

МИНИСТЕРСТВО ПО ДЕЛАМ КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ  
УЗБЕКИСТАН

ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ  
ИМЕНИ М.АШРАФИ

Кафедра концертмейстерского мастерства

**С.Я. САФАРОВА**

**РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ АРИЯМИ И  
РОМАНСАМИ КОМПОЗИТОРОВ  
ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА В  
КЛАССЕ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОГО  
МАСТЕРСТВА**

Учебно-методическое пособие для музыкальных вузов

Ташкент - 2001

**Редактор** — кандидат искусствоведения, профессор **И.Г.Галущенко**

**Рецензенты:** зав. кафедрой концертмейстерского мастерства  
Ташкентской государственной консерватории им.  
М.Ашрафи, кандидат педагогических наук, доцент  
**М.Б.Касимова**

доцент **А.И.Гринберг**

Рекомендовано к изданию Научно-методическим советом  
Ташкентской государственной консерватории имени М.Ашрафи

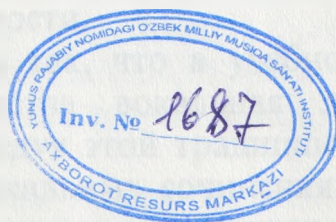
Настоящее учебно-методическое пособие находится в русле реализации принятой IX сессией Олий Мажлиса Национальной программы по подготовке кадров. В нем предлагаются новые методы обучения пианистов-концертмейстеров на примере современной музыки композиторов Центральной Азии и Казахстана.

В I части пособия анализируются оперные арии и романсы композиторов Узбекистана, во II части рассматриваются оперные арии и романсы композиторов Таджикистана, Киргизии, Туркмении и Казахстана.

Пособие предназначено педагогам и студентам музыкальных вузов, преподавателям и учащимся ссузов, оно может быть полезно пианистам-концертмейстерам оперных театров, профессиональным концертным исполнителям.

Подписано в печать 20.09.1999г. Заказ № \_\_\_\_ Тираж 250 экз.  
Уч. печ. л. 6 формат 84x108 1/16 Уч. – изд. л. Бумага офсетная

Отпечатано в типографии ДП "Академ-Хизмат",  
Ташкент, проспект Узбекистанский, 45.



## ОГЛАВЛЕНИЕ

От автора .....	4
<b>ЧАСТЬ I. РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ АРИЯМИ И РОМАНСАМИ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА ...</b>	<b>6</b>
Раздел I. Оперные арии .....	6
Раздел II. Романсы .....	17
<b>ЧАСТЬ II. РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ АРИЯМИ И РОМАН- САМИ КОМПОЗИТОРОВ ТАДЖИКИСТАНА, КИРГИЗИИ, ТУРКМЕНИИ И КАЗАХСТАНА .....</b>	<b>32</b>
Раздел I. Оперные арии .....	32
Раздел II. Романсы .....	48
<b>МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ОСВОЕНИЮ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫХ АРИЙ И РОМАНСОВ .....</b>	<b>63</b>
Используемая литература .....	68
Рекомендуемая литература .....	69
Приложение: Нотные примеры .....	70

## ОТ АВТОРА

Пособие "Работа пианиста над оперными ариями и романсами композиторов Центральной Азии и Казахстана в классе концертмейстерского мастерства" адресовано преподавателям и студентам фортепианного факультета консерваторий, педагогам фортепианного отдела ссузов, а также молодым исполнителям, выступающим в качестве концертмейстеров. Такой широкий диапазон читателей связан с попыткой в какой-то мере восполнить пробел, наблюдаемый вокруг проблемы подготовки высококвалифицированных пианистов-концертмейстеров, без участия которых сегодня невозможно полноценное функционирование ни одной из сфер музыкального исполнительства и музыкального образования. В самом деле, совершенно очевидно, что от начального до высшего звена обучения ни один исполнитель-инструменталист не может обойтись без концертмейстера. Трудно себе представить дальнейшую самостоятельную деятельность инструменталистов после окончания вуза вне пианистов-концертмейстеров, ибо репертуар концертирующих музыкантов в основном опирается на партии солиста и фортепиано. Кровно необходим концертмейстер и певцам, в работе с которыми он нередко выполняет педагогические функции в силу недостаточной подготовленности вокалистов к самостоятельному изучению музыкальных произведений. Роль концертмейстера не умалется и в случаях необычайной музыкальной одаренности вокалистов, но нуждающихся в наставничестве. Неслучайно, выдающиеся певцы XX столетия относились к выбору концертмейстеров с особой тщательностью и требовательностью, справедливо полагая, что удачный партнер-пианист является немаловажным залогом художественного успеха в целом.

Несмотря на огромную практическую значимость концертмейстерского искусства, перечень методической литературы по данному вопросу весьма скромна. На сегодняшний день он ограничивается лишь небольшими статьями, затрагивающими отдельные аспекты подготовки концертмейстерских кадров, не претендующими на целостную подготовку проблемы. Между тем, потребность в создании специального учебника по концертмейстерскому мастерству весьма ощутима. Не случайно она актуализировалась в задачу первостепенной важности.

Исторически сложилось так, что в учебном процессе в классе концертмейстерского мастерства вокальная литература занимает преимущественное место. Следуя этой традиции, автор сосредоточил свое внимание именно на вокальных сочинениях, и, в частности, на образцах оперных арий и романсов композиторов Центральной Азии

и Казахстана. Выбор музыкальных произведений был прежде всего продиктован их художественными достоинствами. При этом учитывались и такие факторы, как степень апробированности материала в учебной и исполнительской практике, методическая целесообразность его изучения, уровень сложности технических задач, соответствующих вузовским требованиям. Среди сочинений, рекомендуемых к изучению, предлагаются, как популярные, завоевавшие широкое признание опусы, так и известные, но неопубликованные произведения, либо изданные столь малыми тиражами, что на сегодняшний день стали библиографической редкостью. Последнее обстоятельство, думается, особенно важно для областных учебных заведений искусств Узбекистана, испытывающих в современных условиях острейший дефицит в учебно-педагогической литературе. Нацеленность на творчество композиторов Центральной Азии и Казахстана также не случайна. Многолетняя педагогическая деятельность автора убеждает, что работа с региональным музыкальным материалом позволяет обогатить основные навыки концертмейстерского мастерства интересными исполнительскими приемами, расширяет горизонты представлений о специфике национальных музыкальных культур Востока.

Пособие "Работа пианиста над оперными ариями и романсами композиторов Центральной Азии и Казахстана" опирается на действующие программные требования курса концертмейстерского мастерства в музыкальных учебных заведениях. В нем в какой-то мере реализуется замысел автора представить специальность концертмейстерского исполнительства как целостную систему, включающую различные содержательно-технологические этапы освоения музыкальной литературы. Основное внимание в процессе интерпретаторского анализа с установкой для концертмейстеров сосредоточено на крупных аспектах, помогающих определить магистральные исполнительские задачи, а именно: выявление общего эмоционального строя музыки, динамики смены его состояний, характеристика музыкальных образов, особенность вокального интонирования, выделение основных средств музыкальной выразительности и рекомендации для достижения сбалансированного, художественно согласованного звучания партии вокальной с фортепианной. Учитывая неодинаковый уровень подготовленности студентов, различную степень их музыкальной одаренности и технические данные, автор подобрал произведения разной трудности, расположив их в порядке постепенного усложнения художественно-технических задач.

Пособие состоит из двух частей, списка литературы и приложений. В I части дается краткая характеристика особенностей

оперных арий и романсов и приводятся аналитические примеры работы с оперным и романсовым материалом из творчества композиторов Узбекистана в концертмейстерском классе. Аналогичные цели, но только на примере творчества композиторов Таджикистана, Киргизии, Туркмении, Казахстана поставлены во II части пособия. Заключительный раздел имеет преимущественно методический характер и содержит конкретные рекомендации и советы по овладению основными навыками концертмейстерского мастерства. По существу, это практические выводы, накопленные в I и II частях пособия.

В предлагаемом пособии обобщен более чем 25-летний опыт работы кафедры концертмейстерского мастерства Ташкентской государственной консерватории им. М.Ашрафи. Все положения и рекомендации автора внедрены в практику учебно-методического и концертно-исполнительского процесса.

**С.Я.САФАРОВА**

## ЧАСТЬ I

### РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ АРИЯМИ И РОМАНСАМИ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

#### Раздел I. Оперные арии

Приступая к работе над оперной арией в концертмейстерском классе, студенту необходимо определить некоторые позиции, а именно: что такое оперная ария, какими особенностями обладают оперные арии в творчестве композиторов Узбекистана, каковы драматургические функции оперных арий, что предлагаемые нами ответы на данные вопросы не претендуют на пополнение теории опероведения; наш интерес будет удовлетворен только в одном направлении — с точки зрения методики преподавания концертмейстерского мастерства.

Ария, как известно, представляет одну из основных форм сольного оперного пения. Это завершенное по мысли и закругленное в структурном отношении индивидуальное вокальное высказывание героя. Музыкальное действие в арии часто заторможено и переключено в сферу внутренних эмоциональных переживаний. Динамика внешних событий здесь переходит в динамику психологических состояний.

В отличие от оперного монолога, в арии не предполагается показ процесса становления образа; она фиксирует лишь главные черты характера, передает эмоциональные состояния и чувства, очерченные крупным планом. Оперная ария функционально несхожа и с жанром романса. Она динамически ярче, темброво красочнее, так как написана для голоса и оркестра. Более развернута ария и по содержанию, ибо несет драматургическую нагрузку внутри большого музыкального сочинения, являясь определенным этапом развития оперного действия. Классические образцы оперной арии XVIII-XIX веков представляют блестящий пример великолепного вокального мастерства, демонстрирующего разнообразные технические и художественно-выразительные возможности певческого искусства, доставляющего наслаждение слушателям. Пользуясь заслуженной популярностью у публики, многие оперные номера стали включаться в концертный репертуар, где партию оркестра должен исполнять на фортепиано пианист-концертмейстер. Понятно, что исходя из контекста, каждый аккомпаниатор ставил перед собой свои задачи; вместе с тем главное условие — приближение фортепианного переложения к специфике оркестрового звучания — оставалось критерием качества концертмейстерского исполнения.

Узбекская опера — жанр сравнительно молодой, появившейся лишь в конце 30-х годов XX века. В композиционном отношении она опирается на европейскую классическую оперную модель, но “наполненную” узбекским национально-характерным материалом. Отличительной особенностью узбекских опер, особенно на раннем этапе становления, является принцип цитирования музыкального материала, почерпнутого из арсенала устно-профессионального и фольклорного источников. Для концертмейстера, работающего над вокальными фрагментами из узбекской оперной литературы, осознание этого фактора имеет большое значение. Ведь для создания полноценной художественно убедительной интерпретации ему необходимо обладать хотя бы общими знаниями об особенностях интонирования, синтаксиса и формообразования в узбекской монодии.

В оперных произведениях композиторов Узбекистана нашли широкое применение различные жанры песенно-инструментального фольклора: ашула, кўшиқ, йиғи, лапар и др. Неслучайно, многие вокальные эпизоды можно скорее отнести к песням, нежели к собственно оперным формам. С другой стороны, исследователями замечено, что по мере развития оперного жанра в Узбекистане, подлинно национальный источник начинает использоваться более опосредованно, компенсируясь усилением национальных черт в гармонически-фактурном, темброво-колористическом, формообразующим компонентах. Так, наряду со статичной репризностью утверждается принцип совмещения трехчастной формы с включением ауджево-кульминационной зоны; кварто-квинтовые остинато сменяет гармоническая красочность с терпкой альтерированной аккордикой, более разнообразными становятся ритмические усули. Все это создает особый национальный колорит, причем, выявляемый не по внешним признакам, а ощущаемый как бы “изнутри”. Следовательно, концертмейстеру при разучивании фортепианной партии необходимо обратить внимание на целый комплекс элементов, выявив и способы членения материала, и приемы кульминирования, и особенности фактурно-гармонического решения, и жанровую ориентацию.

Ария в узбекской опере занимает весомое место. В количественном отношении, пожалуй, она нередко перевешивает все остальные оперные формы. Многофункциональна ее роль и в драматургическом плане. Ария-портрет, ария-монолог, ария-обращение к другому персонажу, заменяющая диалогическую сцену, ария-песня, как часть народно-бытовой картины или обрядового торжества — вот основные ее разновидности, обладающие в музыкальной драматургии оперы статическим или активизирующе-действенным назначением. Концертмейстеру, исполняющему узбекскую оперную арию, для грамотной



интерпретации крайне необходимо определить какую драматургическую нагрузку несет тот или иной номер в оперном произведении.

Следующий аспект, заслуживающий внимания — роль инструментальных эпизодов (вступления, отыгрыши, постлюдии). Назначение этих фрагментов зависит от конкретного художественного содержания и от местонахождения в оперной форме. Вступительные разделы, как правило, создают эмоциональную атмосферу, настраивая слушателей на определенный тонус. Для концертмейстера-пианиста это очень ответственный момент, ибо он подготавливает начало пения вокалиста, помогая ему “войти в образ”. В узбекских оперных ариях наиболее распространены два типа вступлений — фонового характера и интонационно предвосхищающего основную тему вокальной партии. Вступление — фон составляет чаще всего либо несколько аккордов, либо общие формы движения, цель которых ладотонально подготовить выступление певца. Однако, ошибочно полагать, что такого рода вступление носит формальный характер. Только выбор правильной динамики, эмоциональная наполненность звучания музыки способны дать верный “толчок” для певца, помочь ему справиться с волнением, сориентироваться в обстановке. Вступления, построенные на интонациях вокальной партии, требуют более выверенного решения. Здесь имеет смысл продумать целесообразность выбора: либо пианист будет стремиться достичь максимальной схожести фортепианной фразировки с манерой ее дальнейшего вокального интонирования, либо, напротив, изберет путь контрастного решения. В случаях повторения ключевой интонации в других эпизодах арии - отыгрышах и в постлюдии требуется логическая выстроенность целого, где каждый инструментальный фрагмент связан с последующим и вместе с тем будет нести определенную драматургическую нагрузку.

Несколько слов по поводу переложения оркестровой партитуры для фортепиано. Фортепианная фактура в узбекских оперных ариях в целом пианистически удобна, однако, нередки случаи, когда осуществляется механический перевод партитурного текста для клавира. В подобных ситуациях пианист-концертмейстер должен уметь найти самостоятельный вариант для удобного исполнения. При этом следует иметь в виду, что такие упрощения, облегчения не должны исказить замысел композитора, обеднить тембровую палитру звучания. В исполнительской практике, к сожалению, встречаются примеры неумелого обращения с партитурными переложениями для фортепиано, когда концертмейстер полнозвучную оркестровую партию “превращает” в невзрачную одноплановую фортепианную фактуру, вызывая досаду своим непрофессиональным подходом к делу.

Научить студента грамотно ориентироваться в нотном тексте, находить художественно убедительные творческие решения, стать для певца помощником в освоении музыкального материала — вот основные аспекты работы, на которые должен сконцентрировать внимание педагог и обучающийся в классе концертмейстерского мастерства, изучая узбекские оперные арии.

Для конкретизации общих методологических положений предлагаем несколько примеров.

С.Юдаков. Ария Ойхон из второй картины второго действия оперы “Проделки Майсары”

Небольшая ария Ойхон, заточенной в доме судьи, обращена к возлюбленному Чубону. В ней выражены гневное чувство героини к старому судье и надежда на свое спасение. Начиная работу над арией, следует обратить внимание на композиторскую ремарку *capriccioso*, помогающую почувствовать образный мир этого несложного по музыкальному языку оперного номера. Основные исполнительские трудности в ней заключены не столько в техническом, сколько в художественно-содержательном плане. В арии образ Ойхон раскрывается в динамике переходов различных эмоциональных состояний. В начале это наивная и беспечная, шаловливая и жизнерадостная девушка, которой всего 16 лет. Попав в дом судьи, невеста Чубона становится более серьезной, ее охватывает негодование и гнев. Томясь в доме ненавистного похитителя, Ойхон горько сетует на свою печальную судьбу, глубоко переживая разлуку с любимым. В музыке арии эта смена чувств показана С.Юдаковым ярко и убедительно, поэтому у исполнителей — певца и концертмейстера главная задача — более рельефно показать каждую стадию эмоционального переживания девушки: от лирического настроения к состоянию отчаяния, доходящего до гневного обличения и возврат к состоянию успокоения.

В музыкальном языке арии ощутима жанрово-стилистическая связь с узбекским фольклором и это естественно, поскольку здесь использована ферганская народная песня “Қошинг қораси” (“Чернота твоих бровей”). Помимо этого, в вокальной партии можно обнаружить интонационное сходство с хорезмской народной песней “Оромижон”. Вместе с тем мелодия арии воспринимается вполне современно. В развитии музыкального материала С.Юдаков постепенно отходит от фольклорных первоисточников, широко развивая тематизм путем введения ауджа, отсутствующего в народных песнях. Двухтактовое фортепианное вступление, построенное на начальных интонационных оборотах вокальной партии, создает лирическое настроение. Его

следует исполнять очень мягким звуком, *legato*, идеально ровно, используя прямую педаль и соблюдая нюанс *mp*. Фортепианная партия выполняет функцию эмоционального фона, подчеркивая и оттеняя смены настроений Ойхон ладотональными переходами и мажорно-минорными гармоническими красками, как, например, в четвертом такте, где неожиданно появляется одноименный минор. Инструментальное сопровождение арии довольно удобно и пианистично. Прозрачный стиль оркестровки нашел отражение в упрощенной фактуре переложения. Усложнение наблюдается лишь в отыгрышах, которым отведена весьма важная роль. Они могут трактоваться как выражение внутреннего голоса героини, досказывающие ее мысли или подводящие к новой эмоциональной стадии. С этой точки зрения интересно решен ауджевый эпизод (*meno mosso*), где вокальный аудж подготовлен активным динамическим нарастанием в фортепианной партии. От пианиста здесь требуется хорошее владение штрихом *legato*. Для достижения этой цели допустимо в некоторых местах облегчение музыкального текста за счет снятия нижних звуков октав в партии правой руки (см. пример 1).

С.Юдаков. Ария Ойхон из первого действия  
оперы “Проделки Майсары”

Ария Ойхон раскрывает лирический образ молодой девушки, охваченной ожиданием свидания с Чубоном. Эта ария-портрет, где героиня — привлекательная и жизнерадостная, нежная и страстная натура. Музыкальный язык Ойхон пронизан узбекскими народно-песенными интонациями и выражен в напевно-лирическом складе.

Одна из главных задач исполнителей заключается в умении передать смену разнообразных эмоциональных состояний героини, широкий спектр ее любовных переживаний. В двенадцатитактовом фортепианном вступлении концертмейстер должен суметь создать атмосферу ожидания свидания, передать эмоциональное состояние юной девушки, испытывающей волнение предстоящей встречи с возлюбленным.

Очень важно в этой связи обратить внимание в тексте на паузы, “рваную” фразировку, усиливающую выразительность вокальной партии. Для концертмейстера здесь рекомендуется добиться точного соблюдения темпового обозначения *moderato assai*. При этом необходимо помнить, что ни затягивание темпа, особенно во вступлении, ни его ускорение недопустимы, поскольку ведут к искажению композиторского замысла. Среди многих компонентов музыкального языка заслуживает особого внимания органный пункт на ноте соль, требующий создания эффекта мягкого, но полнозвучного

прикосновения в басовом регистре. Интонационная чуткость пианиста в данном случае исключительно важна. Последнее качество необходимо проявить и при исполнении инструментального отыгрыша, рисующего импрессионистически колоритную картину южной ночи, где слышатся и трели соловьиного пения, и трепет биения сердца героини. Фортепианную партию здесь следует трактовать темброво красочно, но не затягивая темпа. Другое большое фортепианное соло *allegro ma non troppo* рекомендуется исполнять драматично и выразительно. В этом отыгрыше музыка должна отобразить смятение чувств, душевный трепет романтически настроенной девушки. От концертмейстера здесь требуется хорошее ощущение ритма, но без впадения в моторную монотонность. Пианисту в партии левой руки целесообразнее играть непрерывное тремоло вместо приведенных в клавире повторяющихся аккордов, так как наличие пауз в каждом такте приостанавливает движение, снижая тем самым и остроту драматизма (см. пример 2).

