

ТАРЛАН СЕИДОВ

ДЕТСКИЕ ПЬЕСЫ
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО
КАРА КАРАЕВА

Пояснение



АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Баку — 1972

Советскими, и в частности азербайджанскими, композиторами создано большое количество произведений для детей в самых различных жанрах. Это оперы и балеты, множество песен и инструментальных произведений. В данной работе речь пойдет о произведениях, предназначенных для исполнения детьми, а именно, о «Шести детских пьесах» Кара Караева.

Забота о музыкальном воспитании будущих пианистов подсажала Караеву идею создания детских фортепианных пьес. Будучи ярко оригинальным художником, Караев сумел сохранить лучшие черты своего стиля и в доступной для детей форме создать интересный цикл пьес. «Шесть детских пьес» Кара Караева — значительное приобретение для детского учебного репертуара.

«Чтобы воплотить в музыке образы, понятные и привлекательные для детей,—пишет Л. Карагичева,—художник должен быть наделен такими важными качествами, как искренность и богатство выдумки, он должен хорошо знать детскую психику, обладать хорошим вкусом и мастерством яркого, максимально конкретного, характеристического письма и притом уметь говорить на языке, понятном ребенку. «Шесть детских пьес» Караева показывают, что ему в достаточной мере присущи все эти качества»*.

Цикл «Шесть детских пьес», написанный в 1952 году, представляет собой сборник разнохарактерных пьес, который можно сравнить с небольшой сьюттой.

По своим художественным и педагогическим достоинствам пьесы Караева могут быть поставлены в ряд с лучшими произведениями классического наследия фортепианной музыки для детей, с произведениями Р. Шумана, П. Чайковского, Б. Бартока, а из советских композиторов—с произведениями С. Прокофьева, Д. Кабалевского, А. Хачатуряна, Г. Свиридова, А. Зейналлы и др.

Рассматривая детские пьесы Караева, прежде всего надо отметить конкретную характерность музыкальных образов, близких и понятных детям, и вместе с тем их ясную педагогическую направленность. Все пьесы цикла можно разделить на две группы: жанровые («Маленький вальс», «Волчок», «Веселое происшествие») и психологические («Задумчивость», «Рассказ» и, отчасти, «Веселое происшествие»).

Продолжая традиции классиков, Караев в то же время сохраняет многие типичные для своего письма черты. Среди

* Л. Карагичева. Кара Караев. М., 1960, стр. 78.

них, как нам кажется, особо следует выделить широкое применение народно-ладовых оборотов. Обращают на себя также внимание некоторые своеобразные детали, характеризующие «почерк» Караева, как современного композитора, настойчиво ищущего новые выразительные средства. Упомянем, например, характерный для него прием гармонической полифункциональности.

Открывается цикл пьесой «Маленький вальс». Она написана не в обычной для данного жанра сложной трехчастной форме, а в простой. По-видимому, эта уступка связана с особенностями музыкального восприятия ребенка, которому бывает трудно охватить сразу большую форму.

В основе пьесы — свободно льющаяся, несколько печальная, лирическая мелодия. Сопровождение представляет собой развернутые трезвучия, опорные звуки которых образуют почти полную нисходящую хроматическую гамму *c-h-v, as-g-fis-f* (пример 1). Интонационный строй темы обогащен характерными для азербайджанской музыки народно-ладовыми оборотами: в первой части и репризе — это интонации «Баяты-шираз» с тоникой до, а в середине — «Сегях» с тоникой ми.

Tempo di valse

The musical score is presented in two systems. The first system is labeled 'Tempo di valse' and shows the beginning of the piece. It features a treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The melody is written in the treble clef, and the accompaniment is in the bass clef. The bass line consists of a series of triads that descend chromatically. The second system shows the middle part of the piece, continuing the melodic and harmonic themes. The bass line continues with the chromatic triads, and the melody is more active, with some chromaticism. The score is marked with 'x' and '*' symbols under the bass notes, indicating specific harmonic or melodic points of interest.

Несколько слов о фактуре. В первой части (она предельно лаконична) царит двухголосие, сообщающее музыке черты графичности (хотя упомянутые выше опорные звуки баса и образуют скрытый третий голос).

В среднем разделе фактура усложняется до трехголосия. Образно и интонационно этот раздел пьесы как бы продолжает нить изложения, начатую в первой части, хотя лад, как уже указывалось, здесь иной. Мелодия среднего раздела вызывает очень отчетливые ассоциации с мелодией второй темы вальса из балета «Семь красавиц» (оба вальса написаны почти одновременно). Эти ассоциации усиливаются общей ладовой основой («Сегях»).

