

Муниципальное бюджетное учреждение дополнительного образования

«Детская школа искусств им. Ф.Ахмадиева»

## **Методические рекомендации**

**по изучению в классе фортепиано ДМШ и ДШИ**

**сонатин Рената Еникеева**

**Автор: Сафина Алсу Шамилевна**

П.г.т. Рыбная Слобода 2017год

## **Аннотация**

Данная работа посвящена анализу сонатин Рената Еникеева. Пять фортепианных сонатин Р.Еникеева явились ценным вкладом в учебный репертуар ДМШ, ДШИ и целесообразным материалом для освоения учащимися крупной формы. Развития у учащихся художественно-исполнительского мастерства. В сонатинах получили отражение различные стилевые тенденции и творческие искания композитора.

Сделан подробный исполнительско- педагогический разбор всех его пяти сонатин. При этом были выделены стилистические особенности сонатин, раскрыты встречающиеся технические трудности и намечены пути к их преодолению. Данный разбор проводился с учётом комментариев самого композитора. Возможно, проделанная методическая работа будет способствовать более активному использованию этих произведений крупной формы на уроках фортепиано ДМШ и ДШИ РТ .

Кратко представлено фортепианное творчество композитора, его вклад в развитие татарской национальной музыки. Выявляются этапы эволюции его творчества, делается обзор наиболее значительных произведений и обозначается место фортепианной музыки в музыкальном наследии композитора.

В работе содержится полный список фортепианных сочинений Еникеева. А также представлено интервью, взятое автором работы у Рената Еникеева. Оно раскрывает черты его фортепианного творчества для детей и выявляет скрытые мотивы к созданию сонатин, во многом обусловившие их образный строй.

Материалы данной работы могут быть использованы в качестве методических рекомендаций преподавателями ДМШ и ДШИ РТ.

## Пояснительная записка

Ренат Еникеев - один из самых ярких и масштабных татарских композиторов второй половины XX и начала XXI века. Он вошёл в историю татарской музыки " как композитор, тяготеющий к драматическим и героико-трагическим концепциям, как ищущая творческая индивидуальность, выведшая татарскую инструментальную музыку на всесоюзную и мировую сцену" (Монасыпов, с. 44).

Творчество Рената Еникеева представлено разнообразными жанрами в области симфонической, вокальной, камерной музыки. Благодаря Еникееву впервые в татарском искусстве развились сложнейшие жанры фортепианной музыки, такие как соната, баллада, виртуозные вариации.

Татарская фортепианная музыка в репертуаре ДМШ и ДШИ представлена сочинениями разных жанров и масштабов - от миниатюр и небольших форм до произведений крупной формы и концертно-виртуозного значения.

Освоение крупной формы в классе фортепиано - это одна из обязательных задач обучения юного пианиста. Для её решения преподаватели предпочитают использовать классические произведения зарубежных композиторов (Клементи, Чимароза, Моцарта, Бетховена и др.). На сегодняшний день сонатная форма ярко и многогранно воплотилась в фортепианных сочинениях татарских композиторов Р.Абдуллина, Ф.Ахметовой, Л.Блиновой, Н.Зариповой, А.Руденко, И.Шамсутдиновой, М.Яруллина и др. Классиком произведений крупной формы в татарской музыке по праву является Ренат Еникеев. Однако, несмотря на то, что татарская профессиональная музыка обладает достаточным количеством сочинений крупной формы, преподаватели фортепиано «не спешат» их вводить в повседневный учебный репертуар по классу фортепиано.

Поэтому хотелось бы привлечь внимание преподавателей музыкальных учебных заведений к творчеству Рената Еникеева, в частности к фортепианным произведениям композитора. Для представления о фортепианном творчестве Р.Еникеева и использования его сочинений в

педагогической практике в приложении №2 прилагается репертуарный список фортепианных произведений композитора для ДМШ и ДШИ.

Пять фортепианных сонатин Р.Еникеева предназначенные для учащихся ДМШ и ДШИ- произведения разной степени сложности. Первая сонатина представляет собой сочинение крупной формы в выпускной программе учащегося. Четвертая и пятая сонатины доступны учащимся средних классов. Вторая и третья сонатины, более сложны, их отличает концертность, виртуозность исполнения. Поэтому эти сонатины могут освоить более сильные и подготовленные выпускники, которые поступают в средние музыкальные учебные заведения.

Включая в репертуар сонатины Р.Еникеева в классе фортепиано ДМШ и ДШИ преподаватели решают ряд задач: знакомство с творчеством современного татарского композитора - Ренатом Еникеевым, воспитание эмоционально-художественного восприятия музыки, развитие исполнительской техники, обогащение музыкальных впечатлений у учащихся.

## Фортепианное творчество

Ренат Еникеев внёс огромный вклад в развитие татарской фортепианной музыки. Жанры фортепианного творчества Р.Еникеева представлены широко и многообразно: сонаты, концерт, вариации, баллада, сонатины, сюиты, пьесы для детей.

Р.Еникеев стал сочинять музыку для фортепиано достаточно рано - первые опыты композиции состоялись в одиннадцать лет.