Предложенный вариант представляется художественно более оправданным в сравнении с клавирным текстом, поскольку он способствует музыкально-сценическому развитию образа, доводя его до логически убедительной кульминации. Еще один аргумент в пользу естественности усиления в нашем переложении драматического начала состоит в том, что этот акцент, во-первых, заложен в самой оркестровой партитуре и, во-вторых, значительно обогащает образ Ойхон, делает его более многогранным, тогда как ее вокальная партия трактуется однопланово и выдержана преимущественно в лирическом тоне.

В фортепианной постлюдии арии следует возвратиться к первоначальному темпу и характеру сдержанному, сосредоточенному, но без затягивания. Темповое замедление возможно только в последних двух тактах.

Ария рекомендуется для более подвинутых студентов младших курсов бакалавриата.

#### С.Бабаев. Ария Хамзы из четвертой картины второго действия оперы "Хамза"

Хамза охарактеризован в опере несколькими разноплановыми номерами. Данная ария требует от исполнителей умения выразить широкую амплитуду лирико-драматического высказывания. В строении вокального мелоса ощутимо влияние узбекской народной лирической песни ашула с характерными для нее приемами постепенного мелодического становления тематизма, восхождением к ауджу в среднем разделе и сокращенной репризой

Пятитактовое фортепианное вступление должно подготовить певца в образно-эмоциональном плане. Задача концертмейстера — задать правильный темп и найти соответствующий характеру музыки тембр, мягкую динамику. В нюансе *pp* все звуки начальных аккордов должны хорошо прослушиваться, синкопированный ритмический рисунок в правой руке следует играть очень четко и определенно (см. пример 3).

В этой арии пианисту не поручается самостоятельных отыгрышей или эффектных соло. Особого внимания заслуживает используемый прием “досказывания” вокальных фраз. Концертмейстер здесь должен суметь создать органичный союз с певцом “допевая”, и “досказывая”, и завершая его мысли.

Среди технических проблем должен быть особо выделен срединный раздел *piu moso*. Темповый сдвиг здесь не должен быть слишком резким. Пианисту необходимо точно следовать за вокальной партией, подчеркивая аккордовой фактурой взволнованность чувств героя. Аккорды не следует играть слишком суетливо, движение их должно быть плавным, поступенно нисходящим на фоне глубоких басов (см. пример 4).

Данный оперный номер полезен для развития навыков самостоятельности и творческой инициативы в работе молодого концертмейстера с оперным клавиром.

Ария Хамзы рекомендуется студентам и для выработки плавности, певучести при исполнении мелодий кантиленного характера.

#### С.Бабаев. Ария Санобар из третьей картины первого действия оперы “Хамза”

Ария-жалоба ученицы Хамзы, молодой девушки Санобар, является драматическим центром третьей картины оперы. Она раскрывает лирические чувства юной девушки. Арии свойственны черты, присущие узбекскому национальному фольклору, в целом — это песенность и широта мелодического дыхания, придающие реалистическую убедительность переживания героини. Наряду с этим здесь ощутимо влияние изустно-профессионального творчества.

Фортепианное переложение оркестровой партитуры являет пример довольно сложной, утяжеленной и насыщенной фактуры. Тем не менее, при внимательном рассмотрении можно убедиться, что оно написано удобно, с учетом пианистических возможностей, за исключением некоторых частных случаев.

Партия фортепиано выполняет в арии важную смысловую нагрузку; яркий мелодический тематизм в ней удачно сочетается с фоновыми эпизодами.

Начало арии построено по принципу лирического диалога между вокальной мелодией и оркестром. Фортепианные фразы должны прозвучать здесь наполненно, выразительно и темброво насыщено, имитируя оркестровые краски. Замедление темпа в тактах 37-39 не следует слишком затягивать, соблюдая четкость синкопированного ритма, который выполняет в арии важную организующую функцию.

В небольшом фортепианном отыгрыше в момент восходящего гаммообразного движения предлагаем опустить звук “ми” в среднем голосе в целях достижения удобства исполнения (см. пример 5).

Ярко и насыщено следует исполнять фортепианное соло в кульминационном разделе арии. Его необходимо сыграть свободно, широко и распевно, при этом тема баса должна прозвучать особенно плавно, связно.

Фортепианная партия в арии представляет собой прекрасный материал для тренировки чувства ритма. Кроме того аккордовые последовательности рекомендуется играть глубоко погружая руку в клавиатуру. Концертмейстеру следует также учесть, что вокальная партия у певца начинается в довольно низком регистре, достигая в дальнейшем высокой кульминации. В этой связи пианисту следует найти правильное тембровое соответствие между фортепианным сопровождением и вокальной партией.

Ария Санобар рекомендуется студентам старших курсов с хорошо развитым чувством ритма.

#### С.Юдаков. Ария Ходжи Дарги из второго действия оперы “Проделки Майсары”

Сцена торжества Ходжи Дарги, похитившего у судьи купчую и предвкушающего заслуженную награду, насыщена живым юмором, комедийностью. Ария занимает значительное место в музыкальной характеристике Ходжи Дарги — местного полицейского пристава. В ней выражены основные черты его характера: самодовольная радость, жадность и нетерпеливость. В основе музыки лежит игровая, народнопесенная тема, развивающаяся на основе повторности коротких мелодических попевок.

Фортепианное вступление должно отразить комический характер ситуации; оно построено на лейттеме влюбленного в Ойхон Ходжи Дарги и рисует образ-пародию самовлюбленного и нарочито важного персонажа. В основу ритмического рисунка лейттемы лежит постепенно повторяющаяся танцевальная ритмоинтонационная формула. Неожиданное как бы обрубленное окончание мелодической попевки вносит в музыкальный портрет Ходжи яркие комедийные штрихи.

Лейттема Ходжи звучит как неуклюжая в оркестровых вставках. Сочетание фанфарных интонаций, воинственности с игровым и песенным элементами усиливают в музыкальном облике грозного начальника комедийное начало. Оно поддерживается скерцозно-танцевальной фактурой фортепианного сопровождения.

Итак, в основе ритмической организации арии — неоднократно повторяющаяся ритмоинтонационная формула, которую концертмейстеру следует исполнять энергично, четко и без педали. Последние пять тактов, предполагающие убыстрение темпа, требуют от пианиста хорошего владения чувством ритма и технической оснащенности.

Этот номер рекомендуется для изучения студентам старших курсов бакалавриата.

#### Ария Чубона из первой картины второго действия оперы “Проделки Майсары”

Данная ария — единственная в партии героя. Она обращена к Майсаре и выражает душевное смятение взволнованного и негодующего юноши, тайком пробравшегося в подвал дома судьи, чтобы освободить Майсару. Чубон — персонаж, трактованный в основном в лирическом плане, но в данной арии показан широкий диапазон чувств героя, раскрывается его душевная отзывчивость: Чубон убеждает Майсару согласиться на побег из заключения.

Ария написана в трехчастной форме с динамической репризой. Фортепианное сопровождение довольно насыщено в фактурном отношении — октавные пассажи, мелодические фигурации, тремоло в басу, повторяющиеся аккорды. Целесообразно поэтому сделать некоторые облегчения, особенно в местах, явно неудобных для фортепианного исполнения. Можно рекомендовать, например, снятие нижних звуков в октавных ходах в левой руке (см. пример 6).

Определенную трудность представляют и темповые градации, призванные подчеркнуть смену эмоциональных состояний героя. В бурном и стремительном, но лаконичном вступлении пианист должен точно найти соответствующий темп  $M=120-132$  и создать динамический характер. Для удобства солиста-певца допустимо повторение этого однотокового вступительного фрагмента. В этом случае *crescendo* следует обозначить только при повторе.

Особого внимания требует кульминация, приходящаяся на долю оркестра. Она должна прозвучать драматично, эмоционально подготавливая певца к началу репризы. Здесь для удобства исполнения пианисту рекомендуется следующее распределение фактуры между руками (см. пример 7).

В правой руке возможно снятие нижних звуков в октавных ходах шестнадцатых. В репризе необходимо добиться идеального слияния мелодической линии в верхнем голосе фортепианного сопровождения с вокальной партией.

Ария Чубона рекомендуется студентам старших курсов бакалавриата.

#### И. Акбаров. Ария Зарины из пятой картины второго действия оперы “Леопард из Согдианы”

Ария Зарины является одним из самых драматических эпизодов в опере. Это драматургический центр сочинения, являющийся одновременно и кульминационной точкой в развитии данного женского образа — жены согдийского вождя Спитамена. В арии образ Зарины раскрывается во всей многогранности эмоциональных переживаний, доминирующим из которых выступает чувство горького сожаления о неосуществимых мечтах. В душе героини происходит перелом, и она решает уйти от мужа, несмотря на то, что все еще любит его, поскольку она устала от тяжелой кочевой жизни и уже не верит в победу Спитамена, считая его борьбу против Искандера бесполезной. образу Зарины здесь придан трагический оттенок: сценически героиня находится у шатра в стане кочевников-массагетов; она охвачена бурным гневом и прокликает Спитамена, обрекшего ее на жалкую участь.

Музыкальное строение арии оригинально. Ее композиция включает развернутое вступление и три раздела, условно составляющих три строфы куплетно-строфической формы. При этом каждый раздел завершается вокализом, в первых двух случаях небольшим, а в третьем — получающим активное интонационное развитие. В жанрово-интонационном решении арии ощущается влияние узбекских песенных фольклорных образцов ашула и йиғи. От первого — явное присутствие трехфазового принципа развертывания тематизма, постепенный охват широкого диапазона, возвращение к нижнему ладовому устою. С жанром йиғи арию сближают вокализы, эмоционально надломленные, рассчитанные на гортанную манеру исполнения. Вместе с тем несомненно влияние на стилистику арии и оперного жанра. Тенденция к сквозному развитию, тяготение к монологичности, декламационности, оркестровая насыщенность инструментальной фактуры — все это сближает данный номер с полноценной оперной сценой.

Ария открывается масштабным фортепианным вступлением, в основе которого преобладают аккордовые комплексы в сочетании с тремоло, создающие ощущение драматической напряженности.



Концертмейстеру рекомендуется исполнять этот начальный фрагмент глубоким погружением рук в клавиатуру, добиваясь постепенного увеличения силы звучания от *pp* до *ff*. В разделе *allegro non troppo* кроме более подвижного темпа следует обратить внимание на появление энергичной темы в правой руке (см. пример 8). Она должна звучать четко, метроритмически точно и легко. Что же касается сопровождения, то его рекомендуется исполнять ровно, не утяжеляя и излишне не подчеркивая каждую долю такта. Оркестровое вступление приводит к мощной, эмоционально-динамической кульминации, на фоне которой вступает певица. Пианисту важно помнить об этом, чтобы первая вокальная реплика — горестный возглас Зарины — прозвучала убедительно.

Переложение оркестровой партии в арии сделано в основном удобно, с учетом возможностей инструмента. Нередко оркестровые фразы воспринимаются как продолжение гневных возгласов героини. В этих случаях инструментальная фразировка должна ориентироваться на вокальную, приближаясь к речевым интонациям, в кантиленных же разделах основное внимание уделяется работе над созданием плавного и гибкого легато.

В целом это произведение дает возможность раскрыть возможности студента в комплексе, вот почему мы рекомендуем его студентам IV курса бакалавриата в качестве программного сочинения на государственном выпускном экзамене.

Работа над оперной арией — лишь одна из ступеней профессионального овладения секретами концертмейстерского мастерства. Рассмотренный нами музыкальный материал, однако, позволяет убедиться, что изучение в концертмейстерском классе оперной литературы позволяет студентам приобрести важнейшие ключевые художественно-технологические навыки ансамблевого исполнительства. Вот почему погружение в данный материал должно быть систематическим, творчески активным с динамикой профессионального роста.

## Раздел II. Романсы

Романс — один из жанров узбекского многоголосного композиторского творчества, в котором ярко проявился синтез различных интонационно-стилевых истоков музыкального языка. Он обнаруживается не только в появлении непривычных для узбекского традиционного наследия компонентов как гармония, полифония, гомофонно-гармонический склад, но и в самом мелосе узбекских романсов. Так, например, в развитии тематизма композиторы часто сочетают типичный для узбекской монодии вариантно-ауджевый способ развертывания материала с характерным для жанров

европейского многоголосного искусства принципом интонационного членения музыкальной ткани и формообразования.

Слово романс — испанского происхождения. Первоначально оно означало светскую песню. Романс получил широкое распространение в Европе в XIX веке; в начале нашего столетия он проникает и в Центральную Азию. С течением времени значение слова “романс” расширилось и на сегодняшний день так стало обозначаться произведение, предназначенное для голоса с инструментальным сопровождением, написанное в форме, более сложной, нежели песня. По сравнению с песней в романсе связь музыки и слова значительно теснее, многограннее. Большую смысловую нагрузку здесь приобретает инструментальная партия. Но главное различие, пожалуй заключается в том, что в песне превалирует обобщенный эмоциональный тонус, ее сюжетно-образная канва проста и обращена к массовому слушателю. Романсу же свойственна детализированная тонкость в выражении эмоциональных переживаний, камерность и психологическая заостренность музыкальных характеристик. Узбекская камерная вокальная литература с момента своего зарождения обнаруживает органичное взаимодействие с восточной поэзией. Творчество композиторов С.Юдакова, М.Бурханова, Т.Садыкова, Г.Мушеля, И.Акбарова, Б.Гиенко, С.Вареласа ознаменовано созданием замечательных образцов романсовой музыки на тексты и известных узбекских поэтов Х.Алимджана, Зульфийи, А.Арипова, Тураба Тулы, Р.Фархади и др. Среди вокальных опусов, созданных на тексты поэтов-классиков Востока таких как Машраб, Фузули, Муками, ведущее место принадлежит романсам на стихи великого Алишера Навои.

По своим жанровым ориентациям узбекский романс непосредственно близок к некоторым стилевым истокам узбекского музыкального фольклора и, в частности, к жанру лирической ашула. С последней его сближает и образно-эмоциональная сфера — доминирование лирических образов, и приемы формообразования — развитие мелодической попевок путем интонационно-вариантного обрастания с поэтапным восхождением к кульминации — ауджу.

Причем, по аналогии с ашула в романсе, как правило, имеются две кульминационные зоны. Обычно они размещены во втором предложении первого периода и в середине второго периода. Однако, в отличие от фольклорных образов, где аудж подготавливается постепенно, в романсах путь к кульминационной точке более быстрый, прямой, динамичный. Различие обнаруживается и в области музыкальной формы в целом. Так, преобладающая в узбекском песенном творчестве двухчастная репризная композиция трансформируется в романсовой музыке в трехчастную конструкцию, широко распространенную в мировой романсовой литературе.



Специфической особенностью ритмической организации узбекского фольклора является, как известно, наличие синкопированности. Соответствие долгих речевых слогов крупным музыкальным длительностям и коротких слогов — мелким привело к возникновению в вокальной музыке синкоп. Они составляют внутреннее движение мелодии, ее ритм, дыхание, динамику. Естественно поэтому, что синкопы были сохранены и в романсовом творчестве композиторов Узбекистана.

Гармонические средства, основанные на закономерностях функциональной гармонии, расцветаются в романсах элементами натуральных ладов. Интересно, что взаимодействие этих двух тенденций привело к преобладанию субдоминантной направленности тонального плана и к доминированию аккордики с плагальными оборотами. Свежесть гармонических красок, во многом идущих от ладовых особенностей узбекской музыки, ритмическая гибкость, зачастую имитирующая усуль, интонационная опора на народно-песенные жанры — черты, характерные для узбекских романсов в целом. Связь с узбекским изустно-профессиональным творчеством проявляется уже в мелодическом строении романсов, нередко начинающихся в нижнем регистре. Типичные особенности узбекского мелоса-секундовые ходы, преобладание нисходящего движения, постепенное накопление энергии, приводящее к кульминационной фазе, становятся характерными и для романсовых мелодий, где развитие образа и нагнетание эмоционального напряжения сопровождается расширением диапазона, постепенным завоеванием все более высоких регистров.

При этом становление формы осуществляется путем перехода от симметричных фраз к сквозным построениям. Так, трехчастная форма типичная для классического европейского романса наполняется новыми формобразующими чертами, восходящими к жанрам музыкального наследия. Узбекский романс отличается многообразием стилевых решений, фортепиано играет в нем огромную роль. Ему принадлежит функция обрисовки чувств, именно оно эмоционально готовит певца к воплощению художественного образа, помогает справиться с интонационными сложностями, осуществляет слуховую настройку. На долю фортепиано падает и роль досказывания мыслей певца, обобщение эмоциональных переживаний в кульминационные моменты, наконец, завершение развития художественного образа в постлюдях. Все это придает фортепианной партии особую весомость. От концертмейстера зависит трактовка формы романса, интерпретация его стилевых, ладовых и гармонических нюансов, общая драматургия музыкального развития. Пианист провоцирует вокалиста на выбор выразительных средств в соответствии со своими исполни-

тельскими принципами и в процессе работы с вокалистом утверждает правоту своей исполнительской концепции. Вот почему справедливо считается, что работа концертмейстера с певцом имеет не только образовательное, но и воспитательное значение в формировании художника-вокалиста.

Именно концертмейстер помогает певцу лучше разобраться в тонкостях гармонического языка произведения, его ладово-тональной логике, постичь метроритмические особенности организации нотного текста, что в конечном итоге способствует созданию целостного художественного образа. Предлагаемые примеры — попытка прокомментировать общие методические указания на конкретных образцах.

#### С.Бабаев. Слова С.Зуннуновой “Қалб” (“Сердце”)

Это вокальная миниатюра представляет собой своеобразный лирико-психологический монолог героя, мысли которого “досказываются” в партии фортепиано. Так, монологическое повествование превращается в диалог голоса с инструментом, который в момент кульминации сливается, как бы в дуэт-согласие, образуя единство внутреннего голоса с внешним.

Тематика и образный строй стихотворения поэтессы С.Зуннуновой повлияли на выбор средств музыкальной выразительности. С.Бабаев при создании вокальной партии исходит из речевой интонации. Романс отличается удивительной целостностью композиции, которой во многом способствует органичная связь вокальной и фортепианной партий. Для последней характерно единство фактурного изложения. Динамика и глубина переживаний образа подчеркнута у фортепиано ладо-гармоническими средствами. Так, фригийский лад придает музыке скорбно-лирический оттенок. Сохраняемый во всем протяжении романса однотипный склад фортепианного изложения компенсируется мелодическим развитием в вокальной партии, способствуя в комплексе воплощению лирико-драматической образной сферы с тончайшими переходами в различные эмоциональные градации.

В пределах лаконичной формы и скромных выразительных средств исполнителям предлагается раскрыть всю глубину человеческих эмоций. Ответственную роль на этом пути играют прелюдия, интерлюдия и постлюдия, представляющие органичные звенья единого целого. Особого внимания от пианиста требуют выразительные задержания, образуемые нисходящими секундовыми ходами, создающими настроение печали. В фортепианном вступлении точное попадание в темп *moderato espressivo*, с акцентуацией каждой

детали, каждого штриха. Особенно следует обратить внимание на динамические указания. Педаль должна быть прямой и на каждую четвертную длительность (см. пример 9).

Акценты на ударных долях и звук “ре”, повторяющейся в верхнем голосе, призваны обрисовать состояние скорбного оцепенения и застылости. В завершающей кульминационной фазе развития (т.т. 29-30) концертмейстеру следует выделить эпизод с аккордовыми комплексами. Он должен прозвучать ритмически четко, энергично, весомо и значительно, но не нарушая звукового баланса с вокальной партией.

В постлюдии звуковысотность идет на убыль, но фактурная плотность сохраняется. Рекомендуется здесь не замедлять темпа до самого конца, хотя соблазн велик, поскольку динамика постепенно уменьшает силу. Тем не менее, темп и ритмическое биение долей следует поддерживать до последней доли такта. В целом хотелось бы заметить, что несмотря на кажущуюся простоту, романс довольно сложен для интерпретации, особенно в плане работы над согласованностью концертмейстера с певцом.

