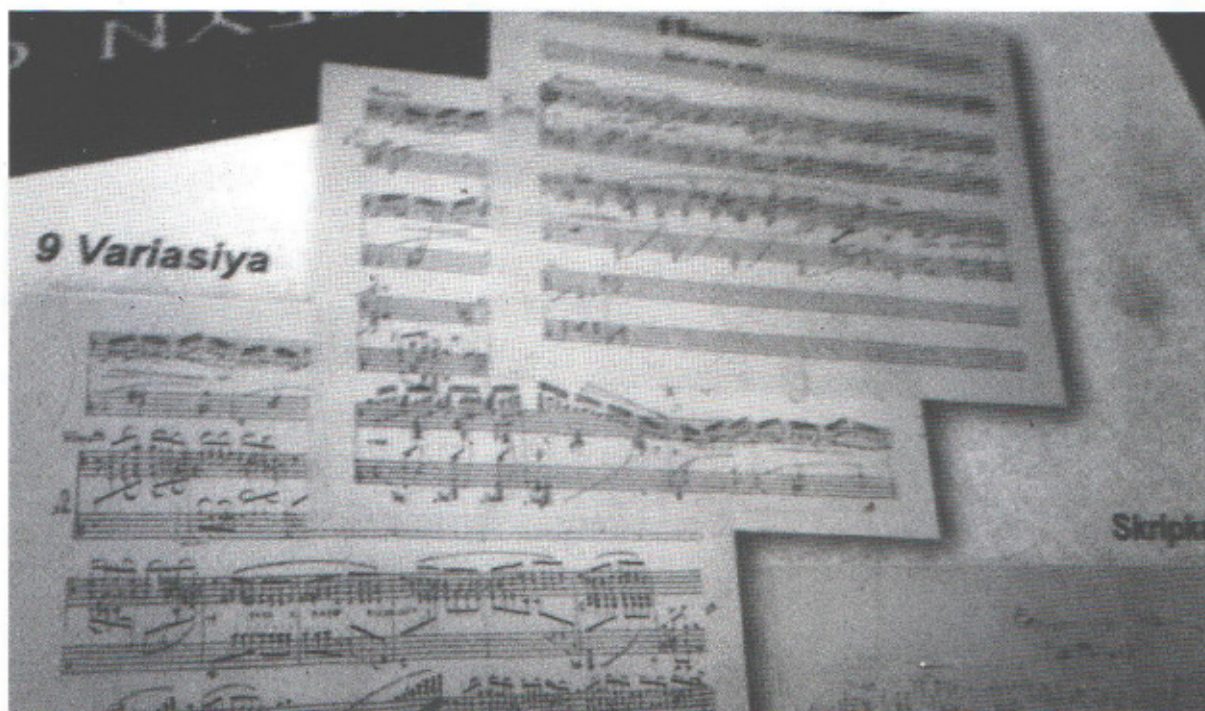


АДИЛЯ МАИЛОВА



**МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ
АНАЛИЗ «9 ВАРИАЦИЙ» ДЛЯ
ФОРТЕПИАНО
ЭРТОГРОЛА ДЖАВИДА,
ПОСВЯЩЁННЫЕ
УЗЕИРУ ГАДЖИБЕЙЛИ**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ



*Рукопись «9 Вариаций» для фортепиано Э.Джавида,
посвящённые Узеиру Гаджибейли. -1941 г.*

*Əlyazma «9 Variasiya» fortepiano üçün
Ə.Cavidin Üzeyir Hacıbəyliyə xatirəsi*



*Семья Гусейн Джавида. Последнее фото. 1936
Hüseyn Cavidin ailəsi ilə çəkdiyi ən son foto. 1936*



*Юный Э.Джавид вместе со своим учителем
Узеиром Гаджибейли. 30-е годы*

Cavan Ə.Cavid müəllimi Üzeyir Hacıbəylinin əhatəsində



Портрет Ə.Джавида. Ручная работа на ковре

Ə. Cavidin şəklinin xalçanın üzərində işlənməsi

1 АЗ. ССР. Мусики Елми-Тәдқиғати Комитетин
Әбдулалимов С.П. 62 Чарвагана /Кавр 2/

BALAMAN MƏKTƏBİ



ШКОЛА ИГРЫ НА БАЛАМАНЕ

Азербайҗан мусики тәдқиғати
Бакы 1940

*"Школа игры на баламане" Салеха Абдулалимова, составленная
Э.Джавидом и изданная в 1940 году.*

*"Balaman məktəbi" dərsliyi və Ərtoğrol Cavid.
Azərbaycanın musiqişünası Saleh Əbdulalimov tərəfindən 1940-cı ildə
"Balaman məktəbi" adlı kitabı buraxılmış və həmin kitabı bəstəkar
Ərtoğrol Cavid tərtib etmişdir.*

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ**

**БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ
ИМЕНИ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

МАЙЛОВА АДИЛЯ ГУСЕЙНОВНА

**МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ
АНАЛИЗ «9 ВАРИАЦИЙ» ДЛЯ
ФОРТЕПИАНО ЭРТОГРОЛА ДЖАВИДА,
ПОСВЯЩЁННЫЕ УЗЕИРУ ГАДЖИБЕЙЛИ**

У Ч Е Б Н О Е П О С О Б И Е

*Издано согласно решению Учёного
Совета БМА им. У. Гаджибейли
(протокол № 5 от 27.01.2016 г.)*

Б А К У – 2016

- Автор:** **Адиля Маилова**
Доцент кафедры «Общего фортепиано»
БМА им. У. Гаджибейли, кандидат искусствоведения
- Научный редактор:** **Гюльназ Абдуллазаде**
Заслуженный деятель искусства Азербайджана,
доктор философских наук, профессор
- Рецензенты:** **Минира Дильбази**
Заслуженный педагог Азербайджанской Республики,
им. У. Гаджибейли, кандидат искусствоведения
Профессор кафедры «Общего фортепиано» БМА
- Минара Дадашева**
Доктор педагогических наук, профессор
Азербайджанского Педагогического Университета

ОТ РЕДАКТОРА

Фортепианная музыка в Азербайджане прошла уникальный в своём историческом развитии путь. На сегодняшний день она занимает приоритетные позиции в композиторском и исполнительском творчестве. Несомненные успехи в сфере композиторской музыки, исполнительства и педагогики являются результатом стремительной кристаллизации азербайджанской фортепианной школы и представляют собой единый художественный комплекс.

Изучение проблем фортепианной музыки интересно с различных точек зрения и является актуальным в свете современных взглядов на перспективы развития национального исполнительского искусства. Разработка вопросов зарождения фортепианных традиций, тех или иных жанров, выявление роли отдельных музыкантов в этом процессе, служит созданию цельной картины ее развития. В этом смысле учебное пособие «Музыкально-исполнительский анализ «9 вариаций» для фортепиано Эртогрола Джавида, посвящённые Узеиру Гаджибейли» талантливой пианистки и педагога Адили Маиловой является чрезвычайно своевременным, так как посвящено одному из первых образцов этого жанра в отечественной музыке, созданному представителем славной фамилии, безвременно покинувшим этот мир – Э.Джавидом.

Учебное пособие обобщает богатый исполнительский опыт Адили Маиловой, неоднократно включавшей это произведение в свою концертную программу и имеет целью оказать помощь педагогам и студентам в их самостоятельной работе по изучению «Девяти вариаций» Э.Джавида. При этом внимание сосредотачивается не только на музыкально-исполнительском анализе сочинения, но и на некоторых узловых моментах развития азербайджанской фортепианной музыки первой половины XX века. Подобный ракурс изучения поставленной проблемы позволяет автору коснуться вопроса исторического развития жанра вариационного цикла в Азербайджане и восполнить, тем самым, существующий пробел.

В первом разделе настоящего учебного пособия выделяются наиболее яркие и определяющие моменты в истории национального фортепианного искусства, очерчивается роль выдающегося композитора XX столетия У.Гаджибейли в этом процессе, и сквозь призму выше-

сказанного, рассматривается роль Эртогрола Джавида в становлении жанра фортепианной вариации.

Второй раздел работы содержит обстоятельный музыкально-исполнительский анализ «Девяти вариаций» для фортепиано Э.Джавида, который выходит далеко за рамки исполнительского разбора сочинения. Здесь содержатся ценные наблюдения автора относительно всех стилистических особенностей этого произведения, раскрывается комплекс характерных качеств и признаков романтического направления в творчестве Э.Джавида и особенности его фортепианного стиля.

В учебном пособии постоянно ощущается личное отношение Адили Манловой к изучаемой проблеме и в этом, пожалуй, самое большое достоинство предлагаемой работы. Несомненно, данное учебное пособие, с исчерпывающей полнотой освещающее «9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида, имеет не только педагогическую, но и научную ценность.

Гюльназ Абдуллазаде

*Заслуженный деятель искусства Азербайджана,
доктор философских наук, профессор*

ОТ АВТОРА

Современное азербайджанское музыкознание характеризует пристальный интерес к композиторскому творчеству. Это не случайно, так как, возникнув в начале XX столетия благодаря масштабной и многогранной творческой деятельности У.Гаджибейли, обогатившего достоинства и укрепившего авторитет азербайджанской музыкальной культуры, отечественная композиторская музыка новоевропейского типа за короткий период исторического времени выработала свой неповторимый и оригинальный стиль. Хотя многие насущные вопросы, связанные с ее становлением и развитием, творчеством отдельных композиторов, получали всестороннее освещение в научной литературе, по сей день существуют проблемы, требующие своей разработки. К числу таких актуальных и приоритетных проблем, относится творчество Эртогрула Джавида.

В данном учебном пособии, посвященном 97-летию со дня рождения Э.Джавида, выбран конкретный ракурс, связанный с его композиторским творчеством, а именно - с «Девятью вариациями» для фортепиано. Подобный выбор не является случайным, так как, это оригинальное сочинение, написанное в 1941 году и посвященное У.Гаджибейли, наряду с «Вариациями» Ф.Амирова, положило начало развитию жанра вариации в фортепианном творчестве азербайджанских композиторов и отразило особенности художественного мышления Э.Джавида.

«9 вариаций» Э.Джавида около полувека оставались в рукописи и лишь в 1991 году по инициативе композитора Рашида Шафага были впервые опубликованы. Этот факт является свидетельством глубокого уважения к памяти выдающегося азербайджанского поэта Гусейн Джавида и его семье, с которым его связывали творческие и дружеские контакты. Автор настоящей работы выражает признательность Р.Шафагу за предоставленную в свое время возможность лично познакомиться с сестрой Э.Джавида – Туран ханым Джавид и близкими ее родственниками, а также принесённый в дар печатный экземпляр «Девяти вариаций», послуживший поводом для включения этого фортепианного сочинения в наш концертный репертуар. «9 вариаций» Э.Джавида, исполненные нами во время сольных выступлений в ряде городов Египта, в частности, в Каире и Александрии, были с большим интересом встречены слушателями.

Мы также выражаем благодарность директору Дома-музея Гусейна Джавида при НАНА, доктору филологических наук Гюльбенлиз ханым Бабаханлы за ряд ценных сведений о жизни и творчестве Э.Джавида и принесённые нам в дар ряд изданных фортепианных сочинений Э.Джавида, а также двух томов её научно-исследовательской работы, посвящённой изучению творческого наследия композитора. Наряду с этим Гюльбенлиз ханым любезно предоставила нам два компакт диска с уникальными аудио и видео записями музыкальных сочинений Эртогрула Джавида, среди которых особое впечатление произвело на нас проникновенное и глубоко эмоциональное исполнение Заслуженного деятеля искусств Азербайджана, профессора Р.З.Адигезалова серенады «*Səninlə olaydım*» на слова Тахира Расизаде и баллады «*Sevqili yar gəlmiş idi*» на слова Низами Гянджеви. Настоящее учебное пособие, посвященное музыкально-исполнитель-скому анализу «Девяти вариаций» Э.Джавида, стало результатом «живой» исполнительской и педагогической практики автора и желанием помочь молодым пианистам и начинающим педагогам в более полном и глубоком подходе в изучении этого сочинения.

«9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида заслуживают самого пристального внимания музыкантов и могут быть использованы не только в концертном репертуаре пианистов в просветительских целях, но и как интересный художественный и учебно-методический материал для развития и совершенствования их пианистического мастерства. Таким образом, при написании настоящего учебного пособия автор преследовал как педагогические, так и научно-методические цели. Надеемся, что данная работа позволит пианистам более глубоко осознать логику музыкального развития сочинения Э.Джавида, ярче выявить индивидуальные черты, как исполнителей, и откроет перед ними широкие возможности «прочтения» этого замечательного музыкального произведения.

Мы также попытались, по возможности, восполнить некоторые недостающие на наш взгляд, редакторские указания, и тем самым, облегчить пианистам их предстоящую работу. При подготовке к изданию, переписка «9 вариаций» была осуществлена музыкантом Вагифом Гусейновым, долгое время проработавшего в Союзе композиторов Азербайджана, в качестве переписчика нотного материала. В связи с тем, что в настоящем издании «Девяти вариаций» Э.Джавида

(Баку, «Ишыг», 1991) всё же встречаются текстовые неточности, к примеру, в отдельных нотах, или проставленных фразировочных лигах, мы, в соответствии с текстом и на основании аналогичных мест, отметили их в нотных примерах курсивом. Также в издании полностью отсутствуют аппликатурные и педальные обозначения, которые мы попытались по возможности восполнить. Они даются в заключительном разделе работы - приложении. Что же касается темповых и динамических авторских указаний, то они вполне ясные и убедительные.

Надеемся, что данное учебное пособие будет способствовать повышению профессионального уровня начинающих пианистов и позволит многограннее проявиться таланту молодых педагогов.

Настоящая работа может быть рекомендована в качестве учебного пособия для учащихся средних и высших музыкальных учебных заведений, изучающих курс фортепианной методики, истории и теории пианизма, истории фортепианной педагогики, а также адресовано педагогам – пианистам.

РАЗДЕЛ 1

Творческий путь Э.Джавида в контексте азербайджанской фортепианной музыки XX века

В начале XX века шел процесс интенсивного развития азербайджанской музыкальной культуры, связанный с существенными изменениями в общественно-политической жизни. Становление и развитие нового направления отечественной музыки – композиторского творчества европейской традиции, стало важным явлением, определившим новизну и существенное отличие данной эпохи от предшествующих этапов музыкальной культуры. Динамичный процесс внедрения европейских музыкальных традиций, выразился в музыкальном искусстве, прежде всего, в освоении новой жанровой системы и создании произведений выдающимися композиторами У.Гаджибейли и М.Магомаевым, а также, более молодым поколением - рано ушедшими из жизни А.Зейналлы, Э.Джавидом и др.

Расширение границ национальной музыки способствовало сочинению композиторами музыкально-сценических, симфонических, хоровых, камерно-инструментальных и вокальных произведений.

Неотъемлемой частью нового музыкального искусства стала фортепианная музыка. Возникнув в начале прошлого столетия, эта ветвь национальной музыкальной культуры прошла стремительный эволюционный путь от первых образцов, основанных на фольклорном материале до сложных форм европейской музыки. Подобная динамика развития была связана с возрастающим мастерством азербайджанских композиторов и углублением понимания сущности национального в музыке. Это тем более удивительно, если учесть, что «символ музыкальной Европы», по определению Л.Гаккеля, со всей его спецификой, казалось бы, несовместим с природой азербайджанской национальной музыки. Однако фортепиано прочно вошло в музыкальную жизнь нашей республики и стало важной частью нового музыкального искусства. Выдающийся азербайджанский композитор XX века Ф.Амиров удивительно точно подметил, что «...национальные традиции только внешне кажутся находящимися в каком-то

противоречии с профессиональной музыкальной культурой. Там, где иные ищут какие-то противоречия, существует удивительно согласие и гармония. Надо только хорошо знать обе эти стихии и уметь их соединить воедино»¹.

Почти все композиторы, начиная с У.Гаджибейли, проявляли интерес к созданию фортепианных сочинений. Об этом свидетельствуют многочисленные произведения, в которых авторы ищут новые пути, средства музыкальной выразительности и тем самым, расширяют границы стилевой и жанровой сферы фортепианной музыки.

Вслед за первыми фортепианными миниатюрами У.Гаджибейли, появились циклы пьес, прелюдии, этюды, экспромты, вариации, сонатины и сонаты, и другие жанры фортепианной музыки. Композиторы органично соединили в них национальные традиции с достижениями мирового фортепианного искусства, по-своему переосмыслили и нашли точки соприкосновения между музыкальными традициями Востока и Запада.

Процесс освоения традиций европейской фортепианной музыки в Азербайджане шел одновременно с развитием исполнительской культуры и музыкального образования. Все эти области были тесно взаимосвязаны между собой и в результате, за несколько десятилетий, сформировался интересный репертуар из образцов национальной музыки, фортепианные сочинения приобрели концертное воплощение. Это еще раз подтвердило правомерность исканий У.Гаджибейли и следующих поколений композиторов, доказало несостоятельность взглядов о «несовместимости» особенностей монодической азербайджанской музыки с необычными для нее условиями фортепианного звучания.

Начиная с 20-х годов XX века фортепиано заняло ведущую позицию в музыкальной педагогике и стало обязательным для всех специальностей в Азербайджанской Государственной консерватории. Принцип типизации музыкального образования основывался на планомерной системе профессионализации и унификации всех музыкально-учебных заведений. Среди первых пяти отделений, открытых в консерватории, был фортепианный отдел, который превратился в своего рода методический центр для музыкальных учебных заведений начального и среднего звена. Игра на фортепиано стала обязательной для всех студентов консерватории, независимо от

¹Виноградов С. Мир музыки Фикрета. Баку, «Язычы», 1983 г., с. 21.

специальности. Без него практически стало невозможным приобщение учащихся к законам теории, гармонии, полифонии, то есть, тому комплексу знаний, который необходим для каждого профессионального музыканта. Таким образом, фортепиано превратилось в «связующее звено», которое позволило глубже овладеть законами европейского композиторского письма.

Следующее за У.Гаджибейли поколение азербайджанских композиторов проявили большой интерес к фортепианной музыке. Они стали внедрять базовые жанры европейской музыки, сочетая их с компонентами традиционного музыкального мышления – модальностью, ритмической переменностью, вариантностью как аналога импровизационности и т.д.

По сути, 30-40-е годы стали фундаментальными для азербайджанской фортепианной музыки.

Как указывает Т.А.Сеидов: «В те годы в республике складывались музыкально-исполнительские традиции, опирающиеся на опыт русской и западно-европейской музыкальной культуры. Это обстоятельство не могло не стимулировать творческую активность композиторов в области фортепианных жанров»².

Начав с пьес малой формы – элементарных «песен без слов» на фольклорном материале, композиторы перешли к развернутым фортепианным сочинениям. Постепенно, пройдя сложный путь развития, фортепианная музыка азербайджанских композиторов превратилась в многогранное явление, включающее в себя разные стилевые модели, нормы композиции и принципы построения. Проследивая процесс развития азербайджанской фортепианной музыки, можно заметить, как постепенно расширялись ее жанровые границы, и как на всех этапах основой для поисков было взаимодействие разных культурных традиций.

Таким образом, можно с уверенностью констатировать тот факт, что фортепианная музыка составляет одну из магистральных линий в азербайджанской музыке. На всех этапах развития композиторской музыки, она привлекала внимание творцов, постепенно осваивающих музыкально – выразительные средства европейской и русской фортепианной культуры, все основные жанры от миниатюр и до крупных форм. Каждый талантливый автор по-своему обогащал эту ветвь на-

²Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку, «Шур», 1992, с.4.

ционального музыкального искусства и с годами сложились определенные традиции, ставшие нормой для композиторов.

Многие творческие завоевания в области фортепианной музыки в начале XX века были связаны с именами талантливых учеников и последователей У.Гаджибейли, к числу которых относится Эртограл Джавид. К началу 40-х годов Э.Джавид уже был автором ряда интересных музыкальных сочинений в разных жанрах, свидетельствующих о его неустанной работе. Первым творческим успехом молодого композитора стали «9 вариаций» для фортепиано, созданные в 1941 году, которые наряду с вариациями Ф.Амирова заложили основы этого жанра в азербайджанской музыке³.

У каждого народа есть герои, чья жизнь и смерть оставляет ту часть исторической памяти, без которой они не могут развиваться. Ставшие жертвой тоталитарного советского режима, безвременно погибшие Гусейн Расизаде (1882 – 1941), известный, как Джавид Эфэнди и его сын Эртограл Джавид (1919 – 1943) относятся к этому типу универсальных личностей и широко мыслящих деятелей духовной культуры.

Выдающийся азербайджанский поэт и драматург Г.Джавид сыграл огромную роль в истории отечественной литературы XX века. Трудно переоценить профессиональный и человеческий масштаб Г.Джавида, оставившего потомкам неоценимые сокровища – свои замечательные произведения, пронизанные гуманистическими идеями. Создатель ряда бессмертных сочинений, Г.Джавид не избежал участи многих представителей азербайджанской передовой интеллигенции того времени. Он был объявлен «врагом народа», репрессирован и в 1941 году скончался в Магадане.

Судьба другого славного представителя этой фамилии – Эртогрола Джавида, сына Гусейн Джавида и Мюшкюназ ханым (1902 – 1976), сложилась также трагично, как и у его отца. Однако история все расставила по своим местам, и каждый из них занял свое почетное место на ее страницах.

Короткая, но яркая жизнь композитора, поэта, художника, фоль-

³В связи с созданием «Вариаций» для фортепиано Ф.Амирова, профессор Т.Сеидов отмечал: «Жанровая палитра новых сочинений обогащается появлением в 1941 году первого азербайджанского сочинения в форме вариаций для фортепиано». См. в кн.: Сеидов Т.А. Развитие жанров азербайджанской музыки. Баку, «Шур», 1992, с.12.

клориста Э.Джавида составляет удивительную страницу азербайджанского искусства. Меньше четверти века, отпущенного природой Э.Джавиду, не позволили его сочинениям и картинам стать лирикой умудренного годами философа. Но эти произведения навсегда сохранили свой молодой взгляд на мир и вписали своеобразную страницу в историю развития национального искусства.

Эртограл Джавид родился 22 октября 1919 года в городе Баку. Жизнь в семье такой незаурядной личности, как Г.Джавид способствовала формированию его мировоззрения и художественного вкуса. С юных лет проявился интерес Э.Джавида к литературе и музыке. Поэтому не случайно, что после окончания в 1940 году Азербайджанского Государственного Педагогического Университета (ныне Азербайджанский Государственный Педагогический Университет им.Н.Туси), он поступает в Азербайджанскую Государственную Консерваторию (ныне Бакинская Музыкальная Академия им. У.Гаджибейли).

Со студенческих лет, гармонично и тонко организованный Э.Джавид, увлеченно изучает философию суфизма, знакомится с трудами, отражающими новые принципы тюркской морали. Эти идеи находят свое отражение в ряде созданных им стихотворений, где он воспевает идеалы свободы и независимости.

Высокий интеллект и широта интересов Э.Джавида в полной мере проявляются в годы учения в консерватории на композиторском факультете. Здесь под руководством великого У.Гаджибейли он осваивает основы азербайджанской народной музыки и создает первые сочинения. Словно ощущая, что природа отпустила ему мало времени, Э.Джавид стремится, как можно быстрее раскрыть грани своего разностороннего дарования.

Начало 40-х годов отмечено необычайной творческой активностью Э.Джавида. Один за другим появляются «9 вариаций» для фортепиано, посвящённые У.Гаджибейли, «Поэма» для скрипки и фортепиано, посвящённая Леопольду Морицевичу Рудольфу, одному из ведущих педагогов Э.Джавида, профессору и заведующему кафедрой теории музыки Азгосконсерватории, романс – газель «Любимая пришла» на слова Низами, песни «Да здравствует» на слова Н.Рафибейли, «Был бы с тобой» на слова Т.Расизаде, «Прославление Лейлы» на слова туркменского поэта М.Камине, романс - каприччио для лирико-драматического тенора и симфонического оркестра «Приди» и др.

Вторая мировая война привнесла новую тематику в сочинения деятелей литературы и искусства. Откликом на эти события стали симфоническая баллада «Письмо с фронта» и ряд маршей Э.Джавида, среди которых - «Марш» для духового оркестра, «Марш» для симфонического оркестра, «Марш» для фортепиано, ярко отражающие настроения тех лет. Наряду с этими сочинениями, в первые годы войны Э.Джавид создаёт для фортепиано три прелюдии - «Чал ойна», «Ашыгсаягы», «Яллы», 3-х частную сонатину ля мажор, две детские миниатюры – «В лесу» и «Охотники», «Нахичеванские пейзажи», посвящённые матери – «В горах Зангезура» и «Батабатское плато». Эти сочинения впоследствии вошли в «Музыкальный альбом» Э.Джавида, изданного в 1998 году Р.Шафагом. Также в годы войны Э.Джавид создаёт такие сочинения, как - «Наш сад», «Лунная мелодия», «Птицы» на слова А.Саххата и мн.др.

