извлекается безударно.

Трудность пьесы находится в области слухового контроля, туше, звукописи, звуковой фантазии.

Сергей Михайлович Слонимский

(р. 1932)



Весной 2006 года в городе на Неве открылся фестиваль «Имена Петербурга». Его идея — рассказать о ныне живущих петербуржцах, которые вносят неоценимый вклад в культуру города и страны. И первый фестиваль был полностью посвящен композитору Сергею Михайловичу Слонимскому. Состоялись мировая премьера его Тринадцатой симфонии, концертное исполнение оперы «Виринея»; прозвучало много хоровой, камерной, вокальной, фортепианной музыки, музыки для театра и кино; выступали его ученики; в одной из городских школ прошел конкурс-фестиваль юных пианистов имени С.М. Слонимского; в Большом зале филармонии были исполнены концерт № 1 для фортепиано с оркестром, а также скрипичный и виолончельный концерты; части сюиты из балета «Икар» и др. Северная Пальмира чтит своего выдающегося сына.

Творческая судьба композитора сложилась благополучно. Его музыка востребована исполнителями и слушателями, большая часть его произведений звучала и звучит с концертных эстрад и театральных сцен в нашей стране и за рубежом. Его творчество широко обсуждается на страницах печати, ему посвящаются научные исследования.

Такое крупное и своеобразное явление в мире музыки, как С.М. Слонимский, — плоть от плоти Петербурга. Его отец — известный советский писатель Михаил Леонидович Слонимский, в чьем доме постоянно бывали друзья — писатели М. Зощенко, Вс. Иванов, К. Федин, В. Каверин, К. Чуковский, Е. Шварц. Семья была также тесно связана и с музыкой: брат отца — Николай Слонимский — стал крупным американским музыковедом, дири-

жером, пианистом; среди родственников — знаменитая русская пианистка и педагог И.А. Венгерова. Таким образом, личность Сергея Слонимского формировалась в высокоинтеллектуальной творческой среде. С шести лет будущий музыкант обучался игре на фортепиано у А.Д. Артоболевской и одновременно композиции у С.Я. Вольфензона. Позже среди его фортепианных учителей были С. Савшинский и В. Нильсен.

После окончания Ленинградской консерватории (1955) начался, как и для других молодых композиторов, его современников, период технического «перевооружения». Необходимо было почувствовать себя музыкантом именно XX века, поэтому началось интенсивное освоение музыки Малера, Стравинского, Хиндемита, Шёнберга, Берга, Онеггера, Веберна, Кшенека. В эти же годы С. Слонимский поступил в аспирантуру, начал работу над диссертацией «Симфонии С.С. Прокофьева», стал преподавать в консерватории теоретические дисциплины. Еще в студенческое время, увлекшись фольклорными экспедициями, композитор продолжал серьезно изучать народное творчество и в одном из интервью как-то полусхотливо сказал: «Когда я понял, что русский фольклор не исчерпывается песнями, записанными в сборниках Балакирева и Римского-Корсакова, мне пришлось одолеть целую „фольклорную консерваторию“»¹.

Ныне Сергей Михайлович Слонимский — профессор Петербургской консерватории, глава одной из композиторских школ, академик Российской академии образования, блестящий ученый-музыковед, автор интереснейших работ и статей, несравненный мастер импровизаций, выступающий в концертах, импровизирующий в любых стилях и на любые темы, неутомимый музыкально-общественный деятель, просветитель, обладатель многих премий и почетных званий. Свою плодотворную композиторскую деятельность он успешно сочетает с заботой о музыкальном наследии своих учителей и предшественников, о возрождении созданных ими духовных ценностей. «Пока я живу, — говорит композитор, — те музыканты, которые оказали на меня большое влияние, чья музыка для меня является источником вдохновения, те, кому я благодарен, мой долг сделать так, чтобы жила о них память и музыка их жила»². И среди произведений Слонимского мы находим немало сочинений, которые выполнены в жанре «посвящений»: «Интермеццо памяти Брамса», «Элегия памяти Сибе-

¹ Цит. по: Русские композиторы: История отечественной музыки в биографиях ее творцов. Урал, 2001. С. 413.

² Цит. по: *Фрадкина Э.* Служение Сергея Слонимского // Музыкальная академия, 1998, № 3–4. С. 128.

лиуса», «Lamento furioso» для кларнета, скрипки и фортепиано — дань памяти Эдисона Денисова, большого друга композитора, и др.

С.М. Слонимский — человек огромной культуры, живущий по высоким нравственным законам, ощущающий свою ответственность за духовный мир современника, личность многогранная, творчески развивающая традиции старой питерской интеллигенции. Среди его любимых музыкантов — М. Балакирев, педагогические взгляды которого, по словам композитора, являются для него ключевыми.

Во всех творческих проявлениях Слонимский ярок и парадоксален. Его музыка прокладывает в ХХI век пути максимально широкие по стилистическому диапазону. Избирая античную ладовость или технику додекафонного письма, русскую архаику или городской фольклор, или что-то другое, художник всегда остается узнаваем.

В его творчестве представлены все музыкальные жанры: оперы («Виринея», «Мастер и Маргарита», «Мария Стюарт», «Гамлет», «Видения Иоанна Грозного»), балеты («Икар» и др.), вокально-симфонические и хоровые сочинения («Песни вольницы», «Голос из хора» и др.), более десяти симфоний и немало разных произведений для симфонического оркестра («Аполлон и Марсий», «Симфонический мотет», «Петербургские видения», «Симфониетта» и др.), камерно-инструментальные сочинения, романсы, музыка для отдельных инструментов, для театра (оформление знаменитых спектаклей Г. Товстоногова в БДТ), кино и т. д.

Несколько слов хочется сказать отдельно о Десятой симфонии «Круги ада» по Данте. Она имеет посвящение: «Всем живущим и умирающим в России». Как заметил автор, «сам замысел сложился под влиянием нашей дорогой действительности. Мы живем в аду. Но коль это так, то, может быть, наши грехи мы искупили уже при жизни... Собственно говоря, те, кто грешны, живут сейчас хорошо. Им это сочинение я не посвящал...»³. Десятая симфония, в которой, согласно девяти кругам Дантова Ада, девять частей, является, по оценкам музыковедов, одной из вершин в творчестве Слонимского.

Фортепианная часть наследия композитора не столь велика. Помимо упомянутого концерта, носящего еще название «Еврейская рапсодия», из крупных форм известна Соната (1962), сочинение весьма объемное. В других жанрах созданы: «Три грации», «Колористическая фантазия», «Детские пьесы» и «Капельные пье-

³ Цит. по: *Зайцева Т.* Динамическая реприза // Музыкальная академия, 1998, № 2. С. 19.

сы», «Интермеццо памяти Брамса» и «Вариации на тему Мусоргского», немало разнообразных пьес для детей в две и четыре руки, цикл 24 прелюдии и фуги. Произведения, обращенные к детям, печатались в разных сборниках педагогического репертуара. В 1983 году в Ленинграде издан «Альбом для детей и юношества», вошедший в себя многое из созданного, а на протяжении 1990-х годов в Петербурге вышло несколько тетрадей фортепианных сочинений под названием «От пяти до пятидесяти».

Рассмотрим подробнее некоторые произведения.

«Детские пьесы»

Цикл, впервые изданный в 1972 году⁴, включает в себя семь номеров: «Пасмурный вечер», «Ябедник», «Мультфильм с приключениями», «Северная песня», «Дюймовочка», «Марш Бармалея», «Колокола». Пьесы написаны в разные годы и вызваны к жизни разными обстоятельствами. Так, «Марш Бармалея» возник из ранее сочиненной музыки для кинофильма о марсианах, «Северная песня» изначально существовала в варианте для арфы и явилась непосредственным откликом композитора на его фольклорные экспедиции.

Все пьесы — поэтические музыкальные образы, звучащие свежо и современно. Они могут украсить выступления юных пианистов.

По степени трудности их следует рекомендовать таким образом:

Средние классы — «Пасмурный вечер», «Ябедник».

Старшие классы — «Мультфильм с приключениями», «Дюймовочка», «Северная песня», «Марш Бармалея».

Училище — «Северная песня», «Марш Бармалея», «Колокола».

Пьесы записаны разными пианистами на грампластинки. В исполнении Седмары Закарян звучат: «Дюймовочка», «Марш Бармалея», «Северная песня», «Колокола» («Мелодия». 33Д-26800). Любовь Тимофеева играет: «Колокола», «Мультфильм с приключениями» («Мелодия», 33СМ-03638). В. Камышев исполняет: «Дюймовочка», «Колокола» («Мелодия», 33СМ-04031-2).

Остановимся на отдельных пьесах цикла.

«Пасмурный вечер». Музыкальный пейзаж, передающий состояние природы в ожидании дождя. Угадываются черты импрес-

⁴ *Слонимский С.* Детские пьесы. Л., 1972. Пьесы этого цикла имеются также в изд.: *Слонимский С.* От пяти до пятидесяти. Фортепианный альбом для детей, юношества и концертирующих пианистов. Тетр. I–III (Золотой репертуар пианиста). СПб., 1993; 1995.

сионистического стиля: многослойность фактуры, создающая звуковую атмосферу, воздух, «брошенные лиги», требующие дления и истаивания звука, гармонические и педальные эффекты:

46 Andantino

The musical score is for a piece titled "46 Andantino". It is written for piano in 4/4 time. The score is divided into three systems. The first system begins with the instruction "p cantabile". The melody in the right hand is composed of eighth notes, while the left hand provides harmonic support with chords and single notes. The second system continues the melodic line, incorporating grace notes and a "ten." (tenuto) marking. The third system concludes the piece with a final melodic phrase. Pedal markings, consisting of "ped." and "*", are placed below the bass line at various points to indicate sustained pedal effects.

Форма пьесы состоит из трех предложений: 8+7+7 тактов. Но привычной трехчастности с контрастной серединой нет, материал развивается вариационно. Его малая изменчивость вызывает ощущение застылости — природа замерла в приближении грозы.