В репризе фактура еще более усложнена: тема проходит в октавном удвоении, вводится контрапунктирующий голос, аккомпанемент приобретает типично вальсовые черты — опорный бас и интервалы на слабых долях.

При разучивании пьесы с самого начала очень важно обратить внимание на развитие мелодической линии. В частности, уже в первых тактах должна ощущаться внутренняя устремленность, цельность, преодолевающая дробление темы на отдельные мотивы. Для наиболее рельефного выявления мелодической линии при исполнении следует обратить внимание на различные элементы выразительности: тонко передать нарастание звучности, а в середине пьесы едва заметно ускорить темп, что уравнивается последующим *ritardando* перед репризой.

Исполнение этой пьесы требует от ученика некоторых навыков полифонического мышления. Следует обратить внимание пианиста на скрытый второй голос в партии левой руки, образующийся нисходящей линией баса. В среднем разделе музыкальная ткань еще более полифонизируется, достигая своей кульминации в репризе. В ней за удвоенной мелодической линией ученик должен ясно услышать контрапунктирующий голос, который вместе с мелодией составляет партию правой руки. Это еще более усложняет исполнение темы, данной в удвоенном, октавном изложении.

Педаль здесь, как и во всех вальсах, традиционна: нажатие совпадает с сильной (первой) долей такта, а снятие — с третьей (см. пример 1).

«Маленький вальс» сменяется пьесой «Волчок». Эта пьеса этюдного характера близка по фактуре одной из прелюдий Караева (До мажор). По своему образному содержанию «Волчок» — чудесная изобразительная картинка. Композитору удалась музыкальная зарисовка крутящегося и жужжащего волчка. Такой эффект Караевым достигнут своеобразным приемом многократного повторения одного и того же фигурационно-ритмического рисунка, представляющего собой

группу из четырех шестнадцатых (прием, характерный для пьес типа *perpetuum mobile*) (пример 3).

Allegro vivace, leggiero



Обращает на себя внимание интересная «планировка» фигураций: основное мелодическое ядро группируется автором в двутакт, который затем варьируется таким образом, что ритм остается неизменным. Повторение одного и того же мелодического рисунка имеет большое значение для создания более полного впечатления вращающегося волчка. Этот исполнительский прием является в то же время и важным методическим фактором: «сила инерции», заключенная в нем, несомненно облегчает технические трудности. Однако движение «по инерции», намеченное периодическим повторением двутактов, использованием на протяжении всей пьесы одного и того же исполнительского приема, в каденциях нарушается, и это создает определенную трудность для маленького исполнителя.

Яркая образность, присущая музыке пьесы, по-иному выявляется в небольшом заключении. В низком регистре мелодические ходы в басу образуют увеличенный лад (целотонный звукоряд), что создает впечатление сказочности, фантастичности.

К концу пьесы движение шестнадцатыми «затормаживается», волчок как бы все более и более замедляет движение и останавливается.

В основе первой и второй пьес лежат различные приемы выразительности. Если в первой пьесе преобладают динамиче-

ские контрасты, то во второй—регистровые. В «Волчке» доминирует оттенок пиано, вся пьеса идет на тихой звучности, особенно в конце, где это важно для изображения останавливающегося волчка.

Музыка «Волчка» имеет ярко выраженную национальную окраску: укажем на элементы лада «Чаргах» и особенно на нисходящие секвенции в каденциях, напоминающие стиль мугама.

Пьеса должна исполняться на едином дыхании, с необыкновенной легкостью. При исполнении надо обратить внимание ученика на партию левой руки, являющейся здесь ритмической опорой, своеобразным «дирижером». Начиная с пятого такта, особого внимания заслуживает верхний голос, получающий здесь самостоятельное значение. В инструктивном отношении эта пьеса развивает технику подвижных фигураций в одних и тех же позициях рук.

Характер пьесы не вызывает необходимости в педали. При желании можно ограничиться короткой педалью на первой доле каждого такта.

Большим контрастом с подвижной, моторной музыкой «Волчка» является следующая пьеса — «Задумчивость». Настроение, близкое «Маленькому вальсу», переносит слушателя в мир мечтаний ребенка с его маленькими радостями и горестями. Задушевная мелодия как бы вводит в мир наивных раздумий и чистых мыслей ребенка. На протяжении всей первой части в басу звучит мерно повторяющееся тоническое *ре*, создающее настроение умиротворенности, покоя (пример 4). Середина пьесы, вносящая некоторое оживление, сменяется сокращенной репризой, в которой, в отличие от первой части, партия левой руки мелодизирована. В конце пьесы трижды звучит короткий двутактовый мотив, который воспринимается как итог всего хода мыслей.