Ряд произведений Э.Джавида, среди которых, симфоническая поэма «Клятва Бабека», камерно-инструментальные произведения, в том числе фортепианная «Баллада», вокальное сочинение «Азад» на слова С.Рустама, остались неоконченными.

По свидетельству ученых, в архиве Э.Джавида сохранилось несколько фрагментов из оперы «Шейх Санан» и «Мехсети», в том числе, ария Мехсети.

Э.Джавид принимал активное участие в работе Научно-исследовательского кабинета (НИКМУЗ), руководимого народным артистом СССР Бюль-Бюлем, который действовал, в Азербайджанской Государственной Консерватории в 1931-1943-е годы. Основной функцией НИК было собирание образцов народной музыки устной традиции. В этот процесс были вовлечены педагоги и студенты консерватории 1930-1940-х годов - Ниязи, Т.Кулиев, К.Караев, З.Багиров, Ф.Амиров, Э.Джавид и др. Работа шла в двух направлениях: в студии звукозаписи и в экспедициях по районам республики.

Э.Джавид одним из первых перевёл на ноты более 200 народных песен, записал сказания и дастаны со слов азербайджанских композиторов ашугов и на их основе создал ряд своих произведений, подготовив к изданию.

Несомненный интерес вызывают записи образцов народной музыки, сделанные Э.Джавидом и изданные в 2015 году по указу Кабинета Министров Азербайджанской Республики от 22 апреля 2010 году в рамках проекта «Нематериальное культурное наследие и

Эртограл Джавид» («Balaman məktəbi». «Dərsliyi və Ərtəğrol Cavid»). Автором проекта и составителем является директор Дома-музея Гусейна Джавида при НАНА Гюльбениз Бабаханлы.

В двенадцатом томе издания («Ərtəğrol Cavidin nota köçürdüyü xalq mahnıları». Bakı, 2015) опубликованы нотные записи, сделанные Э.Джавидом в 1941 году отрывков из «Теснифа Баяты-Кюрд» (два примера), «Мюбарриге сегях», «Тесниф Замин-хара», «Тесниф шуштер» с исполнения легендарного ханенде, народного артиста Азербайджана Джаббара Карягды оглы; «Сегях Мирза Гусейн», «Тесниф» на слова газели Натаван, «Бахри тевил» с исполнения заслуженного артиста Азербайджана Джалилбека Багдадбекова.

Несомненную историческую ценность с точки зрения музыкально – этнографического материала, как первого опыта его фиксации, имеют также 12 нотных примеров, объединенных под общим названием «Масаллы халг хавалары» (1941) Э.Джавида. Г.Бабаханлы отмечает, что «[...]некоторые народные напевы, можно сказать, что уже забыты [...] В частности, если обратить внимание на слова «Халай», то можно заметить, что они не очень распространены среди исполнителей, по сути, просто позабыты [...] Сейчас в этой песне используется словесный вариант оригинала»⁴.

В рамках проекта «Нематериальное культурное наследие и Эртограл Джавид», издана также «Школа игры на баламане» Салеха Абдулалимова (Баку, 2015, т. 11). Рукопись этого труда, составленного в 1937 году, чудом «уцелела» благодаря Э.Джавиду, который бережно хранил ее у себя дома, а впоследствии она хранилась в Доме-музее Гусейна Джавида при НАНА.

В апреле 1937 года в НИКМУЗе состоялось заседание, на котором присутствовали народный артист СССР Бюль-Бюль, профессор С.И.Берольский, К.Караев, С.Абдулалимов и М.Бахчисарайцев. Ознакомившись с трудом С.Абдулалимова, они пришли к заключению о том, что «необходимо принять название инструмент вместо дудуки – «баламан», как более культурное и чисто народное». Кроме того, отмечалось, что у авторов (здесь в качестве автора фигурирует также и имя Бюль-Бюля) «отсутствует минимум научной базы, вследствие чего в школе нет научных обоснований»⁵.

⁴Babaxanlı G.Ərtəğrol Cəvidin nota köçürdüyü xalq mahnıları 12-13 cildlər. Bakı, Proqres, 2015,s.5-6.

⁵Babaxanlı G. Balaman məktəbi XI cild. Bakı, Proqres,2015,c.12.

Уже в мае того же года на следующем заседании было принято решение поделить учебник надвечастями: впервой - изложить основные выигры на баламане, а во второй – этюды, состоящие из образцов народной музыки и «европейского художественного характера»⁶.

В марте 1938 года учебник «Школа игры на дудуке» был включен в издательский план НИКМУЗа и, наконец, в 1939 году состоялось заседание по «просмотру «школы баламан» Абдулалимова». Из опубликованного в книге протокола становится ясно, что на заседании присутствовали У.Гаджибейли, Бюль-Бюль, С.Рустамов, С.Берольский, Т.Кулиев, С.Абдулалимов, которые высоко оценили этот первый такого рода учебник в истории музыкальной культуры, его систематичность и последовательность в расположении материала. В своем выступлении на русском языке Бюль-Бюль отметил, что «эта книга практически поможет музыкантам «[...] изучить и освоить инструмент баламан, обогатить репертуар, повысить свои музыкальные знания и культуру»⁷. Слова Бюль-Бюля были переведены на азербайджанский язык Э.Джавидом и также включены в данное издание.

Таким образом, в первой половине XX века, в период сложных и многообразных исканий, Э.Джавид внес свою посильную лепту в становление азербайджанской музыкальной фольклористики.

Деятельность Э.Джавида поражает глубиной и разносторонностью своих талантов. Сочинение музыкальных произведений, стихов, пьесы «Судьба эгоиста», фольклористическая деятельность, соседствует с написанием ряда научных статей, посвященных деятелям мировой культуры, великим произведениям классической музыки и литературы. Особо выделяется работа Э.Джавида, посвященная трагедии «Гамлет» У.Шекспира. В архиве композитора также хранятся эскизы ряда его неоконченных пьес, изданные в вышеуказанных работах Г.Бабаханлы.

Интересную страницу творчества Э.Джавида составляют картины, свидетельствующие о бесспорном таланте художника. Среди многообразных исторических картин, портретов, натюрмортов особой выразительностью выделяются написанные им портреты отца и матери, замечательного актёра А.М.Шарифзаде в роли шейха Санана, грузинской киноактрисы Н. Варнадзе, а также двух выдаю-

⁶ Там же, с.13.

⁷ Там же, с.17.

щихся гигантов человеческой мысли, к которым он питал особый пиетет - У.Шекспира и Л.Бетховена. Тонким психологизмом пронизаны картины Э.Джавида «Плачущий ребёнок», «Боец Верден», «Цветы», многочисленные карикатуры и другие работы.

Вторая мировая война внесла коррективы в насыщенную творчеством жизнь молодого Э.Джавида, когда в 1942 году его призвали в армию. Как сын «врага народа» он был отправлен в тыл, в рабочий батальон, где прокладывал железную дорогу. Тяжелый физический труд подорвал и без того хрупкое здоровье Э.Джавида. 14 ноября 1943 года, в возрасте 24 лет, тяжело больной туберкулезом, он покинул этот мир, пережив отца всего на два года. Так, трагически, на самом взлете, закончилась ярко начавшаяся биография Э.Джавида. Однако за то малое время, что ему было отпущено, этот одаренный юноша сумел создать ряд творений, которые по сей день не утратили своего значения.

В 1981 году впервые на Азербайджанском телевидении была показана передача, посвящённая памяти Э.Джавида. Её ведущий – народный писатель Анар, наряду с народным артистом Азербайджана, композитором Джангиром Джангировым, сестрой Эртогрола - Туран Джавид, преподавателем Азербайджанского Педагогического Университета и одноклассником Э.Джавида – Атулла Касумовым – поделились своими интереснейшими воспоминаниями. В этой телевизионной передаче так же были исполнены образцы из произведений Э.Джавида в исполнении Народной артистки Азербайджана Хураман Касимовой, пианистов Розы Шифрин, Рауфа Касимова и скрипачки Зульфийи Ягубовой.

В 1982 году, в связи со 100 – летним юбилеем выдающегося азербайджанского драматурга Г.Джавида, тело поэта было перезахоронено рядом с отчим домом. Над могилой поэта был воздвигнут мавзолей, где в 1996 году по распоряжению президента Азербайджана господина Гейдара Алиева, были перезахоронены тела жены поэта Мюшкюназ и сына Эртогрола.

27 мая 1993 году в Баку состоялась церемония открытия памятника Г.Джавиду, в рамках которого впервые был исполнен «Марш патриотов», написанный Э.Джавидом.

В октябре 2009 года в Доме-музее Г.Джавида, а затем в Бакинской Музыкальной Академии состоялись вечера памяти Э.Джавида под

названием «Неоконченные ноты», приуроченные к 90-летию со дня рождения композитора.

В октябре 2015 года в «Женском Центре Туран Джавид» состоялось торжественное собрание, посвящённое 96-летию со дня рождения Эртогрола Джавида, на котором с большим интересом были выслушаны доклады о жизни и творчестве композитора, председателя «Центра» - Севды ханум Джафаровой, её заместителя – Фатмы Вердиевой, директора Центральной Научной Библиотеки Национальной Академии Наук - Лейлы Имановой и других. Также состоялся концерт, на котором прозвучали музыкальные произведения Э.Джавида⁸.

В контексте современного фортепианного искусства Азербайджана несомненный интерес вызывают «9 вариаций» Э.Джавида. Изучение истории создания этого сочинения и его музыкально – стилистических, исполнительских особенностей может внести ясность в ряд вопросов, связанных с внедрением и развитием этого жанра в Азербайджане.

«9 вариаций» Э.Джавида, созданные в начале 40-х годов XX века, свидетельствуют о глубоком интересе композитора к фортепианному творчеству. Это не удивительно, так как фортепиано является музыкальным инструментом, отличающимся богатыми гармоническими и полифоническими возможностями. Э.Джавид тонко ощутил эти свойства фортепиано и постарался в полной мере воплотить их в своем раннем опусе.

Общеизвестно, что жанр вариаций представляет собой музыкальную форму, в которой определенная тема излагается с изменениями. Следуя один за другим, они образуют тему с вариациями, вариационный цикл, но иногда могут составлять часть более крупного тематического материала, то есть, складываться в рассредоточенный вариационный цикл.

На протяжении многовекового развития вариаций, отшлифовались его типологические черты. Основным опознавательным знаком стала близость вариаций к теме, поэтому не случайно, что слушатель всегда в вариациях «ищет тему». Однако важную сторону в этом жанре представляет процесс обновления и именно по нему составляют суждение о художественной ценности произведения. В.Цуккерман

⁸См. в Газете «Mədəniyyət». Статья «Bəstəkar Ərtəğrol Cavid anılıb» от 17 октября 2015 г., с.17.

отмечает, что «сплошное обновление есть самое высокое качество вариационной формы»⁹.

Истоки формы вариации восходят к образцам народно – песенной и инструментальной культуры, где при повторах мелодия постоянно видоизменяется. В западноевропейской музыке вариационный принцип развития сложился в эпоху строгого стиля, когда «Cantus firmus» стал сопровождаться полифоническими линиями на основе его интонаций.

Последующее освоение формы шло в лютневой и клавирной музыке, однако в полной мере тема с вариациями сформировалась в то время, когда появился жанр пассакальи и чаканы, то есть - вариаций на неизменный бас.

Многие композиторы XVII-XVIII столетия, в том числе, А.Вивальди, Г.Перселл, Ф.Куперен, И.С.Бах, Г.Ф.Гендель, широко применяли форму вариаций. Дальнейшее распространение жанр и форма вариаций получил в творчестве венскихклассиков и романтиков - Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л.В.Бетховена, Ф.Шуберта, которые наряду с самостоятельными произведениями, уже вводили вариации в сонатно-симфонические циклы в качестве одной из частей. Если основным вкладом В.А.Моцарта стало обогащение мелодической линии, то у Л.Бетховена шел процесс углубления содержания, который привел к образно – жанровой дифференциации внутри формы и образованию внутри вариаций частей, аналогичных с частями сонатной формы илицикла. Л.Бетховен «возвысил» вариации в финалах 3-ей и 9-ой симфоний до грандиозных симфонических финалов.

В XIX веке в жанре вариаций нашел отражение общий процесс развития музыкальных форм, который повлек за собой его приближение к монотематической сюите или, наоборот, к созданию слитного вариационного цикла. Подобные образцы можно найти в творчестве Ф.Мендельсона, Ф.Шопена, Р.Шумана, Ф.Листа, Э.Грига, П.Чайковского, С.Рахманинова, С.Ляпунова, С.Прокофьева и др.

В конце XIX века – начале XX века степень свободы варьирования стала проникать во все компоненты жанра вариаций – форму, тематизм и т.д., появился особый вид многотемных вариаций («Дон – Кихот» Р.Штрауса). Начался процесс ладового и фактурного усложнения,

⁹Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М., Музыка, 1987 г.,с.86.

полифонизации, который, в конечном итоге, привел к неограниченной свободе в трактовке жанра.

Внедрение вариационной формы в Азербайджане связано с именем основоположника азербайджанской композиторской музыки У.Гаджибейли. Освоение им закономерностей европейской музыки сопровождалось внедрением новых жанров и форм, а также их обогащением. Уже в первых мугамных операх и музыкальных комедиях У.Гаджибейли широко использовал метод вариантно-вариационного развития. К куплетно-вариационным формам обращается композитор и в опере «Кероглы». Все эти формы обстоятельно рассмотрены в исследовании И.Абезгауз – «Опера

«Кероглы» Узеира Гаджибекова», которая пишет о том, что «[...] музыкальная культура обязана основоположнику азербайджанского профессионального искусства созданием особого типа варьирования, не характерного для европейской и русской музыки конца XVIII – XIX веков. Действительно, классическое орнаментальное варьирование, обогащающее мелодию и одновременно растворяющее ее в фигурации, противоречило эстетическим представлениям Гаджибекова, в частности, не совпадало с его – воспитанным национальной традицией – отношением к теме как целостному мелодическому образу». Ученый отмечает, что ему был ближе опыт русских композиторов от распевности до мелодических остинато. Однако У.Гаджибейли не последовал за ними, и не стал перемещать варьирование в область фактуры. «Опираясь на опыт монодийной национальной культуры, Гаджибеков варьирует почти исключительно горизонталь [...]. Композитора привлекает техника «крупного штриха», выражающаяся прежде всего в изменении первоначального масштаба темы (или куплета)» - пишет И.Абезгауз¹⁰.

Таким образом, У.Гаджибейли соединил принципы вариационной формы с закономерностями национального музыкального мышления, а точнее нашёл национальный эквивалент вариационности. Благодаря этому, начался процесс внедрения вариаций в другие ветви национальной музыки.

Следует отметить, что обращение Э.Джавида в 1941 году к жанру вариаций нельзя считать случайным. Известно, что У.Гаджибейли в своем классе советовал студентам осваивать жанры, еще не претво-

¹⁰Абезгауз И. «Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова». Москва, «Советский композитор», 1987 г., с.119; 120-121.

ренные в национальной композиторской музыке. Вероятно, что сочинение вариаций было связано с этой, или какой-то другой причиной, вследствие которой два молодых и бесспорно талантливых студента - композитора Э.Джавиди Ф.Амиров, являющиеся последователями продолжателями художественных принципов У.Гаджибейли, одновременно обратились к этому жанру.

Исследователи отмечают, что в 40-е годы шел процесс освоения возможностей фортепиано, открывающего перед композиторами новые направления для дальнейшего развития. Среди них выделяется гаджибековская линия, нацеленная на глубокую связь с фольклором, воспроизведение типов народного музицирования и компонентов музыкального мышления, и внедрение стилистических норм, свойственных европейской музыке эпохи неоклассицизма, романтизма, импрессионизма с использованием определенных видов пианизма. Думается, что «Девять вариаций» Э.Джавида можно отнести ко второй линии развития национальной фортепианной музыки 40-х годов XX века.

Подытожив сказанное, отметим, что в 40-е годы и последующие десятилетия к жанру фортепианных вариаций обратились Э.Назирова, Х.Мирза-заде, И.Гаджибеков, Т.Кулиев, М.Ахмедов, Р.Шафаг, Э.Дадашева, Э.Мамедов, С.Фараджев, З.Фархадов. Безусловно, эти сочинения не так многочисленны, но при этом содержат черты, идущие от Э.Джавида и Ф.Амирова, и привлекают разнообразием эмоциональных состояний и интересным пианистическим материалом.

«9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида, посвящённые У.Гаджибейли представляют собой высокопрофессиональное музыкальное произведение на оригинальную тему, с довольно широким диапазоном изменений, что полностью соответствует характеру и специфике избранного композитором жанра. Довольно непростое в пианистическом отношении сочинение, оно привлекает внимание сложностью фортепианной техники, богатством фактуры и разнообразием её приемов и может украсить фортепианный репертуар концертных исполнителей¹¹.

¹¹«9 вариаций» Э.Джавида записаны на аудио и видео дисках в исполнении пианистов В.Гасанова и Н.Алияровой. Также имеются записи «Поэмы» для скрипки и фортепиано в исполнении А.Али-заде и Н.Алияровой.

В «Девяти вариациях» Э.Джавида замечательно сочетаются национальная почвенность, стремление композитора выразить типологические свойства народной музыки фортепианными средствами и черты европейского «романтизма». Именно эти два начала наложили отпечаток на вариационный цикл и повлияли на выбор средств музыкальной выразительности. Следует отметить, что тема вариаций, напоминающая по складу народные песенные мелодии, смело подвергается автором некоторой «европеизации». Это выражается в стройности и квадратности строения, в периодичности структуры с характерными для европейской музыки кадансами на тонике и доминанте, романтическом тоне темы, с ее тонкими и неожиданными «переливами» и «остроумным» переосмыслением.

Всё это весьма интересно и симптоматично, и в том смысле, что вариационное произведение песенного склада, глубоко отразило общую художественную концепцию эмоционального стиля Э.Джавида, а именно – классическую уравновешенность его оптимистического мироощущения. Особый художественный замысел Э.Джавида – сохранить здесь простоту оригинальной мелодии, не отяжеляя её фактуру особыми излишествами, позволили композитору сохранить и существенную роль в отношении общей выразительности звучания.

К этим моментам относятся различные сферы произведения – гармония, фактура, ладовые особенности и др., которые настолько тесно переплетены, что говорить о них отдельно весьма трудно.

В «Девяти вариациях» Э.Джавида с особой полнотой проявились богатство творческой фантазии композитора, яркая индивидуальность авторского почерка и эмоционального стиля, со свойственным ему отсутствием в музыкальном изложении особых виртуозных излишеств. При этом виды фортепианной техники, примененные здесь автором, довольно разнообразны, но они не усложняют музыкальный текст, в котором, в целом, господствует легкость и изящество. Певучие, арпеджированные и гаммообразные пассажи и прозрачная музыкальная ткань «поющей» фактуры удобно укладываются под пальцы пианиста.

Приемы варьирования, тематическая разработка, тональное построение темы, многообразное использование мелодических и ритмических формул, выбор фигуративных приемов в каждой вариации находятся в прямой зависимости от темы и подчиняются общей динамике развития содержания и настроения фортепианного цикла.

Среди приемов варьирования следует отметить широкое аккордово-октавное звучание с сохранением единой линии развития, арпеджирование, ломанные трезвучия, частую смену регистров, темповую, динамическую, ритмическую и тональную вариантность, смещение мелодических и гармонических опор на иные метрические доли, использование характерных акцентов, синкоп, а также группировка вариаций по сходству или контрасту.

Каждая из девяти вариаций Э.Джавида, представляет собой законченную миниатюру, с собственным миром чувств и интонаций, где ярко проявляется мелодическая и гармоническая фантазия автора.

И в этих кратких пределах Э.Джавид остаётся верен характерной для его творчества тенденции к связности формы, с присущей ей камерностью содержания, а мажорное просветление в рамках данных вариаций является для художественной концепции композитора нормальным стилистическим явлением.

РАЗДЕЛ II

Музыкально-исполнительский анализ «9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида и методические рекомендации

Приступая к анализу исполнительских проблем, обычно возникающих в процессе изучения того или иного музыкального произведения, исполнитель всегда должен помнить об огромной роли и значении художественной интерпретации в музыке. Понимая, что «жизнь» музыкального сочинения обеспечивается, прежде всего участием исполнителя и вне исполнения существовать не сможет, пианист должен со всей ответственностью подойти к процессу реализации нотного текста, предполагающему индивидуальный подход к исполняемой музыке, активное к ней отношение с учётом эстетических принципов как самого композитора, так и всей композиторской школы (или направления) в целом.

Разумеется, всегда трудно «служить» автору и при этом быть самим собой. Это одна из важнейших художественных задач, стоящих перед исполнителем. Подчинение замыслу композитора в самом широком понимании этого слова, является основой исполнительской интерпретации и, в конечном счёте, только исполнитель должен быть в ответе за своё исполнение. Если пианист, к примеру, неудачно сыграет Баха, Бетховена или Шопена, никто не станет винить автора. Если же он неудачно сыграет Э.Джавида, то недостатки исполнения могут быть несправедливо приписаны композитору. И это, на наш взгляд, недопустимо.

Впрочем, не следует делать вывод, что хорошее исполнение сразу продемонстрирует сверх готового мастера. Как раз изучение творческого наследия композитора может оказаться наиболее поучительным, полезным и интересным в культурно-образовательном воспитании и развитии пианиста. На примере данного произведения это позволит внимательному и наблюдательному пианисту ясно увидеть процесс развития особенностей стиля талантливого композитора, заглянуть в самые ростки его высокого мастерства и его «духовную лабораторию».

Наличие у профессионального пианиста индивидуальных исполнительских способностей, собственной творческой концепции во-

площения идейно-художественного замысла композитора и в данном случае - Э.Джавида, умение почувствовать индивидуальную эмоциональную окраску «тона» его произведений и эстетику звучания - всё это позволит исполнителю при полноценной и грамотной работе добиться успешного результата. А истинную заслуженную популярность фортепианные произведения Э.Джавида смогут обрести через многократное звучание.

* * *

Итак, с самого начала пианисту необходимо сконцентрироваться, охватить произведение в целом, наметить общий план исполнения, включающий в себя ряд вопросов. Сюда относятся: понимание и определение композиционного замысла, структуры произведения, его содержания и формы, тонального плана и ладовых особенностей, характера, темпа и ритма, динамики и нюансировки. Это есть и определение вопросов интонации и фразировки, декламации и живого дыхания, цезуры, связанных в свою очередь с проблемами выразительности звучания, тембрового многообразия и регистровых соотношений.

К важным вопросам относятся выявление способов технической работы, связанных с проблемами туше, артикуляции, безусловно, требующих от исполнителя хорошей подготовки. При этом надо внимательно проанализировать, почему именно так, а не иначе изложена фактура¹² произведения, какими движениями исполнить то или иное место, чтобы лучше передать его характер.

Для достижения чистоты и законченности звучания от исполнителя также потребуется и умение почувствовать время произведения с быстрым переключением из одного эмоционального состояния в другое. Это, в свою очередь, связано с определением в каждой вариации ритмических критериев, выбором и владением правильного темпа, не мешающего свободному высказыванию, применением взвешенной динамики и исполнительской энергии в целом.

Наконец, это и решение проблем, связанных с выбором художественно-целесообразной аппликатуры и педализации.

Исполнитель, приступающий к работе над «Вариациями», должен

¹²Фактура – это способ, тип изложения музыкального материала, одно из важнейших средств музыкальной выразительности, участвующих вместе с гармонией в создании музыкального образа.

задать себе все эти и многие другие важные вопросы. Внимательный и вдумчивый пианист обязан глубоко осознать и выполнить стоящие перед ним вышеизложенные художественные задачи.

Осмысленный и грамотный подход к авторскому тексту, к каждой его детали, иными словами - умение мыслить логично и довести до слушателя образный мир вариаций - всё это важно для достижения убедительной трактовки музыкального произведения и, прежде всего, для того, чтобы не допустить туманного, непонятного исполнения

В связи с этим хочется поделить некоторые методические соображения, касающиеся исполнения «Девяти вариаций» Э.Джавида. Перед началом игры не следует торопиться. Необходимо спокойно посидеть, поразмышлять и помечтать о предстоящем звучании музыки, мысленно установить её темп и характер, иными словами - настроиться на предстоящее музицирование в самом высоком и профессиональном понимании этого слова. Подобная установка касается не только исполнения «Девяти вариаций» Э.Джавида.