К этому инструменту он обращается с самых ранних опусов. Фортепиано привлекает внимание Еникеева не только потому, что он музыкант, отлично владеющий техникой универсального инструмента. Фортепиано в наибольшей степени отвечает симфоничности мышления композитора, наряду с оркестром, оно способно выразить остроту контрастов ёмких образов.

В студенческие годы им были созданы Вариации для фортепиано (1957г.), Концерт для фортепиано с оркестром (1961г.).

Вторая половина 60-х, 70-х годы - период творческой зрелости, больших замыслов и свершений, новаторских поисков. В центре интересов композитора - камерная инструментальная музыка.

С творчеством Р.Еникеева связано создание и интенсивное становление татарской фортепианной сонаты. В своём творчестве он последовательно развивал, этот сравнительно мало разработанный в тот период в республике жанр.

Как говорил композитор, для фортепианной сонаты "важна художественная концепция, которая диктует определённый приём, фактуру, тот или иной тип развития музыкального материала" (Гурарий, с.51).

Ренат Еникеев является автором трёх сонат для фортепиано. При общей Фортепианное творчество Рената Еникеева представляет большой интерес, как пример органичного синтеза национальных и инонациональных музыкальных традиций. Национальная самобытность творческого стиля

композитора проявляется в каждом сочинении, в воплощении народно-национального характера, в связях с фольклорными истоками, при свободном использовании широкого арсенала выразительных средств.

Композитор на национальном материале воплощает сложные, общечеловеческие проблемы: обращение к вечной теме в искусстве - стремление к идеалу, преодоление препятствий, возникающих на пути к достижению его.

Влияние склонности композитора к драматическим концепциям, конфликтной драматургии, воплощению активно-динамических, волевых образов каждая из трёх сонат имеет ярко выраженное индивидуальное "лицо". Как первая соната (1967г.) своей динамикой, моторикой, образными контрастами сродни прокофьевским сонатам. Вторая соната (1971г.), посвящённая памяти революционера Хусаина Ямашева, несёт в себе идею бессмертия подвига. Третья соната (1972г.) названа композитором "Соната- партита" Es dur - полифоническое сочинение в четырёх частях.

В фортепианном творчестве Рената Еникеева со всей определённой проявились усилившиеся в татарской музыке 60-70х годов тенденции к интенсивному обогащению её образами и средствами современного музыкального искусства.

Ярким примером является концерт си-бемоль мажор \* , который "близок типу песенного молодёжного концерта, получившего большую популярность в советской музыке послевоенных лет" (Спиридонова. 1981 год, с. 120).

В фортепианном творчестве Р.Еникеева 70-80х годов ярко выявляется в целом тенденция к динамизации выразительных средств, что характерно для татарской фортепианной музыки этого периода: ладовая эволюция, обновление интонационного строя, усложнение гармонического языка, усиление образной роли ритмики.

---

\* Концерт посвящен Н.Н.Карукес - первой учительнице композитора.

К числу оригинальных фортепианных произведений Р.Еникеева этих лет, нужно отнести "Балладу". Баллада, написанная в форме вариации на тему татарской народной песни "Магира", где преобладает драматизм, мужественное и суровое настроение.

Р.Еникеев внёс ощутимый вклад и в развитие детской татарской музыки. Ярким подтверждением этого является альбом фортепианных транскрипций "Сайдаштан". Тетрадь юного пианиста была создана в 1997 году и издана в 2000 году к 100-летию со дня рождения композитора Салиха Сайдашева.

"Сайдаштан" предназначен для учащихся музыкальных школ и училища.

Созданный Еникеевым альбом преследует несколько задач: во-первых, познакомить представителей молодого поколения с прекрасными мелодиями Сайдашева, ставшими классикой татарского музыкального искусства. Во-вторых, на основе этого материала решаются определённые дидактические вопросы обучения. Пьесы должны помочь юным музыкантам овладеть разными приёмами фортепианной техники.

"Сайдаштан" строится по принципу возрастающей технической сложности: от миниатюры к развёрнутым пьесам с элементами виртуозного стиля. Альбом состоит из пьес, представленных в двух тетрадах, а также Приложения, куда входит второй вариант пьесы "Укучылар вальсы" для исполнения на двух фортепиано в 4 руки.

Другим заметным сочинением Р.Еникеева стали циклы фортепианных пьес, основанных на фольклорных мелодиях разных тюркских народов, представлены в пяти тетрадах:\* "Татарские напевы" (1999 г.), "Башкирские напевы" (2001 г.), "Тюркские напевы" (2003 г.) и цикл "Из фольклорной тетради С.Габяши" (2003 г.)\*. Эти циклы являются ценным вкладом в

---

\* Из них изданы только "Татарские напевы" (2000 г.), рукописи остальных тетрадей хранятся в библиотеке Союза композиторов РТ. В беседе с автором данной работы композитор сообщил, что он объединил тетради в "Альбом юного пианиста", состоящий из четырёх частей: I ч. - Татарские напевы, II ч. - Из фольклорной тетради С.Габяши, III ч. - Башкирские напевы, IV ч. - Тюркские напевы.