Жанровым прообразом этой пьесы является вальс, на что указывает и трехдольный размер, и характерный аккомпанемент, и квадратность строения. На протяжении всей первой части небольшой трехчастной композиции звучит органнй пункт на тонике лада «Баяты-шираз». В середине пьесы, дающей отклонение в сторону квартового строя лада «Баяты-шираз», мы прослеживаем такие полифонические приемы, как подвижной контрапункт, имитация. Тональный план средней части терцовый (*fis-moll—a-moll—C-dur—e-moll*), гармонический язык близок С. Прокофьеву (так называемые

Andantino

4

«прокофьевские» доминанты — вводнотонное трезвучие на пятой ступени).

Многое роднит эту пьесу с «Маленьким вальсом». В первую очередь их объединяет общий жанр, с той лишь разницей, что вальсовость в «Задумчивости» скрытая. Это связано с отсутствием опорных точек в басах на первых (сильных) долях такта. Во-вторых, обе пьесы написаны в одном и том же ладу «Баяты-шираз», придающем музыке грустный оттенок. И, наконец, общей для обеих пьес оказывается полифоничность фактуры, особенно в пьесе «Задумчивость», написанной в четырехголосном изложении.

Для облегчения усвояемости учеником этой пьесы необходимо отдельно проиграть и внимательно прослушать альтовый и теноровый голоса, которые от начала до конца образуют хроматические линии.

Значительную трудность для маленького исполнителя представляет также органнй пункт, который по силе звука должен звучать необыкновенно ровно. Употребление педали в «Задумчивости» в основном аналогично педализации в первой пьесе.

«Игра» представляет собой род тарантеллы ($\frac{6}{8}$), изло-

женной в простой трехчастной форме. Фортепианный стиль пьесы удивительно близок стилю изложения клавесинистов; например, Скарлатти: та же легкость, прозрачность, изящество (пример 5).

5

Allegro vivace

mf

f

Использование лада «Раст» с тоникой до придает музыке бодрый, светлый характер, который совпадает с характером этого лада в азербайджанской народной музыке. Мелодия обогащена нисходящими секвентными оборотами, мелизматикой, что также вызывает ассоциации со стилем мугама. Связь с народными истоками усиливается и благодаря введению ладовых оборотов «Сегях»*.

* С точки зрения европейской мажоро-минорной системы, пьеса написана в параллельно-переменном ладу До мажор — ля минор.

При первом знакомстве с этой пьесой и особенно при дальнейшем разучивании ее у ученика возникают определенные трудности, которые преодолеваются путем мысленного разделения этой пьесы на сходные по ритмическому и мелодическому рисунку мотивы: два двутакта, трехтакт, два четырехтакта, трехтакт и т. д. В смысле ясно выраженной периодичности рисунка, единообразия его, эта пьеса напоминает «Волчок» с той лишь разницей, что в первой наблюдается ограничение на двутакты, а в данной ритмическое дыхание более сложно и прихотливо. Особенно следует обратить внимание на триоль шестнадцатыми с синкопированным последним звуком.

В «Игре», как и в «Волчке», многократно повторяется один и тот же исполнительский прием. Кроме того, и здесь в партии левой руки очень важно выявить скрытый второй голос, образующийся из опорных басовых звуков, что намного облегчает усвояемость пьесы в целом.

В этой пьесе рекомендуется применять мелкую педаль. При густой педали линия баса, полифонически сплетающаяся с верхней мелодической линией, грубо разрушила бы линейность многоголосной фактуры. Минимальная педаль на басах, основах гармонии, напротив, создаст очень цельное гармоническое звучание и сохранит графическую прозрачность сопровождения.

«Рассказ» — пьеса повествовательного характера, написанная в форме повторенного периода* и звучащая как взволнованное признание о чем-то сокровенном. Изложена она в духе баллады. Тема, пронизанная интонациями лада «Баяты-шираз», на протяжении одиннадцати тактов объединена общей лигой, что придает ей черты «длинной» лирической темы. При этом, однако, мелодия членится на ряд коротких мотивов, придавая музыке некоторую взволнованность (пример 6). Естественно, что перед учеником стоит задача в преодолении «короткого» дыхания, органически свойственного характеру пьесы. Со всей очевидностью здесь на первый план выдвигается проблема «пения» на фортепиано. Кроме того, при вторичном проведении темы, когда она звучит в виолончельном регистре, возникают дополнительные трудности, связанные с приемом «скрещивания» рук. Таким образом, автор строит композицию методом ее постепенного усложнения. Большая задача стоит

* Точнее было бы сказать «варьированного периода», так как при повторении мелодия проводится двумя октавами ниже с соответствующими изменениями в сопровождении.

