



ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНЕНИЯ ОРГАННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Рахимова Назокат Шерзод кизи

Преподаватель Государственной Консерватории Узбекистана

Аннотация: В статье раскрыты принципы исполнения и способы овладения приемами игры узбекских органных произведений.

Ключевые слова: Полифония, мелодическая линия, динамический образ, контраст, фразировка, синтез.

FEATURES OF THE PERFORMANCE OF ORGAN WORKS IN THE WORKS OF COMPOSERS OF UZBEKISTAN

Rakhimova Nazokat Sherzodovna

Teacher of the State Conservatory of Uzbekistan

Abstract: The article reveals the principles of performance and methods of mastering the techniques of playing Uzbek organ works.

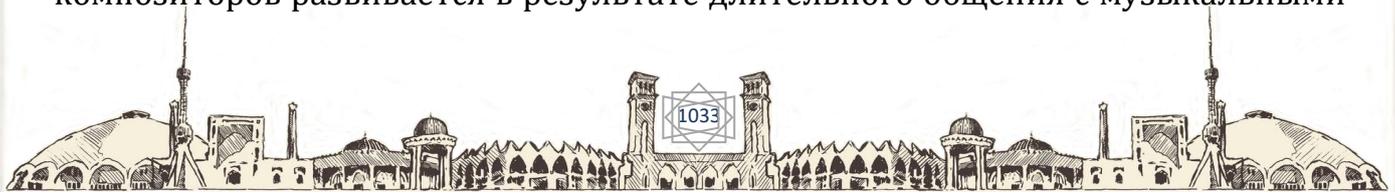
Keywords: Polyphony, melodic line, dynamic image, contrast, phrasing, synthesis.

Принципы органного исполнения вытекают из сущности полифонии, из скрытых в ней динамических процессов. Исполнение есть новое рождение произведения. Следовательно, исполнитель должен пробудить в себе те силы, которые порождают произведение. Эта необъятная задача, стоящая перед узбекской исполнительской школой, приобретает особенную остроту в применении к органу, ибо не так просто проникнуть в сферу сил, создающих полифоническую музыку, нащупать нерв полифонии.

Речь идет в первую очередь о развитии мелодического чутья, причем уточним: чутья полифонической мелодии. Понимание полифонической линии произведений узбекских композиторов обусловлено наличием у исполнителя особого рода энергии. Эта мелодическая энергия отнюдь не тождественна с общим мелодическим чутьем или с музыкальностью вообще. Конечно, мелодическая энергия есть один из элементов музыкального дарования. Однако в настоящее время этот элемент не является центральным.

Можно себе представить современного музыканта-практика, в даровании которого мелодическая энергия играет второстепенную роль (например по сравнению с чувством ритма, тембра, колорита и т. п.). Но именно без этой способности невозможно исполнение полифонии.

Чувство полифонической линии в органных сочинениях узбекских композиторов развивается в результате длительного общения с музыкальными





произведениями—носителями «линейной энергии». Если же говорить о культивировании этого дарования, то здесь имеет значение постоянное связывание мелодических процессов с процессами механическими или психическими. Можно пробудить в человеке наводящими указаниями активное желание проникнуть в сферу экспрессивной пластики, экспрессивной динамики. В этом случае музыкальное дарование развивается окольным путем, через сферу динамических и пластических образов. Для развития в органисте мелодического чутья не обязательно ограничиваться одним органом. Наоборот, желательно постоянное чередование занятий на органе с занятиями на рояле. Ведь орган лишен динамических оттенков, тем самым отпадает одно из самых доступных проявлений мелодической энергии—усиление и ослабление звука. Весьма логичным представляется начинать развитие мелодического чутья с одноголосия, а именно — с инструментального одноголосия. Исполнение их на рояле не представляет технических трудностей и позволяет сосредоточить все внимание на развертывании полифонической линии.

Особое внимание следует уделить на принцип исполнения узбекских органных произведений. Намечая в общих чертах основные средства органного исполнения, особое внимание уделим ритму, в его детальном, мельчайшем проявлении.

1. К первой группе приемов отнесем все отклонения от метрической сетки.