Можно усмотреть в пьесе и звукоизобразительный момент: репетиционные фигуры в нижнем регистре — словно раскаты грома. Целостность формы создается, прежде всего, за счет динамических средств. Первое предложение звучит в зоне *p*, второе завершается на *crescendo*, а третье, начавшись на *f*, содержит резкий контраст — *sub. p.* Пьеса завершается в той же звучности, в которой и началась. Спокойное, задумчиво-грустное настроение этого пейзажа не изменилось.

Задача педагога — добиться кантабильности и непрерывного развития верхнего мелодического голоса (он прерывается пауза-

ми, остановками на долгих длительностях), яркости гармонической вертикали, красочности, логики развития, а также отчетливого звучания всех подголосков и создания того воздушного звукового пространства, о котором шла речь выше.

«Ябедник». Технически пьеса несложна, ее трудность — психологического порядка, хотя образ очень понятен детям, особенно ученикам 3–4 классов. Дело в том, что у учащихся этого возраста изменяются взаимоотношения в коллективе. Если в 1–2 классах дети жалуются друг на друга учителю, то в 3–4 классах поступают иначе: все события обсуждают между собой, а жалоба воспринимается уже как ябеда, и ябедник осуждается.

Поэтому известные по другим произведениям интонации жалобы, обиды должны получить в этой пьесе совсем иную окраску. Их характер здесь — надоедливый, навязчивый, нудный. Обиженный и жалующийся выступает не просто в роли пострадавшего, кто нуждается в участии и утешении, а в отрицательной роли ябедника. Перед маленьким пианистом встает интересная исполнительская задача: создать музыкальный образ ябедника и выразить одновременно свое отношение к нему.

Образ раскрывается прежде всего через ладовое колебание интонаций мелодии и аккордов сопровождения:

47 Allegro. Poco a poco accelerando

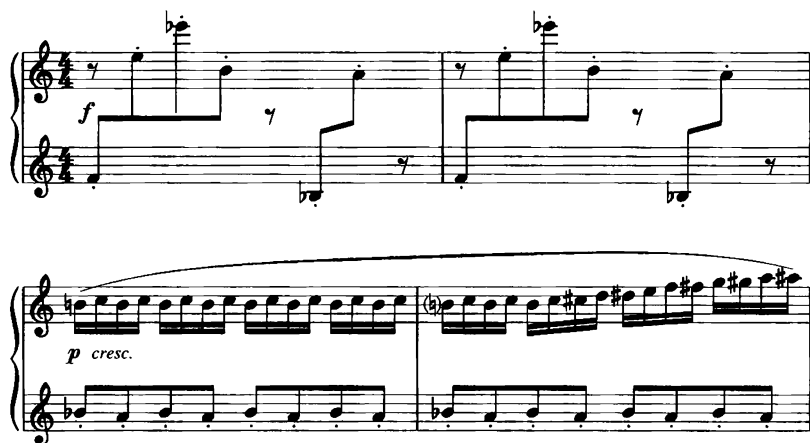
The musical score consists of three systems of piano notation, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 2/4. The first system (measures 47-50) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody in the treble staff features eighth-note patterns with some ties, while the bass staff provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 51-54) starts with a forte (*f*) dynamic and shows a more active melody with sixteenth-note runs in the treble staff, maintaining the eighth-note accompaniment in the bass.

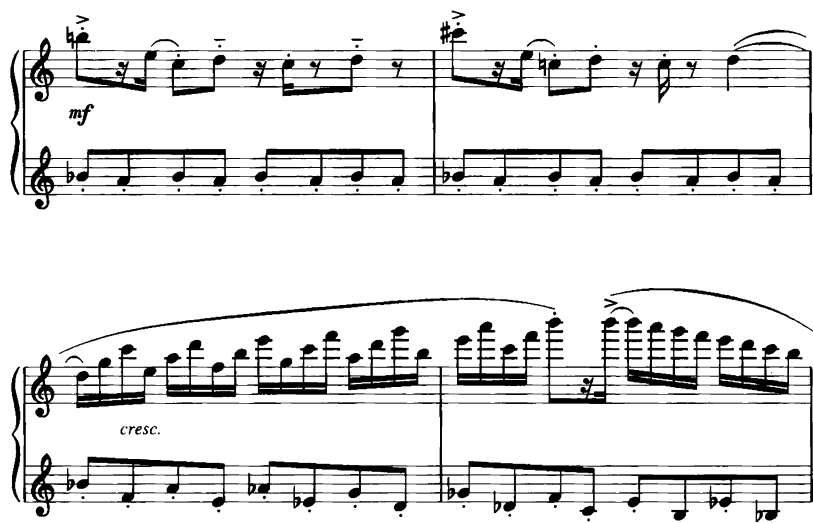
Один и тот же квартсекстаккорд (вторая доля каждого такта) звучит то как мажорный, то как минорный. Во второй фразе в тактах 5—6 одна и та же мелодическая интонация звучит то с VI ступенью натуральной, то с повышенной, при этом аккорды сопровождения имеют другое ладовое наклонение. Аналогичная ситуация и в средней части: в ми миноре звучит II ступень то натуральная, то фригийская, VII ступень — то повышенная, то натуральная. Такая ладовая внутренняя неустойчивость, постоянное колебание и вызывает чувство раздражения. (Противный мальчишка-ябедник нудит одно и то же на все лады.)

Таким образом, весь психологический подтекст жалобных и надоедливых интонаций будет понятен только тем ученикам, которые уловят ладовую разницу иотреагируют на ладовую перекраску музыки и возникающие диссонансы. Пьеса способствует дальнейшему развитию ладового и гармонического слуха и раскрывает перед учащимся тончайшие художественные возможности лада. Пользуясь случаем, подчеркнем, что вопрос ориентировки ребенка в ладовой структуре произведения должен постоянно находиться в поле зрения педагога, так как в психологическом механизме музыкального переживания ладовое чувство занимает центральное место.

«Мультфильм с приключениями». Можно сказать, что название, содержание пьесы архисовременно. Дети XXI века вырастают на мультфильмах, и в пьесе ученик найдет, услышит немало примет этого специфического кинематографического жанра: забавное мелькание и мельтешение, фантастическую окраску «мультяшных» персонажей, юмор, быстрые и «чудные» скачки, стремительное движение, смену событий:

48 Allegro ben ritmato





Форма двухчастная, второй раздел повторяет первый, но с другим заключением. Кульминация приходится на последние такты опуса.

Пьеса прежде всего виртуозна, требует хорошего технического оснащения, пальцевой силы, беглости и ловкости, смелых скоординированных движений.

Ее язык насыщен диссонансами и одновременно близок к эстрадно-джазовому музицированию. Используется движение параллельными квартами и аккордами квартовой структуры, много синкоп и пауз на относительно сильных долях, часто употребляется динамика *subito*.

Быстрый темп и пожелание *ben ritmato* указывают на главное направление в работе над пьесой.

«Дюймовочка». Еще один музыкальный образ прелестной девочки из ячменного зернышка.

Перечитывая сказку Ханса Кристиана Андерсена, на ум приходит догадка, что композитора вдохновил на создание пьесы ее финал. Если в аналогичной миниатюре С. Губайдулиной дается мелодия на статичном сопровождении, то у С. Слонимского и мелодия, и аккомпанемент — все в движении, кружащемся, удивительно легком, порхающем, будто Дюймовочка, которой подарили крылья стрекозы, вместе с прозрачными очаровательными эльфами перелетает с цветка на цветок:

49 Vivace $\text{♩} = 69 - 72$

First system of musical notation. The right hand (treble clef) is marked *p cantabile* and contains whole rests. The left hand (bass clef) is marked *pp* and contains a continuous eighth-note pattern. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The left hand pattern consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B360, C361, D361, E361, F#361, G361, A

Пьеса достаточно объемна. В ней три части. Первая часть — период (т. 1–41), состоит из двух предложений: первое *a* — в ми миноре (т. 1–24), оно делится на три восьмитактные фразы, и второе *b* — в соль миноре (т. 25–41), насыщено мотивами. Вторая часть (период, т. 42–69) контрастна: басовый регистр, органнй пункт, но тональность остается той же — соль минор. Можно предположить, что здесь — слово автора, нечто вроде шумановского «поэт говорит». Реприза своеобразна. Первое предложение (т. 70–84) представляет вариант *b* из первой части, но в нем имеются и мотивы из *a*, тональность остается соль минор. Обозначим его как *b*¹. Второе предложение повторяет *a*, восстанавливается ми минор (т. 85–104). Это — *a*¹. И третье предложение (т. 105–123) является повторением *b* экспозиции, но звучит в основной тональности — ми миноре. Назовем его *b*². Любопытно: после ферматы на паузе завершающая пьесу каденция утверждает ми мажор (счастливый конец сказки!).

Состоящие из одно-, двух- и четырехтактных мотивов предложения будут провоцировать ученика к исполнительскому восприятию формы на самом низком, фонетическом уровне, то есть к мышлению по мотивам. Необходимо будет много времени посвятить вопросам формы и выстроить целостность сначала на уровне предложений (их развитие каждый раз устремляется к их концу), затем добиться целостного охвата частей-периодов, где кульминационные зоны приходятся на их окончание, и, наконец, на уровне всей пьесы, в которой контраст середины должен уравновесить крайние части, а каденция, о которой только что говорилось, должна поставить завершающую точку. Пьеса, не очень сложная с технической стороны, для учеников достаточно трудна по своему формообразованию.

Другая трудность скрывается в области звука. Есть опасность этюдообразного исполнения пьесы, когда все звучит четко, ясно, определенно. А здесь согласно художественному образу — звучание нежное, прозрачное, в какой-то мере ирреальное. В тексте имеется указание *con ped.* Понятно, что педаль быть глубокой не может, нужна всего лишь педальная «дымка». Другими словами, педаль очень легкая, на минимальном подъеме демпферов. И тогда звучание приобретет некий сказочный, нежный звуковой шлейф. Но исполнить пьесу с такой искусной педализацией мало кому из учеников окажется доступным.

«Марш Бармалея». Перед нами портрет известного детям и взрослым персонажа сказки К. Чуковского. Традиционный для фортепианной литературы жанр марша композитор трактует необычно. Он претерпевает существенные изменения прежде всего в

метроритмической сфере, а также в гармоническом, ладотональном языке:

50 Allegro ben ritmato

The musical score is written for piano in 4/4 time. It consists of four systems of staves. The first system shows the beginning with a piano (*p*) dynamic. The second system introduces a forte (*f*) dynamic and a marcato (*marc.*) articulation. The third system continues the development. The fourth system concludes with a *sub. p marc.* marking. The melody is primarily in the right hand, featuring eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a steady harmonic accompaniment with chords and single notes.