Рекомендуется студентам младших курсов бакалавриата.

#### С.Варелас. Слова Р.Фархади “Райхан — цветок долины”

Этот романс представляет тип напевной мелодии, основанной на принципе поступенного опевания тонов. Лирический характер вокальной темы подчеркнут выразительной и мягкой звучностью септаккорда IV степени в аккомпанементе. Романсу присуща большая внутренняя целостность, подчеркиваемая доминированием созерцательно-лирического чувства, интонационным, гармоническим и композиционным единством решения. Сочинение привлекает своей удивительной естественностью и простотой, чистым и непосредственным восприятием мира, акварельной прозрачностью красок, тонкой романтично-импрессионистической стилистикой. Как и стихотворение Р.Фархади, романс состоит из двух свободно развивающихся частей, образующих дважды повторенную куплетную форму. В его основе — небольшое стихотворение, состоящее из нескольких поэтичнейших четверостиший. По образному строю куплет и припев не контрастируют между собой. Более того, в припеве сохраняются мелодические обороты куплета, только мелодия перемещается в более высокий регистр, фортепианное сопровождение становится более напевным, плавным и насыщенным за счет выдержанных аккордов в басу и выразительных мелодико-гармонических фигураций в верхнем голосе.

Мастерство сказывается и в свежести гармонических красок, идущих от ладовых особенностей узбекской музыки и в выразитель-

ной, ритмически гибкой фактуре. В романсе обнаруживается немало колористических деталей. Фортепианная партия должна звучать мягко и прозрачно, прикосновение к клавишам должно быть легким и гибким. Произведение следует исполнять в подвижном темпе, не затягивая. Необходимо предельное внимание к выполнению всех авторских динамических указаний. Возвращение в коде интонационно-гармонических оборотов и фактуры первой части способствует стройности и завершенности его музыкальной формы. Вступление пронизано умиротворенностью и просветленностью. Исполняя его, пианист должен погрузиться в поэзию текста, ощутить нежный аромат листьев и цветков райхана. Плавный ритм и мягко покачивающиеся фигурации восьмых создают теплоту и одухотворенность звучаний (см. пример 10).

В первых тактах романса можно применять прямую педаль только на протяжении двух тактов, а затем следует перейти на педаль, подчеркивающую только сильную долю такта, стараясь добиться идеального легато.

Вокальная и фортепианная партии исполняются максимально связно и мягким звуком. На слова “Райхан — цветок долины” мелодическая линия вокальной партии достигает наивысшей звуковысотной точки — ля-бемоль второй октавы. Эмоциональный подъем в этом моменте ощутим и в партии фортепиано, где фактура становится более насыщенной и распевной. Пианисту следует особо подчеркнуть смену гармонических красок, символизирующих яркий наряд весенней природы. Поэтично должно прозвучать и завершение романса: в последующих шести тактах не желательно ускорять темп. Здесь должно сохраниться ощущение нежного воспоминания о весне.

Романс рекомендуется студентам младших курсов бакалавриата.

#### Т.Садыков. Слова А.Навои “Сарви гул” (“Кипарис”)

“Сарви гул” — романс лирико-драматического плана. Его мелодические истоки, элегический тон повествования восходят к узбекским народным лирическим песням. Романс написан в сложной трехчастной форме. В основе мелодии лежит небольшая по диапазону попевка-зерно, получающая в дальнейшем поэтапное мелодическое развертывание. Главным принципом формообразования здесь выступает вариантность, в результате которой из одного и того же интонационного источника возникают все новые и новые мелодические образования, разрастающиеся в масштабную композицию. Сочетание в форме романса принципов варьирования и сквозного развития способствует созданию единой непрерывной линии эмоционального нарастания.

Пианисту необходимо обратить внимание на выразительность и напевность вокальной мелодии. Партия фортепиано должна прозвучать очень проникновенно. Особенно это касается исполнения форшлагов и аккордов арпеджиато. Полнозвучно и насыщенно, с рельефным выделением мелодического подголоска в среднем голосе следует трактовать фортепианные отыгрыши. В первом из них динамика должна быть выдержана в нюансе *mf*, но не доходящем до форсирования. Октавы следует исполнять легато, с мягким прикосновением. В этом инструментальном эпизоде происходит смена фактуры и ладотональности. Появление тональности до мажор воспринимается особенно просветленно и ярко. Важным элементом в фактурном пласте становится орнаментальный подголосок в среднем голосе, который в дальнейшем будет повторен на словах: “Гул насимий ҳажридин мумкин эмас ёнмоқ илож”. В момент повтора его не следует выделять, чтобы не создавать ощущения назойливости. Фортепианная партия в романсе должна выступать на первый план в тех случаях, когда необходимо усилить, подчеркнуть основное настроение, важную деталь в раскрытии подтекста, либо когда одних вокальных средств оказывается недостаточно. Подобное инструментальное усиление оказывается довольно впечатляющим благодаря выбору эффективных, музыкально-выразительных средств. Художественная убедительность, сила воздействия достигается, главным образом, потому что за текстом, за словами композитор создал страстный, сильный, цельный музыкальный характер, сумел воплотить искренние чувства любви, радости и страдания.

Ввиду разнообразия творческих задач этот опус может быть рекомендован для изучения студентам всех курсов.

#### Т.Садыков. Слова Миртемира “Баҳор” (“Весна”)

“Баҳор” — жемчужина узбекской лирики — один из самых популярных узбекских романсов. Он относится к числу произведений, которые приятно слушать, петь и играть. Слова здесь удивительно органично соединены с музыкой. В романсе на фоне прекрасной весенней природы раскрываются лирические чувства героини, с нетерпением ожидающей встречи с возлюбленным. Эти картины очаровывают слушателей своей искренностью, непосредственностью, проникновенной лиричностью переживания.

Фортепианная партия романса не особенно сложна в техническом отношении. Главное в ней — добиться идеального слияния с вокалистом-партнером. Это тем более важно, что в произведении преобладает дублирование мелодии вокальной партии с фортепианной.

Романс открывается восьмитактовым вальсообразным фортепианным вступлением, которое требует создания атмосферы вдохновенности с лирической широтой, мягкости с наполненностью. В третьем такте последнюю долю следует сыграть с фермой. Это деталь позволит ярче раскрыть чувство зачарованности перед красотой весенней природы, подчеркнуть лирико-меланхолическую атмосферу, оттеняемую движением мелодии по увеличенным секундам.

Педалирование должно быть таким же плавным, как и мелодическая линия, отличающаяся закругленностью фраз. Нижний голос в фортепианной партии местами имитирует дойру, в связи с этим от пианиста требуется добиться приглушенного и не очень отрывистого воспроизведения имитации дойрового ритма. Резкое прикосновение в данном случае недопустимо.

Фортепианный отыгрыш после кульминационной фазы (такты 34-37) следует исполнять весомо, наполненным звуком, не торопясь, чередуя легато с портаменто, а также вслушиваясь в смены красочных альтерированных гармоний. При соблюдении звукового баланса вступление певицы (с вокализмом на гласную "а") должно произойти как бы на едином дыхании с пианистом. Этот момент требует большой тщательности в отработке.

Романс рекомендуется студентам младших курсов бакалавриата.

#### Д.Закиров. Слова А.Навои "Курмадим" ("Не видел")

Содержание романса связано с философскими размышлениями поэта о жизни, о любви. Оно получает убедительное воплощение в сдержанной, неторопливо развивающейся мелодике широкого дыхания. Фригийский лад, преобладание нисходящего движения в мелодии подчеркивают сосредоточенный характер музыкального высказывания. Вокальная тема романса тяготеет к стилизованным особенностям народного мелоса, что особенно четко проявляется в использовании принципа опевания и возврата к нижнему устою-тонику. О преемственности традиций свидетельствует связь музыкальной и поэтической ритмики, характерная для развитых форм изустно-профессионального наследия. Ритм газели Навои, написанной в метрике аруза — рамаль с точным и равномерным чередованием кратких и длинных слогов, удивительно естественно ложится на музыку. Соответствие мелких музыкальных длительностей коротким слогам, а более крупных ритмических групп — долгим выдержано на протяжении всего романса. В его формообразовании значительна роль вариантного развития мелодического материала, где важное значение имеет аудж.

Романс обладает замечательной внутренней гармонией, уравновешенным сочетанием поэтического текста, мелодии и фортепианного



сопровождения. Вокальный мелос гибок и точен в передаче всех нюансов стихотворного текста. Он опирается на ариозно-декламационный стиль, высвечивая то кантиленное, то речитативное начало. Мелодическая линия романса сохраняет характерные черты узбекского фольклора, но обогащенного новыми чертами. Последние обнаруживаются в тяготении основной мелодической попевки к опорным тонам тонического трезвучия. Композитор пользуется в фортепианной партии несложными гармоническими средствами: тонический органнй пункт, чередование основных функций с преобладанием плагальных оборотов, на фоне которых вокальная мелодия выделяется достаточно рельефно; она характеризуется удивительной широтой и свободой мелодического дыхания.

Фортепианная партия в романсе отличается сложностью. Она включает разнообразные типы фактуры, их частую смену и многослойность музыкальной ткани. Основной поэтический образ и главное настроение романса раскрывается уже в начальных тактах вступления (см. пример 11). Несмотря на импровизационный склад изложения вступительный раздел следует не играть "аморфно". Ритм здесь должен быть очень точным, особенно в т.т. 9-10, подготавливая певца к вступлению вокального голоса. В первой строфе вокальная мелодия, напоминающая образы узбекской лирической песни, поддерживается лишь цепью аккордов у фортепиано. Сопровождение должно быть слышимым, но ближе к фоновой функции. В начале второй строфы вокальная тема "обволакивается" полифоническими подголосками (терции, сексты в верхнем регистре). Здесь эпический тон высказывания сменяется лирико-драматическим. Вокальная партия романса сложна в интонационном и ритмическом отношении. Ее речитативные и кантиленно-мелодические обороты призваны передать все оттенки взволнованного и задушевного высказывания. Ритмически остилантное движение в левой руке может служить ориентиром для синкопированных ритмов в партии вокалиста, поэтому пианисту следует играть фигурации очень ровно и четко, штрихом легато: слегка подчеркивая начальный звук текста (сильную долю) прямой педалью.

Фортепианная партия играет в романсе важную эмоционально-колористическую роль; она служит необходимым и существенным дополнением к вокальной партии. Пианисту рекомендуется добиться мягкого, выразительного и напевного звучания; следует также обратить внимание на закругленность мелодических линий и фраз. В повторяющейся в правой руке гармонической фигурации аккомпанемента (т.т. 9-12) предлагается применять следующую аппликатуру: 5, 3, 1, 2, 1, 5. Аккорды в отыгрышах должны звучать плотно и мягко, с глубоким погружением в клавиатуру. Короткие форшлаги в правой руке в тактах 39, 41, 43, 45 необходимо играть очень легко и мягко, но

не поверхностно, а скорее задумчиво и нежно. Здесь от пианиста требуется мастерство и умение найти необходимые тембровые краски звучания.

В зоне ауджа, начиная с такта 47 и далее до 67 такта, фортепиано выполняет основную смысловую нагрузку. Ему поручается проведение мелодической темы, на которую накладываются речитативно-декламационные фразы певца. Исполнение этого фрагмента требует от пианиста большого эмоционального подъема, масштабности и значительности звучания. При этом очень важно суметь быстро психологически переключиться в конце ауджа: в т.т. 66 после страстного всплеска чувств с обязательным *diminuendo* следует перейти в состояние философско-лирического раздумья. Интересно, что последнюю строфу романса композитор повторяет дважды, создавая эмоциональную уравновешенность общей композиции. При повторе необходимо сохранить как нюанс *p*, так и все остальные выразительные штрихи в восьмитакте, соблюдая идеально точную копию без каких-либо изменений в динамике или приемах исполнения.

Романс рекомендуется студентам старших курсов бакалавриата.

С.Юдаков. Слова А.Пушкина (перевод Миртемира)

“Куйлама, соҳибжамол, менинг олдимда”

(Не пой, красавица, при мне”)

Этот популярный романс, покоряющий ярким мелодизмом и искренностью высказывания, один из первых в узбекской музыкальной литературе. Он относится к ранним произведениям С.Юдакова и был создан к 100-летию со дня гибели великого Пушкина. “Не пой, красавица, при мне” — первый узбекский романс на пушкинские стихи в свободном (не эквиритмическом) переводе Миртемира, открывает узбекскую музыкальную пушкиниану. В этом сочинении композитор сумел найти оригинальное сочетание национальных элементов музыки с формой романса. Сквозное развитие музыкального материала придает большую спаянность музыкальной форме в целом.

В отличие от Глинки, Балакирева, Римского-Корсакова, обращавшихся к данному стихотворению, Юдаков продолжает рахманиновскую традицию, создавая страстно-патетический образ. В романсе сочетаются песенное и декламационное начала. Ощущается в нем и влияние Римского-Корсакова, что отражается в красочной палитре музыкальной ткани. Стилистические особенности мелодии — поступенное движение с преобладанием нисходящих ходов направленности интонаций. Наличие мелизматических украшений, характерная ладовая окраска — все это придает романсу национальный узбекский колорит. Мелодия вокальной партии, орнаментированная двойными

форшлагами в каждом построении поднимается квинтой вверх, что ассоциируется с восхождением к ауджу, характерному для строения узбекского традиционного мелоса. Постепенно расширяя диапазон мелодии, С.Юдаков подводит развитие к яркой кульминации. Необычайной сочности звучания этой мелодической вершины способствует и целостность объема фортепианного сопровождения; оно составляет мерно повторяющуюся цепь аккордов с частыми гармоническими и ладотональными переходами. Не выходя за пределы относительно простых мажорно-минорных соотношений, С.Юдаков расцвечивает мелодию разнообразными гармоническими красками. Так, весьма впечатляет в мажорном окружении появление мелодического минора, усиливающего возвышенно просветленное состояние.

В музыкальном формообразовании романса удачно сочетаются принципы сквозного развития с четким структурным членением каждого из разделов. Их в произведении — три. Первый — это своего рода вступление, в котором кристаллизуется основной музыкальный материал романса. Второй — центральный, построен на вариантном развитии темы, заявленной в начале. Наконец, третий — выполняет функцию завершения, в котором восстанавливается первоначальный темп, регистр звучания, но не тематизм. Несмотря на отсутствие тематической репризы романс воспринимается как цельная и вполне завершенная по музыкальной мысли композиция.

Весомая роль в произведении отводится фортепианной партии, особенно в подготовке кульминационного момента. Постепенное уплотнение инструментальной фактуры, усиление динамического нарастания придают кульминационной зоне особую эмоциональную напряженность, которая возрастает благодаря и тому, что интерлюдия построена на проведении вокальной темы. После мощного динамического подъема в конце интерлюдии пианисту следует обратить внимание на усильную ритмо-формулу в левой руке, внезапно возникающую и постепенно затухающую. Этот эффект “растворения” ритмической интонации должен быть услышан и четко показан.

Вокальная партия романса опирается на единый мелодический тематизм с характерным для узбекского народа мелоса типом развертывания: в его основе поступенное завоевание мелодического диапазона, возврат в репризе к исходному регистру, поэтапное вариантное развитие исходной попевки.

Романс имеет инструментальное самостоятельное вступление и заключение. Их основная тема вокальная по своей природе, рисует образы, навеянные любовной лирикой. Чувственно-страстная, хотя внешне сдержанная эта тема построена на обыгрывании мелодических оборотов с увеличенной секундой на II и IV ступенях минорного лада, поддерживаемых цепью уменьшенных септаккордов с задержаниями. В

пятнадцатитактовом фортепианном вступлении концертмейстер должен создать красочную звуковую палитру, передать восточный колорит (см. пример 12). Здесь необходимо поработать над поиском разнообразных тембровых нюансов, регистровых контрастов, терпких гармонических переходов; вступление должно эмоционально подготовить вокалиста к пению, и поэтому оно должно прозвучать значительно и без суеты. Его лирико-психологической настройкой подхватывает вокальная партия. Она развивается как взволнованная импровизация, в которой лирическое начало свободно переходит в экспрессивно-драматическое, а кантиленно-напевные интонации становятся речитативно-декламационными. Перепады эмоциональных состояний в вокальной партии поддерживаются и фортепиано. Инструментальная фактура как бы распадается на два пласта. Первый следует за вокальной темой, то дублируя ее, то “досказывая, допевая” оборванные интонации. Второй пласт опирается на арпеджируемую аккордику, характеризующуюся интенсивным ладогармоническим развитием, фонической красочностью, элементами остинантности.

На протяжении всего романса фортепианная партия находится в активном движении. О весомости ее функциональной роли говорит уже тот факт, что ей поручены три интерлюдии, каждая из которых подводит певца к новому эмоциональному подъему, включая и кульминационный. Причем, фортепианная партия не во всех случаях трактуется как поддерживающий фон для вокальной. Так, в конце второй интерлюдии, подводящей к кульминации, вокалист патетическими возгласами лишь дополняет уже подготовленную тематически страстную атмосферу.

В третьем же инструментальном разделе — самом развернутом по масштабности — содержатся два контрастных построения. Одно — традиционное, продолжает патетический тон вокальной партии. Другое — решено в ином эмоциональном ключе. Это нежно-лирическая инструментальная тема, которая опирается на скромный арсенал выразительных средств: при нюансе *p* на фоне органного пункта.

Романс завершает большая фортепианная постлюдия, в основе которой лежит пленительная мелодия, напоминающая лирический наигрыш. Исполняя ее пианист должен быть особенно раскованным, ощутить естественность фразировки, выразительность интонаций.

Рассмотренный романс убеждает, что здесь перед концертмейстером стоят многообразные задачи. Это и техническое мастерство и глубина эмоционально-художественного мышления и творческое начало. В романсе роль фортепианной партии весьма значительна и трудоемка и поэтому здесь подразумевается наличие у обучающегося закрепленных навыков и концертмейстерского опыта. Вот почему

данный опус рекомендуется для подвинутых студентов-бакалавров последнего года обучения.

С.Юдаков. Слова А.Лахути “Тасвири ту” (“Образ твой”)

Пользующийся известным успехом, романс “Образ твой”, создан еще в 50-х годах и по праву считается классикой узбекского лирического романса. В качестве основной идеи сквозь все произведение проходит тема разлуки, завершающаяся уверенной надеждой на новую встречу. В сущности, это — романс-воспоминание и поэтому ему свойственна нежная элегичность, подчеркнутая разнообразной фактурой фортепианного сопровождения. Произведение отличается яркой образностью. В нем удивительно тонко сочетаются светлое созерцание со взволнованной искренностью задушевного тона музыкального высказывания.

Обратившись к стихотворению известного таджикского поэта Лахути, Юдаков привнес в стилистику романса элементы монологичности, органично соединив их узбекской интонационностью. Интересна и форма данного произведения, в которой принципы сквозного развития совмещаются с ярким внутренним структурным членением материала. Особую нагрузку в романсе несет фортепианная партия. Она как бы досказывает мысли вокалиста, доводит их до логического завершения. Не случайно, кульминационные моменты оформляются исключительно средствами фортепиано. Собственно инструментальных эпизодов в романсе — четыре. Это — вступление, два больших отыгрыша и заключение. Каждый из этих разделов следует исполнять эмоционально приподнято, возвышенно. Вступление рекомендуется начать глубоким полным звуком в нюансе *f*, следя за гибкостью ритмических переходов от триолей к восьмым и пунктирному ритмическому рисунку (см. пример 13). Сопоставление унисонного звучания (ни в коем случае не следует торопить) и септаккордов должно трактоваться в тембровом отношении по разному: более прозрачно в унисонах и насыщено, глубоко в аккордах. Педалью во вступлении необходимо пользоваться осторожно, только на выдержанных аккордах в тактах 3, 6, 11, 12.

Заслуживает внимания и динамическая драматургия вступления. Сопоставление *f* и *p* не случайно, оно помогает добиться более тонких регистрово-колористических красок.