Всегда, когда мы начинаем играть любое высокохудожественное музыкальное сочинение, первое, что следует сделать – это «зарядиться», внутренне ощутить пульс, который бьётся в ритме данного произведения. Этот пульс не должен вытекать из тех нот, которые мы играем, а, наоборот – играемые ноты должны, как бы влиять на внутренне ощущаемый ритмический строй произведения.

Начальная тема вариаций, несущая в себе главный художественный образ, представляет собой неторопливую, повествовательную и декламационного склада мелодию, с ярко выраженным национальным характером музыки, выдержанной в ладе «Шур», где пианисту необходимо точно передать её лирически напевный, необычайно проникновенный и выразительный характер¹³. Тема написана в тональности ре-минор (ре-«Шур»), в темпе Moderato и размере 4/4. Единицей движения и ритмической основой здесь являются четвертные длительности, на звучание которых исполнителю и следует заранее настроиться. Во избежание того, чтобы четверти не превра-

¹³Хотя Э.Джавид не воспользовался подлинно народной темой, тем не менее, создал тему вариаций с характерными интонациями песенного фольклора. Тема в вариациях – это очень важная, индивидуальная и небольшая авторская мысль, которая является здесь основой всего последующего развития и имеет своё достаточное музыкальное завершение.

тились в восьмые, надо стараться всё время чувствовать их пульс и не расслабляться. Это придаст фортепианной игре необходимую ритмическую устойчивость, которая при этом не должна нарушать некоторой декламационной свободы внутри мелодической линии.

При исполнении темы вариаций с самого начала следует целиком охватить длинное дыхание мелодии, которое служит здесь одним из главных средств музыкальной выразительности. Необходимо почувствовать и передать гибкость фразировки с её периодичностью и квадратностью построения.

Касаясь вопросов структуры темы, укажем, что она представляет собой завершённое 20-ти тактовое построение (двухчастная репризная форма), где обнаруживается необходимость в следующем её смысловом расчленении: 8т.+8т.+4т., исходящего из верного понимания соответствующего структурного принципа лирической песни¹⁴.

Начальное построение темы, состоящее из восьми тактов и представляющее собой период из двух равных половин (по четыре такта) при исполнении должно быть единым в интонационном отношении, а проставленное в тексте «*riano*» - значимым и определяющим нюансом, выполненным с лёгкими динамическими подъёмами и спадами внутри мелодической линии. Обращаем внимание исполнителя: первая четырёхтактовая фраза носит вопросительный характер, вторая – ответный, что вполне могло бы быть оправданно применением лёгких цезур в т.т.4-5 и 8-9. Как правило, если мелодическая линия расчленяется на две равные фразы, то вторую из них надо играть легче, чем первую.

Во имя достижения большей цельности исполнения, мы рекомендовали бы фразировать тему вариаций, построенную следующим образом: т.т.1-8, 9-16,17-20, где в едином звуковом потоке важно тонко ощутить и передать её декламационную природу.

¹⁴Имеется в виду жанр лирической песни, написанной в простой куплетной форме, связанной с мотивной структурой и содержанием поэтического текста, обычно включающего в себя предложение, период, тематическое развитие и завершение.

Пример № 1 (т.т.1-8)

Moderato

p

т.т. 9-16

poco *a poco* *crescendo...*

т.т.17-20

pp

Фразировочные лиги в авторском тексте выписаны не везде и местами могут показаться неясными.

В данном нотном примере, обозначенная нами фразировка, отмечена пунктирными лигами; аналогичная фразировка может быть применима в схожих по характеру вариациях - №№ 1-2, 7-8 - где варьированная тема проходит в кантиленном изложении.

Все декламационные построения, состоящие из 8 тактов, должны быть исполнены на одном дыхании с лёгкими цезурами в т.т. 5, 9 и 16, при котором руки высоко поднимать не стоит. При этом следует помнить, что возможные декламационные погрешности при исполнении музыки обычно сравнимы с неправильностью языка, где неверная фразировка пианиста напоминает неправильное ударение в слове (к этому вопросу мы далее ещё вернёмся).

Также надо помнить, что декламационные соотношения динамическими оттенками не снимаются и, как бы фраза не игралась (форте, пиано, полнозвучно или в полутонах), в ней всегда должен присутствовать декламационный смысл. Фраза должна всегда оставаться фразой, поэтому необходимо постоянно следить за её «внутренним» дыханием.

Для того, чтобы с самого начала добиться летящего и, в то же время, выразительного звучания «*riano*» - такого, которое в концертном зале слышалось бы со всех сторон, пальцы на клавиатуре следует держать очень крепкими, на которые бы опиралась свободная и немного округлённая рука. При этом рекомендуем их слегка поднимать, как бы делая небольшой размах для мелодических звуков. Собранные кисти рук необходимо держать слегка возвышающимися над аккордовым складом мелодии, в которой верхний голос должен звучать немного ярче остальных, но при этом не расчленяться, сохраняя единство и цельность.

Характер звучности темы - глубокий и выразительный. Для того, чтобы добиться единой и пластичной линии звучания в кантиленной мелодии, рекомендуем исполнять тему приёмом «*legato espressivo*» по физической возможности пальцев с применением аппликатуры, позволяющей избежать нежелательных «дыр» между нотами. Здесь не нужно делать никаких лишних движений руками, ни одного звука не следует снимать, когда он ещё должен звучать или когда должен быть снят.

Обращаем внимание исполнителя: в левой руке в т.т.1-4 необходимо рельефнее показать мелодические ходы половинных длительностей - ля, си-бемоль, до, до диез, до бекар, си-бемоль, ля.

Пример № 2 (т.т. 1-4)



В т.т.4 и 8, в окончаниях двух первых фраз, следует аккуратно выполнить туше – «staccato» четвертных нот. Это место мы советуем исполнять лёгким движением руки приёмом «кистевое staccato», направленного вглубь клавиатуры и близкого «portamento».

В следующем построении темы (т.т. 9-16) также следует обратить внимание на то, чтобы все синкопированные четвертные и половинные ноты в нисходящем движении в среднем голосе точно выдерживались. При этом в мелодической линии необходимо соблюдать исполнение и всех четвертных пауз, которые должны быть пианиссимом услышаны и аккуратно выполнены.

Пример № 3 (т.т. 10-16)



Далее, перед началом второй части темы в т.9, необходимо взять новое дыхание, приходящееся на первую долю такта, и никоим образом не «съедать» при исполнении четвертную паузу в правой руке.

Звучание мелодической линии этого эпизода (т.т. 9-16), окрашенное лёгким тональным отклонением в субдоминанту - соль-минор, приобретает здесь довольно трепетный и взволнованный характер и потому играть её в «матовых» полутонах не стоит.

Пример № 4 (т.т. 9-12).



Предписанное автором динамическое обозначение – «poco a poco crescendo» здесь следует точно и аккуратно выполнить.

Постепенное усиление звучности приводит к яркому кульминационному взлёту шестнадцатых на доминанте ре-минора (т.16)¹⁵. Их не следует «комкать»; напротив - надо сыграть всё ясно, рельефно и легко, «пропевая» каждую ноту в пассаже и контролируя при этом степень применения соответствующей динамики.

Пример № 5



Это тот значимый кульминационный пункт в кадансовом построении темы, который полностью и всесторонне должен быть выверен только самим исполнителем.

Вопрос применения в мелодической линии «tempo rubato» также должен быть в «поле зрения» пианиста и решён им с учётом ро-

¹⁵Хотя автором здесь не проставлены указания динамики, тем не менее, логически их можно предположить.

мантического характера всего произведения. В связи с этим следует указать, что исполнение «tempo rubato» в теме с вариациями должно быть особенно корректным и едва уловимым. «Tempo rubato» всегда трудно исполнять искусно. Во всяком случае, для играющего этот темп должен быть естественно необходимым и внутренне прочувствованным.

В лаконичном заключении темы (т.т.17-20), предписанное автором обозначение «a tempo», даёт основание предположить, что композитор, хотя и не указал, но всё же имел в виду незначительное замедление перед началом т.17. Исполнителю здесь следует добиться подлинного звучания «pianissimo» с применением всех тонких динамических градаций внутри неё.

Таков в целом динамический план исполнения темы, где пианисту необходимо точно следовать всем авторским ремаркам. Тем самым ему удастся глубже подготовить приподнятый эмоциональный тонус последующих вариаций. Надо понимать, что образ темы – тёплый и проникновенный, будет далее только развиваться и, тем более, так важно придать ей уже с самого начала «опрятное» звуковое воплощение, связанное с верным пониманием и применением художественной педализации.

Как уже указывалось ранее, педальные обозначения в вариациях, как и аппликатурные указания, в вариациях отсутствуют. Конечно же, эта музыка задумана для исполнения с педалью. По всей вероятности автор, тонко понимающий педаль, тем не менее, полагался на все необходимые качества исполнителя, его умение извлекать из рояля разнообразные краски, его фортепианную изобретательность, художественный вкус, интуицию, воображение, которые создают, в конечном итоге, профессиональную грамотность. Именно по этой причине мы не можем говорить об индивидуальной авторской педали.

В данном произведении педализация, безусловно, играет огромную роль, но, разумеется – при надлежащей игре пальцами и эти два момента неотделимы друг от друга.

Качество звука будет зависеть здесь от чуткого ощущения в кончиках пальцев. С помощью же педали пианист должен придать каждому звуку нужную протяжённость. «Текучая» звучность в теме потребует от исполнителя частого применения и непрерывной смены неглубоко нажатой педали – полупедали и выразительного произнесения всех

педальных пауз. Кроме того, педаль предписывается здесь и самой фактурой мелодии, её особенностями, тематизмом сопровождения, аккордовым складом с элементами «подголосочной» гармонии, что, конечно же, потребует от исполнителя владения градациями нажатия. Обо всём этом исполнителю необходимо знать и помнить, и с самого начала позаботиться о применении связывающей гармонической педали. При этом игра связными пальцами в обеих руках позволит исполнителю достичь более пластичной и тонко управляемой линии. Надеемся, что предложенная нами строго - связная аппликатура, поможет добиться необходимого единства и цельности звучания (см. вариант педализации и аппликатуры в примере №1, в приложении)¹⁶.

Также здесь можно применить и лёгкую запаздывающую педаль с тем, чтобы не терялось сопряжение басовых ходов. При этом необходимо отталкиваться от принципа, что бас, как гармоническая база и нижний голос, играют почти решающую роль в создании педальной идеи. В целом же, педальное нажатие должно быть неполным (с подменной педалью и её снятии, и неокончательном её затухании).

К примеру, в конце т.т. 4 и 8 при исполнении «staccato» в четвертных аккордах без педали, они прозвучали бы слишком отрывисто и сухо. С применением чуть нажатой педали – эти аккорды затухнут более мягче. Их можно и коротко «тронуть» педалью, а затем её тут же снять.

Далее, следует обратить внимание исполнителя на то, что в т.т. 16 в коротком восходящем пассаже лучше будет, если педаль прозвучит от баса на весь такт, однако снять её необходимо чуть раньше с тем, чтобы ясно дозвучала последняя четверть в верхнем голосе.

В заключительной фразе при исполнении «pianissimo» можно порекомендовать вариант применения как педальной (одновременно левой и правой педали), так и беспедальной звучности. Выключение педали в плавно льющейся музыке создаст как бы звуковой провал, а противопоставление двух нюансов в т.т. 16-17 сможет обогатить выразительную находку исполнителя. Такой вариант педальной идеи, на наш взгляд, допустим и более того – желателен, поскольку создаст необходимый эффект контраста между ярким кульминационным подъёмом в т.т. 16 и последующим угасающим звучанием в т.т. 17-20.

¹⁶К сведению исполнителя: последующие примеры в Приложении также включают объединённые варианты педализации и аппликатуры.

В заключительном такте при исполнении аккордов на «staccato» следует вновь прибегнуть к лёгкому и короткому прикосновению к правой педали. При этом левую педаль лучше держать до конца.

Последний аккорд в т.20 рекомендуем слегка подчеркнуть «ben tenuto» и затем чуть «прикрыть», т.е. снять педаль и дать аккорду прозвучать под пальцами до конца.

Пример № 6 (тт. 17-20)



Подобный контраст выразительных средств с чередованием тонких педальных эффектов мог бы послужить здесь своеобразной психологической характеристикой. Однако хочется подчеркнуть, что как в начальной теме, так и последующих вариациях мы не собираемся давать педальной шпаргалки, не предлагаем заучивать или переучивать её. Мы лишь рекомендуем возможный вариант педализации и скорее заботимся о тех, кто не доверяет своей исполнительской смелости (см.Пример № 1 в приложении).

Конечно же, смысл педальной идеи, как и всего комплекса музыкальной выразительности, надо понимать, а не запоминать. Этот процесс не должен складываться лишь из заученных навыков. Мы только за навык приспособления, который является основой владения педалью, т.е. – за педальную инициативу. Чуткий музыкант должен полагаться на собственное педальное чутьё, свой слух и умение ориентироваться в музыке. В свою очередь, предложенную нами педализацию, мы не считаем обязательной или единственно возможной.

ВАРИАЦИЯ № 1

Первая вариация - это дальнейшее авторское повествование, где необходимо почувствовать затаённый внутренний порыв, романтически-приподнятый характер музыки и постараться тонко передать его в своём исполнении.

С первых же тактов надо добиться того, чтобы начало вариации было ритмически упругим и определённым и соответствовало её эмоциональному строю. В целом, настроение в музыке вариации довольно неустойчивое. Динамизация звучности здесь потребует от исполнителя звукового разнообразия, умения создавать различную напряжённость длительностей в мелодической линии и, особенно - при подходе к кульминации вариации, где очень важно соблюдать постепенность. Взволнованную, по своему характеру, видоизменённую тему вариаций, «произрастающую» из её начального звучания, следует исполнять на большом дыхании, где одна фраза должна естественно вытекать из другой.

Предписанный композитором темп «Andantino» - советуем более не сдвигать. Ощущению движения здесь уже помогает появление, как бы исподволь, ровных шестнадцатых в верхнем голосе, поддерживающих тематическое развитие на протяжении всей вариации. Однако их исполнение ни в коем случае не должно быть вялым, туманным, бесплотным. Надо играть всё отчётливо и ясно, при умеренной фиксации и тонкой чувствительности кончиков пальцев.

Касаясь здесь некоторых аспектов исполнительской техники (и в частности - мелкой пальцевой) следует указать, что во время занятий пианисту необходимо, прежде всего, сосредоточиться на достижении звуковой ровности в исполнении, и, вслушиваясь в свою игру при слабой динамике следить за ритмической организованностью всей мелодической линии. Это, в свою очередь, окажет благотворное влияние и на техническую ровность звучания.

Получить пользу при самостоятельной работе можно и в том случае, если чаще чередовать лёгкое пальцевое «legato» с более сильными приёмами звукоизвлечения: в связной игре – это туше с усиленным нажатием, при котором запястье не следует держать выше, чем обычно, избегая возможного напряжения ненужных мышц.

Таким образом, применение в верхнем голосе последовательного пальцевого «legato» почти с равноценной нагрузкой на звук, здесь желательно, что позволит исполнителю достигнуть в вариации соответствующего ясного и отчётливого звучания.

Обращаем внимание исполнителя: при применении «legato» пальцевым нажатием может возникнуть опасность задержания клавиш, а следовательно и продления звука. Игра в таком случае будет нечёткой, а то и вовсе «грязной». Поэтому, как в «legato» мягким пальцевым ударом сверху, так и в приёме «нажатием» необходимо позаботиться об упругости и лёгкости пальцевой игры. Для достижения этого рекомендуем, во время занятий чаще применять такое «legato», при котором палец в момент нажатия клавиши следующим, сознательно легко и упруго отскакивает от неё. Приёмом пальцевого «отскока» вырабатывается податливость суставов кисти, являющаяся главным условием свободной и лёгкой подвижности пальцев. Если суставы кисти будут затянутыми, пальцы не смогут надёжно функционировать. Этот учебный приём, часто интуитивно переплетающийся с другими видами легатного туше, вполне допустим в данном случае.

Если же исполнитель захочет добиться более окутывающего, подобно арабеску, звучания, где пальцы, как бы «укладывают» прозрачную мелодическую ткань, то правую руку следует держать очень близко к клавиатуре, поскольку движение маленькое для того, чтобы передать тонкие мелодические повороты в теме. В этом случае пальцы сознательно поднимать над клавишами не стоит. Лучше всего нажимать их облегчённым весом кисти, а не активным действием пальцев. И прикосновение к клавишам должно быть только подушечкой, а не их кончиком. Это уже будет более пассивный технический приём «легатного» звукоизвлечения и здесь - право за выбором самого исполнителя.

Далее, в верхнем голосе в т.т.2-4 и 6-8, где пианисту необходимо будет выполнить короткие репетиции шестнадцатых нот, рукувысоко поднимать не следует. Достижение чёткости и ясности при их исполнении является, своего рода, «камнем преткновения» для пианиста, одной из основных технических трудностей вариации. Здесь можно применить пальцевое «staccato», с помощью которого обычно вырабатывается лёгкая подвижность и пружинистость пальцев.

Пример № 7 (т.т. 2-4)



При этом важно указать, что обычно, повторяющиеся звуки играют либо одним и тем же пальцем, извлекаясь всей рукой, либо переменными пальцами. Но ни один из двух способов не может быть единственным: каждый из них пригоден для соответствующего музыкального выражения.

В данном случае можно было бы порекомендовать, к примеру, исполнять репетицию одним пальцем - 2-м или 3-им, что позволило бы извлекать звуки без призвуков. В силу большей пальцевой чувствительности, это даст возможность точнее сформировать нужную здесь динамику и агогику, связанную с выполнением лёгких динамических волн («crescendo» и «diminuendo») в мелодической линии. А так как точная передача динамических оттенков труднее всего в тихой игре, то здесь удобнее всего применить репетицию одним пальцем. Конечно же, возможно исполнение репетиции и с переменными пальцами - 2-м и 3-им, но при этом надо будет постараться избежать того, чтобы она не получилась бы механичной.

В любом случае вопрос о том, какой вид репетиции применить в этих тактах, решает музыкальное содержание самой темы и принципы её интерпретации. Тем, кто пожелает, в первую очередь, подчеркнуть глубокий и человечный характер мелодии - лучше применить одни и те же пальцы. И, напротив, тем, кто предпочитает выявить её лёгкость и прозрачность - стоит играть повторяющиеся звуки чередующимися пальцами.

Со своей стороны, мы можем предложить тот вариант аппликатуры, при котором играющие пальцы пианиста будут лучше держаться - легка приподнятыми и нацеленными (см. Пример №1 в приложении). Клавиши при исполнении необходимо нажимать, как можно легче, движением «к себе» и довольно пружинисто, ограничиваясь при этом лишь умеренной акцентировкой восьмых нот на последней доле в т.т. 4, 8, и других аналогичных местах вариации. Выполнение акцента должно быть чётким, собранным, с применением туше «tenuto» и - без замедления.

В левой руке при исполнении синкоп на слабой доле такта надо слегка отмечать и сильное время, иначе впечатление синкопирования будет стираться и не почувствуется.

Пример № 8 (т.т. 1-4)



Далее, во втором эпизоде (т.т.9-16), исполнителю надо постараться убедительнее передать характер своеобразного музыкального диалога, возникающего в мелодической линии в виде вопроса и ответа и подводящего в своём тематическом развитии к яркой кульминации вариации. При этом в низком регистре - в т.т.10,12-14 - следует чётко и очень точно исполнить пунктирный ритм в аккордах, буквально «врывающихся» на «forte» в музыкальную ткань этого эпизода.

Пример № 9 (т.т.10, 12-14)



Рекомендуем все эти аккорды сыграть собранно, компактно, полным погружением и весом свободной руки вглубь клавиатуры, с присущим им романтически-приподнятым декламационным пафосом. Яркой звуковой насыщенности можно достигнуть и цепким, коротким движением рук «к себе», у самой клавиатуры, выразительно исполняя при этом короткие мелодические ходы в нижнем голосе – соль-ре-соль, до-соль-до. Левая рука здесь обязательно должна поддерживать насыщенный и эмоциональный тонус звучания и быть хорошо слышной.

Пример № 10 (т.т.10,12)



Однако, в целом, преувеличивать звучание в этом эпизоде, конечно же, не стоит. Следует всегда помнить о соблюдении звуковой перспективы и, особенно, в тех случаях, когда в развитии мелодической линии следует одновременно добиваться необходимого контрастного звучания между «forte» и «pianissimo». Аккорды, взятые на последнюю долю в т.т. 10,12 необходимо в тембровом и динамическом отношении сыграть контрастно предыдущим - «темно», приглушённо и на «subito pianissimo». Последующие же, в восходящем движении гаммообразные пассажи шестнадцатых нот, звучащие уже в более высоком регистре, должны быть исполнены открытым, «светлым» звуком, легко и виртуозно.

Обращаем внимание исполнителя: в т.11 в верхнем голосе, вместо ноты «до» - третьей октавы следует по смыслу играть ноту «соль» второй октавы - аналогично т.9. По всей вероятности здесь присутствует опечатка. Также в т.11 в созвучии «ля – фа» в левой руке и в т.12 в аккорде в правой руке должна быть нота «ля-бемоль», а не «ля бекар», что никоим образом не вписывается в контекст мелодической линии.

При достижении необходимого контраста звучания в т.т.10,12-14, нельзя забывать и о верном применении педализации. Пунктирные аккорды здесь не должны смешиваться на педали, поэтому её надо

снимать коротко и так, чтобы последний аккорд словно исчезал. Для этого сначала следует снять руки, потом педаль и выдержать восьмую паузу (см. Пример №2, в приложении). Вообще, все паузы в мелодической линии, имеющие смысловой характер, важно точно соблюдать, сохраняя при этом единство и цельность в звучании. Это означает, что пианист должен постоянно вслушиваться в свою игру, контролировать и организовывать весь исполнительский процесс, чутко передавая содержание музыки.

Далее, при подходе к кульминации вариации в т.т.15-16, пианисту предстоит решить технические задачи, связанные с верным аккордово-октавным исполнением. Здесь следует напомнить, что основным условием при игре октав является абсолютная свобода, лёгкость, гибкость руки и запястья, при сохранении неизменного октавного растяжения обоих крайних пальцев. При этом большой палец и мизинец по потребности необходимо более или менее зафиксировать и хорошо закрепить в суставах кисти. В ногтевых фалангах они должны быть прочно загнуты с тем, чтобы охватить октаву. Также, необходимо и то, чтобы подъём кисти был небольшим и непринуждённым, а неиграющие пальцы не поджимались, а скорее были бы чуть вытянутыми, словно нехотя прикасаясь к клавишам. При этом надо чтобы пальцы поднимались лишь чуть-чуть. После каждого нажатия клавиш в октавном проведении мелодической линии следует контролировать свободу кисти и руки. Всё это будет способствовать достижению той необходимой подвижности исполнения, на которую мы нацеливаем молодого пианиста. Свобода, податливость руки и запястья никогда не бывает излишней.

Только такой метод в работе над крупной техникой позволит одновременно добиться и, так необходимой здесь, упругости, крепкости и решительности в исполнении.

Обращаем внимание пианиста: мелодическую линию в аккордово-октавном изложении (т.15) лучше всего начать на «*subito piano*», постепенно усиливая звучность и не теряя при этом единства и цельности движения. Первоначальный темп должен быть сохранён практически до конца вариации, включая и кульминацию. При этом надо проследить за тем, чтобы все четвертные аккорды в правой руке, взятые на опорных долях в т.15, обязательно бы додерживались. Вообще, в совокупности, каким бы свободным не было музыкальное изложение, исполнитель всегда должен стремиться ощутить в нем

«опорные точки», которые как бы слегка отмечаются при игре, но при этом не теряется движение общей мелодической линии.

Здесь же (т.15) пианисту необходимо выразительнее показать нисходящие ходы басовых октав от нот: фа – си-бемоль – ля – соль-диез, звучащие в левой руке, в сочетании со скачками синкопированных аккордов в среднем голосе, которые необходимо успеть сыграть точно, без малейшей фальши и довольно виртуозно.

Пример № 11 (т.15)



Обычно для пианиста одним из наиболее трудных элементов техники являются скачки. В первой вариации их немного и, тем не менее, если мы хотим добиться интонационной уверенности, то этому техническому приёму надо уделить достаточное внимание.