Четырехчетвертная организация музыкального материала содержит переменность: 2/4, 5/8. Большое выразительное значение приобретает акцентирование разных долей такта. Тональность же в ее привычном понимании не поддается определению. В строении мелодии и аккордов лежит интервал квинты. На протяжении всего произведения слышна опора на квинту *ре* — *соль*. Пожалуй, тон *ре* в ней «побеждает»: он — в основе часто употребляемого аккорда (*ре* — *соль* — *до*), вокруг него развивается причудливая мелодическая линия, с него начинается и им заканчивается *glissando* в завершающей каденции. Можно сказать, что произве-



1) Перед исполнением нужно снять с рояля пюпитр, чтобы освободить струны.

A corde (нижняя однолинейная строчка) — игра на струнах фортепиано (с нажатой педалью). В начале пьесы тихие удары левой рукой по произвольно взятому комплексу басовых струн. Верхние строчки (ord.) играть на клавишах.

2) Вместо басовых клавиш можно брать любые низкие басовые струны (произвольные тона) на педали.

В начальных тактах можно не противопоставлять звучание открытых струн и взятых на клавиатуре созвучий, а добиться их тембровой, обертоновой слитности, ведь у них общая динамика *piano*.

Большое внимание следует уделить временной организации; пульсировать должна каждая четверть, но в то же время и половинная длительность. Об исполнительском чувстве «раскачки колоколов» уже не раз шла речь (см.: Р. Бойко — «Звоны», Э. Денисов — «Колокола»).

Начальные шесть и заключительные восемь тактов служат своеобразным обрамлением. В середине же — эпизоды, передающие разные по настроению звоны: печально-скорбные сменяются шутливыми, веселыми, а далее эпизод величественно-торжественный, который переходит в блестящую убыстряющуюся россыпь звонких высоких колоколов. Главная кульминация пьесы — в завершающих тактах.

В тексте даны авторские пояснения по его прочтению. Однако к технике игры на открытых струнах надо приспособиться. На них можно играть ударом (ладони, пальцев, кулака), щипком (подобрать аппликатуру). Словом, здесь и педагогу, и его подопечному есть где проявить звуковую творческую фантазию.

Пьеса способствует развитию исполнительской свободы, красочно-тембрального слуха и может явиться замечательным номером для концертного выступления.

«Три грации»⁵

Автор дал произведению подзаголовок «Сюита в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо». В сюите четыре части: 1. (Боттичелли), 2. (Роден), 3. (Пикассо), 4. (Три группы граций).

Замысел сочинения и его фактурное решение достаточно сложные. Произведение можно изучать на старших курсах училища.

Перед учащимся встают интереснейшие исполнительские задачи. Во-первых, понять стилистику каждого номера. А для этого необходимо погрузиться в творчество названных художников, восхититься различными типами женской красоты, к тому же почувствовать художественный дух каждой (такой разной!) исторической эпохи. С.М. Слонимский, пожалуй, как никто из его современников, умеет музыкально путешествовать во времени. (Вспомните только названия его опер!) При этом он достигает удивительной лаконичности и зримости образов.

В первом номере воссоздается женский боттичеллиевский образ с его волнующей одухотворенностью, грациозностью, изяществом. Эпоха итальянского Возрождения будто оживает в звуках старинной паваны, танца торжественного и горделивого. Но простой стилизации жанра нет. Композитор свободно обращается с метром, чередуя традиционную четырехдольность с трехдольностью. Медленный темп сохраняется, а звучание рояля должно напомнить орган, главный инструмент тех далеких времен. Второй номер весь — словно пение многих смычковых инструментов, полное экспрессии. Здесь мир чувств и объемность звучания, которая отсылает наше воображение не к цвету и рисунку, а к идеальным скульптурным формам красоты. Третья часть характерна отчетливостью, рельефностью звучания. А в четвертом номере все темы объединяются, создавая общий портрет представленных ранее граций.

Помимо сложностей с переменным размером (2/4, 5/16 и т. п.) и звуковым колоритом (орган, струнные, челеста) непростыми задачами явятся также исполнительская планировка фактуры и проникновение в интонационный язык сочинения, в котором тональная организация понимается широко.

⁵ Концертный репертуар пианиста. Новые фортепианные произведения советских композиторов. Вып. 7. Л.; М., 1971.

Произведение — концертного плана; его тесная связь с другими искусствами создает большие возможности для развития ассоциативного мышления и творческого воображения учащегося, для воспитания его исполнительского мастерства и художественной культуры в целом.

24 прелюдии и фуги

Одно из последних сочинений композитора для фортепиано увидело свет в Петербурге в 1998 году⁶. Цикл состоит из 24 прелюдий и фуг, которые расположены в восходящей хроматической последовательности, при этом мажорные тональности чередуются с минорными.

Произведение посвящено памяти выдающегося петербургского ученого, музыковеда, исследователя творчества Шостаковича, учителя Слонимского — композитора Александра Наумовича Должанского. (Еще один знак внимания и признательности автора своим старшим коллегам.)

Перелистывая страницы сочинения и разбираясь в его композиции, нельзя не заметить черты, схожие с «Хорошо темперированным клавиром» великого Баха. Да иначе, наверное, и быть не может, и Слонимский этого не скрывает, вводя в текст минор-мажорной фуги музыкальную монограмму В-А-С-Н, используя в ряде мини-циклов баховские мотивы. В то же время сочинение глубоко оригинально, современно и являет собою после аналогичного цикла Шостаковича еще один русский опыт в этом вершинном полифоническом жанре.

Цикл непростой. Он создан мастером, который свободно сочетает подголосочный, имитационный и контрастный виды письма, а также полифонический и гомофонный склад. Среди фуг немало двойных (Des-dur, cis-moll, f-moll, b-moll), и даже есть тройная (Es-dur). Прелюдии с фугами часто связаны тематически. Преобладают трех- и четырехголосные фуги, также имеются одна двухголосная и две пятиголосные.

В музыкальном языке опуса ясно слышны фольклорные влияния. Интонации русского народного мелоса присутствуют в тематизме, который нередко имеет архаичный оттенок. Обнаруживаются также тесные связи с народными старинными ладами, однако диатонике нередко противостоит хроматика. Сложна и необычна для такого жанра метроритмическая структура: очень часто используются составные размеры 7/8, 5/8, 7/4, 5/4, а также

⁶ Слонимский С. 24 прелюдии и фуги для фортепиано. Тетр. I, II (Золотой репертуар пианиста). СПб., 1998.

переменность, что тоже есть проявление особенностей русского народного ритмического мышления; в прелюдиях as-moll и B-dur обозначение размера вовсе отсутствует. В то же время имеется немало привычной танцевальной ритмики и квадратных структур.

Автор порой применяет в цикле нетрадиционные полифонические приемы, выступая новатором и задавая загадки исполнителям и исследователям. Например, проведение темы в фуге может прерваться, а спустя несколько тактов возобновиться, или тема проводится разными голосами. В области формообразования — также необычные приемы, например, вторая экспозиция начинается одновременно с разработочной частью.

Произведение содержит в себе целый спектр образов, услышанных нашим современником. Среди 24 прелюдий и фуг есть очень сложные, но есть и такие, которые будут доступны и учащимся училищ. К числу наиболее простых можно отнести прелюдии и фуги до минор, ми минор, соль минор, си-бемоль мажор.

Естественно, рассматривать подробно прелюдии и фуги возможности в данной книге нет. Но чтобы привлечь внимание педагогов к этому интереснейшему опусу, все-таки скажем несколько слов об одном из мини-циклов.

52 Allegretto $\text{♩} = 120$ II. Прелюдия и fuga до минор



Прелюдия и fuga до минор. Двухголосная фактура прелюдии сохраняется на всем протяжении. Сохраняется и противопоставление разной артикуляции, что составляет одну из трудностей. Другая же заключается в метроритмическом языке, хотя 5/4 остаются неизменными. Возникающие созвучия непривычны для слуха, и их интонирование также создает трудности для исполнителя.

Фуга трехголосна, в ней тоже доминирует контрастная и прихотливая артикуляция:

53 Allegretto ♩=112



Фактура достаточно прозрачна. Трудности с точки зрения исполнения вертикали и горизонтали невелики, так как голоса часто движутся параллельно. Ритмическая и темповая стороны, скорее всего, потребуют специальной работы. Все развитие фуги устремлено к концу. Тема утверждается мощно, ярко, и заключительный каданс звучит в мажоре (как у Баха!):

54



Альфред Гарриевич Шнитке

(1934–1998)



Когда не стало Альфреда Гарриевича Шнитке, наша пресса, откликаясь на эту скорбную весть, писала об уходе величайшего композитора эпохи, который завершил список гениев русской музыки XX века: Рахманинов — Стравинский — Прокофьев — Шостакович — Шнитке. Знавшие композитора отмечали невероятную силу его духа, его удивительную деликатность и скромность. Музыка его бесконечно глубоко выражает душу человека. Он запечатлел в звуках трагическую и прекрасную хронику современности, создав свою музыкальную Вселенную. Еще при жизни автора его музыка стала классикой. Его творчество произвело подлинную революцию в музыкальном искусстве.

Альфред Шнитке родился 24 ноября 1934 года в городе Энгельсе, столице Автономной Республики немцев Поволжья (ныне — Саратовская область). Отец — Гарри Викторович Шнитке — был журналистом, переводчиком с немецкого и позже, в Москве, сотрудничал в журнале «Новое время». Мать — Мария Иосифовна Фогель — работала в московской газете «Neues Leben». Кроме Альфреда в семье росли еще сын Виктор и дочь Ирина. С юных лет будущий композитор постигал как русскую классическую литературу, поэзию, музыку, так и культуру Германии, особенно современную. Спустя годы нравственно-философские романы Ф. Достоевского, Л. Толстого, Т. Манна определяют его духовные предпочтения.