а) Прежде всего это агогические оттенки. Их исключительное значение ясно без особых разъяснений. Замечу только, что средствами агогики возможно вызвать у слушателя впечатление акцента, а также смежных с акцентом коротких динамических волн. Любое ритмическое расширение воспринимается как усиление звука.

б) Специфический прием — ритмическая борьба двух голосов или двух групп: они идут параллельно в разном ритме.

в) А также явление, которое называют ритмическим пульсом, ритмическим нагнетанием и ослаблением. Это явление непосредственно граничит с ощущением крупных объединяющих связей («чувство формы»).

2. Ко второй группе отнесем все приемы, основанные на укорачивании и удлинении ноты, хотя бы и без изменения ее метрического значения. Два звука, выписанные как соседние, могут быть сопоставлены бесконечным числом способов: они могут покрывать друг друга, могут точно переходить один в другой, либо быть разделены небольшой паузой; они могут быть осуществлены лишь как точки, разделенные размеренным молчанием. Обо всех этих отклонениях и идет речь. Перечислим важнейшие из приемов.

а) Любой разрыв, подчеркивая вступление следующего за ним звука, способствует возникновению впечатления акцента, поэтому, чтобы сделать в данной точке акцент, надо перед ней произвести разрыв.





б) Разрыв позволяет по-разному организовать звуки: то, что разделено разрывом, относится к двум различным ритмическим образованиям; то, что заключено между двумя разрывами, предстает в виде единства. Таким образом, разрывы позволяют образовывать мотивы, фразы, предложения и т. д.; они подчеркивают моменты тождества, сопоставляя их, как единства.

в) Употребление *legato* и *staccato*. Ясно, что имеются бесконечные градации между этими двумя видами. Все они, кроме, пожалуй, точечного *staccato*, применимы на органе. Применяется *legato* и *staccato* в целях контраста, различения, распределения. Могут контрастировать: мельчайшие элементы в пределах мотива; мотивы со своим окружением; две одновременные линии— одна в соотношении с другой, наконец, могут контрастировать крупные планы. Тут особенно часто применяется прием выделения гармонических ходов посредством *staccato* на фоне диатоники, исполняемой *legato*.

г) Укажем на особенно важный ресурс — так называемое органное туше. Суть его состоит в том, что вся бесчисленная палитра переходов от *staccato* к *legato* и наоборот применяется на больших линиях как краска, как удар, как манера. Это туше, основанное на мельчайших изменениях в способе соединения соседних звуков, составляет совершенно индивидуальную и характерную для исполнителя манеру. Таким образом видно, что, с одной стороны, казалось бы, первоначальный элемент ткани— одна нота, фактически распадается на два момента: звук и молчание. С другой стороны, эти две экстенсивные величины синтезируются в один элемент — звук как элемент восприятия, синтезируются в явление качества. Все перечисленные выше приемы агогики и фразировки воспринимаются не как отклонение от метра и не как ряд разрывов, а лишь как ясность и выразительность игры. При хорошем исполнении мы никогда не слышим фразировки—мы слышим фразу. Также манеру связывать два звука мы воспринимаем как звучность, как колорит, как тембр. На одной и той же регистровке один играет мягко, другой жестко. Больше того, манера проводить определенный способ удара является фактором выразительным. Настойчивое проведение манеры фразировки в произведениях узбекских органистов дает впечатление строгости, суровости. Свободное же проведение этой же манеры дает впечатление свободы, легкости.

Подводя итоги о методах исполнении узбекских органических произведений, следует добавить, что часто понимание полифонии может быть значительно развито указанием на смысл, экспрессию полифонической линии. Тут полезно введение терминов: подъем, скачок, падение, тяжесть, инерция, парение, упорство, растерянность. Также экспрессия в отношении линии пояснена понятиями: ожидать, следовать, вести за собой, сопротивляться, повторять, задерживать, помогать и т. д.





**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:
REFERENCES:**

1. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград, 1976.
2. Узбекская музыка на современном этапе. Ташкент, 1977
3. Процюк Д. Исполнительское искусство органиста. СПб, 1997.

