

Современные редакции  
оригинального концертного репертуара  
для балалайки

ЮРИЙ ШИШАКОВ

# ВОРОНЕЖСКИЕ АКВАРЕЛИ

Сюита для балалайки и фортепиано

Редакция Алексея Бурякова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Ростов-на-Дону  
2021

ББК 85.956.7-042(2)-054  
Ш655

**Шишаков Ю. Н.**

**Ш655** Воронежские акварели: Сюита для балалайки и фортепиано / ред. и вступ. ст. А. Г. Бурякова: учебно-методическое пособие. – Ростов н/Д : Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2021. – 44 с. – (Современные редакции оригинального концертного репертуара для балалайки).

ISMN 979-0-706356-63-1

Научные консультанты:

Народный артист РФ, профессор А. С. Данилов;

Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор А. М. Цукер;

Заслуженный деятель искусств РФ, доктор искусствоведения, профессор М. И. Имханицкий;  
доктор искусствоведения, профессор Т. С. Рудиченко

В настоящем пособии представлена обновленная исполнительская редакция сюиты «Воронежские акварели» для балалайки и фортепиано Ю. Н. Шишакова. Автор редакции А. Г. Буряков предлагает музыкантам-интерпретаторам оригинальные фактурные решения и новые приемы игры, позволяющие обогатить музыкальную ткань произведения и способствующие яркому убедительному воплощению образно-художественного замысла композитора. Комментарий, предпосылаемый изданию, раскрывает специфику выразительных средств, необходимых для глубокого и разностороннего исполнительского прочтения музыки Ю. Н. Шишакова.

Учебно-методическое пособие предназначено для студентов и педагогов высших и средних учебных заведений, а также для концертирующих исполнителей.

ISMN 979-0-706356-63-1

ББК 85.956.7-042(2)-054

© Буряков А. Г., редакция, вступительная статья, 2021

© Ростовская государственная консерватория  
им. С. В. Рахманинова, 2021

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Сюита «Воронежские акварели» Ю. Н. Шишакова, как и большинство сочинений этого выдающегося мастера, – жемчужина оригинального концертного репертуара для балалайки. Фактура сольной партии в каждой из пяти частей цикла представляет наш инструмент во всей полноте его разнообразных художественно-выразительных качеств. Особенно привлекательна в сюите типично русская контрастная образность: певучесть, меланхолия и танцевальность, даже «разухабистость». Произведение требует от исполнителя владения всем комплексом приемов игры: певучего, разнообразного по частоте *tremolo*, ритмичного и яркого бряцания, эмоционально окрашенного, сбалансированного *vibrato* с ровным понижением и повышением звука.

Как ни печально, в последние два-три десятилетия современные исполнители зачастую увлекаются произведениями преимущественно одностольно-виртуозной фактуры, невольно обедняя неповторимый колорит инструмента, превращая тембральное и фактурное разнообразие балалайки в монотонную безынтонационную механистичность. Сейчас почти никто из молодых исполнителей, за редким исключением, не владеет изумительным по красоте приемом *vibrato* правой рукой, впервые примененным П. И. Нечепоренко.

Издание новой редакции «Воронежских акварелей», осуществленной Алексеем Буряковым, послужит хорошим материалом как для профессионального совершенствования обучающихся, так и для востребованного применения в концертной практике. Будучи известным в России исполнителем-виртуозом, А. Буряков органично и деликатно по отношению к авторскому тексту усилил виртуозный элемент в сюите. Поэтому привлекательность данной редакции «Воронежских акварелей» очевидна. В новом облике сюита приобретает яркую концертность и ставит перед исполнителями более сложные задачи. Представленная редакция, конечно, заинтересует молодое поколение балалаечников и одновременно побудит их совершенствовать весь арсенал художественно-выразительных средств игры на нашем инструменте.

Народный артист РФ,  
профессор РГК им. С. В. Рахманинова  
А. С. Данилов

Сюита «Воронежские акварели» Юрия Николаевича Шишакова – одно из наиболее значительных и своеобразных произведений музыкальной литературы академического направления, написанных для современной концертной балалайки. За прошедшие более чем столетия со времени создания сюита вошла в ряд лучших образцов неувядающей классики и в настоящее время является частью сокровищницы оригинального балалаечного репертуара. Успех произведения был во многом обусловлен созданием замечательной исполнительской редакции, принадлежащей выдающемуся отечественному музыканту и педагогу, общепризнанному мэтру академического исполнительства, создателю современной исполнительской школы игры на балалайке, Народному артисту СССР, профессору П. И. Нечепоренко.

Ю. Н. Шишаков создал две версии сюиты – для балалайки с фортепиано и для балалайки с оркестром русских народных инструментов. Впервые она прозвучала в оркестровом варианте в конце 1968 года. С русским народным оркестром Всесоюзного радио под руководством В. И. Федосеева ее исполнил Н. Н. Вязьмин. Позднее заметный вклад в популяризацию сочинения внесли достойнейшие продолжатели идей П. И. Нечепоренко, лидеры современного балалаечного исполнительства: народные и заслуженные артисты РФ, профессора В. Б. Болдырев (осуществивший на рубеже 1970–1980-х годов фондовые записи двух вариантов сю-

иты – камерного совместно с автором и оркестрового с названным выше коллективом под управлением Н. Н. Некрасова), А. С. Данилов, В. Е. Зажигин, А. А. Горбачев; солист Москонцерта О. В. Давыдов, солист Челябинской филармонии Ю. А. Мугерман; лауреаты международных конкурсов Е. Р. Шабалин, В. А. Макарова, Э. А. Донская и другие. Все они в разное время привносили и продолжают привносить в исполнение цикла немало самобытных, собственных только им, деталей исполнительской интерпретации произведения.

Имя автора новой, представляемой ныне редакции этого сочинения, лауреата престижных исполнительских конкурсов, заведующего кафедрой струнных народных инструментов Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, доцента Алексея Геннадьевича Бурякова хорошо известно почитателям современного народно-инструментального искусства. Воспитанник прославленного вуза с яркими историей и достижениями, обучавшийся в классе блистательного исполнителя и педагога, выпускника РАМ им. Гнесиных, видного музыкально-общественного деятеля, Народного артиста РФ, профессора А. С. Данилова, Алексей Буряков принадлежит к поколению творчески мыслящих современных молодых музыкантов, которые не только достойно продолжают традиции своих замечательных учителей и их предшественников, но и творчески самобытно, по-новому представляют палитру возможностей балалайки на подлинно современном художественном и техническом уровне.

Когда около полувека назад я приступал к работе над монографией о творчестве Ю. Н. Шишакова (опубликованной в 1976 году издательством «Советский композитор»), в его произведениях прежде всего поражали композиционная масштабность и драматургическая целостность создаваемых им крупных циклов. И сегодня очень отрадно сознавать, что именно эти качества музыки Ю. Н. Шишакова оказались сродни творческому кредо А. Г. Бурякова и по-новому проявились в представленной им исполнительской редакции.

При деликатном и бережном отношении А. Г. Бурякова к авторскому тексту под редакцией П. И. Нечепоренко, нынешняя редакция отличается стройной и убедительно выстроенной логикой развития внутри каждой из «Воронежских акварелей» и на протяжении сюиты в целом. Для всех пяти частей цикла характерны обусловленные содержанием музыки текстовые и фактурные дополнения. Они основываются на принципах образной контрастности с характерными нарастаниями и спадами экспрессии, и, главное, с ярко выраженным двигательным стимулом и явственно выраженной динамикой общего развертывания музыкального материала.

В немалой степени этому способствуют тщательно детализированные терминологические, динамические и темброво-колористические обозначения, темповые и агогические ремарки, рельефно выраженная артикуляционно-штриховая контрастность. Данный подход, несомненно, поможет интерпретаторам «Воронежских акварелей» полнее выявить яркий образно-эмоциональный подтекст музыки Ю. Н. Шишакова, отчетливее представить градации темповых смен, тембровую палитру и артикуляционный профиль каждой из частей, а также сформировать целостную драматургическую концепцию и архитектуру сюиты. Редакторские дополнения привнесены А. Г. Буряковым инициативно, смело, с большой долей творческой фантазии.

Данная исполнительская редакция, как мне представляется, может по праву считаться весьма существенным вкладом в современный балалаечный репертуар. Я уверен, что она послужит неоценимым подспорьем для профессионального совершенствования обучающихся в средних и высших музыкальных учебных заведениях, для достижения концертными исполнителями новых творческих высот во благо развития академического искусства игры на художественно самобытном и необычайно выразительном русском народном инструменте – балалайке.

Заслуженный деятель искусств РФ,  
действительный член Международной академии информатизации,  
доктор искусствоведения, профессор РАМ им. Гнесиных  
*М. И. Имханицкий*

## О НОВОЙ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ РЕДАКЦИИ СЮИТЫ «ВОРОНЕЖСКИЕ АКВАРЕЛИ» Ю. Н. ШИШАКОВА

### Введение

Подготовка обновленных редакций концертного репертуара для балалайки, сформировавшегося в прежние годы, – весьма актуальная задача музыкального исполнительства и педагогики новейшего времени. Существенным расширением общемузыкального кругозора, возрастанием художественного потенциала и технического мастерства современных молодых музыкантов предопределяется их тяготение к более полному раскрытию содержания интерпретируемой музыки наряду с демонстрацией многообразных красочных и выразительных исполнительских средств. Как правило, это достигается за счет обогащения инструментальной фактуры мелодически-орнаментальным развитием, использования нетрадиционных приемов игры, экспрессивно трактуемой виртуозной техники и других инноваций, характерных для концертно-академического искусства наших дней.

Настоящее учебно-методическое пособие открывает серию изданий «Современные редакции оригинального концертного репертуара для балалайки». Пособие включает в себя нотный текст сюиты «Воронежские акварели» Ю. Н. Шишакова (в представленной обновленной редакции), а также развернутый комментарий к ней.

Имеющиеся в публикуемом издании разнообразные дополнения представляются необходимыми, драматургически обоснованными элементами, которые, по нашему мнению, позволяют более рельефно выявить композиторский замысел, с необходимой полнотой раскрыть художественное содержание цикла благодаря привлечению дополнительных темброво-колористических и динамических ресурсов инструмента. Наряду с этим, темпово-метрономические ремарки содействуют конкретизации характера исполнительского воплощения отдельных фрагментов, эпизодов, частей данного опуса и служат ориентирами для его последовательного драматургического развертывания.

В публикуемой редакции также наличествуют весьма подробные указания относительно динамической, агогической, штриховой палитры, приемов игры, предложены различные варианты аппликатуры.

Подробный комментарий к представленной редакции сюиты способствует выявлению рациональных путей интерпретаторской работы над сочинением. Здесь подразумеваются методы исполнительского претворения структурно-архитектонических параметров данного цикла и механизмы логически обусловленного использования различных приемов, содействующих внутреннему упорядочению звуковой формы, иерархической сопряженности кульминационных зон и т. д. в контексте художественно убедительной и композиционно целостной интерпретации сочинения.

Настоящая статья, адресованная профессиональным музыкантам, призвана осветить важнейшие особенности практического решения тех или иных задач, возникающих в процессе реализации сформировавшегося ранее концептуального исполнительского «сценария». При этом значительное внимание уделено и рассмотрению технологических аспектов исполнения с учетом своеобразия балалаечной техники. В частности, представляется необходимым обозначить пути решения проблем, связанных с дискретным (прерывистым) характером инструментального звучания, краткостью атаки и чрезмерно быстро гаснущим звуком, свойственными природе балалайки и всего семейства струнно-щипковых. Один из важнейших компонентов исполнительского процесса, характеризующихся ниже, – преодоление монотонности, динамического и агогического однообразия звуковой палитры.