репертуар музыкальных учебных заведений, прежде всего начального звена, поскольку дают возможность молодым музыкантам познакомиться с татарскими, башкирскими, турецкими, чувашскими, казахскими, киргизскими, узбекскими, азербайджанскими, гагаузскими, туркменскими напевами, а также мелодиями крымских, сибирских и румынских татар.

Фортепианное творчество Р.Еникеева было обращено и к самым юным пианистам. Для них были созданы ряд миниатюрных пьесок, объединённых в несколько небольших циклов: Пять детских пьес (Через ступеньки, Напев, Давай станцуем, Марш): 1 класс; Детские сцены (Утро, Упрямство, Заклинание дождя, Юмореска): 2-3 класс; Картинки с природы (Весенние капельки, Гусёнок, Пастораль, Чванливый петух): 3-4 класс. Музыкальный образ этих пьес соответствует детскому мировоззрению, доступны пониманию и воображению учащихся младших классов. На материале данных циклов дети прекрасно осваивают элементарные приёмы игры: *pop legato*, *staccato*, *legato*. Вместе с тем, изучение учащимися нотного текста сопровождается трудностями, связанные с чтением знаков альтерации, и регистровыми переключениями.

Циклы "Четыре миниатюры" (Юмореска, Адажио, Вальс, Танец). "Четыре басни по Крылову" переложение для фортепиано (Стрекоза и муравей, Ворона и лисица, Волк и ягнёнок, Волк на псарне). Эти пьесы прочно вошли в учебный репертуар по фортепиано 5-7 классы.

Таким образом, фортепианное творчество Рената Еникеева - яркое отражение в татарской фортепианной музыки. Процесс обновления татарской фортепианной музыки, его образно-эмоционального содержания, выразительных средств ярко ощутим в творчестве Р.Еникеева. Национальная самобытность творческого стиля композитора проявляется в каждом сочинении, национальное ощутимо во всём строе музыкальной речи, в воплощении народно-национального характера, в связях с фольклорными истоками, при свободном использовании широкого арсенала выразительных средств. Фортепианная музыка Рената Еникеева при всём богатстве

стилистических истоков всегда сохраняет стилевое единство, национальную характерность и индивидуальное своеобразие.

## **Сонатины Р.Еникеева**

### **Музыкально-педагогический исполнительский анализ**

**Сонатина №1** фа мажор Р.Еникеева - виртуозное произведение жизнерадостного, оптимистического, импровизационного характера. Написана Р.Еникеевым 1960 году (в годы учёбы в консерватории). В беседе с автором данной работы Р.Еникеев признался, что сонатина являлась лишь подготовкой, своего рода упражнением к сочинению первой сонаты. Первая сонатина предназначена для исполнения учащимися старших классов (7-8 классов) и рассчитана не только на воспитание эмоционально-художественного восприятия музыки, но и на развитие исполнительской техники учащихся. Сонатина увлекает стремительностью и темпераментностью движения. "По словам автора, герой Сонатины - "мальчишка с веснушками". Он незримо присутствует в музыке, определяет её оптимизм, её образность, воплощающую задор весёлых игр, непоседливость, её юмор.

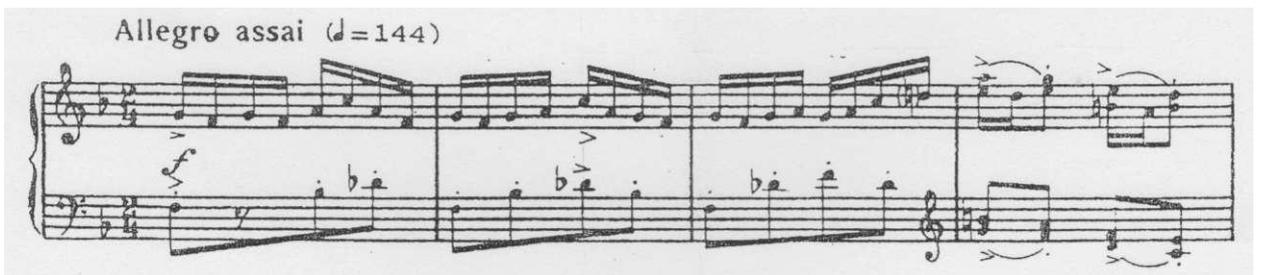
Сонатина №1 - одночастное сочинение. В сонатном аллегро, где композитор, по его словам, брал за образец классические формы, ему удалось достичь убедительного лаконизма и экономии средств. Контуры основных разделов определённы, масштабны, пропорциональны, кульминации рельефны и яркие.

Главная тема первой сонатины стилистически воспроизводит народную инструментальную мелодию: быстрый темп, повторность интонаций, небольшой диапазон, ровные движения восьмыми, чёткий свод ладового звукоряда пентатоники (f-g-a-c-d). Здесь же композитор использует в качестве общих форм движения параллелизм хроматических "скользящих" интервалов, весьма распространённый в инструментальной музыке татарских композиторов.

Знание развития "действия" в главной партии поможет сыграть ученику её динамично, цельно, рассчитать свои силы. В каждой из трёх проведений темы (1-6, 7-12, 13-21 такты) возрастает напор движения. Трёхтактовое первое проведение к вершине оказывается безрезультатным. Следующее четырёхтактовое восхождение закрепляет победу энергичными возгласами восьмых. Эта попевка приобретает большое значение в развитии всей сонатины, принимая различную эмоциональную окраску в зависимости от ситуации, преобразуясь интонационно, но устойчиво сохраняя при этом ритмический рисунок и артикуляцию.