К сожалению, важность исполнения этих элементов часто просто недооценивается. Здесь надо выполнить главное требование: не допустить ни малейшего промаха и предельно сосредоточиться. Недостаточно удовлетвориться во время занятий одним или двумя удавшимися скачками. Можно поставить и задачу посложнее: сыграть скачок не менее 5-8-ми раз подряд и каждый – без ошибки! Если же при повторении случится промах, нужно начать всё сначала, пока задание не удастся полностью. К такому способу работы следует возвращаться до тех пор, пока не будет достигнута абсолютная уверенность. Скачки во время занятий можно играть на расстоянии больше октавы, даже если их нет в тексте. Особенно рекомендуем поработать над скачками с закрытыми глазами, внутренне ощущая и запоминая необходимое расстояние между октавой и последующим аккордом.

Перед исполнением скачка советуем кисть раскрыть пошире и держать её, свободно и непринуждённо. В данном слу-

чае – в бравурных скачках в т.15, требующих крупноштрихового выражения, можно применить смелый и размашистый приём движением «сверху», где возможно исполнение – либо туше «*tenuto*» свободным падением руки от локтя, либо утяжелённое «*staccato*» свободным падением всей руки от плеча. При этом необходимо всегда контролировать свободу руки и запястья. Однако, соблюдая этот важный принцип при исполнении скачков и к тому же – при усиливающейся динамике, запястье в локтевом «*tenuto*» следует несколько зафиксировать, равно как и в случае применения в скачке туше «*tenuto*» при свободном падении всей руки. Здесь, одновременно при падении пальцев на клавишу, главным условием будет упругость руки, о чём пианисту необходимо помнить.

Обращаем внимание исполнителя на то, что в басовых скачках в т.т.15-16, следующих быстро друг за другом, нижний звук лучше взять «сверху», а последующий, звучащий в более высоком регистре аккорд, можно подготовить быстрым и ведомым по клавишам движением. Одновременно со взятием аккорда кисть с предплечьем должны как бы отскакивать от клавиатуры, и, двигаясь в низком их положении, кончиком мизинца, упруго извлекать звук. Тем самым исполнителю удастся достичь необходимого качественного звучания в этом весьма непростом техническом элементе.

Далее следует обратить внимание на проставленный в т.16 знак – «*sforzando*». С учётом данного указания, при передаче образного содержания музыки, исполнитель должен заранее позаботиться о том, чтобы довести последовательно усиливающуюся динамику до яркого, насыщенного «*forte*», а исполнение «*sf*», прозвучало бы подобно электрическому импульсу, с ощущением широкого диапазона между руками при охвате почти всей клавиатуры. При этом взять аккорд вместе с басом надо так, чтобы все ноты в обоих голосах по вертикали были бы хорошо слышны, а последующая синкопа на слабой доле такта в левой руке была ясно подчёркнута и точно выдержана. Одновременно надо проследить за тем, чтобы нисходящее гаммообразное движение в пассаже из шестнадцатых нот прозвучало бы рельефно и мелодично.

Пример № 12 (т.16)



При этом важно обратить внимание и на то, что с гибким переходом мелодической линии в басовый звук «ре» (т.17), она должна прозвучать на одном дыхании - без перерыва и какого-либо замедления и главное - на «diminuendo».

Если додерживать все аккорды и точно соблюдать выполнение последней восьмой паузы, то конец т.16 лучше сыграть без педали. Тогда будет чисто и в то же время возникнет впечатление достаточной педальной звучности (см. Пример № 1 в приложении). В целом же, применение педали в этой вариации, которую можно охарактеризовать здесь, как фактурно-необходимую, должно быть предельно продуманным и аккуратным, где в первую очередь важно положиться на собственную исполнительскую интуицию.

Как видим, специфические аспекты исполнительской техники требуют здесь серьезной работы.

Далее, быстрый спад динамики в конце вариации, звучащей в каденции - ре-«Шур», приводит к заключительной фразе, которая должна быть исполнена очень тихо и умиротворённо с соблюдением в последних тактах предписанного «ritenuto». Здесь вновь возвращается ощущение первоначального психологического и эмоционального состояния, овеянного лёгкой грустью, где зарождаются черты того романтического образа, который получит своё дальнейшее развитие в последующих вариациях.

ВАРИАЦИЯ № 2

В этой вариации, написанной, как и предыдущая, в главной ре-минорной тональности, темпе «Allegretto» и размере 4/4 всё больше ощущается усиление внутренней напряжённости и нарастающие экспрессии, заложенной в первоначальном музыкальном образе. Здесь слышны глубокая взволнованность, тревога, сомнение, и потому, поэтическая по своему содержанию тема, приобретает особый внутренний накал.

Фактурное решение композитора здесь заметно меняется и обогащается, где исполнителю понадобится умение чутко и уверенно «управлять» аккордовым многоголосием, пронизывающим всю вариацию.

Мы не будем прибегать здесь к образным ассоциациям. Они глубоко индивидуальны. Главное – ощутить черты заложенного в тематическом развитии романтического образа и волевое, эмоциональное исполнительское устремление пианиста.

К проблеме выбора правильного темпа, часто возникающему при отсутствии метрономического обозначения, и, которому мы придаём немаловажное значение, исполнителю также следует отнестись со всей ответственностью и вниманием. В данном случае речь идёт о внутреннем ощущении пианистом тонкой взаимосвязи выбранного темпа с фразировкой. Здесь не встречаются протяженные последовательности мелких длительностей, как в предыдущей вариации, и потому исполнитель имеет возможность естественнее и глубже фразировать (по горизонтали) обновлённую тему вариации, звучащую в компактном аккордовом изложении. На наш взгляд, чем глубже содержание исполняемой музыки, тем сдержаннее должен быть темп. В целом же, появление оживлённости в мелодической линии и заключённый в ней «электрический заряд», допускает здесь весьма подвижный темп, но не настолько оживлённый, с тем, чтобы не «сделать» эту музыку мелкой и суетливой. Поэтому мы предостерегаем исполнителя от того, чтобы в темповом отношении в этой вариации ни в коем случае не «срываться». Конечно же, в преувеличенно оживлённом темпе это сделать трудно, а в некоторых случаях – попросту невозможно, из-за чего исполнение рискует стать однообразно скорым (моторным), и образная характеристика сочинения при этом бу-

дет нивелироваться. Поэтому исполнителю в первую очередь, надо добиться осмысленности каждой интонации, фразы, предложения, не только в отдельно взятой вариации, но и сочинении в целом.

Вообще, весь вариационный цикл насыщен необыкновенно яркими и контрастными художественными образами, что требует от пианиста умения быстро переходить из одного состояния в другое, умения переключаться от одной вариации к другой, что выполнить иногда бывает не так просто, как кажется.

При исполнении настоящей вариации пианист с самого начала должен стремиться к выявлению звукового обаяния каждой восьмой длительности, которая, как основная составляющая единица движения в музыкальном изложении, чуть укрупняется. С точки зрения технической стороны исполнения, пианисту надо постараться извлекать все эти восьмые ноты фиксированным нажатием пальцев исуставов кисти. При этом допустимо играть всю вариацию более или менее полнозвучно, но никак не монументально, избегая, однако, какой бы то ни было психологической упрощенности и чрезмерной звуковой облегченности исполнения.

Следует указать, что согласованное соотношение всех восьмых длительностей в сочетании с удобным, равномерным расположением сильных и слабых долей (метра) в мелодической линии, со скоростью движения (темпа), образуют одну из важнейших черт индивидуального ритмического характера этой вариации. Впрочем, индивидуальность, своеобразие обычно присущи достаточно развитому и разнообразному ритму. И, тем не менее, обладая здесь ярко выраженной характерностью, где в непрерывном движении в музыке передаётся её безостановочный и волнительный «полёт», несложный метроритм вариации легко «приспосабливается» к аккордовой фактуре изложения и попадает в зависимость и от иных выразительных средств, и более всего - темпа «*Allegretto*», как такового.

Исполнитель должен сам почувствовать этот темп естественным и необходимым. Главное - не забывать о том, что всю мелодическую линию следует играть так, чтобы не превращать её в серию каких-то бессмысленных аккордов. При этом надо внимательно слушать, все ли звуки отвечают, где ведущие тему – 5-й и 4-й пальцы, должны извлекать звук намного ярче и выразительнее остальных. Поэтому все внимание пианиста следует более всего сосредоточить на рельефном исполнении верхнего голоса и одновременно тонком распре-

лении звучности в остальных голосах. И это при том, даже если ему придётся пойти по линии поиска новых фортепианных красок.

Что касается вопросов артикуляции, то исполнителю всегда надо обращать внимание на запись композитором соответствующих штрихов, что позволит ему достичь необходимого, определённого звучания. К примеру, в т.т. 1-2 и далее, в конце каждой группы из двух восьмых нот, объединённых короткой артикуляционной лигой, автор не имел в виду применение острого туше и поэтому «смягчил» его звучанием на «portamento».

Пример № 13 (т.т. 1-2 и т.д.)



Динамическое нарастание должно быть продуманным в целом последовательным: от первой волны движения (т.т. 1-8) - ко второй (т.т. 9-13) и далее - к третьей (т.т. 13-17). Необходимо указать, что во втором эпизоде вариации при более сильной динамике пальцы следует зафиксировать больше, а аккорды играть более энергичным нажатием, упруго и при участии веса всей руки.

Пример № 14 (т.т. 9-11)

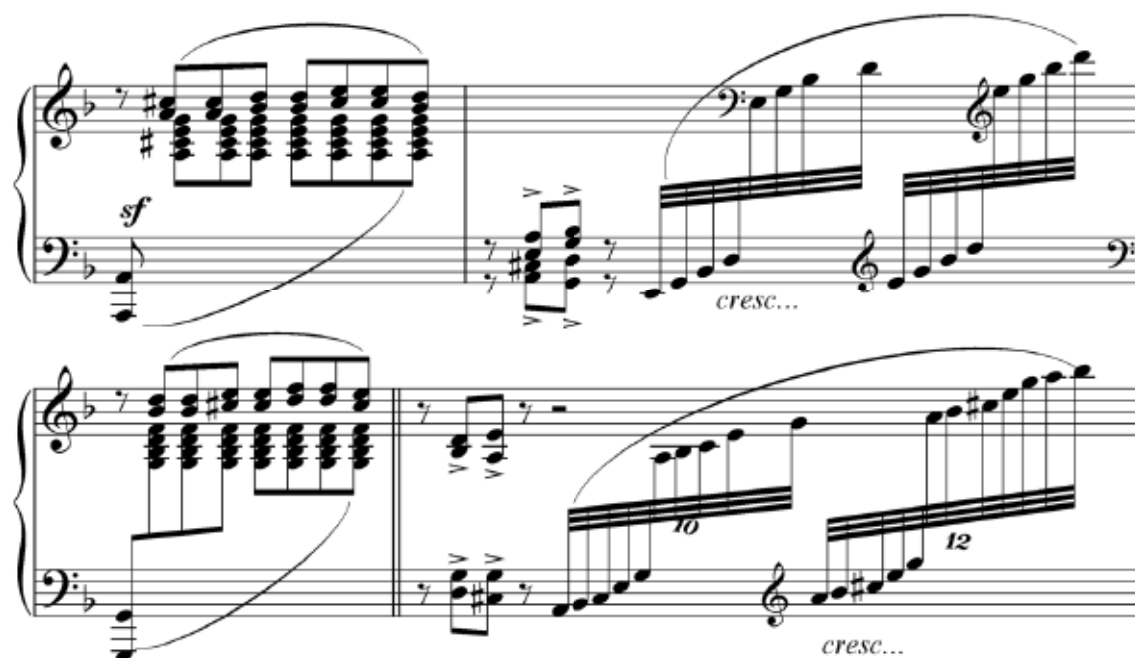


Следует также заметить, что во второй части вариации, где динамическое нарастание соответствует более высокому уровню пере-

даваемого чувства, звучность значительно уплотняется и агогически, как бы неудержимо тянется по нарастающей вверх, подводя к яркому кульминационному «взлёту» в пассаже из тридцатьвторых нот. Но и тут важно не «перехлестывать температуру», не забывая о перспективе звучания в целом.

Исполнителю также надо проследить за тем, чтобы во всех быстрых пальцевых пассажах (т.т.14,16), была достигнута отчётливая звуковая последовательность, которая не «разрывалась» бы при переходе из одной руки в другую. При этом важно исходить из естественного положения руки на клавиатуре, где не стоит «мудрить» пальцами. Потребуется лишь умение пианиста незаметно перейти с 5-го пальца на 1-ый и - обратно.

Пример № 15 (т.т. 13-16)



Вообще, при исполнении этой вариации, мы рекомендовали бы здесь брать аккорды в обеих руках приёмом подготовленных на клавишах пальцев. Для этого, конечно же, нужно укрепить суставы кисти и палец, играющий мелодию, который при случае может оказаться в среднем или нижнем голосе. Можно выдвинуть его чуть ниже так, чтобы он нажимал клавишу глубоко, до самого дна, в то время, как остальные пальцы прикасались бы к клавишам лишь слегка, поверхностно. Кисть при этом лучше наклонить в сторону пальца, играющего ведущий голос (разумеется, это не относится к среднему голо-

су). Приготовленный палец должен нажать клавишу приемом «legato espressivo» – с опорой и с помощью веса свободной руки и запястья, остальные же звуки пальцы должны играть тише.

Важно, что, таким образом, можно избежать проблемы звукового соотношения партий, где тема будет выдвинута на первый план, как важнейший тематический материал, а нижний голос, сливаясь в звуковом отношении воедино с верхним, будет рангом ниже. В любом случае главным условием является освобождение кисти и укрепление пальцев, и тогда все ноты в аккорде зазвучат хорошо. Поэтому внимание исполнителя должно быть направлено на необходимость рационального использования своих физических возможностей, разумного применения сил там, где это потребуется.

Огромное значение при исполнении мы придаём посадке пианиста – устойчивой, прямой спине при опущенных плечах, опоре на ноги, педализующих свободно и изолированно друг от друга, перемещению мобильного корпуса вдоль клавиатуры за свободными от плеча руками. ПIANISTУ необходимо пользоваться малейшей возможностью – паузами, длинными нотами, запедаленными аккордами, чтобы расслабить напряжение плеча и предплечья, гибче регулировать характер прикосновения к инструменту, а также прикосновения или не прикосновения к педали.

Что касается непосредственно вопросов педализации, то главное здесь – чрезмерно ею не увлекаться, что чревато «грязью», особенно на секундовых ходах в мелодической линии. Для этого следует постоянно вслушиваться в свою игру и при необходимости добиваться выразительного звучания при помощи пальцев. Однако иногда и смешивания гармоний не стоит опасаться. Всё должно быть под слуховым контролем! В целом же рекомендуем в этой вариации приём комбинированного применения полной и неполной педали. К примеру, в начале такта можно брать полную педаль, с тем, чтобы обогатить обертонами звучание основной басовой ноты, а затем – слегка приподымать её, когда нужна осторожность в соединении смежных звуков. Нажатие далее мелкой, неполной педали позволит сохранить ясность баса и снять лишние остаточные звучания. При этом исполнителю следует прислушаться к тому, чтобы звучание аккордов на педали не было бы вязким, а то будет выбиваться из общего характера. Здесь нижние ноты сопряжены, а там, где есть басовые сопряжения, педаль должна быть гармоническая, прямая и разделяющая, поддерживающая парное аккордовое изложение.

Таким образом, в каждом двутакте басовые ноты необходимо захватывать педалью глубже, продлевая её звучание на первые полтакта. Во второй его половине последующие группы восьмых нот можно поддержать уже более легким нажатием. В данном случае мы имеем в виду применение той же неполной педали, при которой взятие её часто меняется: в начале нажатие будет полным и затем начнёт быстро ослабляться, т.е. станет глубоким и мелким. Однако следует постоянно вслушиваться в свою игру и, добиваясь выразительного звучания при помощи пальцев, самому варьировать глубину нажатия педали.

Всё это, в сочетании с крохотными педальными люфтами внутри такта, привнесёт выразительную краску и свежесть в аккордовое звучание, а, подразумеваемая в начальном эпизоде некая «воздушность» сопровождения, лишь выиграет от еле приметного здесь дыхания. Высотная же мелодическая линия, благодаря выраженному контрасту с прерывистым басом, приобретёт в этом случае необходимую выпуклость и текучесть. Но прерывистость эта должна быть очень малой, почти незаметной и «невесомой». Басы же всегда нужно рассматривать, как прочный гармонический фундамент.

Параллельно хочется сказать несколько слов и о ритмической роли педали, которая в этой вариации также велика. Исполнителю надо понимать, что значение имеет не только момент нажатия, способствующий выделению опорного тона, но и особенно - момент снятия, разделяющий опорные точки и тем самым подчёркивающий их значимость. Именно момент снятия педали даёт основную характеристику ритму и артикуляции, где главное - избежать наплыва одной гармонии на другую.

Часто, даже применение неуловимого количества педали, играет важную роль и позволяет добиться необходимого качества, особенно там, где, к примеру, «не склеиваются» концы слиговой пары восьмых нот с началом следующей. Тем не менее, не всегда и не везде так называемый «педальный люфт», сопряжён на аккордовых и вспомогательных звуках с прямой педалью. При наличии секундовых интонаций в мелодической линии, невозможна прямая педаль, взятая одновременно с каждой новой, опорной долей. Она обязательно сохранит звучание предыдущей и замутирует гармонию. Поэтому рекомендуем взять её в качестве запаздывающей с продлением последующего педального люфта. Это запоздание предусматривает один тонкий

приём игры или скорее - манеру исполнения, которой пользуются почти все пианисты, где педаль не фиксируется сознанием (подобно неполной педали). И тогда, при соединении двух мелодических нот с одновременно взятым басом, эти слигванные ноты не будут сливаться. Просто необходимо постараться гибче, использовать все возможные тонкие педальные градации. Для этого пианисту обязательно надо уметь слышать себя. Тогда не будет никаких «киксов».

В результате, благодаря выверенному подходу в вопросе педализации, дыхание в музыке будет заметно удлиняться, пульсация восьмых длительностей не будет назойливой и, несмотря на ритмическую активность в движении, приобретёт необходимую лёгкость и воздушность звучания. Максимально выдержанную педаль возможно применить лишь при подходе к кульминации (тт. 14,16)¹⁷.

С учётом вышесказанного, рекомендуем исполнителю уже с самого начала разбора вариации включать педализацию в общий комплекс звучания (см. пример №2 в приложении). Конечно, потом, в рабочем порядке от неё следует отказаться, но свой динамический, ритмический и фактурный смысл она приобретёт лишь в необходимом темпе. Вдумчивый и чуткий пианист все эти важные моменты вполне может скорректировать и достичь в вариации присутствия необходимой педально-звуковой атмосферы.

Что касается выбора аппликатуры, то этот вопрос является важнейшим фактором в работе пианиста и к нему надо всегда относиться со всей ответственностью. Целесообразное его решение всегда позволит исполнителю добиться создания соответствующей звуковой характеристики художественного образа и лишний раз подчеркнёт здесь его волевое начало.

Вторая вариация, как и предыдущая, имеет замкнутое строение и после двухтактового «ritenuto» и короткой «ферматы» мягко переходит в следующую, так или иначе, предвосхищая и подготавливая ее вступление.

¹⁷Обращаем внимание исполнителя: в конце т.16 над последней группой тридцатьвторых нот в верхнем голосе должен стоять знак аббревиатуры 8----- (октавой выше).

ВАРИАЦИЯ № 3

В третьей вариации, написанной в ладе «Шур» и темпе «Allegro pop ttorro», на основе исходной темы возникает совершенно иной образ, контрастный предыдущему и во многом отличающийся от него как по своему характеру и настроению, так и ритмически, фактурно и технически. Проникнутая целиком ощущением народной танцевальности, чему во многом способствует ритмическая формула в размере 9/8, изящная фразировка, подчёркивающая внутреннее структурное дробление и повторы мотивов, эта вариация, несмотря на минорную окрашенность звучания, несёт в себе светлые эмоции. Возникает ощущение, словно совершается некий народно-танцевальный свадебный обряд, где зримо прослеживаются движения танцующих.

Характерная гармоническая структура углубляет здесь светлый и лирический образный мир вариации. Главное - всё это услышать, почувствовать, «пропустить через себя», стараясь при этом добиться звукового эффекта народных инструментов и тем самым максимально реализовать свой пианистический потенциал.

Для этого, потребуется владение довольно певучим, способным к гибким изменениям звукоизвлечением, в котором исполнителю стоит привлечь ресурсы «legato» пальцевым ударом сверху. Поясним, что мы предлагаем применить отчётливое, мягкое туше, где звукоизвлечение будет ограничиваться лёгким пальцевым ударом. То есть - положение, при котором рука сохранит свой естественный вид и нажатие клавиш не будет усиленно, так как при таком звукоизвлечении может возникнуть напряжение ненужных мышц. Это означает, что пианисту нежелательно применять здесь крупные мышцы, а вес руки будет лишь слегка переноситься с клавиши на клавишу с использованием легкого вращательного движения запястья и руки в более низком их положении. Главное, чтобы это движение было бы действительно пассивным, возникающим автоматически, в результате сдвига руки вперёд. При таком условии, на наш взгляд, пианисту вполне удастся гарантировать необходимую здесь свободу запястья и руки.

+

Пример № 16 (т.т.1-5)



Следует предупредить, что в данном случае не нужно искусственных и активных движений, не только не освобождающих кисть, а наоборот - провоцирующих зажатие. Для этого надо следить за тем, чтобы при исполнении мелодической линии не преувеличивать, не утрировать движение пальцев, не напрягать мелких мышц предплечья, которые, фактически наиболее часто участвуют в движении пианиста¹⁸.

Далее следует указать, что в линии верхнего голоса исполнителю необходимо достичь ясной и чёткой артикуляции мелодического рисунка, включающего в себя короткие и более протяжённые группы восьмых и шестнадцатых нот с элементами «staccato» в репетициях. Исполнение этого туше в т.т.1,5 и - далее, не должно быть преувеличенным. Все репетиции следует играть движением «к себе», легко, как бы соскальзывая с ноты на ноту. Здесь всё должно быть исполнено предельно аккуратно и при этом изящно и выразительно.

¹⁸Необходимо указать, что у пианиста при исполнении участвуют главным образом следующие мышцы:

а) Двигательная, *Deltoides* – дельтовидная и сильная мышца, охватывающая плечевой сустав.

в) *Latissimus* – самая большая мышца, широкая спинная, охватывающая грудную клетку, используемая при аккордовой игре и сильной динамике.

с) Бицепс – передняя мышца руки. d) Трицепс – крупная задняя трёхглавая мышца руки между плечевым и локтевым суставами.

(Из дневниковых записей автора настоящей работы классных уроков его педагога в аспирантуре – профессора Л.Б.Уманской).

Восьмые и шестнадцатые паузы в начале каждого такта следует точно выполнять. Передерживать их нельзя, равно, как и все опорные басовые ноты.

Фактура сопровождения отличается обновлёнными приёмами изложения. Это и не удивительно. Ведь каждая новая вариация, так или иначе приносит с собой и новую фактуру. Нижний голос обогащается «самостоятельными» фигурациями в триольном движении восьмых длительностей, разложенных между собой на широкие и узкие мелодические интервалы, что сообщает теме особые оттенки выразительности. В т.т.1,4, исполнитель должен постараться гибче и в то же время ритмически точно артикулировать синкопированный «рисунок» басовой линии, верно сбалансировав его со звучанием основной мелодической линии. Тем самым рельефнее подчеркнётся изящный, танцевальный характер вариации, где музыка словно ускоряется в своём движении, а темп остаётся почти тот же.

Пример № 17 (т.1)



Обращаем внимание исполнителя: в т.4 фигурация восьмых нот в басовой партии можно исполнять как левой, так и правой рукой, при участии гибкой и подвижной кисти; в т.8 большой палец в звуковом отношении не должен «выпирать» на акцентах и звучать грубо. У него - аккомпанирующая функция.