Второй отыгрыш (тт. 51-59) призван достичь посредством партии фортепиано лирико-драматической кульминации. Учитывая это обстоятельство, он начинается на достаточно насыщенной звучности, очень скоро достигающей *f*. Эмоциональный накал здесь подчеркивается плотностью фактурного изложения, состоящего из унисонно-

октавного тематизма и триольно пульсирующей кварто-квинтовой аккордики. Мощный органнй пункт в басу создает ощущение фонической заполненности пространства и усиливает драматизм ситуации. Внезапное переключение в сферу танцевальности (*allegro moderato*) должно сразу дать лирический настрой. Контраст между двумя эмоциональными сферами должен быть ярким, неожиданным и эффективным.

Небольшой отыгрыш перед кодой выполняет функцию связки, поэтому его необходимо исполнить, как бы на одном дыхании, ровно и отчетливо выигрывая пассажи шестнадцатых в правой руке и репетиции в левой.

Фортепианное заключение лаконично, но весомо. В эмоциональном плане оно передаёт состояние трепетности человеческой души с постепенным просветлением. Переливы гармонических последовательностей в тремоло у фортепиано должны звучать ясно, но не тяжеловесно, а тонический органнй пункт ми мажора следует подчеркивать глубоким звуком, поддерживаемым полупедалью. Романс Юдакова предусматривает выработку навыков гармоничного ансамблевого исполнения с яркой индивидуальной трактовкой инструментальных орнаментов.

Произведение рекомендуется студентам IV курса бакалавриата и может быть включено в программу государственного выпускного экзамена.

А.Мансуров. Слова М.Мурадовой  
(перевод с узбекского З.Тумановой)  
“С тобою расстаться велит мое сердце”

Этот романс является интересным примером творческого преломления традиций узбекской камерной вокальной лирики в сочетании с современной песенной стилистикой. В произведении доминирует настроение светлой печали, разлуки и страстного любовного томления. Романс имеет двухчастную композицию со вступлением и заключением. Композитор демонстрирует здесь великолепное чувство формы. В сочинении ярко проявилась мелодическая щедрость композитора, его тяготение к колористичности музыкального языка, что проявлялось в использовании альтерированных аккордов доминантовой группы, натурально-ладовых оборотов, а также в изысканной тонкости гармонического языка.

Вокальная партия отличается кантиленной напевностью и закругленностью. Ей присуща пластичность, метроритмическая гибкость и естественность фразировки. Рассчитанная на широкий сопрановый диапазон, она требует от певицы владения хорошим

дыханием, ровности интонирования во всех регистрах. В формообразовании романса ощущается опора на узбекский песенный жанр ашула с трехфазным развитием, развернутым кульминированием и усеченной репризностью, возвратом к исходной позиции. Вместе с тем в произведении налицо и “веянье” оперного искусства, чему во многом способствует трактовка фортепианной партии. Композитор не поручает пианисту развернутых самостоятельных инструментальных разделов. Тем не менее, роль фортепиано в создании эмоционального настроения музыки весьма велика. Основной принцип, который использует здесь А.Мансуров в партии фортепиано — это унисонная дублировка партии певца. Прекрасно апробированный еще в оперном творчестве веристов и особенно Пуччини, этот прием сыграл свою благотворную роль и в данном романсе. По мере развития музыкального материала, инструментальная дублировка дополняется все новыми и новыми выразительными элементами. Это и переклички с вокальной партией и вкрапливание кварто-квинтовой аккордики, и регистровые сопоставления и оригинальный прием “разряжения” фактуры на контрастные полюса (третья октава — контроктава), столь излюбленный С.Прокофьевым. От пианиста здесь требуется умение вслушиваться в динамику переходов изменений, игры гармонических красок и “сливаться с голосом”, не создавая резкого интонационного конфликта. Поскольку в техническом отношении фортепианная партия не представляет сложности, основное внимание необходимо сконцентрировать на задачах художественно-интерпретационных, главная из которых — выработка ощущения синхронности исполнения в ансамбле с вокалистом. Особая ансамблевая слитность, выражающая единство художественных намерений исполнителей, требуется в кульминационной фазе романса (см. пример 14).

Итак, камерная вокальная музыка предъявляет пианисту-концертмейстеру конкретные требования к овладению навыками ансамблевого исполнения. В отличие от оперного аккомпанемента, например, здесь требуется и филигранная отделка деталей, и более скрупулезная работа над мелкими штрихами, и разнообразие динамических переключений. Чувство партнерства, единение в романсовом исполнительстве имеет первостепенное значение, ибо драматургические функции вокальной и фортепианной партий построены по принципу комплементарности: недостаточно профессиональная подготовка одного из участников неизбежно приводит к утрате общего художественного впечатления.

## ЧАСТЬ II

### РАБОТА НАД ОПЕРНЫМИ АРИЯМИ И РОМАНСАМИ КОМПОЗИТОРОВ ТАДЖИКИСТАНА, КИРГИЗИИ, ТУРКМЕНИИ И КАЗАХСТАНА

#### Раздел I. Оперные арии

Картина развития оперного искусства в республиках Центральной Азии и Казахстане сложна и разнообразна. Состояние оперного жанра в различных национальных культурах было неоднородным. По мере того как в республиках открывались оперные театры, вырастали национальные композиторские силы и подготавливались слушатели. На первых порах в создании опер участвовали несколько композиторов-соавторов. Основу сюжетов национальных опер составляли легенды и эпические сказания из популярных в народе поэм Востока, национальные исторические, лирико-бытовые и современные темы. В музыке опер, создававшихся на историческую, сказочную или национальную современную тему, обильно цитировались подлинные народные песни. В процессе роста оперы претворение закономерностей традиционных народных жанров становилось более сложным и разнообразным.

Постепенно расширяется тематика, преодолеваются некоторые стандартные приемы в драматургии и композиции, разнообразнее становятся жанровые типы опер. Появляются сочинения, содержащие новые интонационные пласты и принципы современного музыкального языка, установки в отношении оперного жанра. “Качественно изменилась и семантическая сторона оперных сочинений, современный облик которых характеризуется динамизмом, психологической направленностью образных характеристик, обостренным восприятием жизненных явлений, стремлением проникнуть во внутренние эмоциональные аспекты душевных переживаний личности”.<sup>1</sup>

Среди опер, созданных в Казахстане, назовем: “Кыз-Жибек” (1934), “Жалбыр” (1935), “Ер-Таргын” (1937), “Дударай” (1953) Е. Брусиловского, “Амангельды” (1945) Е. Брусиловского, М. Тулебаева, “Биржан и Сара” (1946) М. Тулебаева, “Абай” (1944) А. Жубанова, Л. Хамиди, “Назугум” (1956) К. Кужамьярова, “Анар-сулу” (1963), “Алпамыс” (1971), “Майра” (1985) Е. Рахмадиева, “Енлик и Кебек”

<sup>1</sup> Алимova Д. К вопросу об общих закономерностях развития оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстане // Актуальные проблемы современной музыки. Сборник научных трудов № 669. Ташкент, 1981, с. 9.



(1972), “Курмангазы” (1972), “Двадцать восемь” (1981) Г.Жубановой, “Жумбак-кыз” (1971), “Айсулу” (1974) С.Мухамеджанова.

В Таджикистане появились оперы “Восстание Восе” (1939), “Кузнец Кова” (1941), “Бахтиёр и Ниссо” (1954) С.Баласаняна, “Тахир и Зухра” (1945) А.Ленского, “Комде и Модан” (1960) З.Шахиди, “Возвращение” (1967) Я.Сабзанова, “Пулат и Гульру” (1957), “Рудаки” (1976), “Айни” (1977) Ш.Сайфиддинова.

Из опер, созданных в Киргизии, упомянем “Алтын-кыз” (1937), “Ай-Чурек” (1939), “Манас” (1946), “Токтогул” (1958) В.Власова, А.Малдыбаева, В.Фере, “Кокуль” (“Золотой чуб”, 1940), “Джамиля” (1960) М.Раухвергера, “Айдар и Айша” (1952), А.Аманбаева, С.Германова, “Токтогул” (1940) М.Абдраева, А.Малдыбаева, “Олджобай и Кишимджан” (1965), “Перед бурей” (1974) М.Абдраева, “Кычан” (1981), “Сепил” (1984) С.Осмонова.

В Туркмении были созданы оперы “Зохре и Тахир” (1941) А.Шапошникова, “Юсуп и Ахмат” (1942) А.Кулиева, Б.Шехтера, “Шахсенем и Гариб” (1944) А.Шапошникова, Д.Овезова, “Лейли и Меджнун” (1946) Д.Овезова, Ю.Мейтуса, “Сона” (1964), “Тревожная ночь” (1969) А.Агаджикова, “Ганлы сака” (“Конец кровавого водораздела”, 1966) В.Мухатова, “Кеймир Кёр” Н.Мухатова.

Значительное место в национальных операх принадлежит арии как важнейшей форме сольного пения. В ней обычно дается характеристика героя, выражены его чувства, состояние, раскрывается душевная жизнь. Это может быть бурное излияние чувств и спокойный размеренный рассказ, лирическое размышление и героический порыв. В операх композиторов Центральной Азии и Казахстана широко представлены самые разнообразные типы арий в соответствии с их драматургическими функциями в спектакле. В структурном отношении арии весьма разнообразны, наряду с развернутыми трехчастными ариями, предваряемыми речитативами, встречаются очень лаконичные арии, контрастно-составные, сквозного строения, отражающие закономерности национального музыкального мышления, интонационную природу разговорной речи и манеру чувствования, свойственную народам, входящим в состав региона.

#### Е.Рахмадиев. Речитатив и ария Каракоз из второго действия оперы “Алпамыс”

Речитатив и ария Каракоз из второго действия героико-патриотической оперы “Алпамыс” (1971) казахского композитора Еркегали Рахмадиева (1932) - яркий пример драматической оперной арии, портрет дочери правителя ханства жунган Тайшик-хана. Образ Каракоз — один из самых впечатляющих в произведении. Даже

характеристики главных героев — молодого батыра Алпамыса и его невесты Гульбаршин по силе художественного воплощения уступают образу Каракоз.

Легенда об Алпамысе — одна из самых древних на Востоке. “Опера “Алпамыс” — легенда о герое, боровшемся за честь и свободу своей Родины, сказание о верности народу, о любви к своей земле”.<sup>1</sup> Музыкальный язык оперы близок интонационной и ладовой основе казахской народной песни. “В “Алпамысе” большое развитие получило ариозное начало”.<sup>2</sup>

В арии раскрываются мысли и чувства, страстная любовь и душевное благородство дочери Тайшик-хана. Каракоз выражает всю силу своей огромной неразделенной любви к Алпамысу. Девушка мучительно ищет выхода, пути спасения богатыря, находящегося в плену у Тайшик-хана, и находит его: она сама готова стать жертвой во имя спасения Алпамыса, словно предчувствует трагический исход своей судьбы. Жестокий Тайшик-хан закалывает Каракоз кинжалом, когда она просит отца освободить Алпамыса.

Музыка арии, написанной в трехчастной форме, полна напряжения, страсти, бурных патетических порывов. Колоритное оркестровое сопровождение психологически выразительно и очень хорошо передает тонкие нюансы эмоциональных градаций.

Фактура сопровождения довольно сложна и требует тщательного изучения. Она содержит ряд пианистических неудобств. Страстный речитатив Каракоз звучит на фоне жестких диссонантных аккордов духовых инструментов и тревожного тремоло струнных в оркестре. Для удобства исполнения рекомендуется следующее распределение материала между руками: тремоло играть правой рукой (см. пример 15). Обязательно применять прямую педаль. Концертмейстер должен приблизить фортепиано к реальной звучности оркестра.

В первой части арии “Был он в детских светлых снах” сопровождение должно быть очень трепетным, импульсивным, поддерживающим сложную вокальную партию. Концертмейстеру следует обратить внимание на паузы и на смену гармонии. При взятии аккордов пианист должен создавать иллюзию звучания духовых инструментов, применяя штрих нон легато (см. пример 16). Оркестровое сопровождение должно дополнять вокальную партию и психологически углублять ее. В тактах 22-23 на словах “Как сказать мне хоть слово” можно облегчить несколько перегруженное изложение, изъяв средний голос в правой руке (звуки ми, ре в первой октаве).

Оркестровый переход к средней части, выражающий смятение чувств, раскрывающий музыкальными средствами глубокий

<sup>1</sup> Брусиловский Е. Сказание о батыре // Советская музыка, 1974, № 5, с. 36.

<sup>2</sup> Там же, с. 37.

драматизм сюжетной ситуации, должен прозвучать с большой экспрессией. Концертмейстеру очень важно донести до слушателя образное содержание музыки. В насыщенном фортепианном сопровождении здесь выделяются три пласта: верхний мелодический голос, триольный аккордовый фон и линия баса (см. пример 17). В 30 такте октавный бас ля-бемоль в левой руке лучше всего взять форшлагом к ля-бемоль мажорному аккорду на педали.

В средней части арии в тактах 37-40 перед пианистом возникают трудности фактурного плана. Преодолеть их возможно, изъяв часть средних голосов в аккордах. Оркестровый переход к репризе в тактах 44-47 следует исполнять очень эмоционально, точно придерживаясь указанных в клавире нюансов: *f* в 46 такте и *pp* в 47 такте.

В репризе арии (“Выход яшла”) оркестровая фактура более детализирована по сравнению с первой частью. Ее видоизменение направлено на углубление психологической выразительности. Двойные ноты в правой руке следует играть мягко, добиваясь ровности звучания (см. пример 18). Особого внимания требует градация нюансов в пределах *p* и *pp*. Последняя фраза Каракоз “Уж лучше жертвой стану” звучит в нюансе *p*, после чего следует оркестровое заключение, значительное по психологической выразительности и размаху. Оркестр выполняет здесь функцию драматургического подтекста. Он доводит развитие до высочайшей кульминации на субдоминантовой гармонии и завершает арию в тревожных тонах сумрачного низкого регистра.

Ария Каракоз довольно трудна в ансамблевом отношении. Сложной исполнительской задачей является создание художественного образа, передача смены настроений, выражение трагической патетики беззаветного любовного чувства.

#### Г. Жубанова. Ария Кебека из третьего действия оперы “Енлик и Кебек”

Глубоко впечатляющая масштабная ария Кебека из третьего действия (седьмая картина “Расправа”) оперы “Енлик и Кебек” (1972) Газизы Жубановой (1927) — яркий образец казахской оперной арии. В этом произведении имеется целый ряд красивых напевных сольных оперных форм: баллада Абыза в Прологе, романс Енлик и ариозо Кебека в первой картине I действия, ария Есена, речитатив и ария во второй картине I действия, речитатив и ариозо Енлик в седьмой картине III действия. Все они лаконичны и органично вписываются в сквозное развитие музыкальной драматургии.

В основу либретто оперы положена трагедия М. Ауэзова, основанная на казахском народном предании о беззаветной любви юноши и девушки, гибнущих подобно Ромео и Джульетте в

столкновении с общественными предрассудками. Енлик — девушка из рода найманцев, Кебек — молодой батыр из рода тобыктинцев. Любви Енлик и Кебека противостоят их враждующие семейства: влюбленные скрываются в горах под покровительством мудрого Абыза, где их настигает карающая рука разделяемых враждою племен. “Трагедия влюбленных для композитора — повод к размышлению о красоте человеческой жизни и о темных силах, препятствующих расцвету, губящих прекрасное. Воплощены эти размышления средствами чисто музыкальными — партитура оперы пронизана дыханием подлинного симфонизма”.<sup>1</sup> Д.Адылходжаева характеризует оперу следующим образом: “Написанная на традиционный легендарно-романтический сюжет, она сохраняет связь с эпическим типом драматургии, хотя эпичность в ней осложнена присутствием других жанровых признаков: повествовательность не препятствует психологической углубленной разработке образов, романтический пафос сочетается с проникновенным лиризмом, комедийные оценки соседствуют с трагедийными кульминациями. Подобный сплав позволяет говорить о современном прочтении легендарной тематики, новаторстве подхода к материалу”.<sup>2</sup>

В арии Кебека из седьмой картины третьего действия раскрывается сложный мир противоречивых чувств героя. С одной стороны — любовь к Енлик и их малышу, с другой — тоска по родному краю. Противоречивость чувств Кебека подчеркивается тональным планом арии: ми-бемоль мажор — си-бемоль мажор — ля-минор. Ария звучит после Колыбельной песни Енлик, воплощающей нежную лиричность чувств Енлик и Кебека. Музыка арии, также как и всей оперы в целом, характеризуется глубокой национальной почвенностью.

Ария имеет сквозную форму с постоянно обновляющимся мелодическим материалом. Единству композиции способствует сохраняющаяся на протяжении всей арии многослойная оркестровая фактура, включающая хорально-аккордовый пласт, выдержанные басовые звуки и распевную мелодическую линию в среднем голосе. Роль оркестра очень сложна и ответственна.

Развернутое оркестровое вступление ми-бемоль мажор открывается тревожным триольным мотивом, вызывающим ассоциации с темой судьбы Бетховена (см. пример 19). Оно вводит в атмосферу тяжких раздумий героя. Небольшое отклонение в тональность ми мажор усиливает напряженную динамику развития. В

<sup>1</sup> Мухамбетова А. “Енлик и Кебек” // Музыкальная жизнь, 1976, № 19, с. 8.

<sup>2</sup> Адылходжаева Д. Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстане. Автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. искусств. М., 1989, с. 21.

19 такте вступления происходит смена темпа (*Poco piu mosso*), и размера ( $\frac{2}{4}$  сменяет  $\frac{6}{8}$ ), фактуры, становящейся более насыщенной и монотонной. Назойливо повторяющийся звук си-бемоль звучит как неотвязная мысль, преследующая героя (см. пример 20). На фоне этого равномерного остинато звучат проникновенная выразительная мелодия.

Кебек погружен в мрачное раздумье о своей тяжелой судьбе. Душевный драматизм его лирической и героической природы ярко раскрывается в музыке арии, которой присуща идущая от национального мелоса особая протяженность, широта мелодического дыхания. В ней нашли претворение приемы народной речитации и лирического распева (см. пример 21).

Спокойный повествовательный тон в процессе развития приобретает динамический характер, темп убыстряется, гармонический язык усложняется, оркестровая ткань становится более насыщенной: в хорально-аккордовом пласте увеличивается количество голосов. Тесситура становится более высокой, приводя к звуковысотной кульминации на звуке си-бемоль второй октавы (“дыхание наше — сынок ...”).

Завершается ария речитативной фразой-вопросом “Отчего я теперь не с тобой, край мой?”, в которой звучит мучительная тревога героя. Очевидно поэтому композитор не придерживается тонального единства, заканчивая арию в тональности ля минор, находящейся в тритоновом соотношении с тональностью ми-бемоль мажор, как бы символизируя диссонанс в душе Кебека.

Несмотря на некоторую громоздкость, фортепианная партия очень удобна, пианистична. В трехстрочной записи рекомендуется играть среднюю строчку правой рукой (см. пример 22). Фортепианное сопровождение постоянно поддерживает певца, нередко дублируя вокальную партию. Оно расцветчивает яркими альтерированными септаккордами, хроматизмами сугубо диатоническую вокальную мелодию. Оркестровая партия представляет собой сложный сплав качеств казахской народной мелодики с приемами развития современной музыки. Исполнение фортепианной партии должно напомнить оркестр с его многоголосием и разнообразием тембров.

А. Агаджиков. Ария Соны из третьей картины  
второго действия оперы “Сона”

Ария Соны из третьей картины второго действия оперы “Сона” (1966) Амана Агаджикова (1937) — яркий образец туркменской оперной формы сольного пения. “Сона” — первая национальная

опера, созданная самостоятельно туркменским композитором без соавторства. В основе либретто Алты Карлиева положена одноименная поэма Амандурды Аламышева, в которой рассказывается о трагической судьбе учительницы-туркменки. Действие оперы происходит в середине 20-х годов нашего века. Сона с детства обручена с сыном богача Италмаза Атанбаем, которого она не любит. Италмаз и его приспешники убивают Сону.