Главная партия рассчитана на развитие мелкой техники, требует быстрого исполнения, соблюдая метрические акценты (*sf* на сильной доле первого такта и акцент на второй четверти в следующем такте). Основная сложность в исполнении главной партии заключается в выдерживании быстрого темпа и в резких смещениях акцентов. Для выполнения этой задачи необходимо ученику проучить отдельно правую руку в медленном темпе проинтонировав всю мелодическую линию. Необходимо преподавателю прописать удобную для исполнения, аппликатуру. Кисть должна быть собранной и приближена к чёрным клавишам.

### Пример № 1



Решительный аккордовый возглас обрывает развитие главной партии. В резком динамическом сдвиге с *fortissimo* на *subito piano* важно для ученика не потерять активности движения, сохранить прежний темп.

Побочная партия (a moll) имеет неустойчивое настроение. Задумчивость в музыке эпизодична и мимолётна, она воплощена в чистом звучании натурального ля минора. Затем, перемещая побочную партию в тональность as-moll, хроматическую по отношению к начальной a-moll, Еникеев обостряет её звучание за счёт созвучий малых секунд и тритонов. "Прыгающие" секунды прерывают стабильное звучание мелодической линии и стабильное техническое исполнение.

Смена фактуры, тональности, большое насыщение знаками альтерации, требует тщательного разбора текста и отработку отдельно каждой партии. Во втором проведении побочной партии, мелодическую линию в левой руке необходимо проинтонировать и услышать. Важно, чтобы альбертиевы басы не заглушали мелодию.

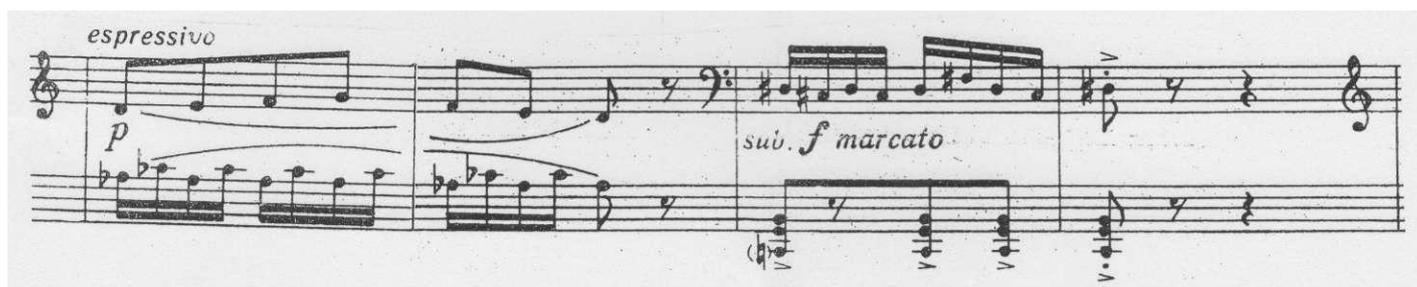
Важнейшей задачей в исполнении этого раздела сонатины состоит в объединении в единое целое различных по характеру мотивов побочной партии. Ясная лирическая, певучая тема побочной партии приобретает токкатное звучание с хроматическими нисходящими интервалами в левой руке. Затем вновь происходит возвращение в минорное настроение, где мелодия излагается в низком регистре.

К концу побочной партии достигается большое эмоциональное напряжение - на равномерную пульсацию повторяющихся кварто-квинтовых созвучий накладывается нервно-будоражащие "уколы" звука си-бемоль второй октавы, усложнённые синкопированным ритмом.

В разработке основные темы экспозиции то эмоционально сближаются, то ещё более контрастируют. Короткие отрывки из главной темы сумрачно и зловеще мелькают в басах. Робко и жалобно им откликаются попевки побочной партии.

Сама разработка достаточно сложна в исполнении. Основную сложность для учащихся представляют быстрые перемещения с одного регистра на другой, неудобное исполнение восходящей мелодической линии из шестнадцатых, переключивание рук, резкие смены тональностей и динамических оттенков. Всё это может привести не только к физической, но и к психологической зажатости учащегося.

### Пример № 2



В решении этой проблемы необходима тщательная работа по кускам, отдельное отрабатывание переходов, работа над пассажами и отрабатывание точных "бросков" со второй октавы на большую октаву вниз.

Вслед за краткими беспокойными репликами тем звучит устремленный вверх пассаж, построенный на материале связки, который словно из мрака и тревоги переносит слушателя в мир солнца и радости. Но настроение в разработке неустойчиво, и только реприза окончательно утверждает сияние, солнечность музыки первой сонатины.

Реприза сонатины динамизирована. Из разработки в неё проникают регистровые контрасты и связанные с ними переключивания рук. В репризе композитор ещё более лаконичен: он сокращает главную и побочную партии. Стремительно блестящая кода, выросшая на материале главной партии и

динамизированной многократным повторением остигатного мотива, звучит сначала одногласно, а затем в аккордовом изложении.