Пример № 18 (т.8)

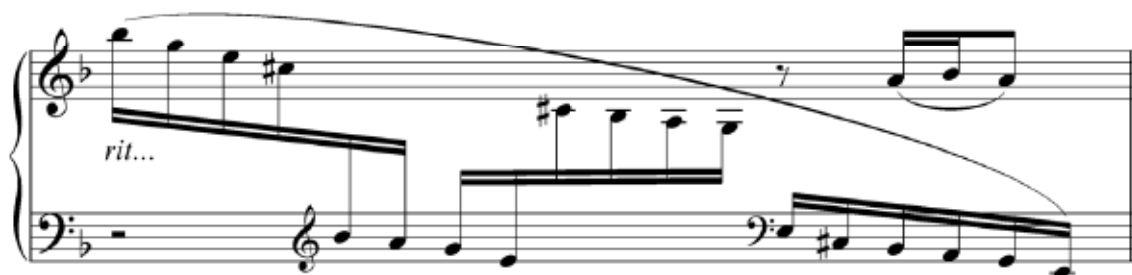


Во втором эпизоде вариации триольное сопровождение в левой руке заметно мелодизируется, приобретает расширенное изложение и становится более динамичным. Однако, каким бы свободным не

было исполнение, звучание фигураций восьмых нот не должно быть торопливым и «выбиваться» из музыкального контекста вариации. Не стоит забывать, что торопливая и скорая игра – это разные вещи. Собственно потому при исполнении этой вариации от пианиста требуется достижение сбалансированности в обоих голосах и лёгкости звучания, выверенного как в ритмическом, так и темповом отношении. Впрочем, здесь также хочется предостеречь исполнителя от возможной монотонности звучания. Во избежание этого необходимо выразительнее подчеркнуть опорные басовые и мелодические «точки», способствующие, наряду с темой, усилению и роли сопровождения.

Во второй половине вариации (т.т.9-16) следует обратить внимание на необходимость постепенного динамического усиления, приводящего к вершинной точке кульминации, приходящейся на ноту си-бемоль второй октавы (т.16). От исполнителя потребуется умение рассчитать относительную силу каждого звука в нисходящем бравурном пассаже, удобно завершающемся на «ritenuto». Но это замедление не стоит особо растягивать и «размывать».

Пример № 19 (т.16)



Необходимо также отметить, что при исполнении третьей вариации неизбежно «проскальзывает» мелизматика - (форшлаг в длительности перечёркнутой восьмой - ♪), свойственная азербайджанской музыке и особо подчёркивающая её национальный колорит. Хотя исполнение короткого форшлага, само по себе иногда оказывается источником некоторого затруднения для пианиста, тем не менее, здесь это украшение реально не представляет какой-либо сложности и может быть сыграно, так или иначе, по усмотрению исполнителя. Главное – чтобы всё было исполнено легко и пикантно.

На наш взгляд, короткие форшлаг, желательно исполнять мелодично и не очень остро. Это особенно важно, поскольку в данном случае они отнимают от последующей основной шестнадцатой ноты

совсем немногую часть и делают их более заметными для воссоздания национального колорита.

Таким образом, музыкант должен понимать, что в комплексе придётся поработать над всеми компонентами музыкального текста – штрихами, мелизматикой, артикуляцией, фразировкой и её декламационной стороной, агогикой, техническими приёмами, окрашенностью звучания и, конечно же - аппликатурой и педализацией. И даже если исполнительские штрихи нельзя считать самостоятельным выразительным средством, тем не менее, они усиливают, обогащают и углубляют характер музыкального образа.

Неправильно было бы думать, что штрихи существуют только у смычковых инструментов. Они обязательно присутствуют и при игре на фортепиано. Это важно помнить всегда и особенно тогда, когда играешь произведения азербайджанских композиторов, которым, как и Э.Джавиду присуще оркестровое мышление. И потому, при исполнении его сочинений роль классических штрихов особенно велика, а те движения, которые мы совершаем при игре на фортепиано должны, в полной мере соответствовать музыкальному образу произведения. Вот почему при исполнении данных вариаций, так важно понимать и тонко исполнять все соответствующие штрихи, соблюдать каждую паузу, акцент, точку и т.д.

При этом, в звуковой форме, слитой с содержанием и гармоническим звучанием, исполнителю необходимо всегда точно следовать динамике развёртывания каждого фактурного хода и оборота, чтобы не потерять как ритмическую, гармоническую, так и тембральную ясность.

К примеру, верхний – очень светлый и пленительный голос в третьей вариации можно условно озвучить, как solo гобоя или флейты. Затем, когда тема проходит более распевно и звучность становится иной и более насыщенной, «инструментовка» может быть следующей: сначала гобой, потом виолончель и скрипки. Далее, постепенно, от простой, «наивной» звучности, все музыкальные линии развиваются, как один живой организм. При этом всё время повторяется одна и та же идея, а между тем она непрерывно растёт и развивается. В этом наглядно сказывается мастерство композитора: для ведения основной музыкальной мысли во внешне простой вариационной форме, повторяя или трансформируя тему, он создаёт интересную и тонкую ткань в мелодической линии. Здесь ис-

полнителю следует добиваться не только естественной пластической лёгкости, но и определённой насыщенности звучания, что особенно относится ко второй половине вариации. Вкус и воображение исполнителя, понимание формы и стиля данного произведения, чувство меры во всех его проявлениях, позволят пианисту, углубившись в авторский текст, открыть совершенно неожиданные грани в музыке, и главное - приобрести цельность и понимание в своей интерпретации. Важно научиться музицировать, не злоупотребляя частыми сменами «crescendo» и «diminuendo» внутри фразы, предпочитая им динамическую плавность и простоту кантилены. Поэтому так необходимо уметь добиться в звучании «piano» и «forte» различных, интересных красок и различать тембры оркестровых и народных инструментов, а иногда просто услышать целый симфонический оркестр. Однако следует подчеркнуть, что в этой вариации, надо избегать какой-либо тяжеловесности звучания. В последнем такте при верном исполнении всех динамических указаний (cres, dim, rit. и dim.) очень важно создать естественный и гибкий переход к следующей вариации.

Выбор аппликатуры в целом во многом зависит от индивидуальных особенностей руки. Наименее удобным в репетициях окажется применение первого пальца. Здесь будет целесообразнее чередование 4-3-2, 3-2-1 или 2-3-4 (см. Пример № 3 в приложении).

Как указывалось ранее, pedalных указаний здесь нет. Объясняя необходимую артикуляцию в тексте музыкальной сопряжённости, автор не регистрирует движение ноги. Поэтому, при всех наших pedalных обозначениях не следует забывать и об ответственной роли и ритмической энергии рук, заведующих как горизонтальной, так и вертикальной динамикой. Одно неосторожное движение ногой - и в звучании могут появиться ненужные призвуки и, особенно - в нижнем голосе, где частое наложение секунд значительно более рискованно, чем в верхнем.

С учётом вышесказанного рекомендуем исполнителю включать здесь педаль понемногу, начиная с еле уловимого нажима, к которому можно прибегнуть с начала вариации. Как говорится: «умные ноги требуют умных рук». Но это собственно всегда совпадает, так как основа – это «умные уши» (см. Пример № 3 в приложении).

В завершении вариации, после короткого «crescendo», звучность быстро угасает и полностью идёт на спад. Педаль соответственно

также должна сойти на «нет». Характерно, что последний такт завершается короткой восьмой в обоих голосах, где педаль лучше снять сразу после этой ноты. На наш взгляд, заключение здесь ответа не получает и применение педального люфта в конце вариации позволит создать в музыкальном изложении ощущение некоторой незавершённости и прозрачной «невесомости» звучания.

Вообще, хочется порекомендовать исполнителю, существенно обращать внимание на то, как завершается каждая вариация и как начинается следующая. В этом взаимоотношении заключены движение и характер исполняемой музыки, которые надо почувствовать и верно передать.

ВАРИАЦИЯ № 4

Если первые три вариации были объединены главной ре-минорной тональностью, то четвёртая вариация звучит в тональности субдоминанты- соль-миноре, где как и в предыдущей, определяющим началом в музыке является танцевальный образный мир. И хотя обе вариации близки в фактурном и ритмическом отношении, тем не менее, здесь многое меняется.

Лирический и задушевный характер темы, её эмоциональность и красочность, изящная фразировка и изысканность мелодического языка потребуют от исполнителя поиска в достижении иной тембральной специфики звучания.

Томная, эмоциональная, с ярко выраженным национальным колоритом выразительная мелодия, выдержанная в ладе «Шур» и в традиционном народно-танцевальном метроритме - размере 6/8 (♩ ♪ ♩ ♪ ♩ ♪), удобно сочетается с характерным ритмическим рисунком сопровождения (♩ ♩ ♩ ♩) и исполнителю важно будет найти правильное звуковое соотношение между темой и аккомпанементом, не только в плане «тише – громче», но и в смысле поиска соответствующей окраски звучания.

Пример № 20 (тт.1-4)



К примеру, можно представить себе и попытаться передать в своей игре звучание верхнего голоса, как солирующего кларнета - ясным и светлым, передающим богатую гамму настроений, где мелодия должна быть исполнена на «legato» в линии большей протяжённости, но в манере деревянно-духового инструмента - может быть не так напевно как хотелось и как бы на «верхней клавиатуре». Это образное выражение профессора Л.Б.Уманской¹⁹ мы применили для того, чтобы помочь исполнителю найти то необходимое чистое и прозрачное звучание, которое можно достичь извлечением близко к поверхности клавиш. При этом следует обратить внимание на необходимость точного исполнения всех артикуляционных и фразировочных лиг, связанных с тонкой передачей музыкального содержания. вариации. Особенно следует вслушиваться в концы фраз, где на паузах берётся новое дыхание.

Всегда при игре на фортепиано исполнителю очень важно выполнять все «дышащие», «энергонакопительные» паузы, требующие к себе самого серьёзного отношения. В данном случае мы имеем в виду верное понимание роли всех восьмых и шестнадцатых пауз, приходящихся на слабую долю в начале каждого такта. Обычно в фортепианной игре всякая, казалось бы, мелочь приобретает большое значение и чрезвычайно важно уметь видеть, слышать и выявлять все эти мелочи в своём исполнении. Надо приучить себя относиться ко всему происходящему в музыке максимально внимательно.

В четвёртой вариации также следует обратить серьёзное внимание и на техническую сторону исполнения. Синхронные движения обеих рук должны как бы «подбирать» под ладонь «звучные лиги» в верхнем голосе, где исполнителю, «отрываясь» на паузах от «legato», придётся чуть замахиваться кистями рук (крайними пальцами) и применить легчайшее прикосновение к клавиатуре без всякого участия веса руки. Певучие подголоски в

¹⁹Уманская Людмила Борисовна (1917-1995) – пианистка, педагог, профессор Санкт-Петербургской Государственной консерватории (ученица С.Я.Фейнберга), класс которой в аспирантуре окончила автор настоящего учебного пособия. (См. в интернете, на стр. Некрополя Санкт-Петербурга и окрестностей. - Уманская Людмила Борисовна - где дана её творческая биография и названы имена лучших учеников - украинского пианиста Олега Криштальского, азербайджанской пианистки - Адилы Майловой, польского пианиста - Станислава Деана и музыканта Юрия Александрова).

среднем голосе в правой руке (соль – фа –фа-диез; соль – ля-бемоль –соль – фа-диез), которые необходимо выделить и в линии басовой партии, соединят звуковую вертикаль с горизонталью, что позволит исполнителю дать дополнительный импульс движению.

Пример № 21 (т.т.2-3)



В т.т.4,8 обращают на себя внимание короткие мотивы – «возгласы» в аккордово-терцовом изложении, для исполнения которых также потребуется поискать воображаемое тембровое звучание. Скорее всего, оно должно быть резонирующим, напоминающим звонкое эхо, а не глухим и размыватым. Артикуляция, на наш взгляд, здесь близка к исполнению «non legato» при более лёгком прикосновении к клавиатуре.

Пример № 22 (т.т.4,8)



В т.т.10,12 окончание фразы можно выразительнее сыграть, если применить одновременно в верхнем и среднем голосе противоположную динамику²⁰.

²⁰Указания противоположной динамики выписаны автором настоящей работы вилочками.

Пример № 23 (т.т.10-12)



В втором эпизоде (т.т.9-16) едва заметным отступлением от темпа пианист может «вдохнуть жизнь» в музыкальное настроение таким исполнением «tempo rubato», о котором бы лучше «никто не знал». Чуткое владение этим темпом будет способствовать быстрой смене эмоционального состояния и придаст исполнению не только особую задушевность, но и волевое начало. При этом единая декламация в мелодической линии не должна нарушаться. Поскольку указания фразировки присутствуют в тексте вариации не везде, мы отметили её пунктирными лигами. Выполнить это не трудно, но совершенно необходимо.

Вот из таких, казалось бы, мелочей складывается художественное исполнение, для достижения которого недостаточно размышлять о «высоких материях» и как это часто бывает – выполнять их как попало.

Далее, обращаем внимание исполнителя: в т.т.13-17 необходимо точно - от нижней басовой ноты - сыграть «лёгкие» арпеджированные аккорды, напоминающие звучание арфы и интонационно усиливающие мелодическую линию. Одновременно это будет способствовать динамическому подъёму и поддержанию её ритмической и функциональной остроты. Все аккорды, звучащие в обеих руках на арпеджиато, надо играть точно и определённо, додерживая каждую восьмую длительность с выполнением всех, выписанных автором, акцентов.

Это, в свою очередь, позволит усилить характерную образность в данной вариации. Главное, чтобы аккорды не получались разорванными и сохранялось бы ощущение непрерывности в мелодической линии. Поэтому так необходимо следить за тем, чтобы руки во время исполнения аккордов не теряли осязания клавиатуры и сливались бы в неразрывное целое.

Пример № 24 (т.т. 11- 16)

При игре арпеджированных аккордов не следует делать специальных движений руками: у пианиста должно быть ясное ощущение того, что, от одного глубокого взятия баса, исполняются все последующие звуки и причём - как бы вросшими в клавиатуру пальцами. Однако, перед каждым аккордом всё же требуется незаметный подъём руки. При этом, следует проследить, чтобы ни один звук в комплексе не пропадал.

Ещё можно было бы порекомендовать следующий вариант исполнения, а именно: в тех случаях, когда надо, чтобы ярче прозвучали аккорды подобного типа, можно играть первый из них, не совсем вместе с правой рукой. Злоупотреблять этим не следует, но иногда это даёт хороший эффект. Главное - поменьше размахивать руками, играть внятно, целно, ритмически собранно, вовремя начиная движение от нижних басовых нот к верхним и так, чтобы их взятие приходилось бы точно на «раз». При этом не должна нарушаться текучесть мелодической линии, что в подобных случаях у пианистов не

всегда получается. Также надо поработать над тем, чтобы все басовые ноты брались бы глубже остальных и не пропадали в арпеджиато.

В этом, в первую очередь, поможет ощущение крепкой опорности 5-го пальца и «опрятно» взятая (на каждую долю такта) педализация, к вопросам которой мы ещё вернёмся. Во избежание толчка на верхних нотах, надо как бы «приотпускать» клавиши с тем, чтобы длительность восьмой ноты с точкой в триолях (♩. ♪♪) поддерживалась бы её верным ритмическим ощущением и на какое-то мгновение ещё оставалась звучать (в соответствии с основным танцевальным рисунком), и далее, плавно переходила бы в следующую шестнадцатую ноту.

Кульминация вариации в т.т.16-17 должна прозвучать на большом внутреннем подъёме (имеется в виду последовательное выполнение «crescendo», доходящее до «forte» и яркого «sforzando»), с соблюдением мелодического преобладания в верхнем голосе. При исполнении басовых октав от нот - ми бемоль и ля (т.16) советуем утяжелить локоть и облегчить предплечье.

Пример № 25 (тт.16-17)



Кстати, аккорд в т.17, который следует сыграть на «sforzando», не рекомендуем резко срывать. Также следует указать, что в данном аккорде верхним звуком должна быть нота «ре» второй октавы, а не «си-бемоль». Возможно, эта неточность является опечаткой.

Вообще, говоря, о линии сопровождения в целом, следует указать, что в техническом отношении от исполнителя здесь потребуются достижение лёгкости звучания при участии собранной кисти и незаметного её движения на клавиатуре, при котором интервалы квинты и сексты будут как бы «вытряхиваться» из руки. Все эти гармонические созвучия в сочетании с верхним голосом должны прозвучать светло

и открыто и носить игривый характер. Качество звука будет зависеть здесь от ощущения фиксированных кончиков пальцев и в особенности – большого и мизинца. Несмотря на то, что наличие пауз в левой руке, на первый взгляд, как бы разрывает впечатление непрерывности, исполнитель должен постараться сохранить это ощущение. Для этого необходимо поработать над тем, чтобы левая рука не подскакивала и все нижние ноты точно додерживались. Также полезно поучить партию сопровождения отдельно и без педали.

Далее, для того, чтобы мелодические ходы 1-го пальца в среднем голосе не пропадали, рекомендуем в процессе работы прибавлять повторяющиеся и другие ноты - до четырёх, предельно вслушиваясь в них, и стараясь, чтобы при этом всё хорошо вызвучивалось. Надо добиться того, чтобы фон слышался, как живая самостоятельная линия и в то же время - в полном соответствии с основной музыкальной мыслью. Порой это кажется почти неразрешимой проблемой. Поэтому в «домашнем деле» пианиста все технические и другие моменты должны быть подчинены работе не только над мелодией, но и сопровождением.

При самостоятельной работе над вариациями не следует торопиться добиваться всего сразу. Лучше фиксировать внимание поочередно на различных задачах. К примеру, в первую очередь, можно прочувствовать основную мелодическую линию, с применением тонкой нюансировки и филировки звука внутри неё.

Так как имеется мелодия с сопровождением, то стоит вначале поиграть её в более простом гармоническом обрамлении. Затем, яснее представить себе её характер и добиться необходимого звучания уже всей ведущей мелодической линии.

Далее, полезно начать работу над второстепенными трудностями, определить функции фортепианного изложения, которые несёт тот или иной элемент. Прежде всего, советуем пианисту самому расставить «знаки препинания». Даже можно поставить запятые в тексте вариации и сделать другие пометки. Более того, если при работе не получается фраза, полезно её немного отделить, делая небольшую остановку. Но потом, разумеется, надо следить за тем, чтобы это далее в исполнении не сохранилось и контролировать динамику движения с тем, чтобы не потерять нужного темпа.

Что касается вопросов артикуляции, то здесь хочется отметить следующее: к примеру, обычное при «legato» «передерживание»

звучков, на наш взгляд - заблуждение, так как между додерживанием и передерживанием есть достаточная разница и нащупать клавиши прежде их нажатия - приём, скорее вредный, чем полезный. Когда проигрываешь вариацию целиком, кажется, что всё выходит, а копнешь, то часто тут «грязь», там неточность пальцевая, штриховая или педальная и т.д. Поэтому все эти моменты рекомендуем держать под строгим слуховым контролем и избегать всяких непродуманных действий и внезапных случайностей.

Касаясь «педального» вопроса укажем, что, на наш взгляд, здесь более всего присутствует запаздывающая педаль, которая обычно без особого труда усваивается учеником (см. Пример № 4 в приложении). В любом случае, рекомендуем поучить гамму на «non legato» одним пальцем и добиться её связности и чистоты. Тогда запаздывающее снятие и последующее взятие педали придёт само по себе. Здесь всё же необходимо, чтобы пианист сам проверил бы слухом, то ли получается, что намечено. Он должен знать, чего он хочет в каждой из вариаций и для чего он педализирует: то есть - охватить цель, осуществление которой постепенно становилось бы бессознательным процессом. И при всём том, что мы предлагаем ту или иную педальную идею, нам бы не хотелось методически лишать ученика инициативы в этой важной и тонкой области пианистического искусства. В связи с этим не рекомендуем зрительно усваивать педализацию, или же выучивать каждую вариацию без педали, а потом её прибавлять. Это неверно и нецелесообразно. Надо слушать музыку при полноценном исполнении на рояле, пользоваться педалью уже при разборе сочинения и включать её сразу в общий комплекс звучания. Нога, как и рука должны помочь творчески вообразить, услышать и передать исполняемую музыку.

В завершении вариации (т.т.17-20) исполнителю надо будет добиться больше нюансов внутри тихой динамики, тогда звук не будет поверхностным и заторможенным, и не утратит певучести, свободы и выразительности вплоть до последнего аккорда. Главное – надо научиться искать, так как настоящая работа начинается там, где есть понимание истинных трудностей. Именно во время такой работы накапливается большой артистический опыт и мастерство.

ВАРИАЦИЯ № 5

Пятая вариация, написанная в ля-миноре и темпе «Allegro non troppo», уводит заметно дальше от темы и отличается углублённостью музыкального содержания и внутренней экспрессией. Появление новой тональности вносит новую краску в звучание музыки, где заложено много интересных чувств и мыслей, и которые исполнитель должен понять, раскрыть и донести до слушателя. Ведь каждая вариация – это конкретная, однозначная эмоция и главное - объединить все эти эмоции в единое целое.

Следует отметить, что музыкальный текст смело видоизменяется композитором, который путём вариантных преобразований значительно обогащает свою звуковую палитру. Варьированное изложение музыкального материала осуществляется не только путём смены тембровых и тональных красок, но и изменением фактуры, получающей здесь заметное расслоение.

Происходит и значительное обогащение лирической образностью. Автором вносятся новые штрихи, в результате чего меняется ритмика, динамика, фразировка, а мелодические и регистровые «новшества» влекут за собой необходимость более внимательного отношения ко всем гармоническим, ритмическим, темповым и динамическим сменам, нюансировке и педализации.

Для достижения соответствующего характера и колорита в музыке, исполнителю можно порекомендовать «оркестровать» мелодическую линию, представляющую собой небольшой выразительный диалог, и которой просто можно полюбоваться. Всё в этой вариации «разговаривает» и поёт. Это действительно красивая и содержательная мелодия, и если пианисту поработать над глубиной и выразительностью звука, то навык останется надолго и потом будет применим к другим аналогичным местам.

Необходимо указать, что первоначальное изложение темы в пятой вариации (т.т.1-8) близко к полифоническому. Поэтому рекомендуем внимательно поработать над самостоятельным звучанием каждого голоса в отдельности. Это также прекрасно развивает.

Аккордово-октавная фактура вариации, где в роли ведущего в мелодической линии выступает верхний голос аккорда, отличается компактностью и напряжённой патетичностью звучания. Короткие

восходящие и нисходящие попевки в среднем голосе должны прозвучать подобно виолончели, напоминая великолепный тембр её мягкого, бархатного и мужественного тона. Исполнитель здесь, как бы должен почувствовать её смычок. Поэтому все проходящие восьмые ноты в среднем голосе надо сыграть глубоко и проникновенно. Выразительная, мелодическая линия в левой руке необычайно благородна по своему характеру. Её можно охарактеризовать как «говорящую» мелодию, с «глубокомысленными» интонациями, в исполнении которой не должно быть никакой судорожности. Главное – найти нужную характеристику интонации и из неё «тянуть» звучность довольно прерывистой, самой по себе, линии этого голоса, наметив её подъёмы и спады. Такая фразировка поможет исполнителю успешно брать мини-дыхание на восьмых паузах в левой руке, что в свою очередь будет естественнее освобождать руку.

Пример №26 (т.т.1-2)

Allegro non troppo



Также следует указать, что хотя вся вариация пронизана волевым импульсом и носит наступательный характер, здесь не стоит играть слишком громко, и градация звучности с самого начала должна быть точно выверена исполнителем. При этом нельзя забывать и о звуковой перспективе в целом.

Пример № 27 (т.т.1-4)

Allegro non troppo





Вообще, в обоих голосах советуем добиваться максимальной пластичности звучания. Надо понимать, что когда вместо мелодии слышны отдельные ноты, то она исчезает, гибнет и пианисту нельзя этого допустить. Поэтому при исполнении вариации важно всё, и главное – дать больше разнообразия в нюансировке.

Также пианисту следует добиться полнозвучного извлечения аккордов в правой руке в сочетании с басовыми октавами в левой. Этому будут способствовать различные пальцевые приёмы звукоизвлечения внутри самого созвучия, применяемые во время домашних занятий в медленном темпе и закрепляемые в сознании. В данном случае мелодическую линию в верхнем голосе аккорда придётся вести, додерживая все четвертные ноты и так, чтобы она не «проваливалась», а «прорезала» густое звучание. Для этого рекомендуем выделить здесь «верхушки», а остальные звуки брать несколько облегченно. Басы же следует исполнять приёмом «внедрения» в клавиатуру.

Полнозвучное извлечение аккордов и особенно - в конце вариации, потребует от исполнителя «включенности» всего пианистического аппарата, использования веса руки и кистевой пружинности - «рессорности». Все аккорды и октавы рекомендуем брать глубоко, приёмом «от себя» (а не «к себе»), звукоизвлечением от плеча и всей тяжестью руки книзу (а не кверху), как бы «проваливаясь» в клавиши. При этом необходимо добиваться легатного их связывания, как бы подтягивая 5-ый палец от аккорда к аккорду и, не задевая при этом, чужих нот. Надо исполнять всю мелодическую линию так, чтобы она полностью и ясно вызвучивалась.