Методика работы над звуком в широком смысле, включая многоуровневый процесс формирования целостного звукового образа, интонирования, последовательного драматургического развертывания музыкального материала и технологию воплощения всех основных компонентов исполнительского процесса, как правило, освещается в дальнейшем применительно к определенным типам фактуры. Вместе с тем, необходимо отметить универсальность излагаемых ниже подробных указаний, соотносимых с оптимальными способами достижения художественного результата в исполнительстве на балалайке.

Глоссарий, прилагаемый к настоящему изданию, охватывает иностранные музыкальные термины, представленные в оригинальном тексте сюиты (они снабжены пометкой «авт.») либо привнесенные с учетом особенностей вновь подготовленной редакции (дополнены обозначением «ред.»).

### Общая характеристика цикла

Имя выдающегося отечественного композитора, Заслуженного деятеля искусств РСФСР, профессора Российской академии музыки им. Гнесиных Юрия Николаевича Шишакова (1925–2000) известно далеко за пределами России. Ю. Н. Шишаков принадлежит к числу крупнейших отечественных мастеров, создавших целый ряд высокохудожественных произведений народно-инструментального репертуара второй половины XX столетия и обогативших эту жанровую сферу яркими и своеобразными стилевыми новациями.

Сочиненная Ю. Н. Шишаковым сюита «Воронежские акварели» для балалайки и фортепиано в пяти частях (1967) – замечательный образец академической народно-инструментальной музыки. Это циклическое сочинение включает в себя пять концертных миниатюр, написанных в форме вариаций на темы народных песен Воронежской области. Драматургия сюиты уподобляется театральному действию, характеризуемому контрастными сопоставлениями фольклорно-жанровых и лирических сцен-зарисовок.

В этом произведении Ю. Н. Шишаков, стремясь к простоте и ясности выразительных средств, запечатлевает образы провинциального деревенского быта, лирические переживания и эмоциональные «картины настроений» русского человека, неразрывно связанного с окружающей природой. Наряду с этим, музыке «Воронежских акварелей» свойственны поэтичность, былинное начало, колокольность. Можно предположить, что в данном цикле преобладали также некоторые сюжеты, заимствованные из народного лубочного искусства.

Тематической основой сюиты послужили мелодии народных песен Воронежской области. Соответствующий музыкальный материал был передан Ю. Н. Шишакову известным композитором и дирижером-хормейстером Ф. И. Масловым (1911–1993), который в то время руководил Воронежским русским народным хором. Две из вышеупомянутых мелодий ранее были опубликованы в сборнике «Русские народные песни Воронежской области» (1939) [1, с. 50].

В монографии М. И. Имханицкого «Творчество Юрия Шишакова» дана следующая характеристика рассматриваемого цикла: «Любовно, бережно передает Ю. Шишаков характерные черты воронежских песен, раскрывая тончайшую одухотворенность их лирики, броскую манеру самобытной пляски. <...> Ю. Шишаков использует в “Воронежских акварелях” относительно простые интонационные средства, однако он придает им большую выразительность. Композитор умеет несколькими лаконичными штрихами усилить экспрессию повествования, как бы укрупнить музыкальный штрих» [1, с. 50–51]. Действительно, в указанном цикле используется преимущественно монодическая и гомофонная фактура, обогащаемая разнообразными элементами подголосочной, контрастной и свободно-имитационной полифонии. При этом специфическая «укрупненность» выразительных средств заключается не только в присутствии традиционных компонентов оркестровой фактуры (мелодия, гармоническая педаль, фигурация,

контрапункт, бас), но и в широко трактуемой «оркестральности». Цикл можно рассматривать как своего рода «мини-партитуру», в которой «оркестральное» звучание обоих инструментов воссоздается изобретательно сопрягаемыми фактурными приемами. Отметим, что соответствующие эффекты реализуются в партиях балалайки и фортепиано при заведомом главенстве принципа экономного, подчеркнуто рационального расходования фактурных «ресурсов». Этот принцип в полной мере согласуется с высказываниями композитора относительно исконных основ народно-ансамблевого и оркестрового письма: «Конечно, руководитель оркестра или инструментовщик вольны вводить в него различные инструменты по собственному разумению, однако надо ясно отдавать себе отчет в том, что загромождение оркестра дополнительными, а подчас совершенно чуждыми инструментами, особенно с ярким громким звуком, может изменить самую сущность русского народного оркестра» [2, с. 75].

Утонченная «камерная инструментовка» фортепианной партии цикла наглядно свидетельствует о выдающемся мастерстве Ю. Н. Шишакова в плане индивидуализированного претворения различных градаций «оркестральности». Прозрачное звучание фортепиано даже в ярких кульминациях благоприятствует сохранению безупречного динамического баланса двух взаимодействующих инструментов. Таким образом, предлагаемые автором фактурные решения позволяют солисту пребывать в широком динамическом диапазоне от *p* до *f*.

Кроме того, необходимо учитывать, что безусловная самостоятельность каждой из частей сюиты «Воронежские акварели» органично сочетается с продуманным драматургическим развитием на протяжении цикла. Приоритетный круг задач, решаемых исполнителями этого цикла, характеризуется в равной степени формированием автономных звуковых образов любой отдельно взятой пьесы и построением целостного драматургического «сценария» (в первую очередь, при помощи оптимального темпового соотношения частей). Исходя из этого, представляется возможным ориентироваться на отмечаемую М. И. Имханицким динамизацию в границах сюитного цикла – от лирической протяжной «Что ж ты, Маша, приуныла...» к стремительной плясовой «Матане», выступающей в роли кульминационного завершения «Воронежских акварелей» [1, с. 50–51].

## I. «Что ж ты, Маша, приуныла...»

Поэтический текст народной песни, являющейся «первоисточником» данной части цикла, повествует о переживаниях девушки, вынужденной расстаться со своим возлюбленным: «Эх, что ж ты, Маша, приуныла, эх, голосочку твою не слышать <...>. – Эх, много горя у меня, эх, много горя, горя и кручины <...>. Эх, мне милого только дружка жаль. <...> – Эх, без милого в свете людей много, тебя всяк будет любить» [3, с. 39].

Неторопливый лирический напев в тональности *a-moll*, исполняемый в темпе *Lento, triste* ( $\downarrow = 45$ ), пронизан глубокой печалью. Лиричность и одухотворенная тонкость высказывания сочетаются в этой мелодии с внутренним эмоциональным напряжением, о чем свидетельствуют ее лаконизм и преобладание интонационной повторности (которая оттеняется ритмической вариантностью), как будто «красна девица» вновь и вновь возвращается мыслями к своей «прежестокоей судьбине».

Основная тема, излагаемая вначале у балалайки *solo*, фактически включает в себя два основных элемента: «вступительную» распевно-элегическую восходящую малую сексту с последующим заполнением ( $a^1-f^2-e^2-d^2-e^2-c^2-a^1$ ), а также заключительное «каденционное» опевание III ступени ( $d^2-c^2-h^2-c^2-a^1$ ) – мотив резюмирующего значения. Особый лиризм теме придает широкий интервальный ход *a-f*. Примечательно, что мелодический рисунок темы в каждом двутакте завершается нисходящей интонацией к ноте *a*, отражая при этом состояние печали и безысходности. «В брянских селах весьма типичным оказывается пе-

ние с бурдоном: мелодия в верхнем голосе развивается на фоне выдержанного звука в басу» [4, с. 42]. Такая фактура является как раз вполне типичной для балалайки.

В тактах 7–12 вступает фортепианная партия, мягко оттеняющая развертывание мелодии арпеджированными аккордами в духе гусельного аккомпанемента. Данный прием воспринимается как изобразительная деталь, связанная с давними традициями фольклорного музицирования. Музыка погружает слушателя в атмосферу проникновенного лирического повествования.

Опираясь на указанные в нотном тексте оригинала фразировочные лиги, можно полагать, что начальное проведение темы включает в себя два шеститактовых предложения. Каждое предложение состоит из трех двутактовых фраз, отграниченных цезурами. Солисту необходимо добиваться «акварельной» прозрачности звучания балалаечного *tremolo*, сочетаемой с ощущением ясности мелодической линии. Исполнитель должен гибко оттенить двутактовую структуру темы, подчеркивая смысловое тяготение ко второму такту, присущее каждой фразе, и стараясь объединять их в более крупные построения.

Во втором предложении взаимная сопряженность двутактовых фраз выглядит более ощутимой. Отмеченное стремление к внутреннему единству прослеживается в дальнейшем образно-драматургическом развитии на протяжении характеризуемой I части цикла. Каждая последующая фраза лирического напева должна звучать с нарастающим волнением. В связи с этим представляется весьма уместной рекомендация, высказанная М. И. Имханицким: «Высшая степень кантилены в инструментальном исполнении достигается тогда, когда звуки не просто соединяются один с другим, и исполнитель слышит интонационные тяготения между звуками, прежде всего, динамические и агогические. Не менее важно и исполнительское ощущение, что звуки немного „проникают“ друг в друга, чуть наслаиваясь, особенно на консонансах» [5, с. 119].

Первая вариация у балалайки, построенная на поступенных восходяще-нисходящих мелодических оборотах, в настоящем издании снабжена ремаркой *tremante* (трепетно), *poco rubato*. Лирико-повествовательный речитатив характеризуется непрерывностью развития в каждом из двух шеститактов (тт. 13–24). Учащение пульсации в сольной партии свидетельствует о более взволнованном эмоциональном характере повествования. На его фоне основная тема проводится теперь у фортепиано: вначале негромко, «издалека» – в октавном изложении в высоком регистре (тт. 13–18), а затем перемещаясь в средний регистр (тт. 19–24).

Целенаправленность и широта разворачивания мелодической линии (тт. 13–24) при неизменной фактуре в партии балалайки наглядно свидетельствуют о тяготении композитора к структурной укрупненности музыкального тематизма – прежде всего, к объединению двух шеститактов в целостное 12-тактовое построение. Поэтому, исполняя данный эпизод, желательно мыслить его именно как «монолитный» двенадцатитакт с первой драматургически значимой вершиной – второй долей 22 такта (точкой золотого сечения для тт. 13–24). Здесь в мелодии у балалайки появляется интонационно-утвердительный затакт  $h^1-d^2$ , а частью гармонической вертикали у фортепиано в этот момент становится «предкаденционный» септаккорд VI ступени.

Выразительность интонирования речитативных мелодических оборотов у балалайки (тт. 13–24) зависит от разнообразия динамики *touché* при воспроизведении *vibrato* по всем струнам и распевного интонирования фраз и мотивов. Этому способствуют определенное возрастание протяженности опорных созвучий (в нотном тексте отмеченных *tenuto*), которые совпадают с основными метрическими долями фортепианной партии, а также использование гибко дифференцируемых градаций в атаке, сочетаемых с довольно интенсивной и глубокой вибрацией. Не менее важным оказывается в описываемых фрагментах чуткое владение агогикой, позволяющее установить выверенные соотношения между самыми незначительными ускорениями и замедлениями в границах каждой



фразы. Каждый последующий двутакт приобретает здесь большую оживленность и внутреннее движение.

В рассматриваемом эпизоде темброво-динамические ресурсы *vibrato* по трем струнам реализуются с помощью одномоментного скользящего ударного движения, осуществляемого указательным пальцем правой руки под небольшим углом к первой струне. Темброво-динамическая выразительность звучания аккордовой фактуры, достигаемая благодаря использованию этого приема (как, впрочем, и *vibrato* по одной струне) зависит от единства движения кисти и указательного пальца правой руки при надлежащей динамической упругости его фаланг. Звуковысотная точность вибрации обеспечивается благодаря поддерживаемому органичному равновесию взаимно сопряженных тенденций к повышению (давление на струну) и понижению звука (давление на подставку).