Интересно отметить, что в стилистике первой сонатины ярко проявились неоклассицистские черты. Это выражается в трактовке сонатного Allegro, в выразительных средствах сочинения: динамических сопоставлениях, графичности рисунка, прозрачности фактуры, соотношений главной и побочной партии (характер, фактура, исполнительские приёмы). В побочной партии традиционное классическое изложение выявляется в гармонической фигурации (альбертиевы басы) левой руки. Р. Еникеев обращается к характерному для венских классиков изложению материала в середине клавиатуры.

При первом знакомстве с сонатиной у учащихся может возникнуть видимая текстовая и техническая сложность, поскольку композитор смело пользуется альтерацией, хроматизмами, сменой тональности. На первом этапе работы над произведением педагогу необходимо тщательно наблюдать за точным соблюдением знаков альтерации, сменой тональности и метро-ритмической ровностью.

**Сонатина № 2** соль минор написана в 1974 году в г. Иванове. Эта одна из самых сложных сонатин композитора, соответствующих уровню продвинутых учащихся старших классов или студентов музыкального училища 1-2 курса. Вторая сонатина была написана под восторженным впечатлением от известия о рождении сына.

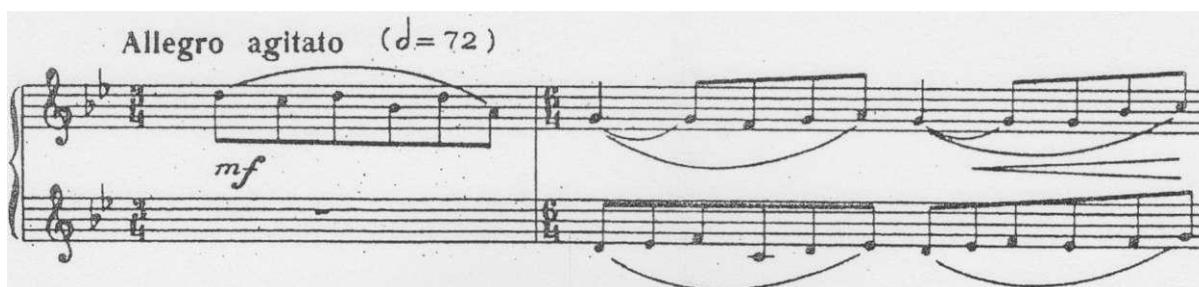
Сонатина написана в одночастной сонатной форме в традициях концертно-виртуозного стиля "рахманиновских прелюдий". Лирико-драматический образ сонатины требует чуткого понимания от исполнителя. Все разделы формы рельефны и выпуклы, что с одной стороны облегчает восприятие учащегося о её целостности, создаёт трудности связанные с исполнительским продвижением музыкальной формы и драматургии произведения. От исполнителя требуется чёткое взаимоотношение

тематического материала и направленности его смыслового развития, хорошо продуманного динамического плана.

В основе сонатной формы лежит сопоставление главной и побочной партии, которым свойственна эпическая драматургия. Обе темы имеют интонационную общность, которая проявляется в нисходящих начальных интонационных оборотах, схожих фактурных формам, длительное развёртывании мелодий, типах мелодического развития.

Главной задачей лирико-взволнованной главной партии является проинтонированность всей мелодической линии и певучесть звука, так как быстрый темп (*Allegro agitato*) провоцирует учащегося на механическое исполнение.

Каждая фраза в главной партии требует слухового внимания пианиста. Первый такт заостряет внимание звуком "ре". Каждый её повтор должен динамически развиваться и приводить к опеванию тонического устоя "соль". Третий такт утяжеляется терцовыми созвучиями мелодической линии. Аккомпанирующая фигурация во втором- третьем тактах исполняется тише, чем в четвёртом-шестом тактах, где оба голоса (мелодический и аккомпанирующий) составляют единое целое. Пример № 3



Эмоциональной кульминацией главной партии являются дважды повторяющиеся, восходящие устои, которые приводят к стремительным пассажам. Для того, чтобы сыграть пассаж технически ровно и на *cresc.*, полезно "мыслить" позиционно. Полнозвучно взяв аккорд, приготавливать позиции при переносе рук.

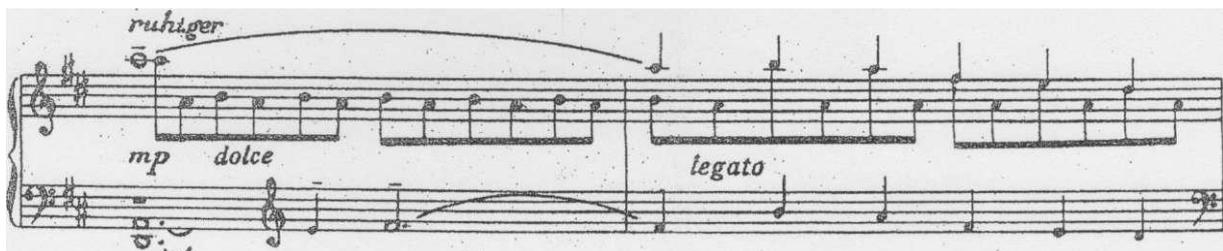
Стремительный пассаж, приводит к бурному, блистательному спуску. Для того, чтобы ученик виртуозно исполнил этот поток фигурации, необходимо их сыграть максимально экономным движением, подключая слуховое внимание на нисходящую мелодическую линию из терций.