В 1958 году А. Шнитке заканчивает Московскую консерваторию, а в 1961 — аспирантуру по классу сочинения композитора

достижений и опыта прошлого — глубоко усвоил молодой композитор. В 1960 году он был принят в Союз композиторов СССР. После окончания аспирантуры в течение одиннадцати лет (по 1972 год) Альфред Гарриевич преподавал в Московской консерватории на кафедре инструментовки.

Вместе с Э. Денисовым и С. Губайдулиной А. Шнитке составил наиболее яркое авангардное направление в отечественном музыкальном искусстве, которое далеко выходило за рамки требований «социалистического реализма». Поэтому в 60–70-е годы он находился на положении «внутреннего диссидента». Его травили и унижали, запрещали исполнение его сочинений, клеймили как авангардиста, создателя «упадочнической» и «формалистической» музыки. По словам Г. Рождественского, «Шнитке постиг удел всех гениев — быть гонимым»¹.

На жизнь композитору приходилось зарабатывать сочинением музыки к кинофильмам, театральным постановкам. Делал он это с полной отдачей творческих сил. Более шестидесяти фильмов были «озвучены» им, и среди них такие, как «Вызываем огонь на себя», «Агония», «Восхождение», «Экипаж».

Но как ни отгораживали непроницаемой стеной цензуры творчество композитора от слушателя, оно находило путь к сердцам людей. В 1974 году в Горьком (Нижнем Новгороде) состоялся первый авторский фестиваль, прошедший с огромным успехом. Тогда прозвучала монументальная и новаторская по замыслу и музыкальному языку его Первая симфония. В ней в качестве главного метода композиции Шнитке избрал полистилистику (сочетание и взаимодействие разных исторических и индивидуальных стилей внутри одного произведения), что впоследствии стало художественным языком и основой драматургии многих его сочинений. Кстати, термин «полистилистика» был предложен самим композитором.

60–70-е годы отмечены активной деятельностью Шнитке в качестве музыканта-теоретика. Его исследовательские статьи, рецензии, аннотации, доклады, посвященные творчеству советских и зарубежных классиков — С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Стравинского, Б. Бартока, представителей нововенской школы, а также молодых отечественных композиторов — Р. Леденёва, С. Губайдулиной, Э. Денисова и других — помогли прояснить существенные стороны музыки XX столетия.

Летом 1985 года композитора постиг первый тяжелый недуг — инсульт.

¹ Цит. по: Вуколов Н. Альфред Шнитке. Премьера Восьмой // Культура, 1994, 3 дек.

Последовало длительное восстановление здоровья. Наступившие перемены в стране изменили и жизнь Альфреда Гарриевича. Вместе с семьей — женой Ириной Федоровной и сыном Андреем — он переехал в Германию и местом жительства избрал Гамбург.

Музыка Альфреда Шнитке зазвучала во всем мире. Согласно международному рейтингу он — один из самых исполняемых современных авторов. В 1994 году в честь 60-летия композитора в Москве прошел масштабный фестиваль. В семи концертах была представлена панорама его творчества. Прозвучали: кантата «История доктора Иоганна Фауста», альтовый и фортепианные концерты, фортепианный квинтет «In memoriam», фортепианное трио, Concerti grossi № 2 и 5, Соната для скрипки и фортепиано № 3, Симфонии № 3 и 4, Мадригал памяти О. Кагана для скрипки соло, оркестровое рондо «(He) Сон в летнюю ночь (не по Шекспиру)», «Концерт на троих (поставит Ростропович)», Эпилог из балета «Пер Гюнт», Второй квартет, три духовных хора и др. Разнообразие жанров, инструментальных составов и стилей, вся гамма оттенков человеческих чувств — от зажигательного юмора до остротрагического — поражала воображение слушателей. А среди исполнителей были «звезды первой величины» — М. Ростропович, Г. Кремер, Ю. Башмет, Г. Рождественский, М. Плетнев. Все они — давние друзья Шнитке, первые исполнители его сочинений, нередко им же и посвященных. Участвовала в фестивале и жена композитора, замечательная пианистка. Не было на нем только самого композитора. Альфред Гарриевич находился в это время в больнице, пораженный очередным инсультом.

Последние годы его жизни можно назвать подвигом. Это была героическая борьба с болезнью. Композитор перенес клиническую смерть, у него была парализована правая рука, он потерял речь... Но он творил! Изю дня в день, вплоть до последнего вздоха. Слабеющей левой рукой он сумел записать свою последнюю, Девятую симфонию. Вместе с ним этот подвиг совершала и его жена, его друг, добрый ангел-хранитель.

Премьера Девятой состоялась в Москве в Большом зале консерватории на концерте, посвященном присуждению композитору международной премии «Слава-gloria» (премии сродни нобелевской). Спустя полтора месяца после этого события жизненный путь Альфреда Шнитке завершился. Его тело было перевезено в Москву и предано земле на Новодевичьем кладбище по православному обычаю. По свидетельству жены, Альфред Гарриевич не раз выражал мысль о том, что надо возвращаться в Россию.

Диалог с небытием... Упорный, неотступный, то давяще-беспросветный, то ироничный, то с интонацией надежды. Именно так воспринимается основной, сущностный, смысл и многих произведений Альфреда Шнитке, и самой его жизни. Картины все-ленских катастроф, вопли, порожденные мировым безумием, и тихие, глубочайшие раздумья слышатся в его сочинениях. А в издаваемых звуках код чудится отлетающий от тела дух, устремленный в Вечность, как в любимой им Девятой симфонии Малера и как в финале его собственного Виолончельного концерта.

Осталась его музыка. Продолжается ее путь к сердцам и умам слушателей...

Фортепианное наследие мастера не столь велико. Фортепиано как сольный инструмент не очень его интересовало. И все же им созданы: Концерт для фортепиано с оркестром (в 3-х частях, 1960), Музыка для фортепиано и камерного оркестра (в 4-х частях, 1964), Концерт для фортепиано и струнных (одночастный, 1979), Концерт для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра (одночастный, 1988), 3 сонаты, Прелюдия и фуга (1963), Импровизация и фуга (1965), Вариации на один аккорд (1966), Пять афоризмов (1990). Все они очень сложны для исполнения и по заложенному в музыке смыслу, и по композиционной технике. В них — и чистая додекафония (серийность), и ее синтез с иными элементами (джазовой импровизацией, колокольным звоном и пр.), необычность формообразования («вариации не на тему») и т. п. Для учащихся музыкальных училищ все они вряд ли окажутся доступными.

А вот для младших школьников композитор написал 6 детских пьес. Четыре из них — «Наигрыш», «Напев», «В горах», «Кукушка и дятел» — включены в многие издания для детских музыкальных школ².

Перед педагогами открывается замечательная возможность приобщить начинающих к музыке Шнитке. Обучающееся подрастающее поколение должно знать гениев отечественного музыкального искусства.

Пьесы — великолепные! Мелодичны и современны. Написаны со знанием возможностей маленьких пианистов, учатся ими легко и с удовольствием, способствуют развитию слуха, воображения, различных исполнительских навыков. «Наигрыш» и «В

² См., например: Для самых маленьких. Новые пьесы советских композиторов. М., 1973; Альбом советской детской музыки. Т. III. М., 1976; Маленький пианист. Учебное пособие для начинающих. М., 1986; Нотная папка пианиста №1 (Золотая библиотека педагогического репертуара). М., 2001.

горах» — нетрудные, могут изучаться с конца первого года обучения. «Напев» и «Кукушка и дятел» подойдут ученикам второго, третьего классов.

Наигрыш — самая миниатюрная из всех пьес, период в 10 тактов. Его структура проста: 4 + 4 такта (повторение первых с чуть измененным кадансированием) и еще 2 такта, образующихся от повторения начального мотива на фоне выдержанной тонической квинты:

55 Andantino (Неторопливо)

The musical score for 'Andantino' (Неторопливо) is written for piano in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat), indicating D minor. The piece is 10 measures long. The first system (measures 1-4) features a melody in the right hand with fingerings 1, 2, 4, 5, 4 and dynamics p, mf, mp, p. The left hand provides a simple harmonic accompaniment with fingerings 5, 3, 1, 1, 3, 1. The second system (measures 5-8) continues the melody with fingerings 4, 1, 2, 1, 2, 4, 5, 3, 4 and dynamics mp, p, mf. The left hand accompaniment has fingerings 4, 2, 1. The third system (measures 9-10) concludes the piece with a 'rit.' marking above measure 9. The melody has fingerings 4, 3, 1, 2, 4, 3, 1, 3, 5 and dynamics mp, p, mp, p, pp. The left hand accompaniment has fingerings 1, 2, 3, 4, 5, 4, 3, 2, 1.

Пьеса написана в ля миноре, который осложнен (осовременен) тем, что вместе звучат II ступень натуральная и низкая, IV ступень натуральная и повышенная, V ступень натуральная и пониженная. В этом диссонантном звучании ребенок должен почувствовать щемяще-жалобные интонации, дополняющие задумчиво-грустное настроение музыки.

Как и подобает заявленному жанру (наигрыш), его мелодия предельно проста: ходы по звукам тонического трезвучия, опевание отдельных ступеней. Но в этой безыскусственности какая кроется «изюминка»! Мелодия, начавшись в первой октаве, продолжается в третьей, затем во второй, а заканчивается в малой. Такая ее раскидистость по диапазону (вместе с гармоническими «пикантностями») сразу погружает слух начинающего в современную музыкальную атмосферу. В то же время переносы обеих рук из одной октавы в другую (партия левой руки тоже охватывает большой диапазон) приучают к свободе движения, что так важно на начальном этапе обучения.

В артикуляционном отношении партии хотя и разнообразны, но не сложны. Для правильного исполнения необходимо хорошее legato в мотивах, умение исполнить отдельные звуки tenuto, staccato (четверти *ми-бекар* в партии левой руки, в которых, скорее, следует говорить о non legato, так как звук должен длиться одну восьмую) и portato (окончание мотивов, где обозначение артикуляции — точка под лигой, что предполагает достаточно долгое дление четверти).

В предложенном неторопливом темпе исполнительское мышление должно осуществляться по четвертям (размер 4/4, C). Хочется пожелать неопытному педагогу не допустить у своего ученика ошибочного мышления (соответственно, игры) по полтакта, на что могут спровоцировать проставленные мотивные лиги.