Пример №28 (т.т.9 – 12)



Характер музыки вариации должен быть живым, энергичным, но не вызывающим, с ясным пониманием её ритмической структуры.

Во втором эпизоде вариации в мелодических фигурациях триолей (в левой руке), которые надо играть с верным ритмическим ощущением, исполнителю необходимо сохранить плавность и сдержанность движения в темпе «meno mosso». Для этого не следует делать множество агогических отклонений и лишних движений рукой. Она должна быть организованно свободной, а пальцы – собраны. Линию нижнего голоса мы также немного бы выделили. Исполнителю следует специально поработать над партией сопровождения в медленном темпе, где взволнованный характер музыки не должен приводить к торопливости и неровности звучания. При этом необходимо проследить за тем, чтобы метрические ударения в басу не нарушали бы целостности и гибкости фразировки.

Конечно же, в этой вариации техническую проблему для пианиста представляет сбалансированное исполнение обоих голосов. Непрерывность движения в сопровождении очень важна, но её исполнение затруднено тем, что на сильную долю такта берётся басовый звук, далеко отстоящий от последующих нот. Такие места надо вычленять и учить отдельно. Работая над этим, полезно соединять конец каждого такта с первой басовой нотой следующего, а потом начинать с третьей четверти такта и играть до второй четвертиследующего. Исполнять партию левой руки надо скользящим движением над самой клавиатурой, добиваясь выразительного звучания «legato».

Характерно, что второй эпизод вариации несколько созвучен с началом второго соль-минорного виртуозного этюда М.Мошковского, где пианисту надо приложить все усилия для того, чтобы при мак-

симальной отчётливости звука, в левой руке были бы достигнуты глубина, теплота и певучесть. При этом, внутри мелодической линии желательно выполнять лёгкие динамические подъёмы и спады.

Что касается исполнения ведущего в аккордовом изложении верхнего голоса, то здесь всё должно быть слышно, как при ярком и светлом звучании скрипок в оркестре. Исполнять всю мелодическую линию надо не отвлечённо (к примеру, так, чтобы просто «выделять» её и играть грамматически педантично), а очень выразительно, исходя из понимания настроения и сущности всей вариации.

Вообще, во втором эпизоде (т.т.9-16) можно добиться хорошего фортепианного эффекта, если начать играть его на «piano», как бы издали, посредством лёгкого и чёткого звукоизвлечения с дальнейшим динамическим нарастанием от *mf* до *ffff*. Однако, динамический подъём в целом не следует делать преувеличенно бурным.

Пример № 29 (т.т. 9-11)

Meno mosso

mp legato cresc.

dim... cresc...

legato

Для того, чтобы в завершении вариации добиться хорошего выполнения «crescendo» пианисту не следует делать толчков руками. Надо нажимать клавиши глубоко и без какой-либо напряжённости. Это имеет важное значение как для звуковых соображений исполнителя, так и в плане достижения убедительного перехода через «Attaca subito» к следующей вариации.

Заключительные четыре такта также можно представить в мощном оркестровом звучании, к примеру - в исполнении струнных, флейты и литавр.

Пример № 30 (т. 17-20)

Несмотря на большое значение здесь педали, и особенно - в конце вариации, исполнителю следует позаботиться о своевременных её подменах, чтобы не было бы неряшливого и грязного звучания (см. Пример № 5 в приложении).

Таким образом, пианисту будет нужно взвесить всё, и в первую очередь - соотношение темпа и ритма со звучанием всей музыкальной ткани. Главное, чтобы в отношении этих важных моментов исполнении не было бы недочётов.

В целом, пятую вариацию, окрашенную здесь выразительными и драматическими интонациями лада «Шур» можно считать первой кульминацией цикла (своего рода - центром притяжения), вытекающей из всего предыдущего музыкального развития, вслед за которой звучит прекрасная жанровая пастораль.

ВАРИАЦИЯ № 6 (Andante pastorale)

Шестая вариация, как и предыдущие номера, представляет собой жанровое преобразование исходного тематического материала. Это - чрезвычайно поэтическая вариация, которую можно воспринять как своеобразный романс для фортепиано с ярко выраженным национальным характером музыки. Вся вариация выдержана в духе мугамной импровизации, напоминающей выразительное solo тара. Несомненно, здесь возникают ассоциации связанные с общением с природой, без любви к которой трудно представить себе азербайджанской музыку.

Композитор, по всей вероятности, был пантеистом. Это лишний раз подтверждает и сама музыка вариации, проникнутая настроением пейзажной лирики, представляющая собой картину родной земли и передающая то чудное, весеннее настроение (овеянное здесь лёгкой грустью), которое бывает у человека, любящего природу (скажем - при созерцании ночного неба со сверкающими звёздами). Конечно же, исполнителю стоит внести что-то субъективное, сокровенное, мысленно представив осязательную, звуковую и двигательную реализацию в исполнении. Главное - надо играть с душой, не забывая о певучести в исполнении и мягкости в движении и звуке. При исполнении темы вариационным приёмом звукоизвлечения будет «*legato espressivo*», при котором в спокойном темпе удаётся сохранить требуемый здесь постоянный контакт с клавишами. Это означает, что пальцы сознательно поднимать не надо и применять пальцевой «удар» - тоже.

Пример № 31 (т.1)



Однако для надлежащего показа контрастов и динамических переливов «*crescendo* и *diminuendo*», выписанных в мелодической линии, исполнителю стоит привлечь и другие соответствующие ресурсы туше. Особенно - во втором эпизоде, когда при погружении из одного эмоционального состояния в другое, красота и благородство мелодии будут усиливаться за счёт её фактурного и полифонического обогащения. Главное, чтобы всё прозвучало искренне и просто, и что важно не забыть – в тихой динамике - на «*piano*» и «*pianissimo*».

Касаясь технических моментов исполнения необходимо также указать, что наряду с приёмом «*legato espressivo*», в мелодической линии и её мелизматических обыгрываниях можно одновременно применить и пассивное «*legato*». Следует указать, что это - самое слабое и нежное туше, без которого исполнителю не удастся создать воздушные импрессионистические и поэтические образы, при котором рука, кисть и пальцы должны быть абсолютно лёгкими, свободными и упругими.

Такое подсознательное комбинирование или переплетение видов туше в фортепианной игре представляет собой вполне естественное явление.

Выразительные и проникновенные интонации в верхнем голосе в сочетании со сдержанным звучанием в аккомпанементе высвечивают с разных сторон гармонические повороты, требующие от исполнителя поиска различной смысловой и тембровой окраски – то светлой и прозрачной, то - затуманенной и приглушённой.

Так, например, для достижения характерного пасторального образа можно также удачно использовать приём звукоподражания свирельному наигрышу или флейтовому звучанию. Надо колорировать тему обдуманно, стараясь донести импровизационный и созерцательный характер мелодии, «добирая» при исполнении каждую клавишу.

В целом же, вся вариация – это выразительное инструментальное *solo*, где в пределах господствующей звучности следует добиться единой льющейся мелодической линии, с учётом всех необходимых динамических градаций и нюансировки внутри неё. Однако, выделение солирующего голоса, богатого мелизматическими украшениями, не должно быть вычурным. Спокойные и протяжённые интонационные линии, подводящие с каждой новой динамической волной к кульминации вариации, надо играть тепло и лучезарно, «озаряя» фор-

теплым резонансом и гармонические повороты в басовой партии и так, чтобы в корне не разрушать замысел автора (см. Пример № 6 в приложении).

Следует указать, что композитор, расцвечивая тему тонкой мелизматикой, как бы расщепляет здесь крупные длительности на различные мелкие, но это не должно создавать оттяжек и искажать ритм выразительной мелодии. Все 32-е и 64-е ноты, имеющие здесь тематическое значение, необходимо услышать и пропеть. При этом следует постоянно следить за свободой и эластичностью руки и качеством звука.

Необходимо подчеркнуть, что начальная звучность особенно важна. Всегда надо помнить, что при звучании исходной фразы, решающую роль играют первые звуки. Потому так важно точно следовать всем интонационным, ритмическим, темповым и динамическим обозначениям. Что касается вопросов метроритма, то всегда и везде надо избегать ритмического беспорядка. И здесь, в импровизационном складе мелодии, придётся придерживаться умеренной свободы метра.

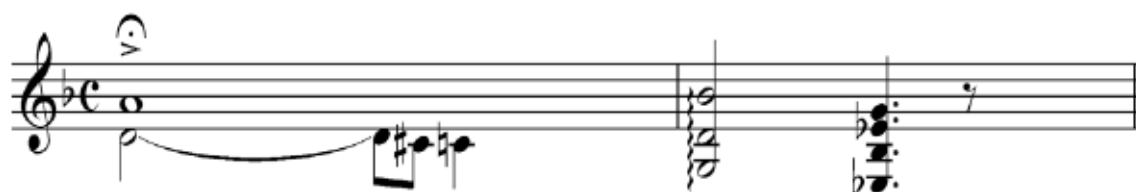
Пианистом должен быть выработан общий исполнительский план и достигнута ясность интонаций. А, ясно интонируя мелодию, можно применить и соответствующее «tempo rubato», которое возникнет, если верхний голос играть, как бы не в ритме, в то время, как левая рука будет исполнять все опорные доли такта ритмически определённо. Поэтому, пока не будет отработан, казалось бы, совсем несложный аккомпанемент не стоит и думать о выразительном исполнении мелодии.

Отметим, что в этой вариации, партия сопровождения довольно скупа и нетрадиционна. Здесь нет частого чередования басовых аккордов. Они выдержаны крупными длительностями с выразительными интонационными ходами по горизонтали и тем не менее, их исполнение представляет собой некую художественную трудность, или скорее - техническое неудобство - в плане сочетания этих аккордов с темой. Поэтому, ещё раз, посоветуем отдельно разобраться с партией левой руки, где необходимо поработать над неторопливым и точным раскладыванием арпеджио по вертикали с опорой на нижнюю басовую ноту.

Здесь же, в нижнем голосе (т.1), надо постараться сыграть начальное минорное созвучие возможно глубже с тем, чтобы в пределах

слабой динамики оно прозвучало бы отчётливее и полнее, а мягкий акцент на верхней ноте -ля, позволил бы поддержать движение мелодической линии на весь такт. При этом педаль должна браться коротко и так, чтобы эта звучащая гармония и последующие аккорды в левой не смешивались бы на педали со своим разрешением и лишь слегка поддерживали мелодию. «Выколачивать» каждую гармонию в отдельности недопустимо, иначе при исполнении темы вариации можно потерять её певучий и пасторальный характер.

Пример № 32 (т.1-2)



Кстати, проставленный в начальном такте в обоих голосах знак фермата является довольно значимым при передаче определённого музыкального содержания вариации. Его следует обязательно выдержать в пределах одной восьмой или четвертной длительности, но не более. Вообще, при работе с нотным текстом, пианист должен быть предельно внимателен, поскольку всегда можно столкнуться с возможными опечатками в издании, которые необходимо самому выявить и исправить.

К примеру, следует обратить внимание на то, что начало темы (т.1) должно прозвучать с ноты ре второй октавы в сочетании с последующим звуком ля, а не с ноты си бемоль, как напечатано, что нарушает общее звучание (сравните т.1 с началом т.5, где звучит повторное проведение темы).

Пример № 33 (т.1, 5)



го исполнения нисходящего мотива в левой руке: ре- до диез - до бекар и триольного движения четвертей в т.т.4-8. Эти ноты нужно выигрывать спокойно и без малейших толчков. Они должны как бы плавно «вытекать» из одной длительности в другую²¹.

Пример № 34 (т. 4)



Исполнителю необходимо обратить внимание и на то, что второе проведение темы в т.5 звучит уже на октаву ниже, а это вновь потребует от него поиска соответствующих, более густых и тёмных тембральных красок. В целом, регистровое соотношение и распределение звучания в обоих голосах должно находиться под постоянным контролем исполнителя.

Необходимо указать, что в первой части вариации звучность часто менять не следует. ПIANИСТОМ должен быть заранее определён общий динамический план с учётом своего исполнительского восприятия и передачи его на инструменте. При этом следует обратить внимание на то, что если начальный эпизод должен прозвучать на «*pianissimo*» и «*piano*», то далее в динамике происходит значительное усиление. Оживление звучания приходит не сразу и как бы исподволь, где басовое сопровождение не должно быть грубым, а мелодия должна быть исполнена, как непрерывно льющаяся выразительная мелодия. Это выполнить не просто, но надо постараться.

Во второй части (т.т.9-16) тема вариации звучит уже в

21²¹. а) В т. 3 в левой руке длительность аккорда на третью долю должна быть выписана восьмой с точкой, а не четвертной.

в) В т. 4 – на третьей доле в левой руке нота ре должна быть не четвертной, а половинной.

с) В т. 11 в последнем аккорде в правой руке должна быть нота ре бекар, а не ре диез.

д) Все знаки фермата в т.т.1,3,7,14,17 следует выполнить в соответствии со своей исполнительской интуицией и главное - не передерживая их.

соль миноре, более трепетно и взволнованно (здесь, если внимательнее присмотреться к деталям музыкального текста, то можно увидеть, что вступление в т.9 идентично началу т.1, но уже с форшлагом не на квинту, а на малую сексту вверх - ре – си бемоль).

Также нельзя не заметить, что фактура, в целом, постепенно усложняется, требуя внимательного отношения ко всем её ритмическим и динамическим изменениям.

Вообще, когда возникает другой метроритм (в данном случае он меняется с размера 4/4 на 12/8) не надо бояться каждый раз его подчёркивать так, чтобы казалось, будто это играет совсем другой человек.

Пример № 35 (т.12)



Появление нового фактурного и ритмического рисунка не создаёт иллюзию возврата к теме. Напротив, здесь возникает совершенно иной образ, как новая ступень духовного состояния. И исполнителю необходимо бережнее «разматывать» тонкую нить мелодической линии, стремясь к достижению большего интонационного разнообразия, выразительно оттеняя при этом, все гармонические и ритмические изменения. Надо поискать здесь иной характер звука - внутренне собранного и более драматичного. Во всех аккордах в правой руке, верхний голос, ведущий новую мелодическую линию, должен прозвучать намного ярче остальных звуков. Также следует постараться не отрывать эти аккорды друг от друга и добиться при их исполнении максимальной связности и цельности звучания, что также сделать не просто, но необходимо.

В нижнем голосе надо проследить за тем, чтобы партия сопровождения исполнялась бы вместе с аккордовым изложением ритмически точно и аккуратно с применением туше, близкого «legato».

При этом левая рука не должна мешать, а наоборот – способствовать выразительности правой. Полезно поучить её в медленном темпе, обращая внимание на точность в исполнении пунктирного ритма.

Пример № 36 (т.14)



Везде, где в аккомпанементе встречаются длинные ноты, их необходимо брать полнее и глубже. Для этого пальцы надо держать как можно ближе к клавишам, нацелено, с тем, чтобы они не оказались бы «мятыми», а при исполнении аккордовой темы случайно «не болтать» руками, т.е. - использовать как можно меньше движений руками.

Вообще в кульминационной части вариации (т.т.13-16), где звучность становится более мощной и патетичной, оба голоса в совокупности приобретают большее значение. При этом важно не забыть о том, что одновременно со сменой ритма и усилением динамики, нужно выполнить и соответствующее ускорение темпа - «*piu mosso*».

В заключительной части «пасторали», перед началом т.17, следует обязательно сделать маленький люфт, выдержать знак фермата, тем самым, дать возможность почувствовать необходимое дыхание в музыке, которое нельзя «замазывать» педалью (см.Пример № 6 в приложении). К концу вариации, мелодическую линию, выразительно звучащую в соль-«Шур», необходимо довести на «*diminuendo*» и «*rallentando*» до полного эмоционального успокоения, а заключительный аккорд мягко «прикрыть» на «*piano*».

Пример № 37 (т.т.19-20).



Что касается способов исполнения интонационного пласта в вариации, то лучше всего самим искать и находить различные приёмы высказывания.

Следует отметить, что как бы ни казалось желательным при исполнении вариационного цикла не делать никаких перерывов между отдельными номерами, а заставлять их течь непрерывным потоком — из этого всё-таки придётся сделать исключение и особенно в тех случаях, когда меняется темп и тональность вариации.

ВАРИАЦИЯ № 7

В процессе изучения настоящего произведения у исполнителя естественно может возникнуть вопрос: к чему же устремлено развитие каждой вариации? Мы думаем, что этот вопрос будет раскрываться вплоть до самой последней ноты коды, где «вокальная» мелодия, вплетённая в фортепианную аккордовую звучность «перельёт» в исполнителя истинную, бесконечную любовь, тоску и всепобеждающую веру в свою родину.

Здесь невольно хочется привести цитату Эрнеста Ансерме (1883-1969) -швейцарского композитора и дирижёра, одного из лучших интерпретаторов музыки французских импрессионистов о том, что ««интерпретатор» должен исходить не от текста, а от чувства, скрытого в тексте, которое следует открыть путём изучения текста»²². Таким образом, исполнителю всегда надо помнить, что существуют нестареющие факторы, о которых нельзя забывать и рассмотрение каждой вариации Э.Джавида лишний раз убеждает нас в этих выводах.

В процессе изучения данного произведения может возникнуть и такой вопрос: что исполнитель сможет «увидеть» и «услышать» в этой музыке, сохраняющей, как и в предыдущих вариациях, свойственный автору лаконизм? Ответ простой. Скорее всего - вновь яркий художественный образ, продиктованный особенностями данного жанра и обращённый к нашим чувствам, эмоциям, ощущениям, заставляющих сопереживать и обретать богатство жизненного дыхания в музыке. В связи с этим, хочется ещё раз напомнить, что при исполнении темы вариаций, как и всего произведения в целом, огромную роль играет понимание декламационного смысла каждого звука - выполнение элементарных знаков препинания. И это не случайно. Для исполнителей, этот вопрос имеет решающее значение. Что может получиться, если во время чтения останавливаться в середине слова, соединять конец слова с началом следующего или делать неправильные ударения? Словом, это будет похоже на то, как человек читает на языке, которого не понимает: ни одного логического ударения не будет на месте и получится полная бессмыслица.

Сказанное здесь надо обязательно учитывать пианисту.

²²Ансерме Э. «Беседы о музыке» пер. с французского. Л., 1976 г., с.84.

Итак, седьмая вариация, появляющаяся в новой тональности – «до минор» и темпе *Andantino*, должна прозвучать проникновенно и лирично, напоминая первоначальное изложение темы. И здесь исполнителю важно тонко прочувствовать живую декламационную линию, и постараться не утратить характерной текучести выразительной мелодии.

Пример № 38 (т.1-2)



Необходимо обратить внимание на то, что линия сопровождения выписана здесь арпеджированными аккордами, где начальный аккорд следует исполнить на «*riano*» и при этом в него «погрузиться» так, чтобы он прозвучал бы с опорой на первую долю такта чуть полнее и глубже последующего. Для этого перед тем, как начать играть, можно ещё и тихонько нажать правую педаль, открывая струны рояля.

При исполнении арпеджиато, которое ни в коем случае нельзя «размазывать», надо следить за тем, чтобы все ноты в аккордах были ясно слышны и арпеджиато было бы последовательно и мягко арпеджированным. Одновременно надо добиться метрономической точности и выдержанности всех аккордов. В связи с этим хочется указать на обычную ошибку пианистов в подобных моментах при педализации: их внимание часто бывает обращено только на гармонию по вертикали. Между тем, не менее важна и горизонтальная линия. Иногда две соседние мелодические ноты не создают на одной педали гармонической «грязи». Тому, кто чувствителен к чистоте мелодической линии, исполнение на одной педали всегда мешает. Конечно же, нельзя допускать педальной «грязи» в мелодии, особенно тогда, когда она движется сверху вниз и верхние ноты остаются звучать. Это всегда неприятно и мешает слушать. Надо быть на этот счёт очень внимательным и избегать здесь злоупотребления педалью. На наш взгляд, правильное будет снимать её на третьей доле такта, а все половинные ноты аккуратно додерживать²³.

²³Обращаем внимание исполнителя: в т.2 на третью долю в аккорде нижняя нота должна быть си бекар, а не до.

Ещё можно слегка поддержать опорную долю такта коротким педальным нажатием, но это уже будет по усмотрению исполнителя (см.Пример № 7 в приложении). Причём, все гармонические смены и ходы в среднем голосе должны быть слышны, слегка выделены и без каких-либо акцентов.

Весь следующий эпизод (т.т.9-16) надо постараться сыграть на одном дыхании. Это эмоциональное «наваждение» в музыке должно появиться внезапно, как нечто новое. Здесь тема в аккордово-октавном изложении звучит в виде вопроса и ответа. Её надо исполнить подобно сочному голосу виолончели и яркому звучанию скрипки. В диалогичном изложении музыки, исполнитель должен почувствовать и передать решительность и сомнение, сменяющие друг друга.

Пример № 39 (т.т.9-10).



Всё это придаст большую трепетность и драматизм второй части вариации, в сравнении с её первым и заключительным эпизодами. Но для этого с самого начала надо добиться организованного в ритмическом отношении исполнения мелодической линии в целом, и только потом внести необходимую контрастность в настроение, свойственную характеру этой части. В связи с этим хочется особо подчеркнуть, что все восьмые ноты в октавном изложении приобретают здесь самостоятельный ритмический вес, собственный слог и шаг, что не должно пройти мимо внимания исполнителя.

Далее, все синкопированные на «sforzandi» аккорды в т.т.10,12 следует играть возможно крепче и ярче, что относится и к другим аналогичным местам этого эпизода. Здесь везде мелодический упор падает на первые ноты в начале такта. Поэтому, для того, чтобы слушатель не воспринял последующие синкопы просто, как сильное время, также следует подчеркнуть и первую долю такта. При этом все синкопы должны быть ясно слышны. Можно сначала поучить,

преувеличивая эти акценты, а потом слегка смягчить. Также надо обратить внимание на то, чтобы пятый палец правой руки и первый палец левой прозвучали бы в октаве одновременно.

При самостоятельной работе можно предложить и такой вариант, как интонационно - мелодический эффект контрастов и выделять синкопу ярче поочередно то в правой, то в левой руке.

Все аккордовые «вспышки» лучше играть приёмом «к себе». Полезно поучить их в медленном темпе приёмом, близким «*marcato*», и специально - левую руку, чтобы она звучала бы полнее и отчетливее. В тт. 13-14 необходимо точно снять последний аккорд перед восьмой паузой с тем, чтобы дать рельефнее прозвучать октавному «пролёту» в мелодической линии.

При исполнении второго эпизода, особенно внимательно надо отнестись ко всем динамическим и другим изменениям в тексте. Быть может здесь, наряду с усилением звучности при кульминационном подъёме в вариации, доходящем до *fff*, есть и намёк на лёгкое агогическое ускорение, и быстрый его спад. Во всяком случае, надо прочувствовать всю значительность ведущей темы и её вариантные изменения, где разница в контрастах звучания должна по-прежнему оставаться «в поле зрения» исполнителя. В т.16 последние аккорды должны быть исполнены уже в противоположной динамике – на *sub.pp*.

Насколько весь второй эпизод должен прозвучать ярко и массивно, настолько последние такты вариации (в заключительной каденции до «Шур») - тихо, светло нумиротворённо. Знакфермата в конце вариации (т.20) следует обязательно выдержать.

Пример № 40 (т.т.19-20)



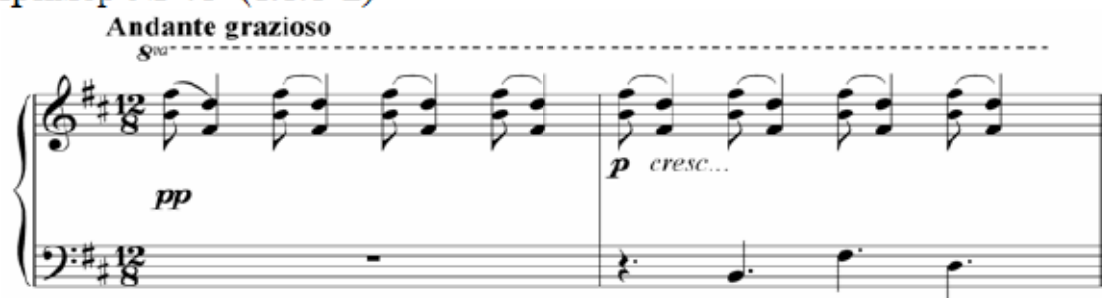
Завершить исполнение этой вариации надо так же просто, как она и началась. Напевная и задумчивая, подобно простому и краткому изречению, тема по-прежнему остаётся главенствующей.