Тема связки содержит зловещий оттенок. Автор рекомендует исполнять эту фразу на *markato*, а на септимальном созвучии ставит сильный акцент. Для того, чтобы интонационно выделить "тему фатума" необходимо сыграть её более сухим и острым звуком. Лучше, если она будет отделена от предшествующего материала коротким дыханием и не вольётся в общий поток движения.

Побочная партия имеет светло-поэтический характер, её фактура напоминает рахманиновские темы лирико-пейзажного настроения. В теме выявляются четыре звуковых пласта, а в целом тема полимелодизирована.

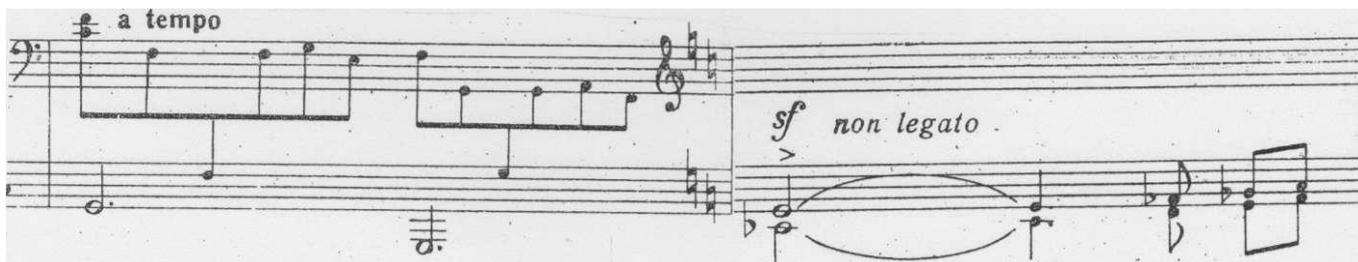
Авторская ремарка "*ruhiger*" к побочной партии, указывает, на более спокойный характер, возможно, некоторое замедление движения. Побочная партия из-за многоплановости её фактуры довольно сложна в исполнении и требует чуткого слухового внимания. Глубокие басы заполняют звуковое пространство, они меняются каждые два такта, что образует сложное звуковое соотношение между мелодической линией, подголосками и фоновой фигурацией. Фоновая фигурация должна исполняться тише и ритмически ровно. На первый план выступает тема, звучащая в унисон в партии левой и правой руки. Как и в главной партии, кульминация в побочной партии достигается посредством мелодико-пассажной фигурации.

#### Пример № 4



Разработка начинается с "темы фатума", приобретшей силу и напор звучания, она динамизирована, расширена и звучит устрашающе.

## Пример №5



Разработка построена на развитии темы главной партии, приводящей к появлению нового тематизма, обострённого септимами, вроде колокольного звона, возвещающего о человеческой трагедии. Броски септим из одного края клавиатуры в другой, а затем обрушивающийся поток септимовых созвучий создаёт впечатляющий динамический накал.

В кульминации разработки интонации темы главной партии синтезируется с темой колокольного звона как прямое противостояние человека судьбе.

Для исполнителя кульминация является сложным этапом в техническом и художественном плане. Точное попадание в бросках септимы со второй октавы на малую, выдерживание быстрого темпа и динамического накала. Каждый бросок учащийся должен зрительно подготовить и мыслить по фразам. Необходимо чуткое прослушивание унисона мелодической линии главной партии, состоящей из септим. Для этого рекомендуется проиграть проинтонированно одну тему.

## Пример № 6



Тема главной партии в репризе звучит более драматично за счёт усиления мелодической линии басами. Побочная партия приобретает экспрессивный, воодушевлённый характер, словно человек, черпает новые силы. Тему сопровождает фон из пентатонических фигураций. Основной регистр звучания - первая - начало третьей октавы.

В партии левой руки трудность представляет арпеджирование аккордов, верхний звук, которых входит в линию мелодии. На аккордах берётся прямая педаль, обязательно захватывающая бас.

После побочной партии появляется новая тема "страдания" изложенная аккордами в партии правой руки, волнообразными пассажами в левой руке. На коду приходится главная кульминация всего сочинения. Энергия ритма, напористость движения, напряжённость динамики может привести к

зажатию руки. В исполнении необходимо рассчитать свои силы, стремиться к возможно большей свободе руки, играть максимально экономным движением руки и мыслить позиционно.

**Сонатина № 3** фа-диез минор написана Р. Еникеевым в 1977 году. Также как сонатина № 2, она отличается концертно-виртуозным стилем, яркостью контрастов и лаконичностью формы (одночастная). Музыкальный образ произведения характеризуется решительным, мужественным характером.

По словам Р.Еникеева сонатина была заказана М.Сиразетдиновым и создана в очень короткий срок в течение 5 дней. Композитор был вынужден поторопиться, поскольку произведение было уже объявлено в афише предстоящего концерта.