Сопровождающие мелодию аккомпанирующие *ostinati*, исполняемые на третьей струне, дополняют мелодический контур фактуры и рельефно оттеняют речитативный характер сольной партии. Учитывая приоритетную роль мелодической линии в трехголосной вертикали, необходимо интонировать соответствующие тоны на первой струне ярче и несколько протяженнее. При этом следует своевременно осуществлять вибрацию опорных трезвучий, как бы нанизывая на тему ритмические *ostinati* – сдержанно, негромко, почти «со струны», мягкой фалангой большого пальца правой руки в границах единой пульсации, не допуская упреждающего их возникновения.

Ритмическая триольная импровизация тридцатьвторыми (т. 23), завершающая данный эпизод, является фактурным дополнением к авторскому тексту. Указанное дополнение, сопровождаемое ремаркой *poco rubato, come l'acquerello* (подобно акварели), придает развитию большой динамизм и обогащает трактовку сольной партии в редакции П. И. Нечепоренко. Исполняя этот фрагмент гитарным *pizzicato* или *vibrato* аппликатурой 2–1–6, необходимо помнить об интонировании опорных тонов мелодической линии ( $a^1, h^1, c^2, d^2, d^2, c^2, h^1, c^2$ ) не только путем активного воздействия на первую струну, но и с помощью их агогического укрупнения и легатного сопряжения.

Далее, посредством восходящего гаммообразного пассажа (т. 24), также привнесенного в настоящую редакцию, своеобразно подчеркивается момент перехода к новому этапу развития. С помощью этого дополнения осуществляется целенаправленная подготовка очередного проведения темы, приобретающей более экспрессивный характер и внутреннюю устремленность, что позволяет рассматривать соответствующий вариационный эпизод как ярко выраженную вторую кульминацию пьесы.

Тема вновь проводится у солирующего инструмента, но уже в субдоминантовой тональности d-moll (тт. 25–30). В контексте общей динамизации с использованием сопоставляемых приемов *tremolo* и *vibrato* в первом (тт. 25–26) и втором (тт. 27–28) двутактах здесь достигается фактурно-колористический контраст. Это сопоставление сопровождается трелями у фортепиано с чередующимися малой и большой секундами. Для тактов 25–26, исполняемых *tremolo*, представляется необходимым выбор оптимальных темброво-динамических параметров звука с учетом возрастающей экспрессивности музыки на основе принципа структурной двутактовости (в данном контексте вызывающего ассоциации с печальными девичьими вздохами).

Изложение темы *vibrato* в тактах 27–30 предполагает дифференциацию верхнего мелодического голоса и аккомпанемента. Тема на первой струне должна звучать ярко и выдержанно, фигурация на второй и третьей струнах – более мягко, без излишнего акцентирования и упреждающих вступлений.

Далее происходит возвращение в основную тональность a-moll. Очередная вариация исполняется балалайкой в одnogолосном изложении приемом *vibrato* (тт. 31–36). Солисту на протяжении данного эпизода необходимо добиваться округлого выразительного звучания,

гибкой фразировки и разнообразной вибрации с выдержанными опорными звуками ( $a^2$ ,  $g^2$ ,  $f^2$ ,  $e^2$ ), «вторящими» изложению темы в партии фортепиано. Вторая шестнадцатая нота  $a^1$  в квартолях (тт. 31, 33, 35), исполняемая приемом *pizz. l. p.*, является орнаментальным элементом фактуры и должна интонироваться мягче, пассивнее, без рывков и ритмических упреждений.

Интерпретируя заключительную вариацию-эпilog (тт. 37–44), ассоциирующуюся с размеренным и неумолимым «ходом времени», солист последовательно воссоздает исходную эмоциональную атмосферу печального лирического повествования с характерными нюансами – нарастаниями и спадами. На этом фоне слышны отголоски темы у фортепиано в расширении (тт. 40–42).

Данный эпизод (тт. 37–44), исполняемый солистом *vibrato* поочередно на трех струнах, желательно исполнять путем двутактового волнообразного интонирования с учетом контрастных сопоставлений, которые возникают между квартольными мелодическими фигурами в партии балалайки и темой у фортепиано. Форшлагги, привносимые в настоящую редакцию, должны интонироваться с устремленностью к опорным долям. Прием *vibrato* призван способствовать увеличению продолжительности звуков в моменты акустического угасания, естественного для балалайки. Исходя из этого, указанные моменты должны сопровождаться некоторым учащением вибрации. Вот почему вибрация в данной пьесе подразумевает агогическое разнообразие, а частоту и амплитуду *vibrato* надлежит соотносить с масштабами экспрессии того или иного исполняемого фрагмента.

Говоря о драматургическом единстве I части «Воронежских акварелей», необходимо отметить, что для нее (в особенности для срединных разделов) весьма характерно использование темпоритмических нагнетаний и спадов, традиционно сопутствующих сквозному развитию. Кроме того, динамические кульминации, отличающиеся мягкостью и благородством звучания, выступают необходимыми элементами целенаправленного развития, устремленного к итоговому 42 такту, который приобретает значение смысловой кульминации эпiloga и пьесы в целом.


## II. «И шел солдат...»

Весьма любопытен сюжет очередной песни-«первоисточника», записанной и опубликованной в 1939 году, на волне советской атеистической пропаганды [3, с. 55]. Возвращаясь домой из похода, солдат встречает в придорожном кабаке спесивого и заносчивого дьякона местного храма. Вступая с ним в полемику, солдат весело подшучивает над беспутными нравами служителей церкви, примером чему является поведение священника того же храма, погрязшего в пьянстве. «И шел солдат из похода, в таку шлякоту-погоду, шибко перезяб, шибко перезяб. Ему не во что одеться, он зашел в кабак погреться. <...> А там дьякон безбородый восхваляется породой <...>. “Уж ты, дьякон безбородый, не хвались своей породой <...>. Ваш поп пьяница, буян, без просыпа весь день пьян <...>. Разбессовестны глаза растеряли образа, сам не знает, где поставил, попадью искать заставил <...>. Десяцкие походили, под нарами находили”», и т. д. [3, с. 55]. По мнению этномузыковеда Т. С. Рудиченко, «эта песня, опубликованная в разделе старинных солдатских, является скорее шуточной. Лексика, строение строфы в большей мере типичны для такого рода украинских и белорусских песен. Данная структура соответствует схеме литературного стиха (8+5 слогов). Она, конечно, могла бытовать в армии» (из личной беседы с Т. С. Рудиченко). Поскольку же для старинных русских народных песен вообще «... не типичны всевозможные острые и подчеркнутые фигуры маршевой ритмики, в частности пунктирный ритм <...>» [6, с. 222], вполне допустимо предположить более позднюю датировку рассматриваемой песни, возникшей, скорее всего, не ранее XIX столетия.

Задаёт тон II части басово-аккордовая «поступь» фортепиано, сопровождаемая авторской ремаркой *Risoluto moderato* ( $\text{♩} = 120$ ). Размеренная пульсация аккомпанемента (тт. 1–2) подготавливает

ливаает экспозиционное проведение темы у балалайки и в дальнейшем служит метроритмическим «остовом» вариационного развития на протяжении характеризуемой части цикла. Наряду с этим, композиционное единство рассматриваемой пьесы обеспечивается выдержанной метрической пульсацией четвертными длительностями.

Учитывая контрастный тип сопоставления I и II частей цикла, пианисту рекомендуется исполнять вступительные аккорды с подчеркнутой активностью. Заслуживает упоминания и «нисходящий» динамический рельеф вступления, мотивируемый специфической «передачей эстафеты» от фортепиано к балалайке.

Безыскусность и непритязательность основной темы, построенной на материале шуточной песни [3, с. 55], излагаемой первоначально в сольной партии, обуславливает выбор соответствующего исполнительского приема (бряцание). Маршеобразная упругая тема у балалайки, сопровождаемая остинатной пульсацией в партии фортепиано, звучит энергично и жизнерадостно. Отметим и характеристически заостренный элемент фактурного изложения, который встречается в скерцозно-мажорных II, IV и V частях, – красочный форшлаг с остановкой на целой ноте у фортепиано ()<sup>1</sup>, являющийся элементом народно-инструментальных наигрышей.

Тема представляет собой восьмитактовый период повторной структуры (4+2+2; см. тт. 3–10), подвергаемый варьированию уже в процессе экспозиционного изложения. При этом весьма значимый для композитора принцип ритмического дробления трактуется в драматургическом плане как эффективное и наглядное средство динамизации общего развития, в программно-изобразительном аспекте – как воспроизведение «дробных сигналов» малого (походного) барабана, одного из распространенных инструментов русской армии XVIII–XIX столетий.

Немаловажно и другое: отмеченное учащение ритмической пульсации явственно перекликается с шуточным «говорком», преобладающим в песенном тексте. Исходя из этого, солист должен имитировать подразумеваемое звучание голоса. Отсюда проистекают необходимость более продолжительной атаки четвертных нот и выбор соответствующего фактурного решения – замена четвертных длительностей цитируемой темы ритмическими группами из триоли шестнадцатых и восьмушки, воспроизводимых бряцанием.

Благодаря такому ритмическому дроблению в темпе  $\text{♩} = 120$  достигается ясность артикуляции, определяемая характером темы, а также оптимальное распределение времени для замаха правой рукой, предваряющего атаку каждой из четвертных нот либо исполнение акцентированных звуков. Заметим, что ударность вышеупомянутых начальных атак должна гибко соотноситься с фразировочным объединением соответствующих акцентов.

Яркая акцентированная атака *marcato* на каждой четвертной ноте осуществляется при помощи ударно-кистевого броска вниз с концентрацией веса руки, сосредоточенного в указательном пальце и направляемого в струны. При этом равномерные энергичные замахи, выполняемые с участием предплечья, и вращательно-кистевые движения находятся в органичном взаимодействии, вплоть до четкого снятия звука завершающим «подцепом» снизу вверх. Описываемые элементы призваны дополнять друг друга, будучи составными частями «единой двигательной системы» правой руки [7, с. 56]. Насыщенность звучания аккордовой фактуры обеспечивается упругостью фаланг указательного пальца и приоритетом первой струны в дифференцируемой вертикали. Наряду с громкостно-динамическим акцентированием, способствующим ясному произношению каждой триоли, рекомендуется использовать и агогическое «укрупнение» первой интонационно-опорной шестнадцатой в каждой фигуре. В подобных случаях указательный палец правой руки слегка приближается к нижней точке панциря, увеличивая амплитуду соответствующего движения.

Следует заметить, что целостность каждой воспроизводимой солистом ритмической фигуры обуславливается полнотой звучания не только исходного, но и всех последующих уда-



ров. Значимая роль при этом отводится второй из шестнадцатых нот, исполняемой ударом вверх. Здесь также представляется необходимым сохранять активность вращательно-кистевых движений правой руки с упруго зафиксированными фалангами указательного пальца.

Исполнительское воплощение песни «И шел солдат...» характеризуется продуманностью громкостно-динамического развития и соотнесенностью кульминаций всех уровней, что сближает «незатейливую» жанрово-бытовую зарисовку с камерно-инструментальными сочинениями академического плана. Исходя из этого, музыкальная драматургия данной части цикла подразумевает органичную взаимосвязь выразительных средств – подчеркнуто маршеобразной акцентности и горизонтального объединяющего движения.

