

«СИМФОНИЧЕСКИЕ ВАРИАЦИИ»

Современная украинская фортепианная школа в течение ряда последних лет изучается ведущими музыковедами, комментируется мэтрами в области фортепианного исполнительства, анализируется как в контексте современных исполнительских тенденций, так и аспекте историческом. Немаловажно также отметить, что понятие «фортепианная школа», шире – «исполнительская школа», изменчиво, оно эволюционно по своей природе, и посему, невозможно говорить о развитии какой-либо «школы», тем более исполнительской, без упоминания о традициях воспитания смены исполнителей как нового эволюционного витка.

Безусловно, воспитание музыканта-исполнителя должно быть разноплановым, опираться на разнообразный материал, включающий в себя как этапные образцы классико-романтического наследия, так и современные сочинения.

Крымская фортепианная исполнительская школа имеет свою историю. Многие композиторы, жившие и работавшие когда-либо в Крыму, внесли ощутимый вклад в развитие фортепианного исполнительства Крыма. Однако это вопрос весьма емкий, масштабы данной статьи не позволяют глубоко и полно охарактеризовать крымскую фортепианную исполнительскую школу, выявить основные тенденции её развития, наметить цели и пр.

Цель настоящей статьи – охарактеризовать фортепианный цикл крымского композитора, члена Союза композиторов Украины А. Лебедева «Симфонические вариации» в контексте исполнительского анализа.

Для достижения цели в статье решается ряд задач, основными среди которых являются, во-первых, последовательный композиционный анализ нотного текста рассматриваемого произведения, во-вторых, координация педагогических действий в отношении особенностей исполнения данного цикла.

Фортепианный цикл «Симфонические вариации» был написан композитором в 1970 году. Это одно из наиболее масштабных произведений для фортепиано А.Н. Лебедева многократно было исполнено в разных городах СССР, в концертах лауреатов международных конкурсов Д. Сахарова, А. Наседкина и др. «Симфонические вариации» записаны в фонд Всесоюзного радио А. Наседкиным, изданы в издательствах «Музыка», «Советский композитор» (Москва), „Музична Україна” (Киев).

По утверждению В. Цуккермана, «динамика вариационной формы в своих высших проявлениях представляет собой не что иное, как с и м ф о н и ч е с к о е р а з в и т и е» [4, с.185]. Б. Асафьев пишет, что «путь вариационного и вариантного развития материала не уступает по размаху своему и напряжению контрастной тематической разработке первой части...» [1, с.37].

Свой вариационный цикл А.Лебедев называет Симфоническим из-за масштабности и сложности развития, разнообразия музыкального материала, деления Симфонических вариаций (18 вариаций + Кода) на 4 части, имеющих названия и близких по своему строению к традиционному сонатно-симфоническому циклу:

- 1 ч. – Пассакалия
- 2 ч. – Скерцо
- 3 ч. – Вальс
- 4 - Финал.

Обратимся к поэтапному рассмотрению каждой из частей «Симфонических вариаций».

В I части, написанной в форме вариаций на *basso ostinato*, экспонируется скупая, «скифская» тема, построенная на секундовых сочетаниях. Тема проводится в нижнем голосе и имеет важное значение в развитии части.

В теме и первых двух вариациях обе основные темы идут параллельно. В 3-6 вариациях сохраняет только тема баса, верхний же голос получает широкое, яркое развитие несколько взрывного характера.

7-9 вариации уже не имеют точного строения басовой линии. Сохраняется лишь интонационный строй, варьирование становится разнообразным, свободным, т.е. создается впечатление, что автор стремится разрушить рамки вариационного строения, придать музыке более свободный импровизационный характер, что приводит к значительной эмоциональной кульминации на очень широком дыхании и плотной динамике. Это первая кульминация произведения.

Девятая вариация "размытая" по характеру, в музыкальном материале ощущается усталость, в динамическом отношении π и \neq , поступенные нисходящие интонации выразительно сочетаются со всем предыдущим развитием. К концу движение ускоряется в сочетании с динамическим накоплением. Заканчивается I часть вопросительной интонацией, произнесенной дважды с разными динамическими оттенками. Неопределенность и недосказанность этого окончания органично приводит ко II части.

II часть – «Скерцо» - имеет оригинальное строение. Она начинается прозрачным менуэтом вариации № 10. Этот эпизод имеет чистый и возвышенный характер. В её заключении интонации приобретают более экспрессивный характер, звучат в среднем регистре, приобретая в своем гармоническом и мелодическом развитии некоторую «брамсовскую» окраску.

Далее следует быстрая часть (*Vivo*), построенная на материале основных тем во всех голосах фактуры вариация 11. В её развитии автор демонстрирует незаурядную фантазию и блестящее владение инструментом.