Andante

6 *p*

перед учеником в связи с педализацией. С одной стороны, педаль помогает маленькому исполнителю придать мелодии большую певучесть и красочность. Вместе с тем, она выполняет колористические функции, подчеркивает смену гармоний. Особое внимание ученик должен обратить и на партию левой руки, где нужно добиться мягкости звучания, свободного движения. Свобода изложения должна сохраниться и в передаче мелодической линии; при переходе в более «густой» регистр ее следует сделать более декламационной, чему должна способствовать «прозрачная» педаль.

Немалых усилий потребует и достижение плавности, непринужденности исполнения — тут надо передать и в то же время преодолеть прежде всего прихотливость ритмического рисунка (синкопы, триоли, смена длинных и коротких длительностей),

а также хроматизированность мелодической линии. Последнее обстоятельство следует особенно учесть, ибо употребление педали в тех местах, где мелодия хроматизирована, может создать «грязную» звучность, которую легко избежать приемом частой смены педали.

Последняя пьеса в цикле — «Веселое происшествие». Реплика автора «*scherzando*» предопределяет характер ее. Музыка «Веселого происшествия», искрящаяся юмором, полна света и жизненного задора. Она отличается оживленным, легким, подвижным характером и сочетает в себе черты песенности и танцевальности. Этот характер получает свое выражение уже в начальной теме рондо с двумя эпизодами (пример 7). Все

Allegro scherzando

7

последующие разделы пьесы по существу связаны с развитием этой темы, пронизанной интонациями ладов «Раст» и «Баяты-шираз» с общей тоникой ре.

Первый эпизод заметно контрастирует с рефреном. Здесь ясно ощущается перенос тональной опоры на доминанту (в начале эпизода лад «Баяты-шираз», а в конце «Шуштэр» с тоникой ля). В отличие от рефрена музыка эпизода звучит более чем на октаву ниже и тихо. Иначе построена и мелодическая линия: в рефрене главную роль играло повторение начальной интонации в разных ладовых вариантах, а в эпизоде преобладает секвентное развитие. Затем полностью и без изменений повторен рефрен.

Второй эпизод вносит еще более значительный контраст. Здесь тематическое противопоставление дополняется жанровым (черты марша). Тема второго эпизода написана в ладе «Раст» с тоникой соль, т. е. тональная опора переносится на субдоминанту. Таким образом, тональный план «Веселого происшествия» полностью соответствует классическим нормам: T-D-T-S-T. Для этой темы характерно акцентное выделение сильных и слабых долей такта. Вследствие этого при исполнении приходится преодолевать силу «метрической инерции».

Интересной особенностью формы «Веселого происшествия» является повторение — иногда точное, а иногда варьированное — внутри всех пяти разделов. Заканчивается пьеса, а с нею и весь сборник шутливой, краткой каденцией с излюбленным Караевым сопоставлением различных гармонических функций.

Пьеса способствует выработке крепкого стаккато и ритмической выдержки. В связи с этим педаль здесь следует рассматривать как ритмическую. Необходимо брать короткую педаль на первой, сильной доле такта, чтобы сохранить рельефность мелодических контуров и не смазать остроту стаккато.

* * *

Для более полного охвата детской фортепианной музыки К. Караева рассмотрим также две пьесы, вошедшие во вторую часть «Пособия для обучения игре на фортепиано» Л. Егоровой и Р. Сирович («Марш ко дню рождения» и «Сло и Моська») и Сонатину ля минор.

Первая пьеса — «Марш ко дню рождения» носит приподнятый, торжественный характер, соответствующий настроению, заданному в названии.