Динамический план начального проведения темы рекомендуется выстроить следующим образом. Прежде всего, необходимо обозначить смысловую вершину данного эпизода, направляя динамическое развитие к первой доле 8 такта (и, соответственно, 6 такта экспозиции темы), после чего в заключительном двутакте произойдет определенный спад. Редакторские дополнения – трели на четвертных длительностях (тт. 6, 8, 10) – усиливают значимость проходящих смысловых акцентов на опорных долях, придающих теме необходимую заостренность, включая кульминацию первого эпизода пьесы. Весомым фактором, связывающим все опорные акцентуемые тоны, служит детализированная громкостная динамика. Окончание экспозиционного проведения темы (т. 10) в представленной редакции намеренно оттеняется спадом звучности – одноголосным изложением на второй струне: тем самым реализуется прием фактурного *diminuendo*.

Теме II части присуща ярко выраженная хореичность метрической организации, с опорой на «утяжеляемые» сильную и относительно сильную доли такта. Наряду с этим, в заданном контексте формируется определенная метрическая соподчиненность основных долей такта, тяготеющая к ямбической группировке. В подобных ситуациях «облегченные» вторая и четвертая доли такта образуют логические взаимосвязи с последующими «тяжелыми» третьей и первой (в очередном такте) долями, выступая интонационно-смысловым «предвосхищением» последних. Данная метрическая организация, выражаемая формулой 1—2→3—4→1, предопределяет направленность интонационного развития внутри музыкальных построений и придает единообразный характер произношению всех проведений темы на протяжении II части.

Следует напомнить, что отмеченные выше сопряжения хореичности и ямбичности рассматриваются музыкальной наукой XX века в качестве приоритетных составляющих «...метра высшего порядка... где такты относятся друг к другу как отдельные доли внутри такта», благодаря чему оппозиция «ямб – хорей» приобретает композиционное значение: «В более широком смысле ямб обладает преимуществом в динамической устремленности, и этот динамизм нужно рассматривать <...> как одно из важнейших значений высшего метра. Ямбическая направленность более или менее крупного масштаба естественно связывается с процессом поступательного движения в музыке как искусстве, развертывающемся во времени» [6, с. 144, 154–155]. Согласно комментарию Л. Мазеля и В. Цуккермана, «основной признак ямба – метрическое восхождение – делает возможным напор, активное движение вперед, столь важное для музыки как временного искусства» [6, с. 160]. Исходя из этого, декларируется композиционная значимость периодических смен ямба и хорей: «Наиболее частый случай такого изменения – переход от хореической (в широком смысле) стопы к ямбической. Он вполне логичен: хорей обеспечивает ясность начала, тогда как потребность дальнейшей активизации влечет за собой ямб. Можно говорить об определенном принципе: “хореически начинать, ямбически продолжать”» [6, с. 173]. Указанный подход явственно прослеживается и в метрической организации II части «Воронежских акварелей». Целенаправленно реализуемая «метричность высшего порядка» (разумеется, при избегании утрированных ее проявлений) позволит исполнителю добиться надлежащей «активизации» драматургического развития, придав ключевым «ритмоформулам» и мелодическим интонациям требуемую упругость, отчетливость и обеспечив необходимую протяженность сильных долей.

Трели, как было уже сказано, должны подчеркивать смысловые ударения в теме. Начало каждой трели характеризуется ударностью атаки и наполненностью основного тона, завершение осуществляется мягко, без акцента с помощью приема *pizz. l. p.*

Важнейшие интонационные элементы, характерные для второго проведения темы (тт. 11–18), вырастают из предшествующего тематического материала и являются его «узорчатыми» образно-смысловыми трансформациями. Речь идет о контрастных оттеняющих «вкраплениях» лирического начала при сохранении выдержанного маршевого сопровождения. Одногласное изложение этих элементов, безусловно, придает звучанию особое изящество и «деликатность» (редакторское указание в т. 11), вызывая ассоциации с весьма привлекательным женским образом. Этому образу как нельзя лучше соответствует прием *vibrato*, использованный П. И. Нечепоренко в оригинальной версии «Воронежских акварелей». Полнота и объемность звучания, присущие данному приему, обеспечиваются благодаря ударно-соскальзывающему способу атаки, оптимальной («дугообразной») форме указательного пальца правой руки и динамической упругости его фаланг.

Следует заметить, что освещаемому «лирическому отступлению» в сольной партии сопутствует контрапункт у фортепиано, ранее присутствовавший в нижнем голосе начального проведения темы у балалайки. В данном контексте этот контрапункт приобретает самостоятельное значение, и, таким образом, в фактуре II части появляются элементы полифонического изложения. Интонационный «облик» данной темы и свойственная ей размеренность движения вызывают определенные ассоциации с основным тематическим материалом.

Данное контрапунктическое построение (тт. 11–14), изначально развертываемое в тональности субдоминанты (G-dur), подготавливает скандированные ритмизованные «восклицания» солиста (тт. 15–18). Весьма яркая экспрессивность звучания достигается в 16 такте, чему способствуют, в том числе, модуляционные ходы (e-moll – a-moll – fis-moll) и эллиптические обороты – последования диссонирующих аккордов. Использование подобных выразительных средств и композиционных приемов наглядно свидетельствует о принадлежности II части цикла к типу свободных вариаций. Отмеченный характер композиционного развертывания подчеркивается и ритмическими импровизациями солиста, которые воспринимаются как своеобразные «насмешливо-обличительные тирады», созвучные тексту песни и отличающиеся напористостью и остротой артикуляции.

Третье проведение основной темы (тт. 19–25), изложенное в партии фортепиано, сопровождается выразительным «диалогом» с темой-контрапунктом, проводимой теперь в партии балалайки. Общее динамическое нарастание служит своеобразным переходом к четвертому проведению главной темы. На протяжении данного эпизода «состязание» двух противопоставляемых тематических элементов достигает кульминационного размаха. В партии балалайки (тт. 21–22) использован прием ритмического и мелодического варьирования музыкального материала, что позволяет динамизировать процесс развития, привнося в оригинальный текст черты звукоизобразительности и интонационной новизны.

Асимметричное семитактовое построение (тт. 19–25) в окружении восьмитактов свидетельствует об изобретательном чередовании квадратности с неквадратностью, характерном для Ю. Н. Шишакова. Помимо двутактового принципа фразировки, здесь представляются важными учащаемая метроритмическая пульсация и последовательно осуществляемое динамическое нарастание в партиях двух инструментов, вплоть до главной кульминационной зоны II части (т. 29). Далее, в преддверии окончания, следует определенный спад экспрессии вплоть до 34 такта (от *f* к *mp*).

Завершается II часть яркой, бравурной развязкой (тт. 34–37) – своего рода итогом предшествующего нарастания. Фактура балалайки характеризуется чередованием восходящих квартовых ходов и взмывающих «ввысь» *glissandi*. Рельефная волнообразность общего раз-



вертывания достигается с помощью динамичных внутритактовых нагнетаний, подытоживаемых общим *crescendo* с завершением на *f* в 37 такте.

Предложенная редактором ритмическая фигурация (шестнадцатые, исполняемые бряцанием, – т. 36) и колористическое гитарное *pizzicato* по всем струнам (4–3–2–1–6) воспринимаются как эффектное подражание барабанной дроби. Добиваясь четкости и единообразия в исполнении гитарного *pizzicato*, важно сконцентрироваться на ощущениях плотности и глубины сцепления со струнами. При этом четвертый палец правой руки, в силу своей природной уязвимости, требует несколько более плотного прикосновения, чем остальные (3, 2, 1) пальцы. Безукоризненность пульсации в границах соответствующей фигуры достигается и с помощью некоторого продления начального интервала, исполняемого мизинцем. Отметим универсальный принцип игры аппликатурой 4–3–2–1–6: в момент игры четвертым пальцем первый не должен подниматься вверх или отводиться в сторону, отдаляя от струн (струны) остальные пальцы.

В качестве дополнительного варианта звукового воплощения двойных нот в заключительном такте ( $d^2$ – $fis^1$ ) допускается использование приема *tremolo*.

### III. «Люблю я гусарика»

В поэтическом тексте народной песни – «первоисточника» данной части цикла – повествуется о девушке, которая не желает отпускать своего «гусарика» в дальний поход. Она решает схитрить и не будит любимого в условленный час ранним утром. Проснувшись и узнав о безнадежном опоздании на поверку, служивый горько восклицает: «Что ж ты, разлюбезная, надо мной сробила? <...> Навеки сгубила!». Данный сюжет сохраняется и в казачьей «версии» песни, хотя концовка здесь несколько иная: «Пробудилась Настенька, на дворе-то светло. <...> – Мово дружка нету, нет мово милого, коня вороного. <...> – Что ж ты, любезная, теперь натворила, <...> рано не взбудила, потеряла дареного коня вороного? Было на конечке седло дорогое, были все подпруги шелка зеленого, зеленого шелка, Сибирского полка...» [8].

«Люблю я гусарика» начинается в темпе *Allegretto* ( $\downarrow = 96$ ) небольшим композиционно обособленным вступлением фортепиано (тт. 1–4): диалог двух затактовых мотивов – «утвердительно» звучащей большой терции ( $a^1$ – $f^1$ ) с «интригующе»-неустойчивым тритоном ( $b^1$ – $e^1$ ) – сменяется подготовкой основной темы (размеренно-ритмизованная трель шестнадцатыми). В дальнейшем темброво-колористическая окраска «альтового» фортепианного аккомпанемента восьмушками воспринимается как явственное тематическое развитие «диалогичности», характерной для вступления (тт. 5–7). Исходя из этого, начальные 4 такта желательно исполнять с некоторой долей агогической свободы (*proso più mosso* – *proso meno mosso*), оттеняемой последующим легким ускорением в момент перехода к трели (т. 5). В исполнительской трактовке этого фрагмента возможны определенные параллели со звучанием традиционных инструментов – свирели, кугиклов (флейты Пана) или окарины – как отголоски некоей славянской архаики.

Основой композиции «Люблю я гусарика» становятся многократные фактурные преобразования хороводной темы, объединяющей в себе танцевальное и песенное начало. Драматургическое развитие музыкального материала и его динамизация осуществляются за счет различных способов изложения и смены исполнительских приемов.

Вначале тема одногласно проводится у балалайки на первой струне с помощью приема *vibrato* (тт. 8–15). Здесь исполнителю предстоит решить задачи, связанные с достижением интонационной выразительности, мягкости и глубины тембра, предельной связности звуков, чутко соразмеряемого продления опорных проходящих нот, точного соотношения пульсации четвертных и восьмых длительностей. Все это призвано способствовать целенаправленному развертыванию темы, устремляющейся в кульминационную зону 12 такта.

Изложение темы *vibrato* дважды оттенено колористическим приемом *pizzicato* левой рукой (тт. 10, 14). В целях обеспечения плавности затактового мелодического движения и динамически ровного перехода от одного способа звукоизвлечения к другому, названный прием, извлекаемый без участия правой руки, воспроизводится подчеркнуто ударным движением второго пальца по струне (наподобие упругого молоточка, ударяющего сверху). Исполнителю, стремящемуся достичь необходимого звукового результата в этих эпизодах, возможно, потребуется увеличить вертикальную амплитуду описываемого движения и придать ему подчеркнутую ударность.