Объединить четыре такта в целостную фразу поможет выполнение динамических указаний (*p*, *mf*, *mp*, *p* <*mp*>). Главная кульминация пьесы приходится на завершающий каданс в восьмом такте (*mp*), после чего на органной квинте на *diminuendo* надо исполнить начальный мотив так искусно, чтобы заключительное мелодическое *до* слилось со звучанием затухающей квинты сопровождения.

«В горах» — эффектная, яркая миниатюра, позволяющая воспитывать свободу и смелость пианистических движений, умение играть полным, сочным, опёртым звуком, словно доставая до дна клавиатуры, прививать вкус к объемному звучанию фортепиано.

Без фантазирования с учеником на тему «что происходит в горах» не обойтись. Здесь слышатся и важное, торжественное шествие, или, может быть, тяжелое восхождение (т. 1–2, движение по четвертям, пунктирный ритм), и песня (т. 3–4, tenuto), и напев (т. 1–2 и далее), звучащий с разного расстояния, из разных мест (в третьей октаве, затем во второй и первой), и возможно, при разном освещении...

56 Moderato (Умеренно)

First system of musical notation. Treble staff: f (forte). Bass staff: f (forte). Fingerings: 1, 2, 3, 4.

Second system of musical notation. Treble staff: continues the melody. Bass staff: continues the melody. *simile* marking.

Third system of musical notation. Treble staff: continues the melody. Bass staff: continues the melody. *mp* (mezzo-piano) marking.

Fourth system of musical notation. Treble staff: continues the melody. Bass staff: continues the melody. *p* (piano) marking.

Fifth system of musical notation. Treble staff: continues the melody. Bass staff: continues the melody. *f* (forte) marking.

Есть в пьесе замечательное по художественной красоте исполнительское задание: начиная с восьмого такта в партии левой руки удерживается тоническое *ре*, на фоне которого образуются разные гармонии. Слух неустанно контролирует протяженность *ре*. А на него наслаивается мелодический голос, повторяющий *ре* октавой выше. Возникает удивительная звуковая сфера то в одном регистре, то в другом, которая в конце пьесы (тоническая гармония) будто «взрывается» горным эхом и ее диапазон расширяется до четырех октав (повисающие французские лиги, педальное звучание, акцент).

В начальных восьми тактах и в конце используется педаль. Преобладает запаздывающая, ее брать удобно, поэтому «В горах» может явиться в репертуаре ученика одной из первых пьес с педалью.

Напев. Трудности пьесы находятся в области полифонии (двухголосие, местами трех- и четырехголосие, а в аккорде одиннадцатого такта необходимо собрать целых семь голосов) и в метроритмическом языке (необычный ритм напева, переменность — 4/4 и 5/4):

57 Andante (Медленно)

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time, with a tempo marking of Andante. It consists of three systems of staves. The first system (measures 1-4) features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with a sustained bass note (pedal point) on D. The second system (measures 5-8) continues the melody and accompaniment, with dynamic markings of *mp* and *mf*. The third system (measures 9-12) concludes the piece with a final chord and a sustained bass note. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (*p cantabile*, *mp*, *mf*). There are also some handwritten annotations at the bottom of the page, including "Red." and "* Red.*".

Однако полифонически насыщенные места (т. 2—3 и 9—11) сделаны так, что кроме развитого голоса, ведущего напев, другие голоса, подключаясь поочередно, тянут всего один звук (кроме среднего голоса в т. 2—3), что и делает пьесу доступной начинающему.

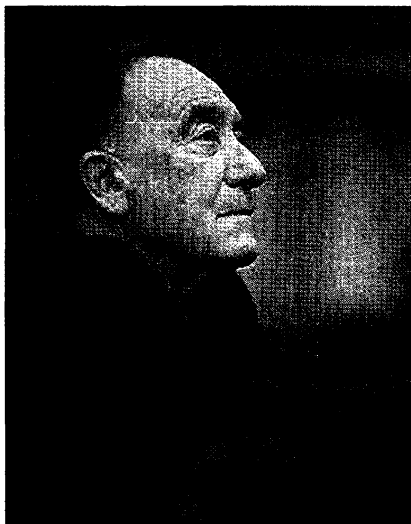
Имеет смысл начать работу с изучения напева (верхний голос, т. 1—3), усвоить его непростой ритмический рисунок, его фразировку, ведя счет по четвертям. Ученик должен усвоить, что мелодия напева звучит четыре раза: два — во второй октаве и два — в первой. На эту регистровую разницу он должен, проявив фантазию, исполнительски отреагировать. В интонациях напева ощущаются покой, задумчивость и грусть. В тональном отношении угадывается си минор, однако другие голоса его не подтверждают, да и при ключе знаки отсутствуют, так что гармонически пьеса звучит непривычно, по-современному.

Ее структура традиционна: шестнадцатитактный период, состоящий из двух предложений (8+8 т.). Структура же предложений такова: 3+3 такта (напев с сопровождающими голосами) и еще два завершающих такта хорального склада. На их окончания приходятся кульминации предложений. Целостность формы поможет выстроить указанный в тексте динамический план.

Напев позволяет развивать как полифоническое мышление ученика, так и его навыки кантабильной игры, поэтому он может быть использован в педагогическом репертуаре и по разделу «полифония», и по разделу «кантиленная пьеса».

Родион Константинович Щедрин

(р. 1932)



В ряду вошедших в данную книгу композиторов Родион Щедрин являет собою исключение, стоит особо. Дело в том, что, во-первых, он — высококлассный пианист, продолжатель давней и славной традиции в русском музыкальном искусстве — играть собственные сочинения на публике, традиции, идущей от Скрябина, Рахманинова, Метнера, Прокофьева, Шостаковича, и сегодня мы можем познакомиться с записями почти всех фортепианных произведений в его, авторской, интерпретации. Во-вторых, многое из его творческого наследия уже давно получило известность, звучит с концертных эстрад и театральных сцен в стране и за рубежом, а пьесы для фортепиано еще в 60–70-х годах ушедшего столетия вошли в учебный репертуар, стали широко исполняемыми. Но, несмотря на эти обстоятельства, поведем здесь речь о фортепианной музыке композитора, потому что следует прояснить вопросы стилистики и акцентировать внимание на других, не столь популярных его сочинениях, которые тоже можно использовать в педагогическом репертуаре не только училищ, но и школ.

Однако сначала о самом композиторе. Как комментировала его жена, балерина Майя Плисецкая, Родиону Щедрину во всем везло, все само шло в руки. О его удачливости немало написано и в прессе. «А когда-то Петр Первый, — как заметила автор блестящей книги о композиторе В. Н. Холопова, — говаривал: „удача дается умом“»¹.

¹ Холопова В. Путь по центру: Композитор Родион Щедрин. М., 2000. С. 264.

Не могу не привести слова В. Н. Холоповой, характеризующие личность Р.К. Щедрина: «Он — супермен, который может все и сполна: сочинять музыку, писать либретто, статьи, выступать в концертах в качестве пианиста и органиста, преподавать в консерватории, руководить композиторской организацией (Союзом композиторов России), быть политическим деятелем (член Межрегиональной группы народных депутатов), работать в международном жюри, давать интервью, быть мужем, к тому же великой женщины — Майи Плисецкой, — спортсменом (виндсёрфинг, водные лыжи), простым смертным — болельщиком футбола, водителем авто, велосипедистом, рыболовом, при всем том — обаятельным человеком»².

Родион Константинович Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве в семье профессионального музыканта. Его отец — Константин Михайлович — был одарен необыкновенно: имел абсолютный слух и музыку запоминал с одного раза; он окончил Московскую консерваторию по теоретическому отделению в 1918 году, был одним из основателей Союза композиторов (в годы войны являлся ответственным секретарем, а председателем Союза тогда был Д.Д. Шостакович); в 1944 году его пригласили преподавать историю музыки и теоретические предметы в открывшееся новое учебное заведение — Московское хоровое училище (мальчиков), что и решило судьбу младшего Щедрина. Двенадцатилетний Родион стал там учиться. «Пение в хоре захватило меня, — вспоминал позднее Родион Константинович, — затронуло какие-то глубинные внутренние струны... И первые мои композиторские опыты... были связаны с хором»³.

В 1950 году Щедрин поступил в Московскую консерваторию сразу на два факультета: фортепианный (в класс Я.В. Флиера) и композиторский (класс Ю.А. Шапорина). В годы учебы бывал в фольклорных экспедициях, в частности в Вологодском крае, богатом частушками, любовь к которым композитор сохранил на всю жизнь. Игрой на фортепиано он занимался увлеченно, собиравшись выбрать профессию пианиста, но Я.В. Флиер, знакомый со всеми сочинениями студента Щедрина, посоветовал идти по композиторской стезе. После окончания консерватории Щедрин совершенствовался как композитор в аспирантуре у Ю.А. Шапорина (1955–1959).

Произведения, созданные на студенческой скамье, принесли первый успех и пользуются признанием по сию пору. Это — Кон-

² Холопова В. Путь по центру: Композитор Родион Щедрин. С. 6.

³ Там же. С. 33.

церт для фортепиано с оркестром № 1 (1954), в финале которого впервые в академической музыке зазвучали частушечные напевы, балет «Конек-Горбунок» (1955–1956), поставленный в 1960 году на сцене Большого театра, Симфония № 1 (1958), фортепианные пьесы: Поэма (1954), 4 пьесы из балета «Конек-Горбунок» (1955), Юмореска (1957), существующая ныне в авторской версии для скрипки и фортепиано и для фортепианного трио, «В подражание Альбенису», «Тройка» (1959), а также музыка к кинофильму «Высота» (1957), из которого «Веселый марш монтажников-высотников» стал всенародно известным.