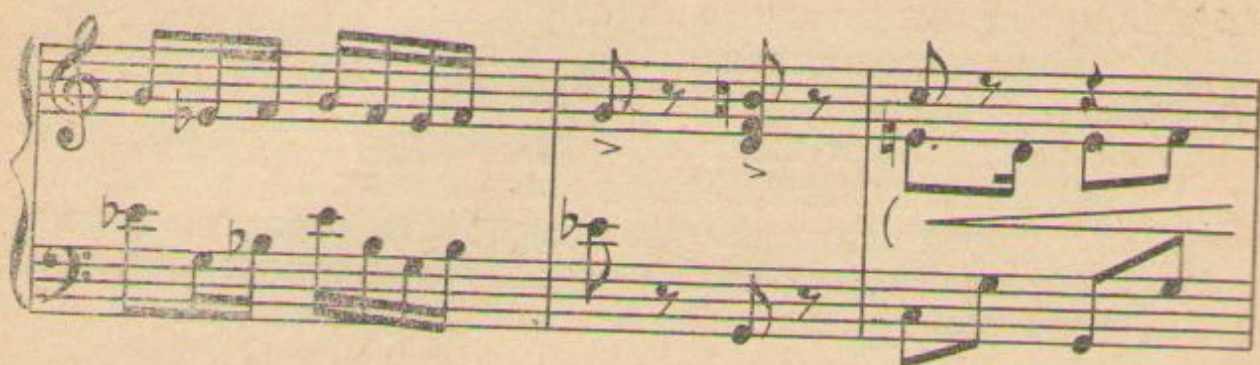
Пьеса предназначена для исполнения маленькими пианистами, и это предопределило многие характерные черты и выразительные средства музыки: прежде всего масштаб (28 тактов) и форму (миниатюрная простая трехчастность). В фактурном отношении изложение пьесы представляет собой нередкое у Караева выдержанное «графичное» двухголосие (вспомним начало «Маленького вальса»). В основе сопровождения пьесы лежит принцип остинато, также весьма типичный для музыки К. Караева.

Образ пьесы раскрывается уже во вступительной четырехтактной фразе фанфарного характера, которая придает ей особую праздничность. Фанфарность выражена здесь специ-

фическими для этого жанра средствами: двухголосием, дающим «золотой ход валторн» (чередование интервалов терции, квинты и сексты). Характерная красочность звучания связана также с использованием третьей низкой ступени (пример 8).

Tempo di marcia

8



После фанфарного вступления начинается собственно тема «Марша» (такт 5), диапазон которой очерчивает опорные звуки звукоряда лада «Раст»—до и си-бемоль. Ладовый, интонационный строй основной темы очень прост. Он складывается из мелодических оборотов диатонического характера, в основе которых лежит четкий, ясный ритмический рисунок, многообразно варьируемый. Интересно, что это варьирование не вносит в характер музыки черт импровизационности, напротив, варьированные мотивы укладываются в четкую, ясную мелодико-синтаксическую структуру темы, нисколько не нарушая ее стройности и цельности. Суть ее в том, что основной мелодический комплекс три раза дается точно, а в четвертый раз

варьируется, и при этом возникает изменение лада («Сегях») и ритмической фигуры, что дополнительно привносит черты контраста. Конец первой части, дающий ладовое обновление («Сегях» с тоной ля), вызывает ассоциации с ладовым отклонением в европейской мажоро-минорной системе.

Средний раздел «Марша» несколько напевнее первого раздела и отличается более плотной фактурой. Диапазон мелодии стал несколько уже (в пределах квинты). Однако сохранение ритмического рисунка из первого раздела и тот же лад («Сегях»), который уже использовался в конце первого раздела — правда, на тонкие ля, а не ми, как здесь, — сглаживают контраст между разделами.

Реприза «Марша» буквальная (*da capo*).

При разучивании «Марша» ученику надо следить за исполнением партии левой руки, которая, как и в «Волчке», из «Шести детских пьес», служит ритмической опорой.

Небезынтересна динамическая сторона исполнения пьесы. Так, несмотря на то, что в первой и третьей части «Марша» выставлен оттенок форте, а во второй части — пиано, тем не менее внутри них автор дает основание для более тонкой дифференциации. Мелодический ход вверх к си-бемоль подразумевает небольшое крещендо, а вниз от си-бемоль — диминуэндо. То же самое в аналогичных случаях: в среднем разделе «Марша» (такт 22) крещендо следует делать к ноте си.

И, наконец, несколько слов об артикуляции. Пьеса от начала до конца должна исполняться *non legato*. Очень важно также соблюдение указанных автором акцентов на сильных долях, очень характерных для маршей.

Пьеса «Слон и Моська» навеяна образами одноименной басни И. А. Крылова. Эта басня очень популярна, ее образы хорошо знакомы детям — этим, вероятно, и объясняется обращение к ней композитора.

«Слон и Моська» К. Караева — жанровая сценка, в которой два контрастных образа раскрываются соответственно двумя контрастными темами. Образ Слона вырисовывается как нечто тяжеловесное, неповоротливое, неуклюжее. Этому соответствует изложение мелодии в октаву в низком регистре, лежащий в основе темы тесный интервал малой терции, многократное утверждение, как бы утаптывание ноты соль, а также авторские указания: *portamento*, *pesante* (пример 9а).