Характеризуя технологию звукоизвлечения приема *vibrato*, П. И. Нечепоренко подчеркивает: «Щипок нужно осуществлять в виде толчка струны <...>, максимально ограничивая время соприкосновения пальца со струной» [9, с. 20]. Следует заметить, что именно такая технология исполнения – «с максимальным ограничением времени соприкосновения пальца со струной» – позволяет достичь необходимого громкостно-динамического диапазона, оптимальной продолжительности тона и способствует объединению данного звука с последующим, благодаря возникающему при этом динамическому резерву и внутренней ритмической пульсации. Кроме того, частота *vibrato* на балалайке должна быть свободной, управляемой и агогически гибкой. Эти качества *vibrato* можно считать универсальными, они культивируются современной академической традицией и в вокальном, и в инструментальном исполнительстве. Заметим, что в процессе игры *vibrato* необходимо своевременно влиять на звуковысотные характеристики мелодических тонов, активнее воздействуя на струну, особенно в опорных долях тактов.

Во втором проведении (тт. 16–23) тема у балалайки излагается двухголосно, приобретающая более игривый характер. Сопровождающая тему ритмизованная аккордово-остинатная пульсация в сочетании с подвижным мелодическим рисунком басовой линии у фортепиано ассоциируется с перестуком лошадиных копыт. Упруго пульсирующая дуэтно-ансамблевая музыкальная ткань приобретает оттенок полужутливого диалога в тональности C-dur: здесь чередуются тоническая и доминантовая гармонии, а также «отголоски» a-moll.

Данный эпизод можно исполнять двумя способами – с помощью гитарного *pizzicato* или *vibrato* по двум струнам. Оба варианта характеризуются выдержанным *legato* и легким *staccato*, которое подчеркивается цепким бросковым движением пальцев левой руки «сверху вниз». Яркость звучания интервалов, исполняемых вторым и первым пальцами правой руки, достигается благодаря некоторому звуковому преобладанию первой мелодической струны по сравнению со второй.

Контрастирующее третье проведение темы (тт. 24–31) характеризуется иной окраской за счет неожиданной модуляции в тональность cis-moll. Размеренное бряцание у балалайки и бурдонирующее «волыночное» *ostinato* (басовый фон выдержанных октав) с ненавязчиво-синкопированной аккордовой пульсацией у фортепиано позволяют воссоздать некую современную имитацию русского инструментального наигрыша с чертами традиционных обрядовых причитаний и хороводов, свойственных народной культуре [10, с. 412–415]. Активное развертывание темы устремляется к 27 такту, а затем, в соответствии с принципом сквозного развития, продолжается в следующей вариации. С каждым очередным проведением темы фразировка внутри восьмитактов укрупняется.

Для четвертой, предкульминационной вариации, излагаемой в первоначальной тональности a-moll, характерна стремительно нарастающая экспрессия. Этому способствует динамичная и виртуозная ритмоформула балалаечного бряцания, сочетающая в себе элементы мелодии и бурдона – постоянно звучащей открытой струны  $e^1$  (тт. 32–39). Такой тип фактуры отчасти напоминает многоголосную «бурдонную диафонию», существующую в фольклоре южнославянских народов [10, с. 526].

Наряду с устойчивостью темпоритма, в данном эпизоде необходимо помнить о подчеркивании мелодических интервалов, с помощью акцентированной атаки в правой руке выделяя соответствующие опорные тоны и добиваясь их сквозного интонационного объединения в крупные построения.

Как и в ситуации с произношением триольных ритмических фигур темы II части, здесь надлежит избегать «скомканности» при начальной атаке опорных созвучий, исполняя их с некоторым «укрупнением», чему способствует определенное увеличение амплитуды бряцания в правой руке (разумеется, не выходящее за рамки пульсации). В моменты быстрого чередования мелодического голоса и аккомпанемента правая рука должна несколько приближаться к нижней точке панциря, увеличивая пройденный путь и тем самым продлевая время звучания этих опорных интервалов мелодии.

Ритмизованные «вкрапления» бурдона на второй и третьей струнах в промежутках между созвучиями мелодии рекомендуется исполнять, сохраняя контакт со струнами, однако более пассивно и легко по сравнению с мелодической линией.

Особое внимание при этом следует уделить виртуозной технике игры большим пальцем левой руки в моменты чередования мелодических тонов и бурдона. Здесь важно добиваться особой слитности штриха *legato*, объединяющего тему и ее ритмическое сопровождение в левой руке. Проходящие опорные интервалы, в прижатию которых участвует большой палец, должны исполняться несколько протяженнее правой рукой и более выдержанно – левой.

Последующий стремительный пассаж тридцатьвторыми длительностями – связующее построение (тт. 38–39), предлагаемое в настоящей редакции, – своей энергичной моторикой усиливает возрастающую экспрессию тематического развития на подступах к главной кульминации III части цикла (тт. 40–47).

В пассаже, исполняющемся приемом *pizz. I*, необходимо обеспечить мышечную концентрацию указательного пальца правой руки на первой струне, а также своего рода «сопровождение» кисти и пальцев с помощью мизинца, скользящего вдоль панциря и выполняющего роль вспомогательной стабилизирующей опоры. Игровые движения при этом напоминают упругое «вкручивание» кисти и указательного пальца в струну с небольшой амплитудой, подобное вращению отвертки. Стабильность исполнения мелкой техники во многом зависит от управления «временем звучания колеблющейся струны» [11, с. 116]. При этом надлежит уделить внимание опорным звукам ритмических фигур, несколько «укрупняемым» (удлинняемым) в процессе исполнения, что позволит добиться максимальной плотности *legato*, одновременно избегая неуправляемого («стихийного») ускорения пульсации.

Пятое, кульминационное проведение темы (тт. 40–47) звучит у балалайки в верхнем регистре на *f* ярко, пронзительно, приобретая тревожно-взволнованный характер. Одноголосная фактура сольной партии в редакции П. И. Нечепоренко в представленной версии усилена аккордом  $f^3-as^2-f^2$  (т. 42) и несколькими октавами (тт. 43–46).

Ритмизованные трели, сочетающиеся с «неподвижными» аккордовыми педалями у фортепиано, постепенно приобретают некую колокольность, наделяемую в данном контексте вполне определенным символическим значением. Орнаментальный элемент минорных пьес данного цикла – трель, в отличие от ситуационно-колористического ее использования в I части, сейчас наделяется несомненной драматургической значимостью и проводится двукратно: в начале (тт. 5–15) и в главной кульминации (тт. 40–46).

Следует заметить, что эта кульминация соотносится по масштабам с характеризуемым вариационным разделом. Вершина драматургического развития совпадает с точкой золотого сечения (т. 44), после чего наблюдается длительное (вплоть до 54 такта) динамическое «угасание» на протяжении шестого (посткульминационного) проведения темы (тт. 48–57).

В данном разделе, оттеняя сохраняющуюся экспрессию образно-эмоциональной сферы, предлагается исполнять восьмушки приемом *pizz. II* с переменным их дроблением шестнадцатыми. Плотность звучания фактуры в верхнем регистре обеспечивается естественной тяжестью правой руки и широкой амплитудой движения. Минимизация числа звуковых погрешностей, связанных с ударами пальцев (преимущественно большого) о струны, достигается благодаря оптимальной траектории движения правой руки и взаимному сближению позиций большого и указательного пальцев. При исполнении темы в верхнем регистре следует немного отводить руку в область голосника или чуть ближе к подставке.

Динамическому и тембровому единообразию ударов *pizz. II* в процессе тематического развертывания при нюансе *f* способствует целенаправленный слуховой контроль, наряду с рациональной организацией движений, продуманными взаимодействиями большого и указательного пальцев, а также идентичным их погружением в струну. Помимо однородности и динамической сбалансированности разнонаправленных ударов, освоение указанного приема сопряжено с метроритмической ровностью последних, достигаемой путем некоторого «продления» ударов вниз большим пальцем и всемерного избегания преждевременных ударов вверх. Максимально выдержанные и концентрированные удары вниз позволяют обеспечить наибольшую динамическую насыщенность каждого звука.

Далее, на протяжении итогового проведения темы «Люблю я гусарика», перемещаемой в басовый регистр фортепианной партии, у балалайки звучит пронзительная, подобная «вихрю», триольная фигурация шестнадцатых, перерастающая в квартольные пассажи тридцать-вторых (тт. 52–54). Эти пассажи, включенные в оригинальный текст редактором настоящего издания, придают заключительному эпизоду III части более экспрессивный и феерически-виртуозный характер.

По нашему мнению, проведение темы в низком регистре фортепиано, сопровождаемое стремительно «проносящимися» и «улетающими вдаль» пассажами в сольной партии, отчасти ассоциируется с принципами сказочно-эпического повествования, не свойственными сюжету народной песни-«первоисточника». Напомним в связи с этим, что весомая роль эпического начала является одной из приоритетных особенностей музыкальной драматургии в творчестве Ю. Н. Шишакова [1, с. 25]. Можно предположить, что в процессе композиционного развертывания данной части «Воронежских акварелей» слушатель мало-помалу удаляется от непритязательной песенной фабулы, оказавшись вовлеченным в «виртуально-фантазийные» продолжения сюжета воспринимаемой музыки.

Исполняя характеризуемые пассажи шестнадцатыми с помощью приема *pizz. I*, следует уделить особое внимание четкому произношению сопоставляемых ритмических ячеек – триолей и квартолей. В частности, триольную пульсацию рекомендуется подчеркивать легкими проходящими разнонаправленными акцентами. Приведем авторитетное суждение А. А. Горбачева и И. В. Иншакова, связанное с упомянутым исполнительским приемом: «В одинарном пиццикато необходимо добиваться равной силы звука при движениях вниз и вверх. Недостаточная громкость звука при движении вверх требует активного вращательного движения предплечья, при движении вниз – большего использования веса руки» [11, с. 95]. Именно вращательное движение предплечья служит необходимым двигательным импульсом, приобретающим опорную функцию при ударе вверх в *pizz. I*. Этот двигательный элемент оказывается весьма существенным для всех приемов игры, технология которых опирается на вращательно-кистевые движения.

Опорные звуки ( $h^2, c^3, h^2, c^3$ , далее  $c^3, f^3, c^3, g^2$  и т. д.) представляется желательным несколько «укрупнять» – разумеется, избегая нарушения заданных границ пульсации, – что будет способствовать поддержанию стабильного темпоритма и сведет к минимуму вероятность неуправляемых ускорений. При восходящем движении солисту необходимо добиваться, чтобы каждый очередной палец левой руки не «подсудинивал» струну, опускаясь на следующий



лад преждевременно и, тем самым, заглушая предыдущий звук. При нисходящем движении палец не должен преждевременно покидать занимаемый лад, чтобы каждый звук длился как можно дольше. Это позволит исполнителю при необходимости наращивать динамические резервы в процессе игры.

Насущные проблемы, относящиеся к технологии звукосоединения, емко охарактеризованы А. С. Даниловым: «Распространенный дефект соединения звуков состоит в следующем: один из пальцев левой руки в результате недостаточности слуховой и мышечной реакции исполнителя в фазе “удержания” звука несколько опережает атаку правой руки, прерывается, палец снимается с лада или, чаще, засурдинивает струну преждевременно заготовленным следующим пальцем. Это объясняется отчасти неравенством амплитуд подготовительных звукообразующих движений рук: более широкой амплитуды правой руки, извлекающей звук, и совсем незначительной – левой, прижимающей лады» [11, с. 117]. Обоснованность цитируемых критических замечаний доказана практикой исполнительства на балалайке последних десятилетий.

Третья часть «Воронежских акварелей» завершается раздумчиво-лирическим эпилогом в темпе *Lento* с острохарактерным «сокрушенным возгласом» у солиста – нисходящим многозвучным глиссандированием на *diminuendo*. Здесь как бы подводятся итог образно-эмоционального развития и акцентируется главная идея подразумеваемого песенно-поэтического сюжета – размышления девушки, провожающей возлюбленного «гусарика», о неопределенности своей дальнейшей судьбы.