“Первая опера А.Агаджикова — произведение с яркой социальной направленностью, выявила серьезность художественных замыслов, которые композитор ставил перед собой, склонность к героическому стилю, опирающегося на твердую национальную почвенность”.<sup>1</sup>

Ария Соны во втором действии — лирико-драматического характера. В ней героиня сетует на свое горькую судьбу, проклиная Италмаза. Сона несчастна и не желает выходить замуж за нелюбимого человека. Ее сердцу дорог Аннаджан, на которого Сона надеется как на своего спасителя. У Соны нет больше сил и надежды и она думает бежать в чужие края. Все эти чувства раскрыты в музыке арии с большой художественной силой. Музыка, проникнутая самобытным национальным колоритом, очень выразительна и искренна. А.Агаджиков опирается на интонационный строй, ладовые и ритмические закономерности туркменской народной музыки. Ария написана в сложной трехчастной форме. Тональный план арии следующий: первая часть — фа с элементами эолийско-дорийско-фригийского лада, средняя часть фа-диез с признаками эолийско-фригийского лада, реприза — фа эолийско-фригийский. Такое взаимодействие ладов типично для туркменской музыки. Ладовая красочность музыкальной ткани арии требует от пианиста активной работы слуха и сознания. Встречающиеся в сопровождении кварттовые последовательности, передающие своеобразие туркменской музыки, также требуют слуховой адаптации.

При исполнении арии Соны перед концертмейстером возникает ряд сложных ритмических проблем. Ритмика туркменской музыки представляет трудности даже для пианистов с прекрасно развитым ритмическим чувством. Необходимо обратить внимание на ощущение и передачу особой ритмической организации музыки, основанной на туркменских ритмах: несимметричная ритмическая группировка внутри размера  $\frac{7}{8}$  требует осмысления. При нечетном размере и сложном ритмическом рисунке от пианиста требуется выразительность

---

<sup>1</sup> Жаворонков Б., Ларионов В. Композиторы и музыковеды Туркменистана. Ашхабад, 1982, с. 17-18.

звучания, кантилена. В сопровождении важно добиться хорошего легато, тонкой нюансировки, связанной с музыкальной фразировкой.

Обратим внимание пианиста на конкретные трудности в фортепианном вступлении: токкатность, требующая максимальной отчетливости каждого звука, осложняющаяся дополнительными трудностями координации движений (см. пример 23).

В целом фактура фортепианного изложения довольно удобна, за исключением некоторых мест, где ярко выражена оркестровая специфика. В таких случаях концертмейстер может приблизить фактуру клавира к пианистическим возможностям. Например, в тактах 27-29, в правой руке гармонические звуки из аккордов в среднем голосе можно перенести в верхний пласт фактуры, включив их в октавы (см. пример 24).

В средней части арии "Ах, от горькой доли кто меня спасет" следует очень четко выигрывать квартные последовательности шестнадцатых нот в правой руке. Эти пассажи должны звучать очень ровно и легко, без напряжения. В такте 43 в целях облегчения исполнения несколько неуклюжей фактуры, рекомендуется сыграть мелодию среднего голоса в левой руке октавой ниже (см. пример 25).

Мелодико-гармонические модуляции и смены размеров в оркестровых переходах между частями требуют активного действия ладо-интонационного слуха пианиста. Исполнение арии Соны с ее своеобразным эмоциональным строем, в котором скрытая внутренняя динамика, экстатически прорывающаяся в момент кульминации, ставит перед концертмейстером ряд задач. Пианисту необходимо продумать эмоциональное развитие образа, вникать в самую сущность кульминационности туркменской музыки, чтобы убедительно передать внутреннее единство противоположных человеческих чувств — сдержанности и порыва. Ария требует динамической и ритмической гибкости ее трактовки.

#### В. Мухатов. Ария Айлар из третьего действия оперы "Ганлы сака"

Ария Айлар, открывающая третье действие оперы "Ганлы сака" (1967) туркменского композитора Велимухамеда Мухатова (1916) — лирический центр произведения. Помимо данной арии в опере имеются и другие интересные сольные оперные формы: ариозо Айлар в I действии, монолог Байли и ария Чарыяра во II действии, ариозо Айлар и ариозо Чарыяра в IV действии.

В основе либретто оперы положена одноименная поэма Ч. Аширова о многовековой борьбе народа за воду. В произведении раскрывается тема социального неравенства, трагической любви

Чарыяра и Айлар, погибающих в тяжелые годы гражданской войны. “Эта лирико-героическая опера решала сложную проблему создания народной музыкальной драмы”.<sup>1</sup> По наблюдению Д.Адылходжаевой: “Партитура В.Мухатова строится согласно закономерностям драматического типа; экспонирование индивидуальных характеристик происходит на фоне массовых сцен-столкновений враждующих лагерей (народ и бай); лирической экспрессии сольных высказываний положительных героев противостоит гротесковый облик отрицательных персонажей”.<sup>2</sup>

Ранним утром в ауле у подножья Копет-Дага Айлар, ожидая любимого Чарыяра, выражает свои лирические чувства. Ария написана в сквозной форме с элементами трехчастности. В ее мелодике отразилось своеобразие ладоинтонационной сферы, вобравшей в себя колоритунационального звучания. В.Мухатов опирается на диатонические лады, бытующие в Туркменистане, называемые гырклар и новаи, использует возможности ладовой переменности, вариантности ступеней.

Ладоинтонационная структура музыки оперы своеобразна: “Она включает в себя три пласта: традиционный — в духе “видоизменения фольклорных ладов”; современный — оригинальная мелодика с учетом общих ладовых закономерностей туркменской музыки, исходя из разработки ладоинтонационных попевок; третий пласт основан на ладогармонических принципах, нетипичных для туркменской ладоинтонационной структуры, но обычных в европейской музыке”.<sup>3</sup> Эти особенности ладового мышления В.Мухатова обнаруживаются и в арии Айлар.

В опере велика роль оркестра. “В сопровождении партии Айлар заметно предпочтение тембрам высоких деревянных. Очень красочен дуэт пикколо и кларнета, английского рожка и бас-кларнета в ее арии из третьего акта”.<sup>4</sup>

В развернутом оркестровом вступлении композитор находит яркие национальные выразительные средства. Орнаментальное разукрашивание, ладовая и ритмическая переменность, смена размеров, импровизационный характер музыки, октавные унисоны — все это передает своеобразие туркменской музыки. Вступление ставит перед концертмейстером следующие задачи: создать красочную пейзажную зарисовку туркменской природы и настроить певицу на

<sup>1</sup> Гуревич Вл. Вели Мухатов. М., 1980, с. 93.

<sup>2</sup> Адылходжаева Д. Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстане. Автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. искусств. с. 20.

<sup>3</sup> Гуревич Вл. Вели Мухатов, с. 99.

<sup>4</sup> Там же, с. 110.



мир лирических размышлений. Звучание фортепиано желательно приблизить к тембру туркменского деревянного духового инструмента гаргы-тюдюка с его несильным, шипящим призывом. Орнаментальные мелодические причудливые и разнообразные узоры следует играть мягким матовым звуком (см. пример 26).

Вокальная партия изложена в высокой тесситуре. В ней встречаются приемы короткого распевания (на один слог находится два звука), что создает впечатление мелодического скольжения. В музыкальной характеристике Айлар композитор использует средства, имеющие корни в туркменском народном песнетворчестве. Определенную трудность для концертмейстера представляет сложная ритмика, нечетный размер  $\frac{11}{8}$ , связанный с интонационным строем туркменской речи, с особенностями туркменского стихосложения, в котором часто встречаются одиннадцатислоговые строчки. Сопровождение, поддерживающее вокальную партию, должно звучать очень мягко, распевно, следуя за свободным импровизационным пением (см. пример 27).

Октавы в тактах 40-41 необходимо сыграть глубоким легато, не спеша, вслушиваясь в каждую интонацию. Оркестровый переход *ritto mosso* к средней части арии имеет танцевальный характер. Пианисту нужно передать здесь специфику туркменской токкатности, для воспроизведения которой рекомендуется использовать игру фиксированной кистью (см. пример 28).

В средней части арии "Вы, цветы долины, где любовь моя?" особую трудность составляют свободные смены размеров, комбинации четных и нечетных метров, сочетания различных ритмических единиц. В. Мухатов использует здесь очень красочные гармонии, в частности, применение в ре мажоре VII миксолидийской ступени, орнаментальную мелизматику, оттеняющие смены эмоциональных состояний Айлар. В арии очень яркая кульминация, требующая большого динамического подъема. Сопровождение в момент кульминации должно звучать полнозвучно как тутти оркестра, масштабно и мощно, широко и распевно, в едином ансамбле с певицей (см. пример 29).

В небольшой репризе, построенной на видоизмененном материале средней части, звучание должно быть мягким, плавным, кантиленным. Можно применить здесь левую педаль.

Я. Сабзанов. Ария Малохат из первой картины  
первого действия оперы "Возвращение"

Ария Малохат из первой картины первого действия оперы "Возвращение" (1967) таджикского композитора Яихеля Сабзанова

(1929) — замечательна по своей психологической выразительности. Опера написана по поэме А.Шукухи “Аллея влюбленных”. В ней рассказывается история любви колхозника Садыка и учительницы Малохат, разлученных войной. Преодолев жизненные испытания, выпавшие на их долю, Садык и Малохат вновь вместе.

В небольшой арии, завершающей первое действие, Малохат скорбит о том, что война разлучила ее с Садыком и она не смогла дождаться возвращения друга, которого все еще любит. Ария имеет двухчастное строение. Она звучит как трогательный рассказ, чему способствует речитативно-декламационный склад мелодики. Лирический задушевный характер музыки создается уже в первых тактах оркестрового вступления. Исполняя его, концертмейстер должен стремиться к тому, чтобы создать иллюзию звучания струнных инструментов, играть мягко, легко, связывая мелодию и аккомпанемент поглаживающим клавиши прикосновением (см. пример 30). Во вступлении рекомендуется применять полупедаль. Пианист должен услышать и показать тональный сдвиг из соль-диез минора в ми минор в тактах 18-19.

Фортепианное переложение оркестровой партии очень удобно, пианистично. Задача концертмейстера — проникнувшись лирическим настроением музыки, найти нежное задушевное звучание рояля. Полиритмические соединения дуолей и триолей, пунктирных ритмов должны быть очень естественными и органичными, и, главное в полном ансамблевом единстве с певицей. Дублируя вокальную мелодию, необходимо вслушиваться в интонацию и точно следовать за солисткой (см. пример 31). Особенно это относится к кульминационной фазе развития, где оркестр призван выразить внутренний голос героини, ее мучительные переживания, терзания души. Звучание фортепиано должно быть здесь полнозвучным и насыщенным (см. пример 32). Здесь уместна густая педаль.

### Ш.Сайфиддинов. Ария Рудаки из третьей картины первого действия оперы “Рудаки”

Ария Рудаки из третьей картины первого действия оперы “Рудаки” (1975) Шарофиддина Сайфиддинова (1929) — один из ярких образцов таджикской оперной арии. В центре оперы — образ великого поэта и музыканта, выдержанный в лирико-философском и даже эпическом плане. Таковы его арии в первой и второй картинах. Как главное действующее лицо Рудаки участвует во всех пяти картинах оперы. Ш.Сайфиддинов наделяет образ поэта-гуманиста мужеством, стойкостью, жизненной мудростью и в то же время сердечной лирикой, необыкновенной музыкальностью как исполнителя на руде.

В арии в третьей картине поэт, находящейся в лагере войск бухарского эмира Насра-бинн-Ахмата в Герате, получает письмо от Нигины, рабыни бухарского военачальника Сахли-бинн-Мансура. Рудаки погружается в воспоминания, связанные с сказочно красивой Бухарой и прекрасной Нигиной, которую он успел полюбить всем сердцем.

Ария имеет трехчастное строение. Ее тональный план: си минор — ре мажор — ми минор. В музыке арии слышны характерные для таджикской народной музыки попевки, своеобразная орнаментика. Богато орнаментированный мелодический материал очень близко фольклору памирских таджиков. Особенно это касается лада с пониженными II и VI ступенями. Вокальная мелодия отличается широким дыханием, вариантною развитием попевок, мотивов и фраз.

Арию открывает октавное звучание основного тона си минора в басу, на фоне которого начинает петь Рудаки. Октавный бас в левой руке следует взять очень мягко с глубоким погружением в клавиатуру, используя преимущество педали (см. пример 33). Он должен звучать протяженно в течение трех тактов. При исполнении фортепианной партии внимание концертмейстера должно быть направлено на передачу красочной романтической оркестровки, созданию иллюзии звучания деревянных духовых инструментов (флейты), арпеджированных аккордов (арфы). В момент дублирования вокальной партии пианист должен добиваться звуковой ровности, звукового баланса (см. пример 34).

Особого внимания требует кульминационная фаза развития в тактах 44-51, и последующее затем оркестровое соло, в котором досказывается мысль поэта и выражена широта лирико-патетических чувств, переполняющих героя. В такте 52 возможно облегчение не очень удобного для пианиста текста и следующее распределение материала между руками (см. пример 35).

В репризе, окрашенный в светлые печальные тона, певец и пианист как бы ведут лирический диалог. Исполнение должно быть свободным, непринужденным.

Необходимо обратить внимание и на оркестровое заключение арии, в котором строгий октавный унисон сменяется тревожным диссонантным тремоло (см. пример 36). Печальная мелодия в верхнем регистре на фоне педали должна прозвучать как соло флейты. Ее рекомендуется играть штрихом нон легато.

В. Власов, А. Молдыбаев, В. Фере. Речитатив и ария Ай-Чурек  
из первой картины первого действия "Ай-Чурек"

Речитатив и ария Ай-Чурек из первой картины первого действия "Ай-Чурек" (1939) В. Власова, А. Малдыбаева, В. Фере примечательна тем, что это ария-портрет, и в то же время ария, связанная со сценическим действием, рядом ситуаций. Жизнеспособность этой оперы-сказки поистине удивительна. "Первая национальная киргизская опера "Ай-Чурек" остается и к началу 90-х годов одним из наиболее художественно-интересных и репертуарных оперных произведений".<sup>1</sup> Либретто оперы написано по мотивам второй части "Семетей" киргизского эпического сказания "Манас". Красавица Ай-Чурек, невеста Семетея, сына батыра Манаса во имя спасения своей страны соглашается выйти замуж за батыра Толтоя, попросив срок сорок дней на приготовление к свадьбе. Обернувшись белым лебедем, она отправляется в страну Семетея и встречается с женихом. Семетей разбивает войска Толтоя. Отец Ай-Чурек Ахун-хан устраивает прием в честь Семетея и Ай-Чурек.

В опере своеобразно взаимодействуют героико-эпическая, сказочно-фантастическая и лирическая образные сферы. Структура произведения номерная, сочетающаяся с развернутыми построениями, включающими элементы сквозного развития. В музыке оперы использованы широко известные в народе мелодии, попевки из эпоса "Манас". "Композиторы Власов, Малдыбаев и Фере сумели добиться органического сочетания национального с устоявшимися в мировой практике традициями, что выразилось в первую очередь в удачном сочетании традиционной схемы и фольклорных истоков, творческом подходе к национальному мелосу".<sup>2</sup>

Музыка арии Ай-Чурек национально самобытна. Ей присущи многие черты, присущее киргизской народной музыке. Характеризуя общие признаки стиля киргизской музыки В. Виноградов отмечает: "В основном она и эпически сдержана, часто даже сурова, по-своему скромна, наивна, по строю художественных образов жизненно-конкретна, предметна. Ей не свойственны пряность, изощренность, которые обычно ассоциируются с представлением о "восточной музыке"."<sup>3</sup> Добавим, что в "Манасе", являющемся энциклопедией киргизского народного речитатива, сконцентрированы национально-характерные черты киргизского мелодического мышления. Стиль

<sup>1</sup> Жещинский А. Кыргызская опера (в аспекте проблемы эффективности функционирования). Автореф. дисс. на соиск. ученой степени канд. искусств., Ташкент, 1993, с. 189.

<sup>2</sup> История музыки Средней Азии и Казахстана. М., 1995, с. 189.

<sup>3</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с. 69.

исполнения “Манаса” величавый, приподнятый. “Весь эпос исполняется нараспев, в стиле речитатива. Для “Манаса” используются характерные эпические попевки, которые в других случаях почти не применяются. Малый эпос имеет свои выразительные средства, общие с акынской речитацией”.<sup>1</sup> Все это обнаруживается и в рассматриваемой арии.

В своей арии Ай-Чурек выражает чувство возмущения против батыров Толтоя и Чинкоджо, захвативших земли ее отца. Не желая выходить замуж за Толтоя, девушка обращается к Ахун-хану, чтобы он указал ей выход из создавшейся ситуации, к своему народу, прося защиты, к своей младшей сестре Калыйман в надежде на спасение. Содержание арии определяет ее форму — сквозную, включающую четыре небольших эпизода, контрастных по оркестровой фактуре. Объединяющим фактором в арии служит ладоинтонационная сфера.

Необходимо отметить большую роль оркестра, партия которого в арии очень развита, самостоятельна. Оркестровые эпизоды выделяют и подчеркивают кульминационные моменты арии. В оркестровом вступлении арии звучит призыв к борьбе, к сопротивлению. Энергичные, волевые интонации призыва следует играть решительно, ритмически четко, подчеркивая указанные в клавише акценты и соблюдая паузы. Педаль должна быть короткой (см. пример 37). Суровый характер музыки подчеркивается фригийским оттенком лада (пониженной II ступенью в соль миноре), который концертмейстер должен услышать и показать.

Извилистые фигурации шестнадцатых и пунктирный ритм в аккомпанементе придают движению чувство тревоги и смятения. Первый раздел арии завершается оркестровым соло (такты 15-20), в котором изложение партии левой руки не совсем удобное и здесь можно рекомендовать изъять из группы шестнадцатых первую ноту, вместо которой образуется пауза (см. пример 38). Педаль должна быть короткой.

В разделе *Meno mosso* — обращение Ай-Чурек к отцу — музыка становится более спокойной размеренной, эпической, чему способствует дорийский оттенок лада, придающий звучанию величавую суровость. Арпеджированные аккорды в сопровождении следует исполнять не спеша, плавно и мягко.

В обращении Ай-Чурек к народу звучание приобретает взволнованный характер. Оркестровая фактура уплотняется. В ней образуются два элемента: один дублирует октавным унисоном вокальную партию, другой образует ритмически оstinантный синкопированный пульсирующий фон (см. пример 39). Задача концертмейстера в

<sup>1</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958, с. 94.

этом эпизоде — подчеркнуть напряженность музыки, найти правильный звуковой баланс, точно следовать на певицей.

В последнем разделе арии Ай-Чурек обращается к сестре. Она не в силах больше сдерживать свои страдания. Музыка становится все более напряженной, взволнованной. Тревожное тремоло и арпеджированные аккорды в сопровождении оттеняют выразительность вокальной партии. Исполняя сопровождение, концертмейстер должен стремиться по возможности к оркестровому масштабу звучания рояля. В оркестровом заключении необходимо подчеркнуть суровый драматический характер музыки. Жесткие квартовые последовательности нужно играть вначале сильно и решительно, затем постепенно все более сдержанно и строго, ослабляя силу звучности к *p* и *pp*.

Главная исполнительская задача в арии Ай-Чурек — проникнуться образным содержанием музыки, самим строем киргизской музыкальной речи. Для этого необходимо прочесть “Манас”, ставший достоянием мировой культуры. Продумывая исполнительский план арии, важно учесть смену эмоциональных состояний Ай-Чурек и в то же время создать цельный художественный образ.

В.Власов, А.Молдыбаев, В.Фере. Речитатив и ария Бурмы  
из пятой картины оперы “Токтогул”

Сцена и ария Бурмы из пятой картины “Возвращение на родину” оперы “Токтогул” В.Власова, А.Малдыбаева, В.Фере выразительна и полна драматизма. Эта опера создавалась на протяжении ряда лет. Завершенная в 1958 году она стала своеобразным творческим итогом совместной деятельности этих композиторов. В опере повествуется о жизни великого акына Токтогула Сатылганова (1864-1933). Действие оперы происходит в 1898-1922 годах. Выразитель чаяний народа Токтогул обратил свое искусство против манапов — богачей, притесняющих бедняков. Манап Керимбай решил уничтожить Токтогула. Его приспешники разрушили юрту акына. Токтогул был арестован в 1898 году по обвинению в участии в Андижанском восстании и сослан в Сибирь. Акыну удалось бежать с каторги и вернуться на родину.