Стремительно пролетает эта часть, построенная на одном дыхании (впрочем, в середине *Vivo* есть небольшой эпизод, придающий еще большее разнообразие и яркость, искрящийся своей неожиданностью и самобытностью звучания).

III часть – «Вальс» – отличается от характера остальных вариаций. Эта часть имеет достаточно большое вступление, в котором весьма показательны красочные, колористические, гармонические находки.

Обширны регистровые сочетания, практически вся клавиатура используется автором для создания атмосферы этой музыки. Ощущение отсутствия очевидного тонального центра, предельной неустойчивости, томления, исканий.

Тема собственно Вальса – поэтический центр вариаций. Структура её своеобразна. Пять раз начинающаяся исподволь, нежно, тонко мелодия вальса приводит к ярким кульминациям, и каждая разнообразна по строению. Для интерпретатора очень важно выстроить их по степени динамического взлета, эмоционального подъема. Последнее, пятое проведение и кульминация приводят к яркому эпизоду, в котором ощущается раскованность, открытость этой музыки, граничащая, с другой стороны, с отчаянием.

Это очень важное в психологическом отношении место, поскольку это не ожидаемое утверждение. Это не победа, а предчувствие чего-то сурового, неизбежного. Прерывается этот эпизод проведением темы вариаций, которое врывается жестко, бездушно, автор прибегает к ритмическому изменению, изломанно проводится основная тема, как бы смеясь и разрушая то тонкое, нежное, сокровенное, что царило на протяжении этой части.

IV часть – «Финал».

Траурный марш 14 вариации органично сочетание с предыдущим музыкальным материалом. Её начало характеризует настороженность, недосказанность, неустойчивость. Скупость интонационного строения основной темы «Симфонических вариаций» здесь получают вполне оправданную скорбную окраску. Звучит тема на фоне хроматических пунктирных последовательностей в басу.

15 вариация постепенно трансформирует характер траурного движения (благодаря появлению в левой руке шестнадцатых стаккато), приводит к повторению третьей вариации, затем 4 и 5 (соответственно, 16, 17, 18 вариации), которые меняют тесситуру, звучат на октаву выше по сравнению с началом и в более интенсивной динамике, кроме того, объединяя своим возвращением цикл.

Это чрезвычайно важный момент в построении «Симфонических вариаций». Автор перекидывает арку между началом и завершением всего цикла, что немало способствует единству в формообразовании. А если вспомнить о том, что развитие вариации происходило при постепенном и постоянном стремлении вырваться из оков темы (и это произошло в Вальсе), то становится ясно, что такой прием просто необходим.

Затем следует очень яркая Coda, на протяжении которой проходит подготовка к последнему, кульминационному проведению темы, охватывающей практически весь диапазон рояля, динамический разбег от *pp* до *ff*.

Последнее проведение темы – итог всего развития. Она звучит в сочетании с пассажами, с широким дыханием, неоднозначна по характеру, неустойчива по настроению. Отчаяние сочетается с ликованием. И, хотя в конце звучат 2 неустойчивых аккорда, в них, благодаря отсутствию терцовых звуков, нет все же разрешения, ответа на поставленные вопросы.

Вот в таком сочетании оптимизма и недосказанности заканчивается этот цикл – безусловно, ценный по своему интонационному строю, форме, характеру, диапазону настроений и состояний. Цикл, вызывающий глубокую благодарность его создателю.

Говоря об исполнительских задачах, в первую очередь нужно отметить, что цикл достаточно объемный (30 страниц текста), и тут стоит проблема единства, целостности формы.

К этой проблеме необходимо отнестись очень серьезно и провести достаточную теоретическую работу. Второй момент – вольно смешанный интонационный строй, поиски выразительности. Третья сторона – необходимо быть готовым к этой музыке в плане эмоционального развития, обладать достаточным опытом работы над крупными сочинениями. И еще – вариации требуют довольно крепкой технической оснащенности пианиста, т.к. в них есть сложные технические места, разнообразные виды техники.

Часто автор использует стаккато в быстрых темпах, пассажи в широком диапазоне, аккордовую технику.

Много исполнительских проблем в области звукоизвлечения, в этом отношении особенно сложен Вальс и некоторые эпизоды других частей.

Чрезвычайно важно отношение к этой музыке, настрой на максимальную интонационную выразительность и определенность характеров, умение выстроить динамику, не увлечься внешними эффектами.

«Симфонические вариации» А.Лебедева – произведение сложное, оно в силу исполнительских и композиционных трудностей рекомендуется для исполнения наиболее продвинутым выпускникам музыкального училища.

Источники и литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: «Советский композитор». – 1971.
2. Лебедев А. Симфонические вариации. //Концертные пьесы. – в. 5. – М.: «Музыка». – 1975. – С. 32-61.
3. Національна Спілка композиторів України. Довідник. – Київ: «ГРОНО», 2006. – 128 с.
4. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: «Музыка». – 1987.