В беседе с автором данной работы композитор признался, что сонатина получилась сложной и не соответствует исполнительскому уровню учащихся ДМШ: " Я не успел сам ощутить произведение, ощупать и представить игру детской ручки". Быстро сочиняя музыку сонатины, композитор "забыл" о её педагогической цели. Тем не менее, сонатина № 3 может вводиться в учебный

репертуар продвинутых учащихся класса фортепиано ДМШ, хотя рассчитана в большей мере на более высокий уровень (студентов музыкального училища).

Тема главной партии (*Allegro energico*) звучит в низком регистре на *forte*. Чёткий, отдельный штрих, размер 4/4 придают музыке энергичный, маршевый характер. Дробная чёткость ритмического рисунка напоминает барабанную дробь и вызывает связь с маршем. Тема постепенно переходит в верхний регистр, что выводит её из сумрачного эмоционального колорита.

Средний раздел главной партии проходит в параллельном ля мажоре. Благодаря опеванию тонической терции мелодия звучит мягче и светлее, на короткое время приобретает песенные черты. Однако "барабанная дробь" шестнадцатыми возвращает прежний упругий характер и приводит общее музыкальное развитие к *forte*.

Яркая, ритмически упругая (акцентированная) мелодическая линия обрывается новой связующей темой в виде восходящих пассажей. Гаммообразная связка приводит к побочной теме лирического просветлённого характера.

Достаточно большая по объёму главная партия (простая трёх частная) таит в себе много интонационно-исполнительских сложностей связанных со сменой фактуры, штрихов, тональным движением.

#### Пример № 8



Начиная сонатину с игры на *forte*, исполнителю необходимо предусмотреть дальнейшее динамическое развитие главной партии, в кульминации которой Р.Еникеев опять выставляет *forte*, дополняя указанием *markato*. В кульминации, где звучит нисходящее мелодическое завершение

главной партии, динамический спад не предполагается, а, напротив делается небольшое усиление звучности при вхождении в завершающий партию аккорд. Для достижения требуемой звучности аккорды надо извлекать "всей рукой".

В "песенном" разделе главной партии исполнитель не должен замедлять движение. Двухтактную последовательность шестнадцатых необходимо сыграть цельно, соблюдая динамическое нарастание к вершине.

Связка должна исполняться неожиданно тихим, гибким и прозрачным звуком. Для достижения такого исполнения - незаметного перехода от одной руки к другой - необходима специальная работа по выработке певучего звука, по отработыванию переходов.

Нежная, созерцательная тема побочной партии основана на татарской народной песне "Магира", которая в дальнейшем динамически развивается и предстаёт в более эмоциональном и страстном характере. Трансформации темы достигается путём образования новой фактуры - одноголосной мелодической линии с типичными для лирических национальных мелодий

изящными украшениями до пятизвучных аккордов на фоне остинатного оформления их пассажей с секстолями.

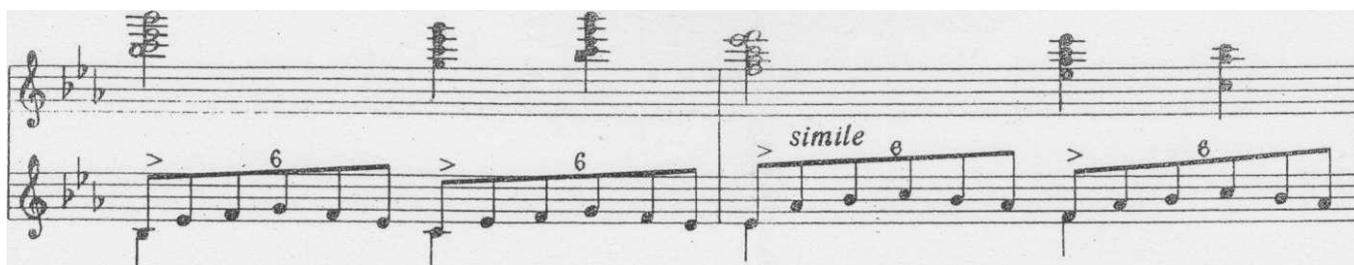
Эффект динамического нарастания, достигается благодаря комплексу выразительных средств: смене гармонии, расширению диапазона, преобразованию фактуры. Нарастание звучности в побочной партии осуществляется очень последовательно и постепенно, с постоянной заботой о сохранении певучести, особенно в аккордовой фактуре.

Этот раздел экспозиции представляет особую сложность для исполнителя, так как достичь физической связанности пятизвучных аккордов практически невозможно. Во первых, необходима хорошая растяжка правой руки, поскольку аккорды, за небольшим исключением, имеют неудобную аппликатуру (секунды в аккордах, которые можно брать одним пальцем, в этих пятизвучных аккордах необходимо играть двумя пальцами например звуки си бемоль и до). Во-вторых, в музыке

прослеживается полиритмия (в правой руке - четвертные, в левой руке - секстоли), которая требует от исполнителя точного ритмического ощущения.