Творчество 1960-х годов способствовало росту славы композитора. Завершена лирическая опера «Не только любовь» (как говорил автор, — «Пишу колхозного „Евгения Онегина“»), которая увидела свет ramпы Большого театра в 1961 году и которую спустя десять лет выбрал Б.А. Покровский для открытия своего Камерного театра. Дар юмориста и сатирика заблистал в Первом концерте для оркестра «Озорные частушки» и в курортной кантате для солистов, хора и оркестра на тексты инструкций для отдыхающих — «Бюрократиаде». В 1967 году из-под его пера вышла знаменитая «Кармен-сюита». По заказу Нью-Йоркской филармонии был создан Второй концерт для оркестра «Звоны» (1968), впервые исполненный в Линкольн-центре под управлением Л. Бернстайна. А для фортепиано были написаны: Двухголосная инвенция, Basso ostinato (1961), Соната № 1 (1962), цикл «24 прелюдии и фуги» (1964–1970), Концерт № 2 (1966).

В начале тех же 60-х годов тридцатилетний композитор, не будучи членом КПСС, но благодаря своей эрудиции, уму, независимому мышлению и высочайшему профессионализму, был избран секретарем Правления СК СССР, а с 1973 по 1990 год являлся председателем Правления Союза композиторов России — этот пост Щедрин принял из рук Шостаковича и по его просьбе. Продолжая дело Шостаковича, Щедрин сыграл чрезвычайно прогрессивную роль для поднятия уровня развития русской, советской музыки и, как и Шостакович, всячески помогал членам Союза, своим коллегам по композиторскому цеху. А.Г. Шнитке рассказывал, что если бы не поддержка председателя Правления, то его первый авторский фестиваль в Горьком в 1974 году не состоялся.

Последующие десятилетия дали немало замечательных произведений. Среди них вереница блестящих балетов — «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой», оперы «Мертвые души» и «Лолита», Литургия для хора а саррелла со свирелью (флейтой) «Запечатленный ангел», много различных камерных опусов и со-

чинений для оркестра. Особо подчеркнем, что многие названные (и не названные здесь) произведения созданы композитором на сюжеты и тексты русских авторов (Ершова, Толстого, Гоголя, Чехова, Пушкина, Лескова, Набокова и др.). Творить музыку на русское слово — принципиальная позиция Щедрина (хотя он владеет европейскими языками — английским, немецким). В одной из бесед он как-то сказал: «...нужно питаться витаминными соками первой категории... для меня переводная литература вряд ли может стать стимулом для музыкального воображения»⁴.

В юбилейном 2002 году был организован международный фестиваль «Родион Щедрин. Автопортрет». Серия концертов прошла и в Петербурге, и в Москве. Тогда же состоялись российские, европейские и мировые премьеры таких его произведений, как «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано, Концерт № 5 для фортепиано с оркестром, Романс в народном стиле для сопрано и оркестра «Таня-Катя», «Parabola concertante» для виолончели, струнного оркестра и литавр. Семидесятилетний композитор не просто присутствовал на фестивале, но и выступал как пианист-ансамблист. Завершился праздник уже в Нью-Йорке, где маэстро представил новую оперу «Очарованный странник», созданную специально для исполнения в концертном зале.

Среди самых последних работ Щедрина — Концерт для фортепиано с оркестром № 6 (посвящен Б. Давидович), Концерт для фортепиано без оркестра (так его назвал сам автор) «Озорные частушки», с ошеломляющей виртуозностью исполняемый Е. Мечетиной, опера «Боярыня Морозова», жанр которой обозначен как «русская хоровая опера» и которая впервые прозвучала и стала сенсацией на фестивале «Московская осень» в 2006 году.

С 90-х годов Щедрин живет за рубежом. На вопрос досужих журналистов, считает ли он себя гражданином мира, он ответил: «Я — русский композитор». И эти слова подтверждает вся созданная им музыка, глубинная связь которой с русской культурой, с русским народным творчеством очевидна.

Еще в студенческую пору у Родиона Щедрина возникла идея о необходимости подчинения композиторской фантазии «законам драматургии восприятия» (что Б. Асафьев называл «направленностью формы на слушателя»). «Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, чтобы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет фанатически... существует некая драматургия восприятия, и я ощущаю ее биоло-

⁴ Родион Щедрин: Музыка идет к слушателю // Сов. музыка, 1983, № 1. С. 25.

гическим инстинктом», — признавался композитор и спустя многие годы⁵. Так не в овладении ли им «драматургией слушательского восприятия» заключен один из секретов успеха его опусов как у слушателей, так и у исполнителей?

Р. Щедрин — ищущий новатор, его композиторская изобретательность не знает пределов, в его произведениях содержится порой целый букет неожиданностей, будоражащих воображение. Помимо введения частушек в разные академические жанры он был первым, кто пошел на коллажный контакт с джазом (Фортепианный концерт № 2), единственным из плеяды «шестидесятников», кто написал мюзикл («Нина и 12 месяцев» по сказке С. Маршака). Он пополнил традиционную структуру музыкальных форм новыми принципами их организации. В своих поисках Р. Щедрин избрал в качестве ориентира музыку И. Стравинского, и как «подлинному стравинианцу» (определение Л. Гаккеля) ему свойственны постоянная смена манер, стилей и опора на жанр.

«В искусстве надо идти своим собственным путем, — говорит композитор. — Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим»⁶. А одно из условий такого пути — знание явлений музыкальной культуры во всей ее разноликой полноте. Щедрин овладел всеми техническими приемами авангарда, приобщился к джазу, мюзиклу, нашел много для себя поучительного на рок-концертах; он не перестает приходить в восторг от народной музыки и, конечно, находится в курсе всех достижений мирового академического искусства. Но в то же время музыкальный язык Щедрина неразрывно связан со всей культурной историей, с музыкально-профессиональной традицией. И эта найденная им связь музыкального настоящего с прошлым, быть может, таит в себе еще один секрет успешности его музыки.

Среди всех отечественных композиторов второй половины XX века Щедрин самый «фортепианный». Действительно: 6 концертов, 2 сонаты, циклы «24 прелюдии и фути», «Полифоническая тетрадь», «Тетрадь для юношества», немало различных пьес и т. д.; к тому же — собственная концертная пианистическая деятельность⁷.

⁵ Цит. по: *Холопова В.* Цит. соч. С. 9–10.

⁶ Там же. С. 10.

⁷ Известны авторские записи следующих произведений: 3 пьесы из балета «Конек-Горбунук», Юмореска, «Тройка», «В подражание Альбенису», Двухголосная инвенция, Basso ostinato, Соната № 1, циклы «Полифоническая тетрадь», «Тетрадь для юношества», Концерты № 1–3, ряд прелюдий и фут из цикла «24 прелюдии и фути». Разные сочинения Р. Щедрина имеются также в записях В. Бунина, Д. Башкирова, А. Малкуса, Н. Петрова, В. Крайнева и др.

Стилистика его фортепианных сочинений вбирает в себя черты, идущие от искусства барокко и классицизма: полифоничность, а также стройность, соразмерность форм и пропорций, преобладание светлого мироощущения, бодряя энергия моторных ритмов. Полифоничность же следует понимать в широком смысле слова — не только как самой ткани сочинений, но и как обращение к традиционным жанрам и формам. Первая заявка — Двухголосная инвенция и *Basso ostinato*, а оба полифонических цикла — целая энциклопедия приемов полифонической техники.

В одной из аннотаций к концертной программе Щедрина писал: «Однажды Шостакович внезапно спросил меня: „Что, если бы до конца Ваших дней Вас отправили на необитаемый остров (в России такой вопрос был всегда уместен!), разрешив взять с собой лишь одну партитуру. Какую бы Вы назвали? Даю 30 секунд на размышление“. Я тотчас же ответил: „Искусство фути Баха“»⁸. Поклонение лейпцигскому кантору композитор несет через всю свою жизнь (в других жанрах им созданы: «Эхо-соната» для скрипки соло, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра, «Музыкальное приношение» для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбонов, всё — к Баховскому юбилею, 300-летию со дня рождения).

Сочинениям Щедрина свойственно контрастно-вариантное развитие, позволяющее передать восприятие человеком современного мира как совокупности множества явлений, которые между собой связаны и взаимообусловлены и в то же время находятся в противоборстве. Сам же композитор не раз говорит о «монтажном способе мышления», когда высказанная музыкальная мысль не развивается до бесконечности, а слушателю только сообщается необходимая, «кодовая», информация, после чего дается что-то новое.

По выражению мастера, «с прилавка XX века» он забрал в свое творчество «напряженность интонационного строя», определяемую «новыми взаимоотношениями тонов в мелодических построениях»⁹. Он использует также алеаторику, современные виды нотации, полистилистику, которую следует понимать как разные стилистические вкрапления (частушки, джаз), как воспроизведение различных художественных манер, национальных стилей («В подражание Альбенису», «Играем оперу Россини», «Деревенская плакальщица», «Знаменный распев» и др.). Все это ставит пианиста перед новыми, специфическими исполнительскими трудностями. Отметим еще просматриваемые в музыке Щедрина две

⁸ Цит. по: Холопова В. Цит. соч. С. 294.

⁹ Родион Щедрин: Музыка идет к слушателю // Цит. изд. С. 21.

противоположные тенденции — токкатность и кантиленность, а также сонорность, звукоподражание и тяготение к театрализованному действию с жанровыми народными сценками, полными лукавства и юмора, народного говора и «живых» персонажей.

Словом, его композиторский дар универсален: это и авангардные средства, и одновременно опора на фольклор и традиции искусства прошлого.

К числу самых ранних сочинений для фортепиано относятся два этюда (№ 1 до минор и № 2 ля минор, 1949) и пьеса для начинающих «После уроков» (1950). Опубликованные в разных педагогических изданиях¹⁰, они как бы «затерялись» и не получили должной известности. А между тем произведения достойны самого широкого использования в учебном репертуаре.

«После уроков»

Пьеса дает возможность впервые познакомить ученика, человека XXI века, с именем и музыкой крупнейшего отечественного композитора, мастера мирового масштаба. Она может изучаться в конце первого или начале второго года обучения.