Звуковой образ, ассоциирующийся с «печальным восклицанием», воссоздается исполнителем при помощи глубокого, довольно интенсивного и плавно затухающего *tremolo*. Последний аккорд ( $e^2-a^1-e^1$ ) исполняется с применением мягкой филировки. Солисту необходимо добиваться, чтобы заданная частота *tremolo* не подвергалась колебаниям на всем протяжении *diminuendo*.

#### IV. «А вы, ути, а вы, ути...»

Четвертая, предфинальная часть «А вы, ути, а вы, ути...» – это скерцозно-юмористическая зарисовка, в основу которой положены веселые деревенские прибаутки, варьирующие напев старинного хоровода. «О большой популярности игр, хороводов и плясок в жизни старого русского села свидетельствуют разнообразные документальные источники. Хороводы изображены на многочисленных лубочных картинках, в том числе на самых ранних» [4, с. 98].

К сожалению, опубликованного оригинального текста этой песни найти не удалось, однако сходных образцов существует немало. Прочитируем один из них: «Шла утица вдоль бережка, шла серая вдоль крутого, вяла детей за собою. И малыва, и большова, сиреднива да меньшова. Откель взяси селизенка, унес у ней два утенка. Я утя, я утя, а куда же мне идти? Эх, куда утка шла, а туда пыль пошла. Э, тама утя хожа. Эй, своих детей вожжа. Вот иду, вот иду, э, и детей увяду» [12]. Вместе с тем, напев, используемый Шишаковым, напоминает известную плясовую «Уж вы, сени мои, сени», нередко исполняемую в качестве фигуры кадрили. Как отмечает Т. С. Рудиченко, «у Ю. Н. Шишакова “А вы, ути, а вы, ути...” скорее плясовая: ритмическая основа такая же, как в песне “Уж вы, сени мои, сени”. А текст может быть и типа детской потешки или “ни к чему не обязывающий” лирический» (из личной беседы с Т. С. Рудиченко). «Иногда образ невесты ассоциируется с утицей <...> Утушка с утятами – это обычно символ вдовы, вторично выходящей замуж <...> В поморских селах девушки на посиделках, устраивавшихся в просторной северной избе, плавно “ходили утушками” в особом “утушном” хороводе» [4, с. 82, 103].

Яркая характеристическая деталь – шутивно «подкрякивающие» форшлаги в партии фортепиано – придает музыке непринужденно-игривый характер. Вслед за этой юмористической



«преамбулой», у балалайки излагается основная тема, выдержанная в характере не слишком торопливой, но весьма энергичной плясовой (Poco allegro,  $\downarrow = 115$ ).

В экспозиции темы «А вы, ути, а вы, ути...», изложенной в тональности F-dur, воспроизводимой бряцанием и звучащей легко, в духе незатейливых плясовых мелодий, необходимо добиваться тембровой выразительности и упругости метроритмического пульса. Для данной темы характерно сочетание традиционных балалаечных приемов – большой дроби и бряцания, *pizzicato б. н.*, *pizzicato II*, *glissando*. Смысловая расчлененность *staccato* в двух начальных затактовых восьмых, исполняемых с меньшей активностью по отношению к последующей первой доле, придает теме особую выразительность. Именно таким артикуляционным решением обуславливается несомненный приоритет опорности в начале тактов 3 и 5. «В южно-русских селах благодаря утяжелению начальных слогодлительностей в музыкально-стиховой строке в связи с активными плясовыми ритмами дробления сильная доля попадает на первые слоги каждого слогоритмического ряда» [4, с. 124]. Помимо начальных опорно-смысловых пунктов, игривость и незатейливость темы ярко оттеняются синкопированной второй долей 6 такта. Эта неожиданная синкопа, подчеркнутая авторским акцентом, как бы нечаянно «нарушает» размеренность ритмической пульсации в пределах темы.

Далее, после первого проведения основной темы в партии балалайки, следуют три вариации (тт. 11–40). Фортепианная фактура включает в себя проведение основной темы и ее вариационные преобразования.

Первая вариация (тт. 11–18) строится на незамысловатых хроматических оборотах и содержит редакторские изменения по сравнению с оригиналом. Эти изменения связаны с «калейдоскопическими» сменами пассажей в различных регистрах (скачки на октаву вверх сменяются возвращениями в нижний регистр), что придает фактуре некоторую игривую диалогичность. Партия балалайки здесь как бы шуточно вторит теме у фортепиано, подобно негромкому пчелиному жужжанию.

Стремительные перемещения левой руки вдоль грифа являются неотъемлемым элементом балалаечной техники. Чистота и филигранность звучания при этом зависят от свободы исполнительских действий, скорости мышечных реакций при передаче звука от пальца к пальцу, а также целенаправленно координируемых осознанно-двигательных процессов с интуитивным предощущением зоны восходящего или нисходящего движения.

Вторая вариация балалайки (тт. 19–30) характеризуется нетривиальным тональным композиционным решением Ю. Н. Шишакова: двукратным сопоставлением Des-dur и a-moll, а далее – красочными тональными контрастами в духе свободных вариаций (Des-dur – E-dur – Fis-dur). При этом возникает своеобразный динамический «трамплин» к очередной кульминации на первой доле 27 такта (*fis*<sup>3</sup>).

Как и в остальных вариациях, исполняемых приемом *pizz. II*, пульсация шестнадцатых характеризуется максимальной легатностью, темброво-динамической и метроритмической ровностью переменных ударов. В данном эпизоде следует ощущать «сцепление» *legato* при интонировании первого (опорного) и всех последующих звуков каждой кварты, что позволит реализовать принцип штрихового единообразия и обеспечить преемственную легатную связь между звуками в пределах позиций и при их сменах. При исполнении шестнадцатых на разных струнах необходимо избегать «наплывов» звука на звук.

Последующая, третья вариация (тт. 31–40), построенная на опеваниях опорных тонов (*f*<sup>2</sup>, *d*<sup>2</sup>, *e*<sup>2</sup>, *c*<sup>2</sup>), ассоциируется с незатейливыми деревенскими наигрышами. «Повисающие» на длинных нотах форшлаги в нижнем регистре, сочетаемые с фактурой типа «бас – аккорд» у фортепиано и простыми, незамысловатыми вариациями балалайки, – таковы средства, с помощью которых Ю. Н. Шишаков воссоздает юмористические образы веселых жанровых «картинок-акварелей» на темы русского быта, природы и т. п.

Проведению темы с видоизмененной тонально-гармонической окраской (F-dur – E-dur), предвещающему завершение данной части (тт. 41–49), сопутствует арпеджированная фигурация у фортепиано; при этом, благодаря небольшим ускорениям и замедлениям, создается образ юмористического спора, который с каждой репликой становится настойчивее. Первая доля такта 46 соответствует точке золотого сечения – главной кульминации части с последующим трехкратным «восклицающим» повторением мотива ( $f^2-e^2-d^2-cis^2$ ).

В отличие от эпилога предыдущей части, ассоциируемого с состоянием меланхолии, теперь, завершая IV часть (тт. 50–53), Ю. Н. Шишаков при помощи идентичного композиционного приема – посткульминационной драматургической разрядки – погружает слушателя в состояние мечтательного созерцания. В данном музыкальном «послесловии» автором использовано плавное разрешение диссонирующего увеличенного трезвучия ( $c^2-gis^1-e^1$ ) в тонический аккорд F-dur, выразительно подчеркнутое на балалайке приемами *tremolo*, *glissando* и мягким *crescendo*, устремленным к верхнему регистру.

Заключительный неспешно «сползающий» басовый ход у фортепиано ( $H_2-Ais_2-Gis_2-Fis_2-F_2$ ) как бы подводит итог запечатленной композитором «звуковой картины» веселого праздника. Родство резюмирующих эпизодов в III и IV частях, контрастных в образном плане, предопределяется использованием подчеркнуто медленного темпа (Lento), в обоих случаях сопоставляемого с основными – подвижными – темпами этих частей.

## V. «Матаня»

В современном этномузыковедении «Матаня» причисляется к наиболее распространенным региональным циклам частушек. Как известно, главной отличительной особенностью частушки является краткость высказывания в виде законченной мысли, выражаемой в четверостишии или даже двустишии. «Частушки могут исполняться во время народных гуляний при самых разных обстоятельствах»; различные бытовые ситуации сопровождаются пением припевок под местные инструментальные наигрыши. «Подобные наигрыши исполняются не только на гармонии и балалайке, но и на гусях, скрипке, а также ансамблями, включающими эти инструменты» [10, с. 401, 406–407].

Широкое распространение получили на всей территории России плясовые припевки «Яблочко», «Семеновна», «Барыня», «Цыганочка» и др. Существуют также особые местные формы плясовых частушечных наигрышей. «Матаня», изначально популярная в Орловской, Липецкой, Воронежской и Тамбовской областях, впоследствии обрела достаточно широкую географию [4, с. 303]. Приведем один из характерных образцов этих припевок: «На дворе по лужку бегают утята, а я с печки босиком, думала, ребята. Валенки, валенки, подшитые пятки, я соскучилась по вам, милые ребятки».

Финальная часть начинается колористическими орнаментальными элементами – натуральным флажолетом  $a^2$  и общим для мажорных частей (II, IV, V) форшлагом к ноте  $a^1$ , исполняемой приемом *vibrato* и *pizz. л. р.* В начальных тактах вновь появляющиеся форшлагги у фортепиано как бы имитируют *pizzicato* инструментов народного оркестра. Им сопутствует размеренное движение остинатных басов, чередуемое с паузами (тт. 5–8) и предопределяющее увлекательно-игровой характер финальной части. Данный ход выступает в качестве образно-смысловой и ритмо-тематической основы всей части. Восьмые в партии солирующего инструмента, также обрамляемые редакторскими форшлагами (тт. 9–16), выразительно имитируют звуки деревенского двора – «кряканье уток» или «кудахтанье кур». Фактура обеих партий вначале тяготеет к предельной облегченности.

Драматургия финала строится на основе ритмического и фактурного преобразования озорной, многократно повторяемой четырехтактной темы частушечного склада. Эта тема,

подобно приближающейся пляске, как бы «вырастает из тишины», заполняя свободные ритмические ячейки пауз с постепенным дроблением длительностей и поэтапным фактурным варьированием материала. Особенностью финала является неизменность мелодической основы темы и ее ритмических конструкций на протяжении всего развития. Это во многом свойственно шуточным, «шаловливым» народным прибауткам-скороговоркам.

Интересна композиционная структура финала. По мере развития здесь наблюдается укрупнение интонационно-смысловых построений с тенденцией поэтапного их прогрессирующего суммирования: вначале следуют 2 двутакта (тт. 1–2, 3–4), затем – 14 четырехтактных строф (тт. 5–60), далее – 3 восьмитактовых построения (тт. 61–68, 69–76, 77–84). Благодаря этому принципу, избираемому автором: чем ближе кульминация финала, тем длиннее построения, – достигается психологический эффект динамизации внутри части.

В третьем восьмитакте (тт. 77–84), с характерным нисходящим движением аккордами в партии фортепиано, не случайно находится и динамическая кульминационная зона всей части, формируемая согласно принципу золотого сечения. Данное композиторское решение соотносится с важнейшими принципами фольклорного жанра, которому свойственно «...устремленное музыкальное развертывание... Оно логично приводит к общей напряженной кульминации, попадающей на “точку золотого сечения” в третьей четверти формы <...>» [4, с. 309].