ВАРИАЦИЯ № 8

В этой вариации все проблемы исполнения также должны решаться в романтическом плане и - довольно субъективно. Написанная в темпе «Andante», с тональным центром - си минор и размере 12/8, восьмая вариация контрастна предыдущей имеет своё «лицо». Она написана в стиле баркаролы²⁴ и построена на развитии основной идеи исходной темы. Главное, надо всё время представлять, как эта музыка звучала бы в исполнении тех или иных инструментов, в присущем им характерном тембре, и использовать замечательное свойство фортепиано – умение имитировать их звучание.

Каждый из голосов довольно индивидуален по своему характеру. Здесь важен навык исполнителя дифференцировать фактуру и способность найти для каждой из двух мелодических линий - темы и сопровождения - ясные по голосоведению выразительные средства звучания. «Колеблющиеся» фигурации «баркарального» сопровождения в верхнем голосе поначалу, возможно, будут не слишком удобны в исполнении и потребуют специальной работы. Это связано с тем, что партия правой руки целиком и полностью выдержана в синкопированном изложении и здесь необходимо поработать над тем, чтобы при её интонировании линия сопровождения не разрывалась на отдельные музыкальные «слоги» и звучала бы очень цельно. При этом надо проследить за тем, чтобы все артикуляционные обозначения точно выполнялись.

Пример № 41 (т.т.1-2)

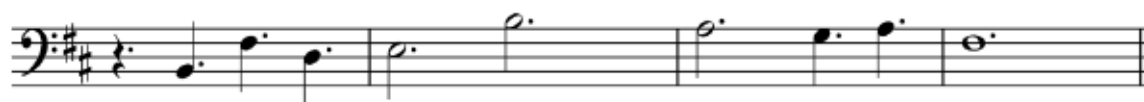


²⁴Баркарола первоначально была песней венецианских гондольеров, поэтому называется также гондольерой. Движение мелодии здесь обычно бывает мягким, «колеблющимся», ритмический рисунок сопровождения – монотонным, а лад - минорным.

Мягкое, лирическое звучание темы в левой руке в диалоге с правой, скорее всего, воспринимается, как внутренний психологический тонус, связанный с тонким миром авторских ощущений, овеянных глубиной субъективных размышлений. Исполнитель должен почувствовать живое тепло и тоску, сосредоточенные в теме и постараться передать это слушателю. И если переживание исполнителя само по себе может быть достаточно сильно, то тут прибавляется (или же возникает) ещё кое-что, а именно – субъективная ассоциация, получаемая при восприятии этой незамысловатой мелодии, позволяющей постигнуть самые неожиданные и сокровенные связи сущего и передать глубину и богатство авторских чувств.

В первую очередь здесь надо добиться сочного и выразительного виолончельного звучания.

Пример № 42 (т.т. 2-5)



Личный опыт исполнителя и композитора, даже если они и достаточно далеки друг от друга, всё же питаются одной общезначимой жизненной реальностью. И его чувственная составляющая, оставляет место для художественного восприятия. Таким образом, исполняя эту музыкальную «картину» пианист должен не только анализировать, но и сопереживать её смысловой содержание.

Итак, касаясь технических вопросов исполнения вариации, следует указать, что в линии сопровождения, звучащей в верхнем голосе на «*pianissimo*», важно аккуратно и точно исполнить все короткие лиги, объединённые по две ноты и изложенные в квинтово-секстовом соотношении. Эти гармонические интервалы должны быть сыграны выпукло и выразительно, крепкими пальцами, на которые опирается свободная, чуть вытянутая рука. Надо следить за плавностью и гибкостью её поворотов. К примеру, при возвращении от квинты к сексте в начальных тактах и далее, рука должна быть развёрнута от внешней стороны внутрь с тем, чтобы вернуться в обычное положение. Крайние пальцы должны быть нацеленными. Это даст эффект объёма, наполненности межинтервального расстояния воздухом. Исполнение как бы, отдалённо «покачивающихся» гармонических

созвучий в высоком регистре, (т.т.1-9 и 17-22) (здесь проставлен знак аббревиатуры - 8- - - -) должно быть по своему звучанию очень светлым и прозрачным.

Хочется отметить, что в музыке, с подобного рода синкопированным ритмом, каким мы имеем дело в данном случае - ♪♪ - очень важно уделять внимание додерживанию четвертной доли. Автор и сам как бы помогает в этом исполнителю, помещая на синкопированную долю четвертную ноту, но это не должно привести к оттяжке, которую, безусловно, надо избегать. Так же и в левой руке, где звучит тема, все четвертные и половинные с точкой ноты, должны выдерживаться и исполняться мягким, тянущимся звуком, подобно сочному и тёплому виолончельному звучанию. При этом следует применить полнозвучное «*legato espresivo*» за счёт веса руки. Благодаря её гибким и плавным движениям здесь можно достигнуть хорошего устойчивого ритма, ассоциирующегося с мерным и спокойным шагом в темпе «*Andante grazioso*». И чем спокойнее будет двигаться рука, тем пластичнее будет звучание. Так технический приём помогает созданию художественного образа и достижению необходимого характера в музыке.

Если начальному звучанию вариации, с его ласковой закруглённостью в большей степени присущ сдержанный и мечтательный характер, то далее настроение в музыке меняется, становится неустойчивым, приобретая некоторую напряжённость звучания. Элемент взволнованности привносит появление в ми минорной тональности прихотливо-грациозных терцовых репетиций в левой руке (т.10). Однако следует предупредить, что никакой судорожности и суёты при этом быть не должно. Главное - надо следить за точным исполнением коротких ритмических фигур в сочетании с восьмыми паузами, приходящимися на каждую долю такта. Чувствуется, что композитор всё время ищет особые приёмы для выражения утончённой лиричности, полётности и устремлённости в тематическом развитии и тем самым вносит в общее звучание ощутимую напряжённость и драматизм.

Вступление каждой группы восьмых после очередной паузы не должно быть вялым. Его можно слегка подчеркнуть едва уловимым акцентом с применением не слишком острого «*staccato*». В целом же, нельзя забывать, что в слабой динамике, «раскисать» не следует.

Пример № 43 (т.10)



Все терцовые интервалы, звучащие на «*pianissimo*» надо сыграть так, чтобы они не заглушали бы тему, перенесённую во второй половине вариации в верхний голос, и лишь чутко поддерживали бы её.

Пример № 44 (т.т.11-13)



Обращаем внимание исполнителя: перед началом второго эпизода - в т.10, желательно сделать чуть заметный люфт и, взяв новое дыхание, продолжить играть так, чтобы в музыке не чувствовалось никакой нервозности и, эмоционально особо не «разгоняясь». Здесь надо тонко почувствовать конец каждой фразы, не теряя при этом непрерывности движения мелодической линии. Никаких толчков в обеих партиях быть не должно, иначе ритмической цельности и единого пульса движения достичь будет невозможно. Тут каждая нота на счету. Любой звук, и особенно - в левой руке, если его отнести не туда, куда он должен относиться, нарушит верный характер музыки. Особенно здесь недопустима педальная небрежность (см. Пример №

8 в приложении). И вообще, иногда будет полезно просто приостановиться и послушать, не проступает ли, кроме необходимых здесь звуков, что-нибудь постороннее, к примеру - ненужные призвуки. Надо следить за тем, чтобы всё в этом смысле звучало бы необыкновенно чисто и прозрачно. К примеру, в т.16, где в левой руке в репетициях необходимо услышать нисходящий хроматический подголосок ре диез – ре бекар – до диез, подготавливающий на доминантовой гармонии гибкий переход к основной си минорной тональности, чтобы при его исполнении не осталось бы никакого следа от звучания предыдущей гармонии.

Пример № 45 (т.16)



Также при исполнении второго эпизода надо обратить внимание на то, чтобы каждая опорная доля такта была бы менее сильная, чем предыдущая. Выписанные здесь автором «ritenuto» и «diminuendo» следует обязательно выполнить. Руки при этом не должны терять осязания клавиатуры. Исполнение должно быть предельно ясным и определённым, выполненным движением «к себе».

Пример № 46 (т.16)



С т.17 заключительное проведение темы вариации, окрашенной звучанием си-«Шур», должно произвести впечатление величайшего спокойствия. Вновь в музыке возвращается настроение, овеянное лёгкой грустью, в котором нет никакого намёка на технические трудности, предстоящие в заключительной части вариационного цикла. И тем не менее предпоследняя вариация являет собой её скрытую, внутреннюю подготовку, придавая реальный импульс дальнейшему стремительному и напряжённому развитию в финале.

Таким образом, выполнив на *diminuendo* и *ritenuto* мягкий переход к финальной вариации, исполнитель должен быть готов к созданию убедительного и победно завершающегося образа этого замечательного фортепианного произведения.

ВАРИАЦИЯ № 9

Заключительная вариация, написанная в ля миноре и темпе «Allegro di molto», по своему формальному строению и свободному развитию не тождественна остальным номерам. Эта блестящая и темпераментная вариация обнаруживает черты коды, чему способствует повторение в конце цикла исходной темы в её апофеозном звучании, ускорение темпа и увеличение масштаба всей заключительной части. Следует подчеркнуть, что в теме с вариациями композитор убедительно показывает, как несхожие, казалось бы, музыкальные образы, органично вырастают из общего источника. В связи с этим заметно усиливается самостоятельность каждой отдельной вариации, обретающей свой индивидуальный облик, а вариационный цикл представляет собой серию законченных пьес. И потому в последней вариации, по мере всего предыдущего тематического развития, появляются новые приёмы изложения и проявляется максимум творческой изобретательности автора, где, в итоге, ему удаётся добиться целостной, крепко «слаженной» композиции.

Итак, заключительная вариация отличается огромной динамичностью, ярким звуковым разнообразием и танцевальным характером, где развитие музыкальной мысли осуществляется в стиле страстной и стремительной тарантеллы²⁵, отличающейся большой слитностью и непрерывностью музыкального движения.

Основную трудность для исполнения представляет владение большим внутренним дыханием в музыке при постепенном нарастании напряжённости звучания, и поэтому пианисту важно рассчитать силу этого динамического нарастания.

Перед началом исполнения нужно ясно представить себе очень скорый темп вариации в размере 6/8 с тем, чтобы ритмически точно вступить на вторую долю такта. Изысканная тема финальной вариации выводится здесь из пятикратно повторяющегося «удержанного»

²⁵Тарантелла – это живой, страстный и импровизационный по своему характеру итальянский танец, звучащий обычно в быстром темпе в разных размерах: 6/8, 3/8 и 12/8. Для этой музыки характерно длительное развитие мелодии с большими расширениями и кадансовыми дополнениями, в основе которой обычно лежит один мотив (или ритмическая фигура), повторяющаяся многократно.

мотива, звучащего в первом её эпизоде. Поэтому очень важно ясно отмечать все вступления темы, стараясь придавать новые выразительные краски при каждом её проведении.

Пример № 47 (т.т.1-4)



Сильные доли такта в мелодической линии особенно выделять не стоит. С началом новой фразы в верхнем голосе можно лишь слегка подчеркивать опорные мелодические точки. Для чёткости и лучшего ощущения опорных долей важно следить за их совпадением в обеих руках и не играть по тактам, а стараться объединять в единое целое. Ведущая мелодическая линия по своему характеру должна быть полётной, стремительной и лёгкой, где на концах фраз не надо делать никаких замедлений. Сходные по своему мелодическому рисунку эти фразы не должны звучать одинаково. Исполнителю здесь надо постараться достичь большего звукового разнообразия, а выписанные автором динамические указания «crescendo» и «diminuendo» выполнять вовремя.

Обращаем внимание исполнителя: морденты в верхнем голосе должны органично вписываться в контекст мелодической линии и не отяжелять её звучание. Их надо исполнять легко и пикантно, без каких-либо «случайно» выполненных акцентов и оттяжек.

Вообще исполнять музыку так, чтобы мелодическая линия представляла собой единое целое - довольно трудно, но большей частью, сознательно или подсознательно, пианист к этому стремиться. При этом в последней вариации очень важна и, выверенная исполнителем, самостоятельная линия баса, определяющая движение гармонии. Между тем, сам по себе бас, может звучать достаточно полно и выразительно, если исполнителю удастся объединить мелодическую линию в целом, которая должна определяться верным ощущением гармонического смысла. Впрочем, это требование, на наш взгляд, на-

ходится уже на уровне «высшего пилотажа». И тем не менее надо постараться, чтобы в левой руке все аккорды были не только отчётливо слышны, но и звучали бы как единое целое в выверенном балансе с правой.

В начальном эпизоде рекомендуем рельефнее выделить уменьшенный септаккорд с его обостренным звучанием и мягким разрешением.

Пример № 48 (т.т.4,8)



Далее, в т.т.14-16 следует также показать хроматические ходы в триольном движении восьмых нот в нижнем голосе и причём так, чтобы в этой линии не образовывалось никаких «просветов». Главную роль при этом необходимо отвести первому пальцу левой руки. Здесь он как бы «включён» в тему, активно фигурируя и в сопровождении.

Пример № 49 (т.т.14-16)



Далее, в большом среднем эпизоде (т.т.21-56), в левой руке, в противоположном теме нисходящем движении, появляются выразительные мелодические попевки, которые пианист должен слегка подчеркнуть, исполняя всю эту линию легко и упруго. Все артикуляционные обозначения здесь надо внимательно и точно выполнить (к примеру, акценты в т.т.23-28 и др.). «Staccato» восьмых следует играть возможно острее, при участии лёгкой и подвижной кисти.

Вообще, следует указать, что это довольно трудный в техническом отношении эпизод, где необходимо поучить каждый голос в отдельности различными приёмами и в медленном темпе.

Пример № 50 (т.т.22-24)



Особое техническое неудобство для пианиста представляют т.т.26-28, где обе мелодические линии, звучащие одновременно в светлом регистре (второй и третьей октавах), надо виртуозно исполнить в реально скором темпе. Эти места желательно сразу выучить наизусть и почаще проигрывать каждый голос в отдельности, а затем – обеими руками вместе, поочерёдно исполняя их в медленном и быстром темпе.

Пример № 51 (т.т.26-28)



С т.29 в правой руке появляется длинная трель, охватывающая 8 тактов и технически довольно не простая в исполнении. Обычно трель в музыке связана с повышенной эмоциональностью. Поэтому мы не рекомендуем играть её машинально и жертвовать выразительностью её звучания ради достижения скорости темпа. Конечно, быстрая трель бывает часто необходима, но в данном случае мы долж-

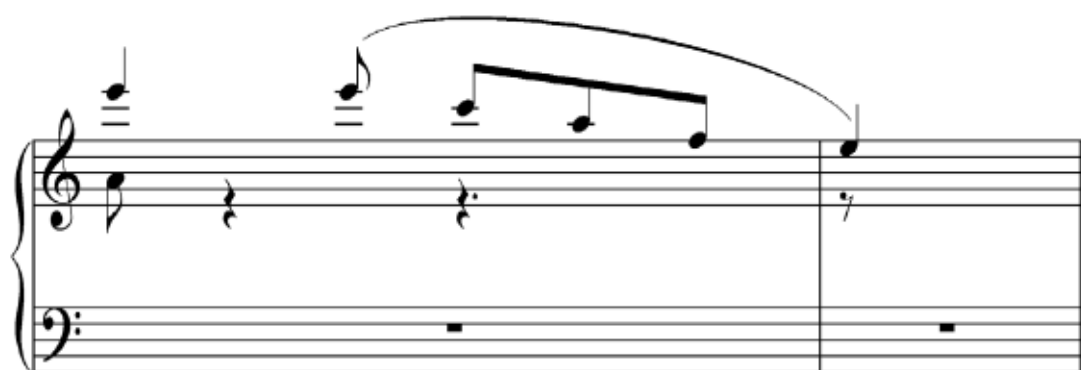
ны иметь власть над каждым её звуком, как в смысле темпа, так и в смысле динамики. Необходимо уметь свободно ускорять и замедлять, усиливать и приглушать трель в зависимости от конкретной задачи произведения. В данном случае, можно применить простую пальцевую трель - 2-ым и 3-им пальцами, когда нужна небольшая сила, но повышенная динамичность и изысканность звучания. Однако, на наш взгляд, лучше всего применить трель переменными пальцами, при которой их смена повышает пальцевую работоспособность и усиливает звучность, и в то же время - снижает динамическую чуткость трели. Ведь в левой руке на этом фоне звучит главная тема вариации, которую нельзя заглушать. Поэтому рекомендуем обязательное участие первого пальца, при котором либо сменяются 1 и 2 пальцы при неизменном третьем, либо 2 и 3- при неизменном первом.

Пример № 52 (т.т.29-30)



К сказанному необходимо добавить, что трель здесь имеет точное заключение, совпадающее с первой четвертной долей в т.37.

Пример № 53 (т.37)



Далее, в т.т.38-40 следует добиться идеальной точности в исполнении синкопированных аккордов в левой руке. Педаль здесь желательно нажимать лишь на «раз». Причём, если брать эти аккорды

глубже и додерживать восьмые длительности, то можно играть здесь и без педали - будет чисто и, в то же время возникнет впечатление достаточной педальной звучности.

В т.т.42-49 в левой руке, следует выделить нисходящие хроматические ходы четвертных и восьмых нот, звучащих вначале на опорных, а затем - на слабых долях такта.

Далее, в т.т.46-48 необходимо ритмически точно исполнить «staccato»восьмых в синкопированных аккордах. Рекомендуем эти аккорды играть у самых клавиш.

Пример № 54 (т.т. 46-48)



С т.57 исполнение должно приобрести устойчивый, волевой и напористый характер, при котором левая рука становится и дирижёром и гармонической опорой. Главная тема вариации переносится уже в низкий регистр, где должна прозвучать энергично, маршеобразно и в достаточно яркой динамике на - «forte».Здесь вдвойне важно рельефнее показать тему в басу, в её октавном изложении.

Пример № 55 (т.т. 61-63)



Во время исполнения темы в «низах», рекомендуем развернуть корпус так, чтобы левая рука оказалась бы ближе к роялю, чем пра-

вая. Владение фактурой в нижнем голосе и необходимость в достижении здесь кантилены, потребуют от исполнителя движения всей руки, предплечья, кисти с устойчивой опорой на ноги.

Также надо помнить и о предельной точности выполнения всех авторских указаний. К примеру, следует обратить внимание на то, что в т.56 проставлен знак «forte». В данном случае, когда тематическое изложение переносится в густой регистр - на октаву вниз, указанное «forte» должно прозвучать контрастно предыдущему звучанию, как сильный эмоциональный взрыв, взволнованно и напряжённо. При этом пианисту надо добиться хорошего тембрового эффекта, подчёркивающего приближение величественной коды.

Ст.64 звучание в яркой динамике следует поменять. Можно порекомендовать исполнителю подчеркнуть эту смену внезапным появлением в мелодической линии «subito piano»²⁶.

Динамизируя музыку вариации, композитор гармонизирует мелодию с помощью аккордов другой тональности. В результате тональных отклонений и их контрастного сопоставления, почти физически ощущается неустойчивый характер звучания и активное гармоническое движение во всём тематическом развитии. Накопление неустойчивости длится вплоть до момента вступления коды, а выразительная по своему характеру тема, неожиданно раскрывается с новой стороны, приобретая всё новые краски

Пример № 56 (т.т.65-66)



Итак, подчеркнув этот значимый контраст в музыке (т.т.64-65), пианист должен гибче выявить все изменения, происходящие в мелодическом развитии, где вначале тема звучит в гармоническом фа мажоре (т.т.64-68), затем в фа миноре (т.т.68-72), и далее – в основной

²⁶Обозначение «subito piano» – от автора работы.

тональности - «ре минор». Причём во всех вопросительных и ответных интонациях исполнителю необходимо постараться найти больше контрастных оттенков звучания, связанных с применением тембровых и регистровых эффектов.

Таким образом, из цепочки всех выразительных интонаций исполнитель должен «выстроить» последовательную, стремительно восходящую мелодическую линию, которая в октавном изложении приводит к апофеозу всего цикла. Здесь особенно важно цепко и ярко сыграть три «переходных» акцентированных аккорда, где все звуки должны быть одинаково выдержаны до конца.

Пример № 57 (т.т. 94 -96)



Задача исполнителя состоит в том, чтобы, подчинив свои эмоции «холодной голове», суметь проследить за всеми трансформациями в мелодической линии и направить это неудержимое движение в «железное русло».

Главная тема вариаций в коде приобретает торжественный и гимнический характер, и потому исполнителю необходимо свободно владеть звуковой мощью фортепианной игры. Переплетение главенствующего в вариациях минора со светлым мажорным звучанием в ладе «Раст», яркие гармонические сочетания, блестящее звучание темы в обеих руках - всё должно жить и дышать под пальцами пианиста так, чтобы до последнего аккорда создавалось ощущение полной победы. Заключительное проведение темы должно быть величественным и победоносным, полным огромной значимости и совершенства художественного образа и отличаться при исполнении масштабностью и артистизмом (см. Пример № 9 в приложении).

Пример № 58 (т.т.97-103)



Специфика фактуры заставит пианиста правильно рассчитать силы, не расходуя их особо в середине вариации и давая кратковременную передышку своему игровому аппарату (имеется в виду расслабление предплечий и рук). Важно лишь наметить подходы к решению творческой задачи, немного подтолкнуть воображение и дать, тем самым, импульс новым находкам.

Главное - надо постараться отвлечься от частных и, попытаться взглянуть на произведение в целом, отыскать в нём те интересные особенности, о которых может быть ранее и не приходилось задумываться.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«9 вариаций» Э.Джавида представляют собой важный этап в становлении и развитии азербайджанского фортепианного искусства.

По существу, именно Э.Джавид наряду с Ф.Амировым является основателем жанра фортепианного вариационного цикла в Азербайджане. К этому выводу мы пришли в процессе серьёзного изучения творчества молодого композитора, а также - фортепианного наследия его талантливых предшественников и современников.

Изучение «Девяти вариаций» Э.Джавида позволяет говорить о творчестве композитора, как о значительном явлении в азербайджанской фортепианной музыке первой половины XX-го века. В этом сочинении в полной мере раскрываются черты фортепианного стиля автора и масштаб его таланта. Неся на себе отпечаток общего вариационного искусства, в нём можно усмотреть и некоторые новаторские свойства, где заметно проглядывают приёмы почти зрелого художественного стиля.

Формирование новаторских принципов в вариациях Э.Джавида оказалось возможным в новых условиях существования подобного рода произведений, ставших выражением классического стиля в музыке.

Типичные стороны джавидовского стиля в полной мере проявились в «Девяти вариациях» для фортепиано. Одухотворённые принципами исполнительской концертности, «9 вариаций» Э.Джавида, как и фортепианные вариации Ф.Амирова, явились «новым словом» в создании вариационного жанра в Азербайджане.

«9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида представляют собой оригинальное произведение со строгой логикой внутреннего развития. Будучи чётко разделёнными между собой законченными миннатурами, вариации, в тоже время, тяготеют к непрерывности музыкального повествования. При этом автор идёт путём сопоставления контрастных и различных по настроению вариаций, с мягкими переходами от спокойных вариаций - к оживлённым и стремительным, и достигает при этом удивительного разнообразия.

«9 вариаций» Э.Джавида отличаются совершенством чисто пианистических средств. Его «фортепианная инструментовка» сви-

детельствует о мастерстве и тонком понимании эстетики звука и многообразных его красок.

На протяжении всего цикла прослеживается свободное развитие темы, где выявление выразительных свойств мелодии достигается путём великолепного использования тембровых, динамических, агогических и других эффектов, соответствующих её вокальному складу. Композитор довольно тщательно выписывает темповые и динамические обозначения, включая и нюансировку.

Изложение блестящими пассажами, массивными, полнозвучными аккордами и мелодико-гармоническими фигурациями, умелое использование регистровых контрастов и подголосочной полифонии позволили Э.Джавиду на высоком художественном уровне создать яркие музыкальные образы.

Во всех, разнообразных по характеру и настроению девяти вариациях, чувствуются, присущие творчеству композитора, романтическое наклонение, изящество и ясность художественного замысла.

Творческая фантазия Э.Джавида многогранна. Композитор трактует каждую вариацию, как законченную миниатюру и для каждого нового воплощения темы находит яркое тематическое и фактурное решение.

Свободно интерпретируя тему, подчиняя её развитию своего художественного замысла, Э.Джавид идёт дальше существующих традиций в жанре фортепианных вариаций. Это проявляется в создании в музыке более яркой контрастности, прозрачности и гибкости голосоведения, разнообразия фактуры и гармонизации, обогащающей каждый раз тему новыми выразительными оттенками. При всём многообразии технических приёмов, включающих метроритмическое варьирование и полифоническое развитие, применение оригинальных ритмических рисунков в их характерном сочетании, музыка Э.Джавида отличается ясностью, большой искренностью и особой теплотой.