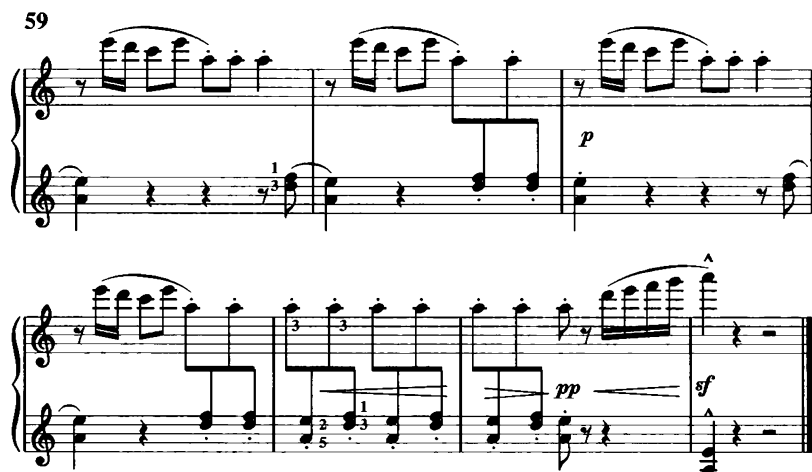
По форме это период, состоящий из двух предложений (7+7 т.). В свою очередь предложения делятся на две фразы: 4 т. + 3 т. (квадратность отсутствует!):

58 Соро

The musical score is for a piece titled "После уроков" (After Lessons) by S. S. S. It is marked "58 Соро" (58 Soro). The score is in 2/4 time and consists of two systems. The first system has a treble and bass staff. The treble staff starts with a melody marked "mf" and "p". The bass staff has a simple accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, ending with a final chord marked "sf".

¹⁰ См., например: Маленькому виртуозу. Пьесы для фортепиано. Средние классы. Вып. 6. М., 1990; Этюды для фортепиано на разные виды техники. VI класс. Киев, 1971; Малыш за роялем. Учебное пособие / Авт.-сост. И. Лещинская, В. Пороцкий. М., 1992.

Если в первом предложении фразы контрастны между собой, то во втором — нет, одна перетекает в другую, развитие вариантное:



Интересно обсудить с ребенком содержание миниатюры. Что происходит после уроков? О чем говорит музыка? Какие чувства она выражает?

Прежде всего, звучит ля минор (натуральный). В первой и третьей фразе — в аккомпанементе «пустые» остинатные квинты, а в мелодии один и тот же мотив. Статичность гармонии, повторяемость мотива, минорная окраска наводят на мысль, что после уроков стало скучно, или, что, может быть, учеником переживается какая-то школьная неприятность. В мотиве (интервал нисходящей квинты и повторы *ля*) слышатся жалобные интонации. Попутно заметим, что интонирование квинты *ми* — *ля* самое напряженное и выразительное, на нее и предыдущую терцию *до* — *ми* приходится кульминация.

И вдруг, внезапно возникает другое состояние (вторая фраза): волевое, сердитое, энергичное, даже злое, потому что гармонические краски обострились, акцентируется каждая восьмая длительность и все звучит на *forte*. Но это состояние быстро исчезает (т. 7) и возвращается первое настроение.

В конце пьесы на повторяющихся звуках дается замечательное для начинающего исполнительское задание: постепенное усиление звучности (как наплыв чувства) и ее уход на *pp*. А далее

надо сыграть пятипальцевую последовательность на *crescendo* и завершающий аккорд *sf* так, как будто происходит возвращение и утверждение того, другого, состояния — волевого, решительного.

Фактура ориентирована на возможности начинающего и находится на том уровне, когда осваивается короткая пятипальцевая последовательность звуков на legato, чередующаяся с non legato, а мелодия и аккомпанемент исполняются правой и левой рукой поочередно. Но при простой фактуре в пьесе достаточно сложностей исполнительских, поэтому ее лучше дать тому ученику, у которого эти навыки более или менее сформированы, и тогда все внимание можно будет сосредоточить на качестве исполнения, на раскрытии содержания, на охвате целостности формы с ее контрастами.

Придется потрудиться над артикуляцией: legato, staccato восьмых и non legato четвертей, а в тактах 3, 8, 9, 11 квинта в сопровождении должна быть выдержанной, прослушанной, точно на протяжении четверти (нельзя допустить ее укорочения, так как знак точки над ней отсутствует). Следует предостеречь ученика от неверного исполнения восходящего гаммообразного движения в такте 7: три имеющиеся в тексте лиги являются только интонационными, все должно прозвучать как можно более связно.

Проблемы возникнут и с динамикой, которая разнообразна и контрастна. В тактах 5–6 проакцентированные восьмые в партиях обеих рук необходимо исполнять с одинаковой силой, а знак акцента (Λ) в такте 14 надо понимать прежде всего как агогическую оттяжку заключительного аккорда, берущегося *sf*. Этот аккорд является и кульминационным пиком пьесы.

Но, пожалуй, наибольшую трудность составит темп, ведь его композитор обозначил как «Скоро». Однако будем иметь в виду, что это «скоро», во-первых, должно мыслиться по четвертям (а не по полтакта, размер C), во-вторых, его следует соотнести с возможностями каждого конкретного ученика. Можно подсказать ребенку, что биение четвертей (скорость счета) соответствует бодрому шагу. Ему будет полезно походить под эту музыку, также прохлопать, продирижировать метр, а ритмический рисунок пропеть, чтобы быстрее и прочнее усвоились и метроритм, и целостность миниатюры. Для исполнения пьесы в скором темпе от ученика потребуется смелость, даже «виртуозность», связанная с быстротой переключения внимания, свободой и хорошей организацией игрового аппарата, с решением разных исполнительских задач.

Этюды до минор и ля минор

Жанр этюда — необходимая составная часть педагогического репертуара во всех звеньях обучения. Но современные композиторы обращаются к нему крайне редко, и это, отчасти, можно понять — на все виды фортепианной техники давно создано огромное количество этюдов. Пианист-композитор Щедрин этот жанр стороной не обошел, найдя свой оригинальный подход к нему. Отметим, что этюды — первый зафиксированный его опус (в дальнейшем он вернется к этому жанру только единожды — в «Тетради для юношества», где «Этюд в ля» завершает цикл).

Оба этюда, небольшие по объему, рассчитаны не на «выносимость» исполнителя, главное в них — художественно-исполнительские задачи. Представлены и традиционные виды техники: мелкая пальцевая, гаммообразная (в до-минорном) и ломаные арпеджио (в ля-минорном). Первый можно включить в учебный план пятого класса, второй — шестого; их можно найти не только в указанных ранее сборниках, но и в других изданиях.

Когда начинаешь играть этюды, то первое, что приковывает слух и вызывает чувство удивления и радости, — это ярко выраженные черты *русской* музыки. Согласитесь, в школьном репертуаре такого что-то не припомнится. Их русскость кроется прежде всего в ладогармоническом колорите (натуральный минор), в фактурном своеобразии (вопрос, где мелодическая линия, а где сопровождение, непрост: фактуру, скорее, следует рассматривать как многоголосную) и, конечно, в интонационном строе.

До-минорный этюд начинается коротким одноголосным запевом, задающим бодрый, решительный тон (размашистые ходы на широкие интервалы, акцентирование восходящей интонации *соль — до*), а далее присоединяется второй голос (партия левой руки), и кажется, что поет народный хор:





Верхний голос ведет незатейливую мелодию, однако голоса звучат то в одном диапазоне, то в другом, отчего ученику услышать и понять ее непрерывное развитие будет непросто. Нужна специальная работа над ее объединением, интонированием (мотивно-интонационные лиги в тексте служат подсказкой). Конечно, немало внимания следует уделить и легатному исполнению голосов. С полифонической точки зрения партия левой руки не сложная, так как голоса часто движутся одновременно.

Шестнадцатые в партии правой руки — словно еще один голос, парящий над двумя нижними и украшающий их. Линия шестнадцатых содержит немало каверзных изгибов, и здесь не обойтись без тщательного их прослушивания и пропевания и без нахождения тех, почти незаметных, объединяющих движений кисти («дыхания кисти»), которые будут способствовать качественному исполнению. Особенно сложны конец 3-го — начало 4-го тактов, где появляются ходы на квинту и кварту. С самого трудного места и следует начать работу, налаживая подвижность, легкость и высокую постановку первого пальца, плавное продвижение руки к пятому пальцу — всё это, естественно, предполагает пальцевую активность. Выписанная аппликатура не требует дополнений.

Тринадцать тактов этюда на обычные фразы и предложения не делятся. Перед нами период единого строения, развитие устремлено к концу. Добиться целостности исполнения помогут также соблюдение единого темпа, слышание логики гармонического развития и выполнение указанной динамики, а она — прихотлива.

В этюде ля минор техническая формула тоже поручена правой руке. Партия левой — одноголосна, в ней звучит чудесная мелодия, похожая на русскую народную песню, спокойную, грустную:

61 Moderato

The musical score is for Etude No. 61 in A minor, marked Moderato. It is written for piano and consists of three systems of staves. The right hand (treble clef) plays a complex, arpeggiated melody with various fingerings (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The left hand (bass clef) plays a simple, folk-like melody. The first system includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic marking. The second system continues the arpeggiated patterns. The third system begins with a piano (*p*) dynamic and a *sempre crescendo* instruction, leading to a final melodic phrase in the right hand.

И опять фактура оказывается полифоничной, так как ломанные арпеджио и другие фигурации аккомпанементом не назовешь, они — верхний голос, который обогащает и украшает мелодию песни.

Исполнить ломанные арпеджио нелегко, потому что они не являются привычным последованием обращений аккорда. Аккордовая позиция часто перемещается на широкий интервал сексты, пропуская очередное обращение. Трудность еще и в том, что меняется тональность (гармония), вклиниваются иные фигурацион-

ные рисунки. Выход следует искать в отработке позиций, в подборе темпа, который соответствует возможностям ученика, в певучем исполнении линии шестнадцатых, в их подчинении выразительному распеванию мелодии в партии левой руки.

Этюд трехчастен: 8+10+8 тактов. Если крайние части звучат в натуральном ля миноре, то контраст средней достигается, прежде всего, отклонением (уходом в мажорную тональность II ступени), а также замедлением темпа (*Meno mosso*), динамикой *subito* и кратковременным появлением двухголосия в партии левой руки. В средней части — главная кульминация этюда.

Как видим, оба этюда не только представляют собой учебные экзерсисы на определенные виды техники, но и содержат серьезные исполнительские задачи, связанные с умением выразительно петь на фортепиано, мыслить полифонически, создавать музыкальные картины-настроения. Несмотря на то что этюды относятся к самому раннему, доконсерваторскому, периоду творчества композитора, в них уже ясно проступают и его высокое мастерство, и те особенности и черты, которые в дальнейшем станут характерными и во многом определяют фортепианный стиль автора.