В последующем развитии на протяжении V части выявляется обратная тенденция синтаксического сжатия (прогрессирующего дробления). Построения сокращаются – два четырехтакта (тт. 85–88 и 89–93), один трехтакт (тт. 93–95) и четырехтактная кода (тт. 96–99). Этот прием, используемый Ю. Н. Шишаковым, способствует единству драматургического развития «Матани».

Тема проводится вначале одногласно с помощью разнообразных приемов: *pizz. б. п.* (тт. 17–20), *pizz. I* или *pizz. II* (тт. 21–24); далее в аккордовом изложении применяется бряцание (тт. 29–44). Бряцание, как один из самых динамичных приемов игры, оправданно используется П. И. Нечепоренко в наиболее ярких эпизодах финала.

Идея виртуозного и ритмически организованного исполнения темы реализуется посредством ясного и единообразного произнесения всех соответствующих ритмоформул. Алгоритм интонирования образующих тему коротких мотивов ( $fis^2-g^2-a^2$ ,  $d^2-e^2-fis^2$ ,  $cis^2-d^2-e^2$ ,  $cis^2-d^2-e^2$ ) в тактах 21–44 и 77–80 связан с акцентированным произнесением начального звука мотива. Помимо динамического акцента, здесь важно и молниеносное продление акцентированной ноты правой рукой с аналогичным синхронным действием опорного пальца (2, 1, 2, 2) левой руки. Необходимо ощущать слитность штриха *legato* в каждом из мотивов при соединении этих звуков и постановке на лад последующего пальца (3, 2, 2, 2), препятствуя его опережающему действию, способному повлиять на качество легатного штриха. Отмеченное единство *legato* внутри ритмических групп второй половины тактов 20, 24–29, 31–33, 35, 36 и т. д. подкрепляется парным соподчинением интонационных ячеек внутри квартольных фигур.

Энергичная моторика темы, звучащей в духе шуточных плясовых, ассоциируется с быстрой скороговоркой, характерной для некоторых разновидностей частушек. При этом «соответствие музыкальной доле определенного слога понимается как “выговаривание”. Умение “выговаривать” на инструменте весьма ценимо в сельской среде» [цит. по: 4, с. 366] и традиционном инструментальном исполнительстве в целом. Отнюдь не случайно изложение темы характеризуется разнообразной артикуляционной палитрой с использованием штрихов *legato* и *staccato*. В связи с тем, что темп «Матани» подвижный, штрих *staccato* придает звучанию необходимую остроту. Восьмая нота, завершающая начальный мотив, воспроизводится *staccato* левой рукой во всех проведениях темы – как в одногласной фак-

туре, так и в аккордовой. Тем самым исполнение финала обретает особый неиссякаемый задор русской скоморошины.

В интонировании темы, воспроизводимой бряцанием (тт. 29–44), необходимо добиваться единообразного исполнения *staccato* на всех струнах. Особенно это касается второй и третьей струн, так как большой палец, используемый для их прижатия, вследствие определенного положения на грифе (хватательной постановки сверху) оказывается менее активным, что приводит к неоднородному звучанию аккордовой фактуры и нарушению штриховой вертикали. При исполнении каждого мотива представляется очень важной ровность чередующихся переменных ударов.

В процессе работы над заключительной частью цикла следует уделить внимание как филигранной точности исполнения кратких интонационных групп в каждом проведении темы, так и осмыслению общей архитектоники финала. В этой связи уместно процитировать афоризм известного пианиста и педагога Н. Е. Перельмана, отражающий основные принципы исполнительской интерпретации: «Ничто так не отдаляет от совершенства, как приблизительность» [14, с. 7]. Музыканту, стремящемуся избежать «приблизительности» и добиться более точного, осмысленного воплощения исполнительской формы финала, рекомендуется распределить логические ударения в каждом четырехтактовом проведении темы. Необходимо достичь внятной расчлененности мотивов и, одновременно, их объединения в целостные фразы.

Небольшие «промежуточные» акценты, по нашему мнению, совпадают с начальными долями третьих тактов каждого построения. Данная акцентуация соотносится с принципами фольклорного инструментального музицирования, поскольку в традиционных наигрышах исполнители «...мысленно проговаривают слова песен и... делают музыкальные акценты в соответствии с предполагаемыми словесными ударениями», в свою очередь, «попадающими на строго определенные моменты музыкального времени» [4, с. 366, 146]. Эти смысловые опоры, подобно замаскированным «маячкам», должны быть соподчинены друг с другом, образуя целостную динамическую стратегию финала. Главное условие – все они должны соотноситься по интенсивности, выстраиваясь в единую последовательную цепочку, венчаемую главной динамической кульминацией – праздничным «апофеозом» (тт. 69–82). Яркое *f* удерживается вплоть до последующего *diminuendo* к 95 такту, когда тема постепенно растворяется в энергетике русской пляски.

Ряд сменяющихся кульминаций в итоге приводит к неуклонному нарастанию экспрессии. При этом динамический план фактически тяготеет к импровизационности, сообразно индивидуальному восприятию конкретного музыканта-исполнителя. Тема V части с каждым последующим проведением может приобретать все более озорной, даже «бесшабашный», разудалый характер, свойственный лихим и задорным деревенским наигрышам, поэтому здесь допустимы неожиданные смещения метрических акцентов на слабые доли.

В последующем эпизоде-интермедии (тт. 45–52) партии балалайки и фортепиано как бы «меняются ролями». Тема переходит к фортепиано и звучит вначале в октавном изложении, а затем – с внушительным регистровым разрывом в три октавы, что ассоциируется с вступлениями разных инструментов (рожки, свирели и др.). Партия балалайки, излагаемая в привычном для нее среднем регистре, насыщена колористически яркими аккордовыми фигурациями. «Бубнящие» малосекундово-терцовые обороты, перекликающиеся с незатейливым скоморошью бряцанием, придают эпизоду шуточный оттенок. При этом следует уделить внимание выразительному интонированию мелодической линии, исполняемой на третьей струне, с помощью легких акцентов показывая изменения в гармонической вертикали.

Внезапная модуляция из D-dur в Fis-dur в среднем разделе (тт. 53–68) сопутствует тематическому обновлению и придает финалу ощутимый импульс драматургического развития. Экспрессия нарастающего «праздничного веселья» усиливается благодаря особому соче-



танию ритмики восьмых и шестнадцатых с характерным деликатным «притопыванием» на слабую долю, архаичным звучанием основных балалаечных приемов (бряцание, одинарное пиццикато) и пульсацией упругого ритмо-остинатного аккордового аккомпанемента фортепиано. Это перекликается с фольклорным «...приемом так называемого “пересека”, когда одни плясуны подошвами ног быстро вычеканивают равные длительности, остальные же придумывают изобретательные дробные рисунки и, по местному выражению, “пересекают”. При исполнении многих плясовых хороводных песен движение шагом сменяется притопыванием, что ясно выражается в ритме напева» [4, с. 102]. Данный раздел подготавливает начало яркой динамической кульминации финальной части в зоне ее золотого сечения – краткой репризе основного тематизма «Матани» (тт. 69–76). Благодаря такой структуре, наряду с преобладающими принципами вариационности, финал приобретает черты трехчастной формы. Это отличает заключительную часть от предшествующих и придает ей большую масштабность и динамизм, как правило, свойственные финалам камерно-инструментальных циклов. Необходимо обратить внимание на контраст между первым (тт. 53–56) и вторым (тт. 57–60) четырехтактами в партиях обоих инструментов, подчеркиваемый разнообразными штриховыми приемами – в частности, исполнением последней затактовой восьмой в тактах 53 и 55 (*tenuto* с акцентом), 57 и 59 (*staccato*).

Помимо динамической архитектоники финала, развитию драматургии способствует и традиционное для заводных русских плясовых наигрышей постепенное наращивание темпа. Исходя из этого, динамичная, зажигающая кода (тт. 96–99), несомненно, воспринимается как своеобразный итог не только финала, но и всего пятичастного цикла. Фактура изложения партии балалайки в данной редакции представляет собой ритмизованный восходящий каскад аккордов, расположенных по хроматическому звукоряду с использованием открытых струн. Динамика стремительно развивается на *crescendo*. В партии фортепиано возникает энергичный, целеустремленный нисходящий мотив ( $a^2-g^2-f^2-e^2-es^2$ ) с октавной дублировкой в басовом регистре ( $A_1-G_1-F_1-E_1-Es_1$ ) и неожиданной, будто бы «нечаянной», остановкой на звуке *es* – основном тоне трезвучия II пониженной ступени в D-dur. Завершается произведение ярким, искрометно-акцентированным утверждением основной тональности в партиях обоих инструментов.

Убедительному воплощению финального кульминационного эпизода призвана способствовать мобилизация исполнительского арсенала правой и левой рук как элементов «единой двигательной системы» [7, с. 22], включая вес предплечья и амплитуду вращательного движения кисти правой руки. Итоговое *crescendo* от *mp* к *ff* должно сопровождаться возрастанием мышечной энергетики и упругим сопротивлением фаланг указательного пальца. Стремясь достичь выразительного интонирования восходящей последовательности аккордов и надежного их тактильного сцепления в обеих руках при использовании открытых струн, исполнитель должен чутко ощущать глубину и легатную наполненность мелодически связанных друг с другом созвучий. Это представляется необходимым и для последовательного наращивания плотности *crescendo* к завершающему пьесе тоническому аккорду D-dur.

## Заключение

Несомненно, обновленная версия «Воронежских акварелей» более сложна в техническом и художественном аспектах, чем предшествующая редакция П. И. Нечепоренко. Существенная роль виртуозности в исполнительской концепции произведения требует от солиста универсального владения технологией игры, содействующей развитию осмысленного отношения к используемой палитре выразительных средств. Исполнителю, планирующему включить в свой репертуар «Воронежские акварели» Юрия Шишакова, необходимо стремиться к



воссозданию неповторимого звукового образа каждой из частей, их разнохарактерности и контрастности, что позволит приблизиться к формированию индивидуальной высокохудожественной интерпретации сочинения.

Редактор настоящего издания выражает глубокую признательность кандидату педагогических наук, доценту Таганрогского института им. А. П. Чехова Л. А. Буряковой и преподавателю музыкального колледжа А. Т. Помазкину (г. Таганрог) за высказанные ценные предложения и рекомендации при подготовке данного учебно-методического пособия. Видеозапись исполнения «Воронежских акварелей» (А. Буряков – Л. Макарова), осуществленная в ноябре 2020 года, представлена в сети Интернет на портале YouTube (<https://youtu.be/YZrmaWHFPhY>).