Вслед за этим в высоком регистре возникает тема Моськи,

Moderato

9a

P pesante *poco a poco cresc*

9b

f scherzando *sf*

имитирующая лай собаки (пример 9 б):

«Увидевши Слона, ну на него метаться,
И лаять, и визжать, и рваться,
Ну так и лезет в драку с ним».

Характерно, что в теме Моськи, несмотря на сохранение основной ритмической фигуры темы Слона, Караеву удается раскрыть контрастный образ суетливой, задиристой собачонки. Использование ограниченного количества звуков, высокого регистра, мелизматических украшений (триоли, форшлаги), приема остинато — таковы средства, которыми выписан музыкальный «портрет» Моськи.

Если первые проведения тем дают соответственно тексту басни, условно говоря, экспозицию героев, то вслед за этим (такт 14) темы Слона и Моськи, расположенные на расстоянии двух октав друг от друга и данные в контрапунктическом сочетании, рисуют момент их «встречи».

Четвертый раздел пьесы (такт 19) проходит, так сказать, под знаком торжества Слона и поражения Моськи. Это достигается путем уплотнения фактуры, более яркого проведения темы Слона (удвоение в квинту). Ощущение ухода, удаления

создается постепенным спадом звучности, приводящим в конечном итоге к пианиссимо.

В целом пьеса, в основе которой лежит конкретная литературная программа, способствует развитию у ученика образного восприятия музыки, вызывает у него желание и потребность искать исполнительские средства для выражения понятного и близкого ему содержания музыкального текста.

* * *

Сонатина ля минор* состоит из трех частей. Первая часть целиком выдержана в жанре ярко выраженной токкаты. Моторность, непрерывное чередование одинаковых по длительности звуков сближает ее с *perpetuum mobile* (вечное движение) — инструментальной пьесой, образцы которой мы встречаем в творчестве Вебера, Мендельсона, Паганини и других. Токкатный характер главной и побочной партий предопределяет особенности сонатной формы: отсутствие в ней внутренних контрастов.

Главная партия (пример 10) представляет собой шестнадцатитактный период повторной структуры с широко развитой продолжающей частью, которая содержит яркую кульминацию всей главной партии (такты 31—33). Связующей партии нет. Главная партия переходит в побочную через короткую (всего три такта) связку.

Побочная партия воспринимается как продолжение главной: то же ритмически равномерное непрерывное движение, лишь несколько переменялось изложение (пример 11). Основной раздел побочной партии занимает тридцать тактов и переходит в фигурационное движение, напоминающее связку между главной и побочной партиями (возникает как бы разработка внутри экспозиции). Лишь после этого дана небольшая заключительная партия, ассоциирующаяся с продолжающейся частью главной.

Реприза слегка изменена: новый, более низкий регистр (малая октава), более сложная фактура. Главная партия в репризе существенно сокращена. Ее основная часть представляет собой только одно предложение первого периода, а продолжающая часть сокращена до шести тактов и подводит к главной кульминации всей части. Контрапунктическое проведе-

* Сонатина написана в 1943 г. в период обучения в Московской консерватории в классе композиции Д. Шостаковича. Впервые исполнена 25 декабря 1944 г. в Тбилиси на Декаде музыкального искусства республик Закавказья. Исполнитель С. Кулиева.

Allegro

10

p non legato

The image displays three systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Allegro' and 'p non legato'. It consists of two staves: the upper staff has a treble clef and the lower staff has a bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The first system shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second and third systems continue the piece, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings such as crescendos and decrescendos. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

ние в репризе главной и побочной партий подчеркивает их тематическую близость. Динамический профиль репризы более рельефен, чем в экспозиции (от *p* до *ff*).

Первая часть Сонатины неоклассического склада*. Об этом позволяет говорить полифоническая, линейная манера письма, свободное использование композитором диссонирующих сочетаний голосов. Обращает на себя внимание обилие динамических подъемов и спадов, придающих «волнообразность» фразировке, что также свойственно искусству классиков.

* Неоклассицизм — течение музыкальной культуры в начале XX века, которому свойственно возрождение художественных принципов и приближение к стилистическим приемам искусства классицизма, свободное, творческое использование старинных музыкальных форм.

11

p

secco marcato

В первой части Сонатины ощущается влияние на молодого автора творчества С. Прокофьева, создавшего новый фортепианный стиль, одной из характерных черт которого является токкатность, широкое использование приема *non legato, staccato* (вспомним Первый фортепианный концерт С. Прокофьева).