Опера “Токтогул” — народная музыкальная драма. “В основе ее — социальный конфликт, столкновение двух антогонистических сил: киргизского народа и выразителя его лучших чаяний акына Токтогула — с одной стороны и эксплуататорской верхушки манапов и царской администраторов — с другой”.<sup>1</sup> По глубине проникновения в мир народной песни, силе воссоздания жизни народа — “Токтогул” одна из лучших опер, созданных в Киргизии. В музыке ее исполь-

<sup>1</sup> Виноградов В. А.Малдыбаев, В.Власов, Вл.Фере. М., 1958, с. 43.

зованы мелодии подлинных песен Токтогула. Фольклорные мелодии органично сочетаются с мелодиями, созданными композиторами, являясь основой музыкального развития вокально-симфонических сцен. Опираясь на народные жанры композиторы создали психологически выразительные содержательные образы Токтогула, Сары, Сувана, Бурмы, Тотуи. Музыка гибко передает сценические ситуации. Мастерски использованный оркестр в опере — активный участник музыкального действия.

Содержание арии трагично. Мать Токтогула пришла на могилу своего внука, умершего в отсутствие сына. Старая измученная Бурма сидит у могилы своего маленького Топчубая и ждет возвращения сына с каторги. Ария выдержана в стиле армана (песня горя и нужды) и близка народным кошокам — плачам-причитаниям по умершему. “Бурма была известной во всей округе кошокчул — сочинительницей и исполнительницей кошоков”.<sup>1</sup> Токтогул высоко ценил дар песнетворчества своей матери, под воздействием которого формировались его собственные творческие способности. “Певцом меня сделала ты в тот час” — говорится в одном из поздних произведениях акына.<sup>2</sup>

Ария, написанная в простой трехчастной форме, предваряется небольшой пасторальной оценкой, рисующей картину ранней осени в горном ауле и пастушка, играющего на чооре — киргизской пастушеской свирели. Исполняя оркестровое вступление, пианист должен стремиться приблизить звучание рояля к тембру чоора с его тихим, мягким, шипящим звуком (см. пример 40). Мелодию чоора, впитавшую в себя характерные черты киргизской народной мелодики, надо сыграть мягким звуком, легато.

Взволнованные фигурации шестнадцатых в сопровождении, оттеняющие горестные причитания Бурмы, следует играть с психологической выразительностью, добиваясь хорошего легато и тонкой нюансировки, четкости шестнадцатых. Выдержанные звуки рекомендуется брать глубоким погружением в клавиатуру (см. пример 41). Все должно быть подчинено выражению безутешной скорби Бурмы, в вокальной характеристике которой обнаруживается гибкое сочетание распевных повествовательных интонаций и широкого распева с длительными цезурами, яркими драматическими кульминациями. В тактах 51-52 октавный унисон дублирует голос певицы. Этот прием направлен на усиление эмоциональной выразительности вокальной партии. Здесь важно добиться идеального единства интонационного движения, которое не следует затягивать (см. пример 42).

<sup>1</sup> Виноградов В. Киргизская народная музыка, с. 206.

<sup>2</sup> Там же, с. 206.

Задача концертмейстера — подготовить певицу к кульминации на словах “О, лучше б самой умереть” в тактах 70-71. Звучание рояля здесь должно быть очень полнозвучным, объемным как оркестровое тугги. Фигурации шестнадцатых в такте 67 не следует торопить (см. пример 43). Динамическое усиление звука и рост напряжения не должны сопровождаться ускорением темпа. В тактах 72-74 оркестр договаривает мысли героини, выражает глубокий драматизм ее переживаний и постепенно успокаивается.

Музыкальное развитие в арии строится соответственно структуре кошока, который обычно состоит из нескольких равномерно движущихся к кульминациям воли. Так, следующая волна развития достигает своей вершины в 81 такте, после чего следует резкий спад напряжения и звучание приобретает характер лирического диалога между певицей и оркестром.

В небольшой репризе необходимо возобновить первоначальный темп и характер. В трехстрочной записи сопровождения в клавирном тексте можно опустить вторую строку. Звучание фортепиано должно быть мягким и выразительным (см. пример 44). Следует добиваться хорошего связного легато в ведении октавных мелодических линий. В целом в арии довольно удобная пианистическая фактура и работа над ней может принести большую пользу пианисту, создающему вместе с певицей лирико-драматический образ, глубоко трогаящий душу и сердце слушателя.

## Раздел II. Романсы

Романсовое творчество композиторов Центральной Азии и Казахстана находится в русле общих процессов, происходящих в музыкальной культуре региона. Оно обусловлено особенностями развития национальных культур и усвоением опыта мировой классической и современной камерной вокальной лирики. В романсах национальных композиторов происходит сложный процесс синтеза традиционного вокального искусства с достижениями западноевропейского и русского романса на интонационной основе родного мелоса. Поэтической основой романсов является наследие великих поэтов Востока Ибн Сины, Навои, Рудаки, Фирдоуси, Саади, Джами, Хилоли, Махтумкули, Абая, а также творчество современных поэтов: в Казахстане — Е.Жубанова, И.Матакова, Т.Жарокова, Ж.Сыздикова, Х.Бекхожина, З.Ильясова, в Таджикистане — М.Рахими, Ф.Ансори, А.Бахори, М.Турсун-заде, Б.Рахим-заде, Умари, Э.Мирзо, Х.Юсуфи, М.Фархата, в Киргизии — У.Джумабаева, Т.Уметалиева, Т.Кожом-берликова, Ж.Садыкова, Б.Сарногоева, К.Маликова, С.Жусуева,



К.Бобулова, К.Акаева, В Туркмении — К.Сейтлиева, О.Эминова, М.Гаррыева, А.Хамидова, К.Ильясова, Г.Мухтарова, К.Бурунова, Р.Саидова.

К жанру романса обращаются почти все национальные композиторы. Наиболее яркие и интересные образцы этого жанра представлены в творчестве таких композиторов как М.Тулєбаев, А.Жубанов, А.Куликбаев, К.Кужамьяров, М.Жаппасбаев, Л.Хамиди (Казахстан), З.Шахиди, Я.Сабзанов, Ш.Сайфиддинов, К.Яхьяев, А.Хамдамов, Х.Абдуллаев, С.Хамраев (Таджикистан), А.Малдыбаев, М.Абдраев, А.Тулєев, А.Аманбаев, Н.Давлесов, С.Осмонов, К.Молдобасанов, Т.Эрматов (Киргизия), Д.Овезов, В.Мухатов, А.Кулиев, Н.Халмамедов, В.Ахмедов, А.Агаджиков, Ч.Артыков (Туркмения).

“Примечательной чертой романсовой лирики, в одинаковой степени характерной для всех рассматриваемых республик, является то, что в отличие от других жанров композиторского творчества (симфонии, оперы, балета и др.), романс с первых шагов своего рождения возникает не на основе цитатного использования народно-песенного материала, а путем обращения композитора к типичным закономерностям некоторых традиционных жанров музыкального наследия Востока”.<sup>1</sup> В творчестве композиторов республик заметно стремление к выявлению специфики романса, к индивидуализации художественного образа на основе сложившихся в европейской вокальной лирике музыкальных форм, к своеобразию драматургии каждого из произведений. Наиболее яркие образцы свидетельствуют об активном поиске национальных композиторов в области интонационного строя романсов, их образной сферы, гармонии, лада, фортепианной фактуры, трактовки вокальных жанров и форм.

М.Тулєбаев. Слова В.Крылова (перевод А.Кунанбаева)  
“Я видел одинокую березу”

Романс “Я видел одинокую березу” казахского композитора Мукана Тулєбаева (1913-1960) — скорбный монолог, лирическая исповедь поэта. Он написан на слова В.Крылова с переводе основоположника казахской письменной литературы Абая Кунанбаева (1845-1904). “Поэтическое содержание стихотворения композитор воплотил оригинально и глубоко. Отобрав три из четверостиший, композитор создал оригинальную трехчастную форму, в которой крайние построения выдержаны в характере сдержанно-драматического речитатива. В среднем разделе широко распевном, проходит

<sup>1</sup> История музыки Средней Азии и Казахстана, с. 209.

единая линия динамического нарастания, достигающая в ходе развития напряженно звучащей кульминации”.<sup>1</sup>

Музыкально-поэтический образ рождается уже в первых тактах фортепианного вступления, где воплощено состояние гнетущего одиночества, выражены мучительная душевная боль и отчаяние. Строгая выразительная хоральная фактура раскрывает тему трагического одиночества, скорбных мыслей и настроений героя. Мелодия романса декламационного склада, содержащая триоли, типичные для казахских лирических напевов, а также плачей, причитаний. Ей свойственны свобода метроритмического строения и волнообразная направленность мелодического рисунка к устоям (см. пример 45). “Текстовая стихотворная основа казахской народной песни, содержащей как короткие, так и длинные строчки, создает большие возможности для развития мелодики — от коротких простых речитативных фраз до широких распевных построений. Мелодика казахской песни возникает как эмоционально насыщенная декламация песенного текста, черпающая свой интонационный склад в характере народной разговорной речи. В своих напевных линиях она достигает высокой степени выразительности”.<sup>2</sup> Многие из этих особенностей обнаруживаются в мелодике романса М.Тулбаева.

Надо сказать, что М.Тулбаев обладал мягким лирическим тенором тембра и широким диапазоном. Он занимался сольным пением в казахской оперной студии при Московской консерватории. Любовь к вокальному искусству композитор унаследовал от своей матери — талантливой певицы, часто выступающей на народных торжествах, тоях, айтысах. Поэтому романсы М.Тулбаева удивительно вокальны, мелодичны.

Вокальная мелодия звучит в начале без сопровождения. Затем ее очень экономно поддерживают редкие аккорды фортепиано. Исполнение первой части романса должно быть очень свободным и определяться настроением певца, за которым пианист должен послушно следовать. Аккорды, звучащие в моменты завершения фраз и предложений в тактах 10, 13, 20, не следует торопить. Они должны быть очень взвешенными, мягкими и глубокими, как выражение внутреннего голоса души героя. Концертмейстер должен знать, что музыке М.Тулбаева свойственная плавная медлительность. “Сильнее всего в музыке Тулбаева, глубоко оптимистической по характеру,

---

<sup>1</sup> Ахметова М. Вокальное творчество М.Тулбаева // Советская музыка, 1960, № 9, с. 46.

<sup>2</sup> Беляев В. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962, с. 76.

проявляется лирика, хочется сказать **степная** лирика связанная с широтой мелодического дыхания”.<sup>1</sup>

В средней части *Piu mosso* фортепианная фактура становится более плотной, а в кульминационной фазе насыщенной и объемной. Эта часть довольно трудна для исполнителей, поскольку фортепианная партия здесь очень самостоятельна (см. пример 46). В ней содержатся три пласта: верхний мелодический голос, независимый от вокальной партии, бас с широкими мелодическими ходами и равномерное движение восьмых, начинающееся в среднем голосе, а затем переходящее в другие голоса музыкальной ткани. Фортепианная партия очень удобна, пианистична, в моменты кульминационных вершин в тактах 26-28, 33-36 октавное изложение мелодии, звучащие в унисон с вокальной партией усиливает эмоциональный подтекст романса.

В произведении очень эффектная драматическая кульминация, подготовленная нарастающей фазой — восходящим движением с энергичным квартовым скачком, полнозвучной фактурой и мощным звучанием *ff*. В кульминации с особой силой прорывается протестующий пафос страстной жажды жизни. Замедление темпа в тактах 35-36 должно быть очень естественным и с обязательным усилением звучности красочной гармонии (гармонический субдоминантовый секстаккорд после VII низкой в ля-бемоль мажоре).

В репризе вокальная мелодия звучит в более высокой tessiture на кварту выше по сравнению с первой частью. Это способствует более напряженному интонированию повторяющегося текста первой части (“Вижу березка стоит в поле одна”). Другим динамизирующим средством в репризе являются отдельные попевки, фразы из вокальной партии, проникающие в фортепианное сопровождение. Лаконичная кода на материале средней части должна звучать очень проникновенно. Ускорение темпа в 51 такте и замедление в тактах 52-53 должны быть естественными и органичными.

Своеобразие интонационного развития романса М.Тулбаева заключается в том, что фразы и мотивы, возникающие в ходе развертывания музыкально-поэтического образа, воспринимаются как варианты единого мелодического содержания. Триольная ритмическая фигура является скрепляющим стрижнем мелодической организации романса. Впечатлению единства и внутренней цельности музыкальной формы произведения способствует цельность гармонического развития. В романсе преобладает плагальная гармоническая сфера, проявляющаяся в плагальных оборотах.

---

<sup>1</sup> Ахметова М. Вокальное творчество М.Тулбаева // Советская музыка, 1960, № 9, с. 44.

Удивительная чуткость и проникновенность музыки при экономном использовании выразительных средств делают данный романс особенно значительным в творчестве М.Тулбаева. Произведение способствует развитию полифонического мышления пианиста-концертмейстера, выработке навыков аккомпанемента, формированию художественного вкуса.

К.Кужамьяров. Слова Х.Бекхожина  
“Звезды, горящие на земле”

Романс “Звезды, горящие на земле” казахского композитора Куддуса Кужамьярова на слова Х.Бекхожина посвящен современной действительности. В нем раскрывается жизнеутверждающий пафос созидания, человеческого труда. Романс проникнут выражением лирических чувств, охватывающих человека, созерцающего ночное небо, озаряемое светом далеких мерцающих звезд и сиянием электрических огней. Произведение К.Кужамьярова пленяет своей эмоциональной непосредственностью, чистотой и ясностью чувства, глубокой художественной правдивостью. “Уйгурский народный мелос стал интонационной основой его оригинального творчества, отражающего новый мир художественных образов и передовых общественных идей нашего времени”.<sup>1</sup> Высокий поэтический строй музыки романса пронизан уйгурской национальной характерностью. Уйгурской музыке свойственны мажорная пентатоника, упругие ритмы, волевые интонации, яркая динамика, использование терцовых форшлагов, многократных опеваний устойчивых звуков, характерные мелодические кадансы, в которых нижний звук нисходящей терции образует подъем к заключительному устою. В мелодике романса композитор опирается на интонационно-ладовые закономерности уйгурского песенного фольклора, его лирико-эпическую образность. Натурально-ладовая диатоническая переменность (ми эолийский, си дорийский) способствует созданию яркого национального характера музыки.

Форма романса близка куплетной. Двухчастная композиция произведения строится по принципу запева и припева, свойственному народным песням, с ярким темповым контрастом разделов: первый раздел *Moderato con moto*, второй раздел *Allegro* при единстве фортепианной фактуры. В яркой образности музыки романса значительна роль фортепианной фактуры. Гармонические фигурации шестнадцатых в подвижном темпе исполняемые легким легато, чуть слышным звуком в сочетании с рельефной четкой мелодией в верхнем голосе, дублирующей вокальную партию, создают необходимый

<sup>1</sup> Аравин П. Куддус Кужамьяров. М., 1962, с. 5.

звуковой колорит, воплощают образ и настроение стихотворения Х. Бекхожина, его поэтическую атмосферу (см. пример 47).

Фортепианная партия требует легкой подвижности левой руки пианиста. В целом она довольно удобна и пианистична, за исключением отдельных тактов, например, такты 5, 9, 13, 29, 37, 50, требующих тщательной отработки и продуманной аппликатуры. Замедление темпа в 24 и 47 тактах облегчает исполнение двойных нот шестнадцатыми в быстром темпе. Важно, чтобы пианист играл партию левой руки не как “этюд”, а художественно осмысленно, наполняя шестнадцатые ноты содержательностью, подчиняя их раскрытию лирической образности.

Фортепианная фактура требует от пианиста звукового мастерства в передаче тончайших регистровых и гармонических красок. Контрасты тональных устоев в первой части (ми эолийский) и во второй части (ля ионийский), а также темпа, должны быть хорошо прочувствованы концертмейстером. Это касается и динамики. Первая часть исполняется в нюансе *p*, вторая — *f*. Во второй части фортепианная фактура становится более насыщенной, регистр более высоким, светлым. Особенно лучезарно должна прозвучать кульминация в тактах 43-45. Активная энергия музыкального развития вызывает появление мощной кульминации. В вокальной партии появляется широкая, устремленная вверх фраза, подкрепляемая бурными взлетами арпеджированной фигурации у фортепиано. Аккорды в правой руке рекомендуется играть глубоким полным звуком, погружаясь в клавиатуру, а восьмые в среднем голосе мягким портаментно с постепенным усилением звучности. Шестнадцатые ноты в правой руке должны звучать идеально ровно.

Патетические виртуозные завершения частей требуют чувства меры и художественного вкуса. Их не следует играть поверхностно. Желательно, избегая бравурного звучания, наполнить пассажи художественным смыслом, эпическим размахом и широтой, присущими лирико-эпической образности уйгурской музыки.

#### Ч. Нурымов. Слова Молла-Непеса “Мне пришлось уйти...”

Романс “Мне пришлось уйти...” туркменского композитора Чары Нурымова (1933) создан на слова поэта и музыканта Молла-Непеса (1810-1862). “Произведения Ч. Нурымова всегда восхищают новизной и оригинальностью, ярким темпераментом, свежестью, современностью интонационного строя, открывают ранее неведомые возможности выразительных средств. Индивидуальный почерк композитора отличается современным мировоззрением, умением использовать туркменский музыкальный фольклор через призму своего мышления в

“синтезе” с жанрами и формами европейской музыки”.<sup>1</sup> Туркменский музыковед Н.Абубакирова отмечает: “Так, своеобразная гармония, логика аккордовых последований, отражающая особенности национального ладового мышления, характерна для творчества Ч.Нурымова”.<sup>2</sup> В романсе получают углубленное выражение скорбные переживания влюбленного поэта, сталкивающегося с непреодолимыми жизненными препятствиями. Лирико-трагедийная тема раскрывается композитором через призму сосредоточенного раздумья, лирического повествования, сквозь которые прорываются эмоциональные порывы чувств.

Романс отличается монолитностью, единством развития. Магия остинантного возвращения к одной и той же мысли (“Мне пришлось уйти...”) завораживает и позволяет сконцентрировать эмоционально-динамическое напряжение. Вокализ на гласную “А...” дополняет и углубляет психологизм музыкального образа. Своеобразна форма романса, приближающаяся к варьированной строфической. Весь романс делится на четыре раздела, соответствующих четырем строфам поэтического текста. Каждый из них завершается одним и тем же заключением “Мне пришлось уйти...”. Каждое изложение исходного музыкального материала начинается на новой высоте, постепенно перемещаясь в высокий регистр, при непрерывном гармоническом развитии в пределах диатоники. Появляющиеся пониженные ступени усиливают трагедийный оттенок скорбного томления и образуют красочные гармонические сочетания.

Вокальная мелодия имеет напевно-декламационный характер. она разворачивается постепенно: то приостанавливается, то продолжает движение в национально-характерной манере высказывания с нисходящими форшлагами, вызывающими ассоциации с типичными для традиционного исполнительского искусства приемами колорирования мелоса. Музыка произведения глубоко почвенна. Она пронизана туркменским колоритом, что ощущается уже в первых тактах романса, открывающегося лаконичным фортепианным вступлением. Здесь примечательна опора на традиции народного инструментализма, в частности дутарного двухголосия, изобилирующего жесткими, терпкими квартовыми сочетаниями, характерными параллелизмами (см. пример 48). Фортепианная фактура характеризуется линейностью, свободной метроритмической природой. Звучание фортепиано должно быть очень ровным, плавным,

---

<sup>1</sup> Жаворонков Б., Ларионов В. Композиторы и музыковеды Турменистана, с. 189.

<sup>2</sup> Абубакирова Н. Современные тенденции в туркменской музыке // Традиции музыкальной культуры народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987, с. 140.

требующим хорошего легато. Кварто-квинтовые аккорды в левой руке следует сыграть с глубоким погружением в клавиатуру, очень мягко с прямой педалью.