## Литература

1. Имханицкий М. Творчество Юрия Шишакова [Текст] / М. И. Имханицкий; общ. ред. А. В. Медведева. – М.: Сов. композитор, 1976. – 95 с.
2. Шишаков Ю. Инструментовка для русского народного оркестра: учеб. пособие [Текст, ноты] / Ю. Н. Шишаков. – М.: Музыка, 1970. – 212 с.
3. Русские народные песни Воронежской области [Ноты, текст] / подгот. Домом народного творчества Воронежской области. – М.–Л.: Музгиз, 1939. – 84 с.
4. Щуров В. Жанры русского музыкального фольклора: учеб. пособие: в 2 ч. [Текст] / В. М. Щуров. – М.: Музыка, 2007. – Ч. 1: История, бытование, музыкально-поэтические особенности. – 400 с.
5. Имханицкий М. Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании [Текст] / М. И. Имханицкий. – Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. – 232 с.
6. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Элементы музыки и методика анализа малых форм: учеб. пособие [Текст] / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1967. – 752 с.
7. Мазель В. Музыкант и его руки: Физиологическая природа и формирование двигательной системы [Текст] / В. Х. Мазель. – СПб.: Композитор, 2002. – 180 с.
8. Люблю я гусарика: Русская народная песня [Текст]. URL: <http://a-pesni.org/army/lublugus.php> 24.07.2020 [дата обращения – 08.08.2020].
9. Нечепоренко П., Мельников В. Школа игры на балалайке [Текст, ноты] / П. И. Нечепоренко, В. И. Мельников. – М.: Музыка, 1988. – 184 с.
10. Народное музыкальное творчество: учеб. пособие [Текст] / отв. ред. О. А. Пашина. – СПб.: Композитор, 2005. – 568 с.
11. Данилов А. Аппликатура и ее роль в развитии техники левой руки балалаечника [Текст] / А. С. Данилов // Проблемы педагогики и исполнительства на русских народных инструментах: сб. тр. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1987. – Вып. 95. – С. 113–130.
12. Горбачев А., Иншаков И. Современная школа игры на балалайке: в 2 ч. [Текст, ноты] / А. А. Горбачев, И. В. Иншаков. – М.: Музыка, 2018. – Ч. I. – 272 с.
13. А вы, ути: Русская народная песня [Текст]. URL: <http://rusfolklor.ru/archives/2015> [дата обращения – 01.08.2020].
14. Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения [Текст] / Н. Е. Перельман. – М.: Классика-XXI, 2016. – 128 с.

Лауреат международных и Всероссийского конкурсов,  
доцент РГК им. С. В. Рахманинова  
А. Г. Буряков

# ВОРОНЕЖСКИЕ АКВАРЕЛИ

Сюита для балалайки и фортепиано

(1967)

Редакция А. Бурякова

Ю. ШИШАКОВ (1925–2000)

## I. Что ж ты, Маша, приуныла...

*trem. vibr.*  
Ossia:  
*p*  
Lento, triste ♩ = 45

Балалайка

*trem.*  
*p*  
Lento, triste ♩ = 45

Фортепиано

7 *trem.*  
4 4 3 4 3 4 2

*p*

13 *tremante, poco rubato*  
vibr.\*  
*mp*  
*tremante, poco rubato*

*simile*

1 (1/2) 2 (3/2) 4 4 (3/2)  
3 (2/6) 6 (1) 6 6 (2/6) 4 (3/6) 4 (4/6)  
1 (1/2) 2 (2/6) 1 (3/6)

\* Вибрато указательным пальцем по трем струнам (данный способ исполнения предложен А. С. Даниловым). Нижний голос исполняется на III струне большим пальцем правой руки.

16

*cresc.*

19

*mp* *cresc. più mosso*

22

poco rubato, come l'acquerello rit.

*p* *dim.* *agitato* *pizz. I*

poco rubato, come l'acquerello rit.

con moto ma non troppo  
trem.

25

con moto ma non troppo

mf

30

animato

animato

dolce espressivo

35

poco a poco dim.

poco rubato

poco a poco dim.

poco rubato

40

rit. morendo

vibr.

rit.

III III I



## II. И шёл солдат...

**Risoluto moderato** ♩ = 120

**Risoluto moderato** ♩ = 120

*marcato*

*f*

*mf*

*simile*

5

8

11

*vibr.*

*mf delicato*

*mf*

The musical score is written for piano and features a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Risoluto moderato' with a metronome marking of ♩ = 120. The score is divided into three systems. The first system (measures 1-4) includes a treble staff with a trill marked 'tr\*' and a bass staff with a forte 'f' dynamic. The second system (measures 5-7) features a treble staff with a trill marked 'tr\*' and a bass staff with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The third system (measures 8-11) includes a treble staff with a trill marked 'tr\*' and a bass staff with a mezzo-forte 'mf' dynamic. The score contains various musical notations such as triplets, trills, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1, 2, and 3. A vibrato marking 'vibr.' is present above the first measure of the third system. The piece concludes with a 'mf delicato' marking in the treble staff and a 'mf' marking in the bass staff.

\* Все трели исполнять аналогичным способом.

14

Musical score for measures 14-16. The right hand features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, including fingerings 3, 1, 6, and accents. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both staves.

17

Musical score for measures 17-19. Measure 17 includes a triplet and a trill. Measure 18 has a trill and a triplet. Measure 19 features a tremolo and a forte dynamic marking. The right hand continues with intricate patterns, while the left hand maintains a steady accompaniment.

20

Musical score for measures 20-22. Measure 20 has a trill and a triplet. Measure 21 includes a trill and a triplet. Measure 22 features a trill and a triplet. The right hand is highly technical with many trills and triplets, while the left hand provides a consistent harmonic support.

23

Musical score for measures 23-25. Measure 23 has a trill and a triplet. Measure 24 includes a trill and a triplet. Measure 25 features a trill and a triplet. The right hand continues with complex rhythmic and technical patterns, while the left hand provides a harmonic accompaniment.

26 *trem.*

*f*

29

*f*

32 *vibr.*

*mp* *p* *cresc.*

35

*f* *senza rit.*

### III. Люблю я гусарика

Allegretto ♩ = 96

Allegretto ♩ = 96

8 vibr.  
*p dolce espress.*  
*pp*

14 vibr. (pizz.)  
*mf*  
*mf*

19  
*mf*





39

*molto cresc.* **f**

pizz. II

42

45

pizz. I

*mp* *cresc.*

*sp* *cresc.*

48

**f** *impetuoso espressivo*

Ossia:

51

3 2 0 3 2 3 3 3 3 II 0 magicamente poco a poco dim.

54

vibr. 0 1 4 0 1 2 4 rit. vibr. 3 3 V  
6 1 2 1 2 1 simile rit.

Lento

58

3 4 2 6 trem. p  
3 1 6  
Lento ppp trem.

### IV. А ВЫ, УТИ, А ВЫ, УТИ...

**Poco allegro** ♩ = 115

**Poco allegro** ♩ = 115 *p scherzando*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

*p*

*mf*

6

11

15

The image shows a musical score for a piece titled "IV. А ВЫ, УТИ, А ВЫ, УТИ...". The score is written for piano and includes a vocal line. The tempo is marked "Poco allegro" with a quarter note equal to 115 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 2/4. The score is divided into four systems. The first system (measures 1-5) features a vocal line with various ornaments and fingerings (1, 4, 3, 1, 3, V, V, V) and a piano accompaniment starting with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 6-10) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic in the vocal line and a piano (*p*) dynamic in the piano accompaniment, with a "pizz. II" marking. The third system (measures 11-14) continues with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 15-18) features a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



19

II II II *sp* II

23

II II *cresc.* II II

27

*f* II I II

31

poco a poco più mosso

*mf* II *mf*

poco a poco più mosso

35

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

dim.

39

poco rit. rit.

poco rit. rit.

a tempo

44

a tempo f

a tempo f

48

vibr. rit. 2 1 6 III II I I vibr. 1 0 1 4 1 3 2 3

Meno mosso Lento

rit. Meno mosso Lento pp

## V. Матаня

Allegro ♩ = 144

*vibr.**vibr.*

*mf*  
Allegro ♩ = 144

*simile*  
*p*  
*pp*

13

19  
*poco a poco cresc.*  
*poco a poco cresc.*

25

*mf cresc.*

31

36

*f*

41



45

*mf* *cresc.*

51

*fp* *cresc.*

56

*fp* *cresc.*

60

*fp* *cresc.*

64

*cresc.* *sp* *cresc.*

*cresc.* *sp*

68

*poco con moto*

*f*

*poco con moto* *f*

73

77

*f* *mf*

82

*dim.*

*dim.* *pp*

86

*pp*

91

*pp*

96

*mp* *molto cresc.* *ff*

*p* *ff*

## Глоссарий музыкальных терминов, используемых в настоящем издании

- Agitato – взволнованно [с. 4 – ред.];  
 Allegretto – оживленно [с. 9 – авт.];  
 Allegro – быстро, скоро, бодро [с. 16 – авт.];  
 Animato – воодушевленно, оживленно [с. 5 – ред.];  
 Brillante – блестяще [с. 10 – ред.];  
 Come l'acquerello – подобно акварели [с. 4 – ред.];  
 Con moto ma non troppo – с движением, но не слишком [с. 5 – ред.];  
 Crescendo – увеличивая силу звука [с. 4, 8, 11, 14, 17, 18, 19 – ред.];  
 Delicato – деликатно, утонченно, изысканно [с. 6 – авт.];  
 Diminuendo – уменьшая силу звука [с. 15 – авт.; с. 20 – ред.];  
 Dolce espressivo – мягко, выразительно [с. 5, 9 – ред.];  
 Impetuoso espressivo – стремительно, выразительно [с. 11 – ред.];  
 Leggiero impetuoso – легко, стремительно [с. 10 – ред.];  
 Lento – медленно [с. 12, 15 – авт.];  
 Lento, triste – медленно, с печалью [с. 3 – ред.];  
 Magicamente – волшебно, сказочно [с. 12 – ред.];  
 Marcato – отчетливо, с ударением [с. 6 – авт.];  
 Meno mosso – спокойнее [с. 15 – авт.];  
 Molto crescendo – существенно увеличивая силу звука [с. 11, 20 – ред.];  
 Morendo – замирая [с. 5 – ред.];  
 Poco rubato – в меру свободно [с. 3, 4, 5 – ред.];  
 Poco ritenuto – немного замедляя [с. 15 – авт.];  
 Ritenuto – замедляя [с. 15 – авт.];  
 Risoluto moderato – решительно, умеренно [с. 6 – авт.];  
 Simile – так же [с. 6, 12 – ред.];  
 Poco allegro – не очень скоро [с. 13 – авт.];  
 Poco a poco piu mosso – постепенно наращивая движение [с. 14 – ред.];  
 Poco con moto – понемногу с движением [с. 19 – ред.];  
 Poco a poco diminuendo – постепенно уменьшая силу звука [с. 5, 12 – ред.];  
 Poco a poco crescendo – постепенно увеличивая силу звука [с. 10 – авт.; с. 16 – ред.];  
 Scherzando – игриво [с. 13 – ред.];  
 Senza ritenuto – без замедления [с. 8 – авт.];  
 Tremante – трепетно [с. 3 – ред.]



## СОДЕРЖАНИЕ

А. С. Данилов, М. И. Имханицкий. Предисловие . . . . .	3
А. Г. Буряков. О новой исполнительской редакции сюиты «Воронежские акварели» Ю. Н. Шишакова . . . . .	5
I. Что ж ты, Маша, приуныла . . . . .	25
II. И шел солдат . . . . .	28
III. Люблю я гусарика . . . . .	31
IV. А вы, ути, а вы, ути . . . . .	35
V. Матаня . . . . .	38
Глоссарий музыкальных терминов, используемых в настоящем издании . . . . .	43

Нотное издание

**Юрий Николаевич Шишаков**

### **ВОРОНЕЖСКИЕ АКВАРЕЛИ**

Сюита для балалайки и фортепиано

Учебно-методическое пособие

Ответственный редактор – Ю. В. Леденев

Редактор-корректор – К. А. Жабинский

Набор нот и верстка – Д. В. Григорьева

Дизайн обложки – В. А. Петрий

Сдано в набор 10.07.2020. Подписано в печать 11.01.2021.

Формат 60x84/8. Бумага мелованная. Печать цифровая.

Уч.-изд. л. 5,5. Тираж 200 экз. Заказ № 208

Издательство Ростовской государственной консерватории

им. С. В. Рахманинова

344002, г. Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23

Отпечатано в типографии ИП Зубков О. П.

г. Ростов-на-Дону, ул. Лучевая, 12