Токкатность пьесы, разумеется, требует от исполнителя очень четкой метро-ритмической организации. Непрерывное движение восьмыми длительностями должно вызвать ощущение упругой ритмической пульсации.

Виртуозность пьесы на первый план выдвигает технические задачи: освоение фактуры токкатного типа с элементами скачков и перекрещивания рук, создающие большие неудобства для исполнителя. Здесь необходимо отметить, что авторское указание *non legato* исполнимо не полностью. Практически следует

играть активными, приподнятыми пальцами, отчеканивая каждый звук.

Вторая часть Сонатины (*Moderato assai*) воспринимается как своеобразное претворение народной песни, как своего рода инструментальная ария. На фоне мерного остигатного сопровождения развертывается «длинная» лирическая мелодия импровизационного склада, написанная в ладе «Шур» (пример 12). Смена метра, изысканная орнаментика (триоли, форшлагги, морденты преимущественно на сильных долях), присущие азербайджанским мугамам, в которых импровизационность занимает основное место, говорит о связях музыки второй части с народными истоками. Связь с народным мелосом выражается и в вариантности развития тематического материала, в использовании квартовых гармонических сочетаний, характеризующих искусство ашугов.

Модерато построено в трехчастной форме, развивающей одну тему. Если в первой части этой формы композитор выступает, как тонкий знаток народной музыки, то в последующих частях выявляется его владение профессиональными методами развития тематического материала. В средней части это двойной контрапункт мелодии и сопровождения, имитационная техника; в репризе тема буквально симфонизируется, все движение музыкального развития устремлено к кульминации, данной незадолго до окончания Модерато. По мере продвижения к кульминации фортепианное изложение усложняется. Появляются новые, контрапунктически сплетающиеся голоса, музыка динамически накаляется, уплотняется фактура, противоположное движение голосов расширяет регистровый диапазон, который охватывает в кульминации расстояние между контроктавой и третьей октавой. Сопровождению принадлежит немалая роль в создании напряженности в кульминации. Так, уже на подступах к ней аккомпанемент меняет свой первоначальный облик: мелодизируется и теряет остигатность ритмического рисунка. Четырехкратное утверждение в кульминации синкопированного мелодического рисунка из начала темы, усиленного гармонией квартового септаккорда, звучит как призывный клич. Далее наступает разрядка, возвращающая к первоначальному образу.

Интерпретируя эту музыку, исполнитель обязан построить четкий, целенаправленный план. Наряду с определением общей кульминации второй части Сонатины необходимо наметить для себя этапы развития мелодии и расчленить ее на отдельные построения, найти в них «интонационные точки» (по выражению

Moderato assai

12

p

The second system of music consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a slur over the first three measures. The lower staff (bass clef) provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

The third system features a triplet of eighth notes in the treble staff. The bass staff continues with a steady accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present in the third measure.

The fourth system includes a dynamic marking of *dim.* at the beginning. A slur covers the melodic line in the treble staff across the measures.

The fifth system concludes the piece with a final measure marked *p*. The melodic line in the treble staff ends with a half note, and the bass staff provides a final chord.

К. Игумнова). К примеру, первая значительная «интонационная точка» находится в девятом такте. Она является маленькой кульминацией первой части. Нахождению этой «точки» помогает указанная автором фразировочная вилочка. Следующая и более высокая кульминация возникает в момент яркого ладового сдвига (такт 22). Здесь музыкальная ткань заметно полифонизируется. Обе «местные» кульминации служат естественными ступенями подъема к третьей — главной кульминации всей части.

«Ариозный» характер мелодии, ее лирическая насыщенность в первую очередь требует певучего, глубокого звука. Мелодия должна прозвучать искренне и задумчиво. При певучем исполнении, по мнению Б. Асафьева, необходимы «поиски в инструментах выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу». Также очень поучительно высказывание К. Игумнова: «При исполнении кантилены пальцы следует держать как можно ближе к клавишам и стараться по возможности больше играть «подушечкой», мясистой частью пальца, т. е. стремиться к максимально полному контакту, естественному слиянию пальцев с клавиатурой...»*.

Немалый интерес при работе над второй частью Сонатины представляет сопровождение пьесы, мерное остинато которого как антипод мелодии несколько сдерживает импровизационную природу музыки. Необходимо добиться в аккомпанементе ровного, «мерцающего» звучания.

В кульминации, на наш взгляд, распределение автором среднего плана фактуры между двумя руками является нецелесообразным. Перенесение его полностью в партию правой руки облегчило бы исполнение и позволило бы сохранить точность голосоведения.