Замечательно по своей глубокой выразительности заключение романса. В нем повторяется в последний раз фраза “Мне пришлось уйти...”, но в более высоком напряженно звучащем регистре. Фортепиано как бы выражает здесь всю горечь переживаемых чувств. Горестно звучащие диссонансы могут быть уподоблены горячим слезам. Страдающее сердце поэта не может забыть любви!

#### В.Ахмедов. Слова К.Сейтлиева “Птица-счастье”

Романс “Птица-счастье” туркменского композитора Вели Ахмедова (1918) на стихи К.Сейтлиева отличается красотой и жизнерадостной полнотой лирических чувств. Музыка романса обладает высокими художественными достоинствами: глубиной содержания, изяществом и отточенностью формы, богатством выразительных средств. Притягательное обаяние произведения в его задушевности, простоте и широкой распевности. Музыка романса характеризуется удивительным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов. Вся музыкальная ткань романса певуча, мелодична. Спокойные распевные вокальные фразы непринужденно льются одна за другой.

Романс написан в сложной широко развитой трехчастной форме, основанной на двух ярко контрастных темах: первая — вокализ на гласную “А...”, вторая — ритмически четкая со словесным текстом — обращение к белой горлинке как символу нежной красоты, образу романтической мечты. Эти две темы воспринимаются как сопоставление запева и припева. Контраст между ними создается различиями темпа, фактуры, лада, тонального развития. Если в первой теме мелодия мягко модулирует и поддерживается в партии фортепиано мягкими арпеджированными аккордами и подражанием птичьему щебетанию, то во второй теме музыка приобретает скерцозный танцевальный характер.

Фортепиано играет очень важную роль в этом произведении. Фортепианная фактура легка, прозрачна и изящна. Композитор применяет тонкие иллюстративные детали, имитирующие пение птицы: высокий регистр, форшлаги, капризную ритмику, трели. Одну из главных исполнительских задач составляет здесь проблема целостности формы. Сочетание импровизационного и четкого конструктивного начал требует большого внимания пианиста, умения найти правильный темп и характер звучания. Фортепианное

вступление должно звучать одухотворенно и выразительно, подготавливая певицу к пению, психологически настраивая на заданный образ. Особенно важно это в исполнении вступления к второй теме в репризе. Октавы в правой руке должны звучать легко, звонко и прозрачно в нюансе *f* (см. пример 49), естественно превращаясь в органический дуэт с певицей. Соединение двух самостоятельных мелодических линий требует тщательной отработки. Романс развивает чувство ансамбля, чувство формы и артистической свободы.

#### А.Хамдамов. Слова Х.Юсуфи “Роза сердца”

Романс “Роза сердца” Амона Хамдамова (1918) на слова Х.Юсуфи — замечательный образец таджикской вокальной лирики. Содержание произведения — обращение к возлюбленной, сердечное излияние чувств любви. Оно передано в музыке возвышенно, поэтично и в то же время искренне и естественно. Романсу присущи особая сгущенность чувств, томительно-знойная страстность, выражение томления, мук и восторга любви, пребывание в одной эмоциональной сфере и подчеркнутая поэтичность кульминаций.

Романс написан в сложной трехчастной форме с сокращенной репризой. Музыкальный язык сочинения характеризуется неповторимым национальным своеобразием. Особенно это проявляется в пунктирной синкопированной ритмике в размере  $\frac{6}{8}$  и параллельно-переменном ладе с двумя увеличенными секундами на VI и III ступенях. Яркий национальный колорит усиливается и гармонической краской II низкой ступени.

Применимые в романсе мелодические опевания основных тонов лада, интонационные скольжения, равномерно акцентированный шестидольный ритм и особенно своеобразные ладовые обороты (натуральный и гармонический минор и мажор, фригийские обороты) придают музыке романса ярко выраженный восточный колорит.

Музыкальная ткань романса удивительно певуча и мелодична. Распевные фразы непринужденно льются одна за другой. Полнозвучное шеститактовое фортепианное вступление, основанное на широкой по диапазону изложенной октавами мелодии, вводит в образный мир романса, в круг его интонаций (см. пример 50). В нем выражена красота любовных чувств, переполняющих героя, страстная патетика, восточная темпераментность. Вокальная мелодия возникает из мотива, который варьируется и проходит эпизодически в виде подголосков и имитаций в фортепианном сопровождении (см. пример 51). Фортепианная фактура романса отличается удивительной



пластичностью и мягкостью. Извилистые фигурации должны быть исполнены как задушевное высказывание очень выразительно, гибко и проникновенно. Следует пластично закруглять фразы, уделяя внимание паузам.

В средней части романса необходимо обратить внимание на смену размера  $\frac{3}{4}$  и фактуры, которая становится более прозрачной, а регистр более высоким. Благодаря иному изложению, плавному аккомпанементу средняя часть окрашивается в тона мягкой созерцательной лирики, оттеняемой страстным, эмоционально откровенным характером крайних частей. Особого внимания концертмейстера требует переход к репризе. В фортепианной партии здесь возникают трудности, в частности, октавное восходящее движение в левой руке, широко расположенные арпеджированные аккорды, которые надо исполнять импровизационно и очень пластично, выразительно.

В небольшой репризе возобновляется темпераментный патетический пафос первой части. В ней вновь утверждается страстное пламенное чувство любви. Особого внимания здесь, как, впрочем, и во всем сочинении, требуют паузы на сильных долях такта. Они должны быть очень естественными как дыхание. В заключении романса надо обратить внимание на смену темпов — замедления и ускорения, которые должны быть гибкими, свободными и согласованными в идеальном ансамбле с певцом.

Романс ставит трудные задачи перед пианистом. Сочетание различных элементов фактуры — аккордовые и октавные последовательности, глубокие выдержанные в басу октавы, мелодические фигурации, выразительные «вздохи» восьмых — должны быть очень рельефны и пластичны, что весьма сложно. Основной прием игры в романсе легато. Оно должно быть мягким, закругленным и разнообразным в передаче оттенков любовного чувства героя. Светлый лирический характер музыки следует передать особой «текучестью» исполнения всей фортепианной фактуры, чему могут помочь и тонкая «вибрирующая» педализация и разнообразные приемы звукоизвлечения, как бы расцветивающие пение певца.

#### Я.Сабзанов. Слова Ф.Ансори «Любовь»

В романсе «Любовь» Я.Сабзанова на слова Ф.Ансори, раскрывающем огромную силу страсти, томления и любви, отразились особенности творчества таджикского мастера. Композитор повествует об извечном стремлении человека к идеальному, о надеждах и сомнениях, восторгах и страданиях. Романс написан в свободной сквозной форме. Единство композиции достигается интонационным

родством различных мелодических построений, а также гибкостью модуляционного плана, частой сменой разнохарактерных эпизодов и фактуры. Все это приближает романс Я.Сабзанова к типу драматической вокальной сцены.

Впечатлению единства и внутренней цельности музыкальной формы романса способствует тональная устойчивость, символизирующая постоянство любовного чувства героя. В романсе преобладает плагальная гармоническая сфера, проявляющаяся в натурально-ладовых оборотах. Элегичность сочетается в романсе со сгущенным сумрачным настроением, последовательное нагнетание трагедийности со сдержанностью, подчеркнутой неподвижностью. Это обнаруживается уже в начальных тактах произведения. В фортепианном вступлении звучит мелодия, создающая ощущение неизбывной печали, оцепенения, боли разлуки (см. пример 52).

Своеобразие интонационного развития заключается в том, что фразы, мотивы, возникающие в ходе развертывания музыкально-поэтического образа воспринимаются как варианты единого мелодического содержания. Богато орнаментированные мелодические попевки, близкие фольклору памирских таджиков, приобретают значение ключевых интонаций. Таковы, например, триольные мелодические обороты, многозвучные форшлагги. В момент начала пения в партии фортепиано звучит нота фа на протяжении четырех тактов. Ее следует играть на педали, создавая гулкий протяженный фон, как символ одиночества героя, мечтающего о встрече с любимой. С 37 такта тремоло в левой руке, аккорды и октавы в правой руке направлены на усиление эмоционального напряжения, приводя к октавному унисону в момент кульминации в тактах 52-55.

Следующее затем фортепианное соло содержит неудобные шестнадцатые, которые надо играть широко, не спеша (см. пример 53). Можно даже несколько замедлить темп, чтобы рельефнее показать кульминационную фазу развития, где фортепиано надлежит создать мощную грандиозную по масштабу звуковую картину.

Настроение тоски и любовного томления сменяется радостным чувством ожидания встречи с любимой. Эта довольно обширная зона кульминации требует мобилизации сил певца и концертмейстера, убедительность которой обеспечит особый взволнованный тон высказывания. Голос певца должен звучать очень ярко, чтобы не затеряться на фоне звуковых массивов рояля, чтобы все время парить над ним. В тактах 78-79 на словах "Ах! Любовь!" от певца требуется огромное напряжение; чувство любовной страсти достигает своего апогея. После ферматы в такте 88 наступает спад напряжения, приводящий к возобновлению первоначального состояния. Роль фортепианной партии здесь очень велика. Ее следует исполнять

значительно и весомо, выражая внутренний голос певца, его мысли и чувства.

Создать правильный темп, подготовить певца к вступлению своей партии, расцветить яркими фортепианными красками человеческий голос, создать с певцом живой выразительный образ — все это должен осуществить пианист, выполняющий в исполнении музыки организующую роль, сходную с функцией дирижера.

М.Абдраев. Слова К.Маликова “Скажи, любовь...”

Романс “Скажи, любовь...” Мукаша Абдраева (1920-1979) на слова К.Маликова — одна из жемчужин киргизской камерной вокальной лирики. В нем ярко отразились характерные черты композиторского почерка М.Абдраева. “Стиль композитора прочно базируется на богатейших традициях киргизского фольклора. Абдраев редко прибегает к цитированию народных тем, для его творчества более характерно создание собственного тематического материала, близкого по своей интонационной, мелодической и ритмической сути народным киргизским песням”.<sup>1</sup> Мукаш Абдраев — “художник большого лирического таланта и удивительно проникновенной манеры повествования”<sup>2</sup>, тонко чувствующий природу жанра романса. Он создал в романсе “Скажи, любовь...” картину киргизской лесной природы, поэму нежных свето-созерцательных лирических чувств. В произведении прекрасно воплощены образы красоты весенней природы и человеческой души. Музыка романса отмечена исключительной естественностью и простотой, замечательным слиянием лирического чувства и образов природы, выраженных посредством тонких музыкально-живописных элементов.

В композиционном плане романс представляет собой ярко выраженную трехчастность с фортепианными интерлюдиями — переходами от одной части к другой и замедлениями темпа в конце каждого раздела формы. Мелодия романса рождается из начальной вокальной фразы. Ее характерные мелодико-ритмические очертания — ровное восходящее движение трех восьмых и остановка на последнем четвертом звуке обнаруживается во всех вокальных фортепианных фразах (см. пример 54). Варьируя этот мотив, композитор создает из него более широкие мелодические построения. Непрерывно льется музыка романса в гибком сочетании мелодических фраз голоса и фортепиано.

<sup>1</sup> Композиторы Киргизии. Фрунзе, 1982, с. 10.

<sup>2</sup> Кузнецова Г. Образный мир творчества композиторов республик Средней Азии и Казахстана. М., 1991, с. 208.

Тональный план произведения отличается единством: ля мажор (первая часть), ля минор (средняя часть), ля мажор (реприза). Благодаря диатонической ладовой окраске возникает ощущение покоя. В дальнейшем по мере развития композитор выходит за рамки диатоники. Очень красочно и свежо звучит септаккорды побочных ступеней лада. Переливчатость гармонических красок имеет не только колористическое значение, но и обогащает лирико-психологическое содержание романса, придавая музыке особую одухотворенность.

Выразительная фигурация в фортепианной партии ассоциируется с представлением о колеблемой легким ветерком листве. В исполнении фигураций следует добиться ровности звучания, мелодия в левой руке дублирует вокальную партию. Она в известной мере является ориентиром для певца. Наряду с этим она призвана углубить тембр человеческого голоса, сделать его более насыщенным, полным. Прием дублирования вокальной мелодии в партии фортепиано усиливает лирическую и психологическую выразительность образа. Пианисту необходимо добиться идеального слияния фортепианной мелодии с вокальной. Сочетание триолей и дуолей восьмых должно быть органичным и естественным. Квинты в басу надо брать с глубоким и плавным погружением в клавиатуру, создавая настроение умиротворения и покоя. Исполнители должны проникнуться красотой весенней природы, представить в своем воображении удивительный лесной цветок, нежный, хрупкий и ароматный.

В фортепианном переходе к средней части необходимо ярко показать новую гармоническую краску септаккорд на VII пониженной ступени и одноименный минор. Обязательно следует замедлить темп и переключиться с размера C на  $\frac{2}{4}$ . В средней части романса появляется новая фактура, переменный метр. Смены размера  $\frac{2}{4}$  на  $\frac{3}{4}$  должны быть естественными и незаметными. Здесь важно достигнуть единства исполнительских намерений в унисоне, символизирующем гармонию человека и природы.

В средней части романса выделяется задушевная и теплая широкая мелодическая фраза "Кто цветка не видел в утренней росе", поддерживаемая красивым инструментальным подголоском и оттеняемая мягким поворотом в минорный лад. Удивительно, сколько в ней нежности и томления. Эту фразу следует исполнить просветленно и одухотворенно: найти для нее особо проникновенное звучание.

В фортепианном переходе к репризе важно обратить внимание на II низкую ступень и следующую за ней доминантовую гармонию. Пианист должен уметь ощутить и передать значимость каждой детали в развивающемся музыкальном языке. Существенно обновленная реприза ориентирована на углубление лирического тона музыкальной

речи и это должны показать исполнители в подходе в мелодической вершине романса, представляющей полную лирического чувства кульминацию “Я без тебя, ах” в тактах 42-44. Небольшую коду, выдержанную в пасторальном тоне, следует исполнить тонко и проникновенно. Свежо и кристально чисто должна прозвучать в заключении фортепиано мелодическая фигурация, завершающая это произведение.

### С.Осмонов. Слова А.Бобулова “Прощай”

Романс “Прощай” Сатылгана Осмонова (1938) на слова А.Бобулова — лирико-драматический. Его создатель — известный композитор, активно работающий в различных жанрах, продолжая традиции киргизской профессиональной музыки А.Малдыбаева и М.Абдраева. С последним его сближает лирическое видение мира, поэтизация музыкальных образов. С.Осмонов первым среди киргизских композиторов обратился к жанру концерта для голоса с оркестром, в котором претворил традиции песенных жанров киргизского фольклора — Армана и Бешик ыры. “Национальное своеобразие музыки С.Осмонова проявляется прежде всего в мелодико-интонационном строе сочинений, метро-ритмической и ладовой организации, гармонии”.<sup>1</sup>

“Прощай” — это рассказ-исповедь человека, мучительно переживающего крушение счастья и в мыслях постоянно возвращающегося к прошлому. Именно с такой трактовкой содержания связаны примечательные особенности образной сферы и структуры романса. Он написан в традициях киргизских народных песен кюйген, в которых лирический герой глубоко переживает свою горькую судьбу, оказавшись отвергнутым в любви. Композитор обогатил и развил жанр кюйген, обобщив в нем характернее четырехзвучные интонации и попевок.

Романс имеет трехчастную форму, тяготеющую к одночастной композиции. Для него характерно сочетание яркости, динамичности, ритмической импульсивности и удивительной утонченности выражения. Композитор удачно находит разнообразную гамму красок в гармонии, искренние и естественные интонации в передаче настроений и чувств, изобретательно применяет прием эмоциональных нарастаний, сочетая восходящие и нисходящие волны движения мелодии.

Краткое, лаконичное, полное драматизма фортепианное вступление звучит как порыв протеста против расставания, как гнев и боль страдающего сердца. Оно подготавливает вокальную партию,

<sup>1</sup> Композиторы Киргизии, с. 94.

начинающуюся с вершины источника (см. пример 55). Это плавно ниспадающая мелодия очень напоминает знаменитую фразу "Что день грядущий мне готовит" из арии Ленского во второй картине второго действия оперы "Евгений Онегин" П. Чайковского. В вокальной мелодии выражен страстный крик души, чувство отчаяния и боль разлуки. Характерны скорбно звучащие обороты с окончаниями мелодических фраз, близких к интонациям плача.

В средней части романа происходит интенсивное развитие интонаций плача. Плавности и текучести движения способствует отсутствие строгой повторяемости и симметрии в строении фраз, предложений, периодов. Выразительные фортепианные интерлюдии образуют связки между строфами. Восходящие пассажи у фортепиано чередуются с речитативно-декламационными сольными фразами певца, образуя дуэт-диалог, раскрывающий драму одинокого человека. Яркие гармонические краски, II низкая ступень, интонационные ходы на увеличенную секунду подчеркивают драматически заостренные интонации речитатива. Восходящие секвенции беспокойных фигур шестнадцатых нот в партии фортепиано усиливают волнение и душевное смятение героя.

В процессе развития фортепианная фактура становится более плотной и насыщенной. Полнозвучные аккордовые комплексы, тонально-гармонические сопоставления и отклонения создают большой эмоциональный накал в момент кульминации "Я до сих не понял чья вина...". Состояние гнетущего одиночества, мучительной душевной боли и отчаяния сохраняются и в репризе. Оно усугубляется здесь ощущением безысходности, покорности судьбе.

Фортепианная партия играет в романсе очень важную роль и ставит перед концертмейстером ряд трудных задач. Она характеризуется драматической остротой, взрывчатостью кульминаций, в которых раскрываются внутренние психологические коллизии, главные мысли произведения. Исполнители должны ощутить непрерывный ток эмоций, приводящих к ярким кульминационным подъемам, чтобы полнее раскрыть богатейший мир музыки киргизского композитора.

Романсы композиторов Центральной Азии и Казахстана представляют собой интересную и самобытную область музыкального творчества. Они включают в себе богатый и разнообразный мир лирических чувств, эмоциональных переживаний, которые надлежит открыть исполнителям.

## МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ОСВОЕНИЮ И ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОПЕРНЫХ АРИЙ И РОМАНСОВ

Приступая к изучению оперной арии, необходимо прежде всего ознакомить студента-концертмейстера с оперным произведением в целом, рассказать о содержании арии и определить ее место в драматургии. Далее речь должна сосредоточиться на образном мире музыки, ее национальном своеобразии. Следует порекомендовать студенту ознакомиться с имеющейся по данному вопросу литературой, в том числе, касающейся автора оперы и самого оперного сочинения, из которого разучивается ария. Это знание совершенно необходимо поскольку пианист-концертмейстер должен быть во всеоружии и суметь передать свои знания вокалисту, часто озабоченному только звучанием своего голоса и нередко имеющим весьма приблизительное представление о том, что он поет. Перед началом работы над арией пианист также обязан проанализировать ее форму, выявить особенности музыкального языка. Помимо этого, желательно иметь представление о литературном первоисточнике оперного сюжета и по возможности ознакомиться с ним. Такой широкий подход к изучению арии будет способствовать расширению культурного кругозора студента, что, в конечном счете отразится на уровне его исполнительской интерпретации.

Следующий этап работы — разбор со студентом терминологических и метроритмических обозначений в нотном тексте. При необходимости пианист может обратиться к музыкальному словарю и найти в нем нужные сведения. Точное представление об имеющихся авторских указаниях послужит для обучающегося началом первых впечатлений о характере и образном строе музыки. В работе над оперной арией, где фортепианная партия представляет собой переложение оркестровой партитуры, важно ориентировать студента на творческое отношение к нотному материалу. Пианист должен научиться слышать в фортепианной партии особенности звучания, ощутить внутренним слухом тембровые краски различных инструментов.

Огромную пользу здесь может оказать исполнителям прослушивание арии в оркестровой записи. Это не только облегчит имитации оркестровых тембров средствами фортепиано, но поможет осознать различие силы звучания у струнных и духовых, несхожесть у каждой группы исполнения тех или иных штрихов. Пианисту следует учитывать, что оркестровая музыка и штрихи исполняются на фортепиано. Нюансы здесь более укрупнены и рельефны.