Из сочинений Щедрина, которые можно использовать в школьном репертуаре, назовем еще пьесу, технически сложную, представляющую собой вариацию на тему Глинки и имеющую эпиграф «Часы моего деда»¹¹. Способным старшеклассникам доступны некоторые пьесы из цикла 4 пьесы из балета «Конек-Горбун», «Юмореска», «Тройка», Двухголосная инвенция.

Эти миниатюры, а также «В подражание Альбенису», отдельные номера из «Полифонической тетради», из цикла «24 прелюдии и фуги» составляют репертуар училища. Обратим внимание педагогов на «Поэму»¹², раннее сочинение композитора, которое тоже следует использовать в учебных программах.

Помимо того, что многое из названного имеется в записях, в интерпретации разных пианистов (в том числе — авторской), существует немало теоретических работ, в которых анализируются эти произведения. Например: статьи И. Лихачевой «Фортепианные пьесы Родиона Щедрина» и «„Полифоническая тетрадь“ Родиона Щедрина»¹³, ее же книга «24 прелюдии и фуги»¹⁴ Родиона

¹¹ Опубликовано в сб.: От простого к сложному. Пьесы. Средние и старшие классы. Вып. 1. М., 1971.

¹² См.: Щедрин Р. Сочинения для фортепиано. Т. 2. М., 1980.

¹³ Сб.: Вопросы фортепианной педагогики. Вып. 4. М., 1976; Вопросы фортепианного исполнительства. Вып. 4. М., 1976.

¹⁴ Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Родиона Щедрина. М., 1975.

Щедрина», а также неоднократно упоминавшаяся монография В. Холоповой и статья Д. Дараган «Высокая простота стиля»¹⁵, в которой рассматриваются номера из «Тетради для юношества».

В заключение скажем несколько слов о последнем опусе композитора, адресованном молодым пианистам, — «Тетради для юношества», созданной в 1981 году.

В аннотации к CD BMG (июнь 1997) Р.К. Щедрин пишет: «Летние месяцы тех лет я несколько раз проводил в Доме композитора в южном городе Сухуми. Стены в этом доме были словно из картона — так слышно было, что играли, о чем говорили поблизости. Мои соседи несколько раз менялись, но не менялся репертуар их детей, упражнявшихся на рояле. Одни и те же пьесы, одни и те же пьесы. Я рассердился и стал писать свой фортепианный цикл для юношества — just for change, — чтобы „отомстить“ своим соседям. Так и родился этот опус, предназначенный, однако, не только для юных, но и продвинутых, концертирующих пианистов»¹⁶.

Последние слова автора раскрывают нам степень трудности композиции. Пьесы «Тетради» — не для начинающих и не для недостаточно способных учащихся. В чем заключаются сложности? Не только и не столько в технической области. Исполнение пьес требует некоего пианистического мастерства и музыкальной зрелости.

Простое перечисление названий дает представление о содержании и диапазоне проблем: «Арпеджио», «Знаменный распев», «Играем оперу Россини», «Хор», «Терции», «Величальная», «Обращение аккорда», «Деревенская плакальщица», «Фанфары», «Разговоры», «Русские трезвоны», «Петровский кант», «Погоня», «Двенадцать нот», «Этюд в ля».

Как видим, цикл написан не в традициях классических детских альбомов, где музыкально показан день ребенка. Композитор сознательно уходит, по его словам, и от тиражированных сюжетов типа «Пионеры на зарядке», «Марш», «Колыбельная». В интервью он говорит: «Мне захотелось ввести сюда темы, которые не затрагивались в юношеской литературе, — „Знаменный распев“, „Русские трезвоны“, „Деревенская плакальщица“, „Петровский кант“, захотелось построить цикл на материале, близком для нашего отечества»¹⁷.

¹⁵ Сов. музыка, 1983, № 1.

¹⁶ Цит. по: Холопова В. Цит. изд. С. 290.

¹⁷ Родион Щедрин: Музыка идет к слушателю // Цит. изд. С. 25.

Помимо обращения к русским старинным, народным сюжетам и образам, в 15-ти номерах цикла просматривается и другая тенденция, созвучная прежде всего Б. Бартоку, его «Микрокосмосу». Имеются в виду номера, которым дается откровенно «техническое» или «теоретическое» название: «Арпеджио», «Терции», «Обращение аккорда», «Двенадцать нот» (у Бартока, к примеру, — «Лидийский лад», «Минор и мажор», «Параллельное движение в малую сексту», «Стаккато и легато»). Но Щедрин очень изобретателен, каждый раз находит новый, необычный ракурс в подаче материала, побуждая играющего и в таких пьесах проявлять художественно-исполнительское мастерство.

В цикле композитор ставит перед собой важную задачу — познакомить юных музыкантов с особенностями современного музыкального языка и современной нотации. «Я также стремился, — рассказывает Щедрин, — достаточно тактично и осторожно ввести молодых пианистов в курс современной нотации. Дело в том, что я неоднократно получал письма по поводу нескольких номеров „Полифонической тетради“, которые записаны без тактовых черт, под одной вязкой — восьмые и половинные и так далее. Эти чистосердечные письма содержали недоуменные вопросы, и я подумал, что юноши и девушки могли бы пораньше приобщаться к современной нотации... Поэтому я и решил использовать в своем сочинении элементы современной нотации, пусть в гомеопатических дозах»¹⁸.

Нотация без тактовых черт и размера представлена в № 2 — «Знаменный распев» и № 10 — «Разговоры». В пьесе же «Деревенская плакальщица» (№ 8) деление на такты имеется, однако размер при ключе не обозначен, но он прочитывается в тактах по записи нот. В произведении не метр является главным организатором времени, нужны необычная импровизационная свобода, интонационно-исполнительское чутье, позволяющие воссоздать особую народную манеру.

Особняком в тетради стоит № 3 — «Играем оперу Россини». Творец итальянской оперы принадлежит к числу любимейших и почитаемых Щедриным композиторов. Автор отдает ему дань памяти и завещает эту память юным поколениям.

Можно еще добавить, что мысль о создании фортепианного сборника для молодых пианистов Щедрин вынашивал давно, что цикл был заказан австрийским издательством «Universal Edition»

¹⁸ Родион Щедрин: Музыка идет к слушателю // Цит. изд. С. 25–26.

и что впервые он прозвучал в 1982 году в Москве в Малом зале консерватории в исполнении автора.

Завершить главу о Р.К. Щедринае, а вместе с ней и всю книгу, хотелось бы словами композитора, высказанными им по поводу Концерта для оркестра № 2 — «Звоны», которые выражают его творческое кредо и под которыми могли бы подписаться все композиторы, чьи произведения для детей и юношества рассматривались на страницах настоящего издания: «Я иду той же дорогой (имеется в виду направленность творческих поисков русских композиторов-классиков. — *Т. Ю.*), но на ином этапе развития интонационной, гармонической сфер»¹⁹.

¹⁹ Цит. по: *Холопова В.* Цит. соч. С. 293.

Список проанализированных произведений из репертуара школ и училищ

- Бойко Р.Г.* Цикл пьес «Звоны» соч. 36
Вступление
Колыбельная
«Большая деревянная пушка»
«Стрелецкий набат»
«Памятник русским воинам»
- Губайдулина С.А.* Песенка
Цикл пьес «Музыкальные игрушки»
«Трубач в лесу»
«Медведь-контрабасист и негрityанка»
«Лосиная поляна»
«Дюймовочка»
Tossata tropicata
- Денисов Э. В.* «Игра в трезвучия»
«Ласковая песенка»
«Веселая песенка»
«Утро»
Сонатина
«Маленький канон»
Песня
Хорал и фугетта
«Колокола»
«Багатели» соч. 19
- Сидельников Н. Н.* Альбом «Саввушкина флейта»
«Саввушкина флейта»
«Настенька будет балериной»
«Новгородский мужичок»
«Едем в Ригу»
«В цирке»
«Уж как я свою коровушку люблю»
«За околицей несутся поезда»
«Облака и море»

Альбом «О чем пел зяблик»
«Воробей и лужа. Этюд»
«Слышу песню на родимой стороне. Пассакалья»
«Далекie звезды. Прелюдия»

Слонимский С. М. Цикл «Детские пьесы»

«Пасмурный вечер»
«Ябедник»
«Мультфильм с приключениями»
«Дюймовочка»
«Марш Бармаля»
«Колокола»

«Три грации». Сюита в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо

24 прелюдии и фуги

Прелюдия и фуга до минор

Шнитке А. Г.

Наигрыш

«В горах»

Напев

Щедрин Р. К.

«После уроков»

Этюды до минор и ля минор

Цикл «Тетрадь для юношества»

Содержание

Предисловие и методическая записка	3
Ростислав Григорьевич Бойко (1931–2002)	10
София Асгатовна Губайдулина (р. 1931)	29
Эдисон Васильевич Денисов (1929–1996)	45
Николай Николаевич Сидельников (1930–1992)	69
Сергей Михайлович Слонимский (р. 1932)	98
Альфред Гарриевич Шнитке (1934–1998)	115
Родион Константинович Щедрин (р. 1932)	124
<i>Список проанализированных произведений из репертуара музыкальных школ и училищ</i>	<i>140</i>

ЮРОВА ТАМАРА ВАСИЛЬЕВНА
Фортепианные произведения
современных отечественных композиторов
в педагогическом репертуаре

Редакторы *В. Панкратова, К. Кондахчан*
Техн. редактор *О. Путилина*. Корректор *В. Голяховская*
Компьютерный набор нот *Ш. Волостиновой*
Компьютерная верстка *И. Власовой*

ИБ № 5852

Подписано в печать 09.06.10. Формат 60х90 1/16. Бумага офсетная.
Гарнитура «Ньютон». Печать офсетная. Объем печ. л. 9,0.
Тираж 500 экз. Изд. № 16803. Заказ № 1673

ОАО «Издательство «Музыка»
123001 г. Москва, Большая Садовая, д. 2/46
Тел.: 644-0297; тел./факс: 254-6598
www.music-izdat.ru

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»
121099, Москва, Шубинский пер., 6