Финал Сонатины — стремительное, зажигательное скерцо с оживленной ритмикой и острыми гармоническими оборотами, написан в форме рондо. Основной образ третьей части, данный в главной теме (рефрене) — игривый, хотя и несколько затененный минором, насмешливый, несущий в себе элементы танцевальности. Тема рефрена с его графической двухголосной фактурой, идущей от С. Прокофьева, воспринимается как соло флейты. Сопровождающий же голос в партии левой руки, имеющий остинатную ритмическую формулу, напоминает звучность фагота (пример 13).

* «Советская музыка», 1949 г., № 10, стр. 53.

Vivo non legato

13

Развитие идет свободно и как бы единым потоком, не расчленяясь на привычные для танцевальной музыки «квадратные» построения по два, четыре такта. Особый колорит музыке придает полиладовость: несовпадение по высоте одних и тех же ступеней тональностей в разных партиях (в аккомпанементе си, до; в мелодии си-бемоль, до-диез).

Появлению нового раздела формы—эпизода—сопутствует смена фактуры, основанной на трезвучных аккордах, и переход в параллельный к основной тональности До мажор (пример 14). Распевная мелодия — светлого лирического характера — резко контрастирует с основной темой. Этот эпизод единственный пример кантилены во всей части. Эпизод заметно короче, чем рефрен. Ясной и спокойной выразительности этой музыки соответствует четкое строение. Первый четырехтакт относительно завершен, второе построение расширяется до восьми тактов и завершается полной каденцией.

Второе проведение темы рефрена метрически сжимается ($\frac{3}{4}$ вместо $\frac{4}{4}$), что способствует активизации музыки. Теперь тема рефрена проводится в До мажоре, который как бы остался после эпизода. Благодаря этому и гораздо меньшему обращению к полиладовым звучаниям рефрен стал светлее и мягче. К концу второго проведения рефрен «тормозится» — ритм становится более сдержанным, такт укрупняется до $\frac{4}{4}$ и даже

$\frac{6}{4}$. И единственный оживленный гаммообразный пассаж приводит ко второму эпизоду — кульминации всего финала.

Этот эпизод изложен в Ля мажоре. В нем прослушиваются интонационные связи с первым. Но в отличие от него музыка приобретает торжественный характер, для передачи которого автор излагает и мелодию (правая рука), и аккомпанемент (левая рука) трезвучиями. При этом существенно выравнивает ритм, преимущественно равномерный, и мелодическое движение, в котором полностью исключаются скачки. Второй эпизод еще более краток, чем первый (всего 6 тактов, вдвое короче первого; столь краткие эпизоды выдвигают на первый план тему рефрена и ее развитие).

В третий раз рефрен появляется снова в иной тональности (Фа мажор), которая, однако, очень быстро переходит в главную, и в ней тема продолжается точно, как в первый раз. Восходящая секвенция в такте на $\frac{6}{4}$ приводит к Ля-мажорной коде — радостному, лучезарному выводу из всего предыдущего развития.

В коде две части. Первая возвращает тему первого эпизода в главной тональности и тем самым придает форме черты

рондо-сонаты. Вторая часть коды, основанная на начальном мотиве рефрена, возвращает игру Ля мажора и ля минора, так и не давая ей окончательного решения.

В пианистическом отношении финал представляет очень широкий охват технических средств. Здесь и пальцевая техника (рефрен), и аккордовая (первый и второй эпизоды), и двойные ноты (кода). Надо отметить, что стаккато в партии левой руки пальцевое — прием извлечения звука должен напоминать здесь движения при исполнении пиццикато на струнных инструментах. Вместе с тем необходимо добиться такого исполнения, при котором левая рука играла бы легко и упруго, с некоторой опорой на сильную (первую) долю такта. Что же касается партии правой руки, то указание автора *non legato*, как и в первой части Сонатины, следует исполнять острым, чеканным звуком. При игре надо следить за тем, чтобы акценты, указанные автором в партии правой руки не переносились бы одновременно и в левую.

В первом эпизоде правой руке поручены аккорды, верхние звуки которых должны исполняться связно (легато), что создает значительную трудность для пианиста. Умелый подбор аппликатуры намного облегчит исполнение (см. пример 14).

Сонатина ля минор принадлежит к числу наиболее популярных фортепианных сочинений Кара Караева. Образное богатство этой пьесы, содержательность музыки, многогранный арсенал пианистических средств — все это привлекает к Сонатине внимание как педагогов, так и многих концертирующих пианистов.