Важно выработать у студента отношение к клавирному тексту, как к одному из вариантов переложения оркестровой партитуры,

допуская упрощения и изменения в трудно исполняемых октавных, терцовых и аккордовых построениях. Октавы и терции в некоторых случаях можно играть двумя руками, либо опускать нижний голос. Пианистические трудности в клавирах могут быть преодолены с помощью перераспределения рук, пропусков нот или перемещений в аккордах. Такие ограничения без ущерба для художественного замысла помогают избежать скачков и делают исполнение удобным, приближая его к индивидуальным особенностям студента-пианиста. Следует помнить, что изменения клавирного текста — процесс творческий и осуществляется индивидуально в каждом конкретном случае. Очень важно обращать внимание студента на умение различать главные и второстепенные детали в клавирной фактуре. Молодым исполнителям необходимо объяснить законы звуковой перспективы, научить их устанавливать соотношения одних голосов с другими по степени их значимости, воспринимать звуковую многоплановость оркестра, добываясь ее яркого воспроизведения средствами артикуляции и динамики.

Пианисту необходимо разъяснить, что встречающиеся в фортепианной партии аккорды в широком расположении не следует арпеджировать, поскольку в оркестре они звучат одновременно. Октавы и аккорды, по возможности следует играть двумя руками, что позволяет добиться комплексного звучания и комплексности изложения.

Особое значение в аккомпанементе играет педаль, которая должна быть очень экономной и короткой, поскольку беспедальная звучность гораздо ближе к оркестровой. Рекомендуется в основном применять прямую педаль, так как она способствует достижению акустической ясности и компактности звучания характерной для оркестра. Более широко педаль может использоваться в оркестровых эпизодах, где пианисту необходимо масштабное полнозвучное исполнение. Уметь представлять оркестровую фактуру, находить на фортепиано соответствующие приемы звукоизвлечения, добиваться передачи тембровых красок инструментов, помнить об условностях оркестрового переложения для фортепиано и приобретение навыков адаптации клавира для создания удобств при исполнении — вот комплекс задач, которые стоят перед пианистом-исполнителем в процессе обучения в концертмейстерском классе.

Аккомпанируя оперную арию, пианист обязан иметь четкую ориентацию в темпах, обладать хорошо развитым чувством ритма, особое внимание следует уделять паузам, штрихам, а также точному исполнению длительностей. Перед началом разучивания концертмейстеру рекомендуется составить своего рода исполнительский план арии, отметив места темповых изменений, сложностей в размерах, в



фактурном изложении. Только учет комплекса факторов, направленных на создание яркого увлеченного исполнения, где пианист чутко следует за солистом и вместе с тем ведет его за собой, смогут в конечном счете привести к высокому художественному результату.

Работу над романсом следует начать с общего ознакомления с музыкально-образным содержанием изучаемого произведения, определить его характер и особенности. Педагог в первую очередь должен обратить внимание студента на название романса, помочь разобраться в форме и эмоциональном строе музыки. После первоначального ознакомления с музыкальным произведением необходимо отыскать в романсе ансамблевые сложности, наметить конкретные исполнительские задачи, сформировать предварительный исполнительский план.

Далее педагогу следует порекомендовать студенту внимательно ознакомиться с поэтическим текстом романса, прочитать имеющуюся литературу об авторе литературного текста и о композиторе, узнать историю создания романса и его исполнительскую судьбу.

При изучении фортепианной партии в романсах необходимо заострить внимание на особенностях фактурного изложения, моментах красочности, на характере соотношений фортепианной и вокальной партии. Роль фортепиано в романсе поистине огромна; его неисчерпаемые возможности способны поддержать певца в передаче тончайших оттенков смены построений. Одна и та же мелодия, прозвучавшая сначала в вокальной партии, а потом у фортепиано может приобрести совершенно иной, иногда противоположный оттенок в зависимости от общего контекста, поэтому пианист обязан особенно чутко следить за сменой фактуры, которая в романсах нередко связана со сменой настроения и характера музыкального высказывания.

В романсах, как правило, велика роль гармонии, подчеркивающей различные эмоциональные нюансы, и поэтому, наряду с фактурой студенту крайне необходим гармонический анализ произведения, где следует определить модуляционные переходы — важнейший фактор динамического развития.

После всестороннего анализа музыкального языка романса концертмейстеру следует составить исполнительский план произведения, выстроить общую эмоциональную картину музыки. Музыкальный язык романсов обычно бывает сложен для восприятия вокалиста и пианисту приходится помогать певцу осваивать музыкальный текст сочинения. Концертмейстер при этом должен уметь напеть вокальную партию, отдельно останавливаясь на трудных в интонационном плане местах для певца, пройти их с ним сначала в медленном, а потом

заданном темпе, следя за точным выполнением всех указаний композитора.

Работая над фортепианной партией романса, пианист должен сосредоточить внимание на поисках разнообразных приемов звукоизвлечения, что составляет одну из сложнейших исполнительских задач. Художественная композиция и воображение концертмейстера, его богатое ассоциативное мышление помогут найти более яркую палитру красок при раскрытии музыкальных образов.

В исполнении романсов необходимо добиваться равновесия обеих партий, их слитности, естественности перехода от вокала к фортепиано, органичности диалога между ними, что в конечном счете приведет к ощущению баланса звучания.

Сольные фортепианные разделы (прелюдии, интерлюдии, постлюдии) пианисту следует исполнять с особой значимостью, в соответствии с их функциями. Вступление должно обеспечить вокалисту эмоциональную настройку. В кульминационных сольных эпизодах от концертмейстера требуется масштабность и полнозвучность. В постлюдиях же, как правило, пианист обеспечивает эмоциональное резюме. Студент должен понять, что каждый сольный раздел вносит свою лепту в создание драматургии романса, поэтому в интерлюдиях и постлюдиях не следует торопиться, каждая фраза здесь должна быть наполнена глубоким музыкальным смыслом.

Оперные арии и романсы композиторов Центральной Азии и Казахстана, отличаются ярким национальным своеобразием. Важнейшей исполнительской задачей в этой связи является постижение национального духа музыки и передача национального колорита. Погружение в природу восточного изустно-профессионального наследия и фольклора, знание их стиливых особенностей является необходимым условием художественно убедительной интерпретации.

Постижение национального художественного своеобразия и передача специфики национального интонирования — сложный аспект работы. Здесь рекомендуется вдумчивое освоение национальной специфики (мелодия, лад, ритм, гармония, тембр), которое требует большого количества времени для осознания наиболее важных компонентов национального музыкального стиля композитора. В создании национально-характерной образности большую роль играет, как известно, передача своеобразных тембров народных инструментов, манеры народного музицирования. Воплощение на фортепиано специфики звучания народных инструментов требует специального внимания концертмейстера. Для этого необходимо ознакомиться с народными инструментами региона, с особенностями их функционирования и звучания. Такой подход пианиста-концертмейстера к исполняемой музыке представляется закономерным и художественно

оправданным. Он способствует овладению новыми приемами игры на фортепиано и обогащает творческое развитие пианиста.

В работе концертмейстера с вокалистом большое место отводится собственно процессу разучивания произведения. Многие певцы, к сожалению, не могут грамотно прочесть свою партию с листа, особенно, если это начинающие вокалисты. Эту функцию берет на себя пианист, который обязан суметь сыграть не только фортепианную, но и вокальную строчку. При этом концертмейстеру приходится помогать певцу осваивать характерные интонации и ритмические трудности, работать над расстановкой дыхания, правильным произношением слов.

Задача педагога концертмейстерского класса заключается не только в том, чтобы прививать студенту профессиональные навыки в области аккомпанемента, но и научить его серьезно и вдумчиво работать с вокалистом. Все формы такого контакта с певцом должны быть направлены на создание художественно убедительной и индивидуально яркой интерпретации, максимально соответствующей композиторскому замыслу.

Работа концертмейстера поистине трудоемка, однако, зачастую лавры признания получает лишь солист. Тем не менее вполне очевидно, что роль аккомпаниатора в разучивании вокальной партии трудно переоценить. История внесла в летопись музыкального искусства имена многих прославленных вокалистов, но не следует при этом забывать, что рядом с ними к их вешей славе всегда самоотверженно работали великие труженики — их концертмейстеры.

## ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

Каримов И. Узбекистан на пороге XXI века: угрозы безопасности, условия и гарантия прогресса. Ташкент, 1997.

Абдулгазина Г. Казахская эпическая опера семидесятых годов // Автореф. канд. дисс. М., 1990.

Абубакирова Н. Современные тенденции в туркменской музыке // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987.

Адылходжаева Д. Становление и эволюция оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстане. Автореф. канд. дисс. М., 1989.

Алимова Д. К вопросу об общих закономерностях развития оперного жанра в республиках Средней Азии и Казахстана // Актуальные проблемы современной музыки. Сборник научных трудов № 669. Ташкент, 1981.

Аравин П. Куддус Кужамьяров. М., 1962.

Ахметова М. Вокальное творчество М.Тулехаева // Сов. музыка, 1960, № 9.

Виноградов В. А. Малдыбаев, В. Власов, В. Фере. М., 1958.

Виноградов В. Киргизская народная музыка. Фрунзе, 1958.

Вопросы обучения в классе концертмейстерского мастерства. Ташкент, 1994.

Гуревич Вл. Вели Мухатов. М., 1980.

Дюшалиев К. Киргизская народная песня. М., 1982.

Жаворонков Б., Ларионов В. Композиторы и музыковеды Туркменистана. Ашхабад, 1982.

Жещинский А. Киргизская опера в аспекте проблемы эффективности функционирования. Автореф. канд. дисс. Ташкент, 1993.

Измайлова Л. Отвечающее духу времени (Е.Рахмадиев) // Сов. музыка, 1982, № 9.

История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1982.

История музыки Средней Азии и Казахстана. М., 1995.

Карпова С. Романсы Н.Халмамедова в репертуаре концертмейстера // Известия АН Туркменистана. Серия общественных наук, 1983. № 4.

Киргизский героический эпос "Манас". М., 1961.

Композиторы Киргизии. Фрунзе, 1982.

Кузнецова Г. Образный мир творчества композиторов республик Средней Азии и Казахстана. М., 1991.

Мусаев С. Эпос "Манас". Фрунзе, 1985.

Мухамбетова А. “Енлик и Кебек” // Музыкальная жизнь, 1976, №19.

Мухамбетова А. Истинная традиция живет в развитии (К 50-летию Г.Жубановой) // Сов. музыка, 1978. № 4.

О работе в концертмейстерском классе (методические рекомендации). Авторы-составители Л.Д.Мельник, С.Я.Сафарова. Ташкент, 1988.

Ряузов С. Новая таджикская опера (“Возвращение” Я.Сабзанова) // Сов. музыка, 1968. № 1.

Хашимов А. Уйгурский санам // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность. М., 1987.

Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора. Л., 1972.

#### РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

История музыки Средней Азии и Казахстана. М., 1995.

О работе в концертмейстерском классе (методические рекомендации). Ташкент, 1988.

О работе концертмейстера. М., 1974.

Шендерович Е. О преодолении пианистических трудностей в клавирах. Советы аккомпаниатора. Л., 1972.

# ПРИЛОЖЕНИЕ: НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

## Часть I. Раздел I. Оперные арии.

1. [Andantino capriccioso]

С.Юдаков "Проделки Майсары"

Musical score for piano accompaniment of the first example. It features a treble and bass clef with a key signature of one flat. The tempo is marked [Andantino capriccioso] and the dynamics are *mf*. The score consists of four measures, with the first two measures containing chords and the last two containing a melodic line in the right hand.

2. Allegro ma non troppo

С.Юдаков "Проделки Майсары"

Musical score for piano accompaniment of the second example. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats. The tempo is marked Allegro ma non troppo and the dynamics are *f*. The score consists of four measures, with the first two measures containing chords and the last two containing a rhythmic pattern in the bass line.

3. Moderato

С.Бабаев "Хамза"

Musical score for piano accompaniment of the third example. It features a treble and bass clef with a key signature of two flats and a 4/4 time signature. The tempo is marked Moderato and the dynamics are *pp*. The score consists of four measures, with the first two measures containing chords and the last two containing a melodic line in the right hand.

4. Più messo Хамза

С.Бабаев "Хамза"

Musical score for vocal and piano accompaniment of the fourth example. It features a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked Più messo. The lyrics are: "О, мо-я род-на-я!... Лишь лю-бовь мог-ла нам по-мочь...". The score consists of four measures, with the first two measures containing the vocal line and the last two containing the piano accompaniment. The dynamics are *f*.

5. [Moderato] Санобар С.Бабаев "Хамза"

- ю... О, А - ли - жан!

Музыкальный фрагмент №5. Темп: [Moderato]. Автор: С.Бабаев. Название: "Хамза". Музыкальное сопровождение включает трио и динамические обозначения.

6. [Andantino] С.Юдаков "Проделки Майсары"

accel. *f* *p sub.*

Музыкальный фрагмент №6. Темп: [Andantino]. Автор: С.Юдаков. Название: "Проделки Майсары". Музыкальное сопровождение включает трио, ускорение и динамические обозначения.

7. [Piu mosso] С.Юдаков "Проделки Майсары"

Музыкальный фрагмент №7. Темп: [Piu mosso]. Автор: С.Юдаков. Название: "Проделки Майсары". Музыкальное сопровождение включает динамические обозначения.

Музыкальный фрагмент №7 (продолжение). Музыкальное сопровождение включает динамические обозначения.

8. [Allegro non troppo]

Часть II. Раздел II. Романсы.

9. Moderato espressivo

С.Бабаев "Қалб"

10. Moderato

С.Варелас "Райхан - цветок долины"

11. Allegro moderato

Д.Закиров "Курмадим"



12.

Moderato

С.Юдаков "Куйлама, сохибжамол..."

13.

Moderato

С.Юдаков "Тасвири ту"

14.

[Andante]

А.Мансуров "С тобою расстаться  
велит моё сердце..."

Тво - ей кра - со - ты мне во - век не ви - дать бы, во -

## Часть II. Раздел I. Оперные арии.

15.

Sognando e cantabile

Каракоз

Е.Рахмадиев "Алпамыс"

О, лю - би - мый мой! Не сон ли? За - чем он при -

16. *Passionato con moto* Каракоз

Е.Рахмадиев "Алпамыс"

Музыкальный фрагмент №16. Включает вокальную партию и фортепиано. Темп: *Passionato con moto*. Ключ: три диэза (F#, C#, G#). Такт: 6/4. Лирика: Был он в детс-ких свет-лых снах, жил он в сердце, жил в меч-тах...

17. [*Cantabile, agitato*]

Е.Рахмадиев "Алпамыс"

Музыкальный фрагмент №17. Фортепиано. Темп: [*Cantabile, agitato*]. Ключ: три диэза. Такт: 6/4. Характеризуется триолями в правой и левой руках.

18. [*Tempo I*] Каракоз

Е.Рахмадиев "Алпамыс"

Музыкальный фрагмент №18. Включает вокальную партию и фортепиано. Темп: [*Tempo I*]. Ключ: три диэза. Такт: 6/4. Динамика: *p*. Лирика: Вы - ход вер-ный я наш-ла! Сча-стье, что я здесь бы-ла!...  
(*p* < > *pp* simile)

19. *Andante espressivo*

Г.Жубанова "Енлик и Кебек"

Музыкальный фрагмент №19. Фортепиано. Темп: *Andante espressivo*. Ключ: два диэза (F#, C#). Такт: 2/4. Характеризуется триолями в правой и левой руках.

20. Poco piu mosso Г. Жубанова "Енлик и Кебек"

21. Sostenuto Кебек Г. Жубанова "Енлик и Кебек"

Сла - док их сон... Ма - лыш с ней, как

22. [Sostenuto] Кебек Г. Жубанова "Енлик и Кебек"

Пря - чем - ся мы от всех... Что в жиз - ни

23. Moderato А. Агаджиков. "Сона"

*p*

24. [Moderato]

А.Агаджиков "Сона"

*mf* Ты о - дин вы - нов - ник бед! *f* Сил бо - роть - ся

25. [Meno mosso]

А.Агаджиков "Сона"

- ди?  
- ман?

26.

В.Мухатов. "Ганлы сака"

*tr*

27. ..mento

В.Мухатов "Ганлы сака"

Мы - лый у - шел к чёрной ска - ле я том - лю - сь

28. Piu mosso

В. Мухатов "Ганлы сака"

29.

В. Мухатов "Ганлы сака"

- ужап! Где же ты лю - бовь?

Andante

Я. Сабзанов. "Возвращение"

31. Piu mosso

Я. Сабзанов "Возвращение"

Ми - лый, где ты был?  
Со - ди - ки а - зиз?

32.

Я.Сабзанов "Возвращение"

з - лой - тос - ке  
бах - ти - ман ру - це зи

*f*

33. Moderato

Рудаки

Ш.Сайфиддинов. "Рудаки"

Ко - зда до - хнёт бу - хар - ский ве - тер в ли - цо мо -

34.

[Moderato]

Рудаки  
росо agitato

Ш.Сайфиддинов "Рудаки"

*mf* Не, не от цве - тов

35. [Moderato]

Рудаки

Ш.Сайфиддинов "Рудаки"

*p* *ff*

36. [Moderato] Рудаки

Ш. Сайфиддинов "Рудаки"

37. Allegro agitato

В. Власов, А. Малдыбаев,  
В. Фере "Ай-Чурек"

38. [Allegro agitato] Ай-Чурек

В. Власов, А. Малдыбаев,  
В. Фере "Ай-Чурек"

39.

[Meno messo] Ай-Чурек

В. Власов, А. Малдыбаев,  
В. Фере "Ай-Чурек"

40. Pastorale

В.Власов, А.Малдыбаев, В.Фере. "Токтогул"

41. Con moto. Agitato Бурма

В.Власов, А.Малдыбаев, В.Фере "Токтогул"

Вер-нув-и-шь онне встретиш  
Кай-ры-лып ке-зу кэр-бе

42. [Pastorale] Бурма

В.Власов, А.Малдыбаев, В.Фере "Токтогул"

О, не при-ве-ди гос-по-ди, бе-  
О, жа-рат-кан ку-да-ым  
жи-

43. [Con moto. Agitato] Бурма

В.Власов, А.Малдыбаев, В.Фере "Токтогул"

Топ-чу-бай...  
бе-ре-мин...

О, луч-ше са-  
кар-га-ша



44. Tempo I

Бурма

В.Власов, А.Малдыбаев, В.Фере "Токтогул"

Нет, Кой / луч - ше л / же - ти - нан / ско - к

Часть II. Раздел II. Романсы.

45. Adagio (с глубоким чувством)

М.Тулбаев "Я видел одинокую березу"

Мен кор-дем у-зын қа-чан, кулага-ныл,  
Ви - жу бе-рез-ка сто-ит вю-леод-ни,

46. Piu mosso

М.Тулбаев "Я видел одинокую березу"

дым, ой-нап жур-ген қы-зы-ок, мыл-гыгу-гыи, кед-де-си-  
о, как под-хол-мыл был сой-га, на-бе-гу ра-не-им

47. Moderato con moto

К.Кужамьяров "Звезды, горящие на земле"

Ба - ра - ги / По - смо - три, / тун - изу га - гил -  
в по лу - кин

48. Moderato

Ч.Нуримов "Мне пришлось уйти..."

rit. *mf*

Ғижилер отурдем  
Я меч-ту ле-м-ял,

49.

В.Ахмедов "Птица-счастье"

*f*

50.

Andante pisolute

А.Хамдамов "Роза сердца"

51.

А.Хамдамов "Роза сердца"

*mf*

Ҳан-ба - и      лоч - ли    ло - бат      бур - да    қа - ра  
Улы - бка      губ,      как    выш-ни      а -    лых    мис т

52. Moderato

Я.Сабзанов "Любовь"

*pp* espres. *p*

53. a tempo

Я.Сабзанов "Любовь"

*f* (rit.)

54. Moderato

М.Абдраев "Скажи, любовь"

*p*

Нви-чи жо-ным, гу-ль-сун, бу  
Ска-жи, лю-бовь, ты цве-тов глу-

simile

55. Allegro moderato

С.Османов "Прощай"

*mf* *f*

Кош су-ге-нум ме-  
Плачь, бед-на-л ду-