По существу, каждая вариация – это интересная творческая задача, требующая от пианиста полной отдачи и предельного напряжения духовных сил, где автор поставил перед собой непростую, но конкретную задачу - выразить в художественных образах вариаций силу чувств и глубину душевного состояния человека.

Композитор с самого начала противопоставляет друг другу и развивает в постоянном взаимодействии две противоречивые стороны

характера личности. И в этом взаимодействии - ключ к пониманию драматургии произведения и его целостному восприятию. Всё это превращает «9 вариаций» Э.Джавида в сочинение огромной значимости в концертном репертуаре азербайджанских исполнителей и не только.

Сохранить стройность и цельность формы – одна из основных трудностей в интерпретации цикла. В данном произведении тенденция к созданию крупного сочинения концертного плана находит своё выражение в наличии некоторых элементов формы фортепианного концерта, где в заключении представлена каденция – кода импровизационного склада, являющаяся своеобразным эпилогом и придающая всему вариационному циклу значительный, монументальный характер. Родственная форме каденции классического концерта, финальная часть вариаций Э.Джавида, выдержана в оркестровом звучании. Написанная с большим аккордовым размахом, яркая и лаконичная кода позволяет пианисту показать свои виртуозные возможности и артистический масштаб. «9 вариаций» Э.Джавида являются одним из примеров обогащения вариационной формы, и поэтому с полным основанием можно утверждать, что здесь форма вариаций перерастает в форму концертной фантазии. Причем, автор очень убедительно достигает этого путём вариантных модификаций темы. Важно отметить и то, что первый творческий опыт Э.Джавида в области создания фортепианного циклического произведения вариационной формы выявляет стремление композитора к традициям народно-национальной музыкальной культуры. Используя опыт своих предшественников и современников, Э.Джавид синтезирует ряд типологических особенностей азербайджанской народной музыки и достижения европейского фортепианного искусства. Подобная трактовка полностью соответствовала эстетическим взглядам композитора и созданному им фортепианному стилю.

Таким образом, Э.Джавид явился не только одним из создателей жанра фортепианных вариаций в Азербайджане, но и обогатил вариационный жанр новыми художественными качествами, ярким национальным колоритом и показал, насколько многообразными могут быть пути воплощения той или иной художественной задачи.

Одно из ярких произведений 40-х годов XX века - «9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида, посвящённые Узеиру Гаджибейли, дало мощный толчок для создания последующих сочинений вариацион-

ной формы в творчестве азербайджанских композиторов и обогатило отечественную фортепианную культуру.

Значение сочинения Э.Джавида велико не только с точки зрения расширения жанровой палитры азербайджанской фортепианной музыки, но и в смысле того, что открыло пианистам широкую перспективу дальнейшего совершенствования их исполнительского мастерства.

Наряду с этим, оригинальное сочинение, в котором во всём сказывается новаторский стиль Э.Джавида, представляет значительный интерес для современного музыкознания и более глубокого анализа, который может быть объектом научного исследования.

Таким образом, можно с полным правом утверждать, что «9 вариаций» Э.Джавида для фортепиано дают ясное представление о той большой роли, которую сыграло композиторское творчество Эртогрола Джавида в развитии азербайджанского музыкального искусства.

Приложение

Пример №1

I вариация

Örtoğrul Cavid

Тема

Moderato

p

pp

Ped. *

(Ped. una corda)

poco

a poco

crescendo...

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

Пример №1

I вариация

Andantino

The musical score is written for piano and consists of five systems. Each system contains a treble staff and a bass staff. The tempo is marked 'Andantino'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various musical notations such as fingerings (1-5), pedaling ('Ped.' with asterisks), dynamics ('p', 'mf', 'f', 'pp'), and crescendo/decrescendo markings ('cresc...', 'dim...').

System 1: Treble staff starts with a whole note chord (B-flat, D, F, A) and a half note (G). Bass staff has a whole note chord (B-flat, D, F, A). Dynamics: *p*. Pedal: *Ped.* *

System 2: Treble staff has a half note (G) and a half note (F). Bass staff has a half note (G) and a half note (F). Dynamics: *cresc...*, *dim...*. Pedal: *Ped.* *

System 3: Treble staff has a half note (G) and a half note (F). Bass staff has a half note (G) and a half note (F). Dynamics: *cresc...*, *dim...*. Pedal: *Ped.* *

System 4: Treble staff has a half note (G) and a half note (F). Bass staff has a half note (G) and a half note (F). Dynamics: *cresc...*, *dim...*. Pedal: *Ped.* *

System 5: Treble staff has a half note (G) and a half note (F). Bass staff has a half note (G) and a half note (F). Dynamics: *mf*, *f*, *pp*. Pedal: *Ped.* *

The musical score consists of six systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical elements such as notes, rests, and fingerings.

- System 1:** Features a treble staff with a melodic line and a bass staff with a supporting line. Dynamics include *f* and *pp*. Pedal markings are present below the bass staff.
- System 2:** Continues the melodic and harmonic development. Dynamics include *f* and *p*. Pedal markings are present below the bass staff.
- System 3:** Includes a *cresc...* marking in the treble staff and a *dim...* marking in the bass staff. Dynamics include *sf*. Pedal markings are present below the bass staff.
- System 4:** Features a *p* dynamic in the treble staff. Pedal markings are present below the bass staff.
- System 5:** Includes a *dim.* marking in the treble staff and a *rit.* marking in the bass staff. Pedal markings are present below the bass staff.
- System 6:** The final system on the page, concluding the piece. Pedal markings are present below the bass staff.

Пример №2

II вариация

Allegretto

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

(sim.)

poco a poco cresc.

(5 3)

Пример №3

III вариация

Allegro non troppo

The musical score is written for piano in 8/8 time. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The first system includes fingerings (3), (2), (1) in the right hand and (5), 1, 2, 3, 4, 3 in the left hand, with a 'Ped.' marking. The second system has 'cresc...' and 'dim...' markings. The third system has 'Ped.' markings. The fourth system has 'dim.' and 'Ped.' markings. The fifth system starts with 'mf' and ends with 'poco a poco' and 'Ped.' markings. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

The image displays five systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a *cresc.* marking. The right hand has complex fingerings (e.g., 3, 1, 2, 3, 4, 5, 2, 3) and a trill marked *8^{va}*. The left hand has fingerings like 5, 3, 2, 3, 1, 2, 1. Pedal markings *Ped.* and asterisks *** are present.
- System 2:** Continues the musical piece with fingerings such as 2, 4, 2, 4, 1, 2, 3, 1. Pedal markings *Ped.* and asterisks *** are used.
- System 3:** Includes a *rit...* marking. The right hand has fingerings like 1, 2, 3, 1, 2, 3, 1. The left hand has fingerings like 5, 2, 1, 3, 2, 1. Pedal markings *Ped.* and asterisks *** are present.
- System 4:** Features a *cresc...* marking. The right hand has fingerings like 4, 1, 1, 3. The left hand has fingerings like 5, 1, 2, 3. Pedal markings *Ped.* and asterisks *** are used.
- System 5:** Includes a *rit.* marking. The right hand has fingerings like 3, 4. The left hand has fingerings like 5. Pedal markings *Ped.* and asterisks *** are present.

Пример №4

IV вариация

Allegretto

The musical score is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The first system begins with a treble staff and a bass staff. The second system continues the melody in the treble staff. The third system features a crescendo in the bass staff. The fourth system includes a 'poco a poco cresc...' marking. The fifth system ends with a final chord. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings (cresc., p, sf). Fingerings are indicated by numbers 1-5 above notes. Pedal markings (Ped. *) are present throughout.

V вариация

The image displays a musical score for a piano piece, divided into two main sections: **Allegro non troppo** and **Meno mosso**.

Allegro non troppo section:

- Tempo/Character:** Allegro non troppo.
- Key Signature:** One flat (B-flat major or D minor).
- Time Signature:** Common time (C).
- First System:**
 - Right Hand:** Features chords and a melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).
- Second System:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).
- Third System:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).
- Fourth System:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).

Meno mosso section:

- Tempo/Character:** Meno mosso.
- Key Signature:** One flat (B-flat major or D minor).
- Time Signature:** Common time (C).
- First System:**
 - Right Hand:** Features chords and a melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).
- Second System:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).
- Third System:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).
- Fourth System:**
 - Right Hand:** Continues the melodic line with a crescendo (*cresc...*) and decrescendo (*dim...*) marking.
 - Left Hand:** Features a triplet of eighth notes, followed by a quarter note and an eighth note. Pedal points are indicated by "Ped." and asterisks (*).

cresc... *dim...* *cresc...*

2 3 1 2 3 4 1 2 3 (3 2 3 1) 2 1 2

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

mf

(2 1 3) 2 3 4 1 2 1 3 2 1 2 1 4

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

ff

legato

8^{va} 1 2 3 4 1 2 3 4 1 2 3 4 5

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

fff *fff* *fff*

8^{va} 2 1 2 5

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

Attacca subito

Пример №6

VI вариация

Andante pastorale

The musical score for the VI variation, *Andante pastorale*, is presented in five systems. The notation includes various musical elements such as triplets, slurs, and dynamic markings. The score is written for piano and includes a variety of musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *pp*, *cresc.*, and *dim.*. The score is in a key with one flat and a 3/4 time signature.

System 1: *pp* *cresc.* *dim.* *cresc.* *dim.*

System 2: *cresc...* *dim...* *cresc...*

System 3: *pp* *dim.*

System 4: *cresc...* *dim...* *cresc...*

System 5: *ten.*

First system of the musical score. The treble clef staff contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings 5 3, 2 3, 2 4 3, 3, 2 4 3, and 2. The bass clef staff has a few notes with fingerings 1, 2, and 3. Pedal markings 'Ped. *' are placed below the staff at the beginning, after the first measure, and after the third measure. A 'cresc...' marking is at the end of the system.

Second system of the musical score. The treble clef staff has notes with fingerings 5 3, 4 2, 5 4, and a triplet of 1 2 3. The bass clef staff has a note with fingering 2. Pedal markings 'Ped. *' are at the beginning, after the first measure, and after the third measure. Dynamic markings include 'mf', 'cresc...', 'dim...', and 'cresc...'.

Third system of the musical score. The treble clef staff has notes with fingerings (2) 1, (4) 3, and 5. The bass clef staff has notes with fingerings 1 and 2. Pedal markings 'Ped. *' are at the beginning and after the first measure. Dynamic markings include 'pp', 'cresc...', and 'dim...'.

Fourth system of the musical score. The treble clef staff has notes with fingerings 5 1 3 2 3, 2 1 4, and 3 3. The bass clef staff has notes with fingerings 1 2 3, 3 3, and 5 2 1. Pedal markings 'Ped. *' are at the beginning, after the first measure, and after the third measure. The tempo marking 'piu mosso poco a poco 4' is present. A 'cresc...' marking is also present.

The musical score consists of five systems of staves, primarily in 4/4 time. The notation includes various musical elements:

- System 1:** Features a treble and bass staff. The bass staff has a *cresc.* marking and a *Ped.* marking. The treble staff has a *Ped.* marking and a *Ped. ** marking. There are also *Ped. ** markings in the bass staff.
- System 2:** Features a treble and bass staff. The bass staff has a *Ped.* marking and a *Ped. ** marking. The treble staff has a *Ped. ** marking and a *Ped. ** marking. There are also *Ped. ** markings in the bass staff.
- System 3:** Features a treble and bass staff. The bass staff has a *pp* marking and a *cresc...* marking. The treble staff has a *dim...* marking and a *cresc...* marking. There are also *dim...* markings in the bass staff.
- System 4:** Features a treble and bass staff. The bass staff has a *cresc...* marking and a *dim...* marking. The treble staff has a *dim...* marking and a *dim...* marking. There are also *dim...* markings in the bass staff.
- System 5:** Features a treble and bass staff. The bass staff has a *dim. e rallentando* marking and a *Ped.* marking. The treble staff has a *Ped.* marking and a *Ped. ** marking. There are also *Ped. ** markings in the bass staff.

Пример №7

VII вариация

The musical score for 'VII вариация' (Example No. 7) is written for piano and bass. It consists of five systems of staves. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as dynamics (*p*, *mf*, *f*, *cresc.*), articulation (*Ped.*, ***), and fingerings. The piece features a mix of chords and melodic lines with some complex rhythmic patterns.

System 1: Starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays a series of chords and single notes, while the left hand plays a bass line with fingerings 4, 2, 3, 5. Pedal points are marked with *Ped.* and ***.

System 2: Continues the melodic and harmonic development. The right hand has fingerings 3, 2, (4 3), 2, 5, 3. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 4. Pedal points are marked with *Ped.* and ***.

System 3: Features a piano (*p*) dynamic. The right hand has fingerings 1, 3, 5, 2, 3, 4, 3. The left hand has fingerings 4, 2, 3, 5. Pedal points are marked with *Ped.* and ***.

System 4: Continues the melodic and harmonic development. The right hand has fingerings 4, 5, 3, 2, 4, 1. The left hand has fingerings 1, 3, 4, 5, 3, 4. Pedal points are marked with *Ped.* and ***.

System 5: Ends with a mezzo-forte (*mf*) dynamic, followed by a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic. The right hand has fingerings 1, 2, 1, 4, 5, 3, 4, 5. The left hand has fingerings 1, 2, 3, 2, 1, 2, 4. Pedal points are marked with *Ped.* and ***.

Musical score for piano, featuring five systems of notation. The score includes dynamic markings (*mf*, *ff*, *fff*, *p*, *dim...*), articulation (pedal points marked with asterisks), and fingering numbers (1-5). The notation includes treble and bass staves, with some measures featuring a grand staff (treble and bass clef). The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat).

System 1: *mf* (mezzo-forte). Pedal points marked with asterisks. Fingering: 3, 1, 1, 2, 3, 1.

System 2: *ff* (fortissimo). Pedal points marked with asterisks. Fingering: 4, 4, 4, 4.

System 3: *fff* (fortississimo). Pedal points marked with asterisks. Fingering: 1, 2, 1.

System 4: *p* (piano). Pedal points marked with asterisks. Fingering: 5, 4, 5.

System 5: *dim...* (diminuendo). Pedal points marked with asterisks. Fingering: 3, 1, 2, 4, 1, 2.

Пример №8

VIII вариация

Andante grazioso

The musical score is written for piano and bass in D major (two sharps) and 12/8 time. The tempo is marked 'Andante grazioso'. The score is divided into five systems, each with a piano (treble) staff and a bass (bass) staff. The piano part begins with a melodic line in the right hand, featuring various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides harmonic support with sustained notes and occasional movement. Pedal markings (Ped.) and dynamics (pp, p, cresc., dim.) are used throughout. The score includes various musical notations such as slurs, ornaments, and fingerings.

System 1: Piano part starts with a melodic line in the right hand, featuring various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides harmonic support with sustained notes and occasional movement. Pedal markings (Ped.) and dynamics (pp, p, cresc.) are used throughout.

System 2: Piano part continues with a melodic line in the right hand, featuring various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides harmonic support with sustained notes and occasional movement. Pedal markings (Ped.) and dynamics (dim., p, cresc.) are used throughout.

System 3: Piano part continues with a melodic line in the right hand, featuring various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides harmonic support with sustained notes and occasional movement. Pedal markings (Ped.) and dynamics (cresc., p, cresc.) are used throughout.

System 4: Piano part continues with a melodic line in the right hand, featuring various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides harmonic support with sustained notes and occasional movement. Pedal markings (Ped.) and dynamics (dim., p, cresc.) are used throughout.

System 5: Piano part continues with a melodic line in the right hand, featuring various ornaments and fingerings (e.g., 5, 3, 1, 2, 3, 4, 5). The bass part provides harmonic support with sustained notes and occasional movement. Pedal markings (Ped.) and dynamics (pp, p, cresc.) are used throughout.

The musical score consists of six systems of staves, primarily in treble and bass clefs, with a key signature of one sharp (F#).

- System 1:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *ppp cresc.* and *dim.*. Pedal markings: *Ped. ** and *Ped. **.
- System 2:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *pp*. Pedal markings: *Ped. ** and *Ped. **.
- System 3:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *rit. dim.*. Pedal markings: *Ped. ** and *Ped. **.
- System 4:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *ppp* and *cresc.*. Pedal markings: *Ped. ** and *Ped. **.
- System 5:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *ppp*. Pedal markings: *Ped. ** and *Ped. **.
- System 6:** Treble clef, 4/4 time. Dynamics: *rit. dim...* and *f*. Pedal markings: *Ped.* and ** Ped. **.

Пример №9

IX вариация

Allegro di molto

The musical score is written for piano and bass. It consists of six systems of music. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro di molto'. The first staff (treble) contains a melodic line with various fingerings (e.g., 2, 1, 5, 1, 2, 1, 2, 3, 5, 2, 3, 1, 3, 2, 2, 1, 2, 3, 2, 1, 5, 1, 2, 1, 3) and articulation marks. The second staff (bass) contains a supporting line with chords and single notes, including a 'Ped.' (pedal) instruction. Dynamics include 'mf cresc.', 'dim.', and 'cresc.'. The second system continues the melodic and harmonic development, with 'dim.' and 'cresc...' markings. The third system features a more active bass line with eighth notes and a 'Ped.' instruction. The fourth system shows a return to a more melodic focus in the treble, with 'cresc.' and 'p' (piano) markings. The fifth system continues the melodic line with 'p' and 'cresc.' markings. The sixth system concludes the variation with a final melodic phrase and a 'Ped.' instruction. The score is marked with 'Ped.' and '*' throughout, indicating pedal points and specific articulation.

13

The musical score is presented in a standard format with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The piece is marked 'Piano' and 'Allegretto'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page is numbered 13 in the top right corner.

Der Rosenkranz

Op. 149, No. 3

3/4

G major

Vocal: *p* *f*

Piano: *Ped.* ***

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

First system of a piano piece. The right hand features a melodic line with fingerings 2, 1, 3, 4, 1, 5, 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1, 3, 5, 1. The left hand has a sustained bass line with a pedal point marked 'Ped. *' and a final 'Ped. *' at the end of the system.

Second system of the piano piece. The right hand continues the melodic line with fingerings 1, 3, 2, 5, 4, 5, 4, 3, 1, 3, 2, 3, 5, 4, 5. The left hand has a sustained bass line with a pedal point marked 'Ped. *' and a final 'Ped. *' at the end of the system.

Third system of the piano piece. The right hand features a melodic line with fingerings 4, 3, 5, 4, 4, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 5, 4, 5. The left hand has a sustained bass line with a pedal point marked 'Ped. *' and a final 'Ped. *' at the end of the system.

Fourth system of the piano piece. The right hand features a melodic line with fingerings 1, 3, 2, 1, 3, 2, 3, 5, 4, 5, 2, 3, 2, 1, 3, 2. The left hand has a sustained bass line with a pedal point marked 'Ped. *' and a final 'Ped. *' at the end of the system.

Список используемой литературы:

(На азербайджанском языке)

1. Azərbaycan Arxivi. 2-3,(25-26). (Red.Ə.Ə.Paşayev.Bakı: 1985., 292 s.
2. Əliyeva F.S. Musiqi tariximizin səhifələri. Bakı: Adiloğlu, 2003., 320s.
3. Babaxanlı G. "Balaman məktəbi".Dərsliyi və Ərtoğrul Cavid. Bakı, Proqres, 2015 il.,149 s.
4. Babaxanlı G. Ərtoğrul Cavidin nota köçürdüyü xalq mahnıları. Ərtoğrul Cavidin yaramıq qalmış əsərləri 12-13 cildlər. Bakı, Proqres, 2015 il.,197 s.
5. Üzeyir Hacıbəyov haqqında seçilmiş xatirələr və məqalələr.Bakı: Elm, 1990, 292 s.
6. Üzeyir Hacıbəyov ensiklopediyası. Elmi red.N.S.İbrahimov.Bakı: Azərbaycan Nəşriyyatı, 1996, 304 s.

(На русском языке)

1. Абасова Э.А. Узейр Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку, «Элм», 1985 г., 209 с.
2. Абезгауз И. «Опера «Кероглы» Узейра Гаджибекова». Москва, «Советский композитор», 1987 г., 229 с.
3. Ансерме Э. «Беседы о музыке» пер. с французского. Л., 1976 г., с.84.
4. Виноградов В. Мир музыки Фикрета. Баку, «Язычы», 1983 г., 223 с.
5. Гаджибеков У. О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: Язычы, «Азернешр»,1966 г., 159 с.
6. Сеидов Т.А. Азербайджанская советская фортепианная музыка (1930-1970). Баку, «Язычы», 1980 г., 147 с.
7. Сеидов Т.А.Развитие жанров азербайджанской фортепианной музыки. Баку: Шур, 1992 г., 308 с.
8. Маилова А.Г. Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К.Сафар-Алиевой.Баку, «Адилъоглу», 2003 г., 466 с.
9. Музыкальный энциклопедический словарь. М., «Советская Энцикло-педия», 1990 г., 671 с.

10. Н.И.Голубовская «О музыкальном исполнительстве».
Ленинград, «Музыка», 1985 г., 142 с.
11. Е.М.Тимакин «Воспитание пианиста». Москва. «Советский композитор». Москва, 1989 г., 143 с.
- 12.Пианисты рассказывают. (Состав. и общ. редактор Г.Соколов)
Москва, «Советский композитор», 1989 г., 223 с.
13. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений.
Вариационная форма. М, «Музыка». 1987 г., 241 с.
14. Электронная библиотека. Интернет сайт: ru.wikipedia.org/wiki
Джавид Эртограл.

ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора	3
От автора	5
Раздел 1. Творческий путь Эртогрола Джавида в контексте азербайджанской фортепианной музыки XX века.....	8
Раздел 2. Музыкально-исполнительский анализ «9 вариаций» для фортепиано Э.Джавида и методические рекомендации	23
Заключение	97
Приложение	101
Список использованной литературы	122



Маилова Адиля Гусейнага кызы родилась в городе Баку.

В 1969 году с отличием окончила Среднюю Специальную музыкальную школу им. Бюль-Бюля в классе А.А. Калантар. В 1974 году, будучи стипендиатом имени Узеира Гаджибекова, с отличием окончила Азербайджанскую Государственную консерваторию по классу фортепиано Народной артистки Азербайджана, профессора К.К. Сафар-Алиевой. В том же году была оставлена ректором Азгосконсерватории, профессором, Народным артистом Азербайджана и СССР С.И. Гаджибековым на штатную работу в качестве концертмейстера. В 1977 году была удостоена звания почётного дипломанта У Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей среди пианистов в г. Тбилиси. В 1981 году с отличием и экстерном окончила аспирантуру Ленинградской-Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова в классе фортепиано профессора Л.Б. Уманской и профессора С.М. Хентовой (по истории и теории фортепианного искусства и педагогики). С 1981 года начала педагогическую деятельность в Азгосконсерватории на кафедре общего фортепиано, совмещая её с работой на кафедре специального фортепиано. В 1985 году была удостоена звания дипломанта VII Закавказского конкурса музыкантов-исполнителей в качестве концертмейстера, посвящённого 100-летию со дня рождения Узеира Гаджибекова, состоявшегося в г. Баку. В 2005 году защитила диссертацию на соискание учёной степени кандидата искусствоведения по теме «Становление и развитие музыкально-исполнительского творчества К.К. Сафар-Алиевой». В 2005 году получила должность доцента кафедры общего фортепиано. Адиля Маилова внесла свой достаточно весомый вклад в развитие азербайджанского фортепианного искусства и, прежде всего, в области пропаганды азербайджанской музыкальной исполнительской культуры как в Азербайджане, так и за его пределами. В течение долгих лет, ведя активную концертную деятельность, А. Маилова успешно выступала с сольными и камерными концертами в дуэте с Заслуженным деятелем искусств Азербайджана, профессором В.Ц. Аншелевичем (виолончель) и Заслуженным деятелем искусств Азербайджана, профессором Р.З. Адигезаловым (скрипка, вокал). Адиля Маилова успешно занимается научно-исследовательской деятельностью. Является автором фундаментальной монографии, посвящённой памяти Народной артистки Азербайджана, профессора К.К. Сафар-Алиевой, ряда методических работ и научных статей. В течение ряда лет, проработав на контрактной основе за рубежом, Адиля Маилова успешно представляла азербайджанскую фортепианную школу в Арабской Республике Египет в г. Каире. За 35 лет педагогической деятельности в Бакинской Музыкальной Академии А.Г. Маилова подготовила свыше 100 специалистов высшей квалификации.