Преодолевая, эти сложности педагог вынужден упрощать аккорды исключая "неудобные" звуки. Однако необходимо внимательно прослушивать звучание каждого аккорда и не допускать его гармонической "потери". В- третьих, взятие педали требует очень умеренного и аккуратного использования. С одной стороны без педали не обойтись, но с другой стороны, пассажи в левой руке и быстрый темп не позволяет чрезмерного использования педали во избежание "грязи".

### Пример № 9



При разучивании этого раздела исполнителю необходима игра со счётом, чтобы проследить частую смену ритма: секстоли переходят в обычные синкопированные восьмые, а затем вновь возвращаются секстоли.

В кульминации экспозиции вновь появляется тема главной партии в верхнем регистре, на fortissimo, в пронзительном и напряжённом звучании. Это ещё одно сложное, техническое место в сонатине, композитор расписал длинную, нисползающую аккордовую последовательность. Таким образом, в правой руке следуют подряд тридцать параллельных кварт. Смена аккордовых последовательностей исполняется в очень быстром темпе.

## Пример № 10



В побочной партии, светлый, красочный колорит темы в высоком регистре ассоциируется со звучанием курая. При игре необходимо соблюдать соотношение пластов фактуры: выразительная, певучая мелодия, прослушанная линия баса и тихое ненавязчивая фигурация восьмыми. В исполнении мелодии исключительно важно дослушивать протяжённость всех длинных нот, легко, изящно исполнять украшения.

Разработка начинается с темы главной партии (a moll) в новом гротескном образе. Обостряется её интонационный язык (хроматический ход си бемоль-си бекар), изменяются штрихи, динамика.

Второе проведение главной партии в разработке звучит в си миноре. Заметно обостряется звучность главной партии становится напряжённой благодаря некоторым изменениям: начальный тематический оборот дублируется не в октаву (как в экспозиции), а в септиму, кроме того, кварта с которой начинается тема заменяется тритоном.

Исполнение всей разработки должна быть ритмическим ровным с точным исполнением штрихов и акцентов. Особую сложность представляют десять тактов последовательностей шестнадцатых "мартеллато" в кульминации разработки, которые должны исполняться, не только ритмически ровно, но и выявлять скрытую басовую линию в левой руке.

## Пример № 11



Реприза в сонатине построена зеркально и начинается в одноимённом фадиез мажоре с побочной партии. Мелодия побочной темы в репризе звучит в нижнем регистре, которая в процессе развития переходит в средний регистр, а затем в верхний регистр в аккордовом изложении правой руки.

Главная партия начинается с до-диез минора, и только к концу возвращается основная тональность фадиез минор. Тема главной партии сокращена, но сохраняет первоначальный музыкальный образ. Тональное движение от Д (cis) к t (fis), привносит ощущение напряжения и интенсивности развития.

В финале сонатины вновь проводится энергичный отрезок темы главной партии с выразительным крещендированием от *f* к *ff* и *sff*. Последняя страница сонатины вполне игральна для продвинутых учащихся старших классов, поскольку октавы не усложнены внутренним заполнением.

**Сонатина № 4** соль мажор написана Р. Еникеевым в 1980 году. Произведение светлого, жизнерадостного характера. Предназначена для учащихся ДМШ средних и старших классов. Сонатина написана в трёхчастной циклической форме, имеет ярко выраженный концертно- виртуозный характер.

Первая часть *Allegro* имеет радостно - взволнованное настроение; вторая часть *Sostenuto* задумчивая элегия; финал *Presto* - скерциозно- танцевальная картина.

Сонатная форма первой части имеет чётко очерченные разделы, каждая тема индивидуализирована характерным фактурным рисунком, мелодическим и ритмическим движением. В главной партии царит чувство радости,

возбуждённости, передаваемые повторяющимися взлетающих мелодических попевок из шестнадцатых. Подчёркнутая первая доля на четвертных длительностях и даёт импульс последующему движению.

### Пример № 12



Заметим, что юные исполнители сталкиваются со сложностью плавного и ровного перехода мелодической линии от одной руки к другой, что может привести учащегося к разрывному, неправильному исполнению фразы. Чтобы избежать этого, необходимо ощутить начальную опору на первую долю и устремление к "вышей точке" фразы. Также рекомендуется работа над интонированием мелодической линии (исполнение - мягким, певучим звуком), а также над ритмической ровностью мелодической фигурации. Также следует обратить внимание и на динамические "вилочки", которые автор выставил в начале каждой попевки.

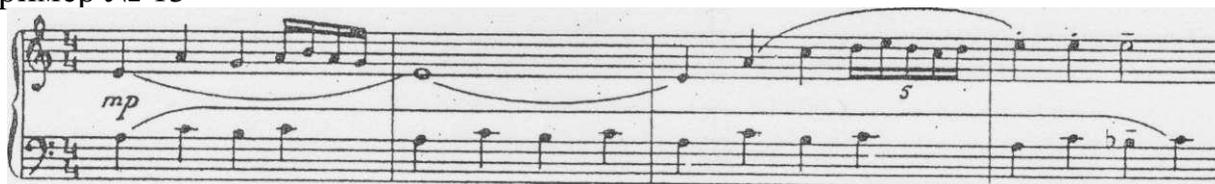
Небольшой переход к побочной теме представляет собой короткий двухтактовый сегмент задорного характера. Новый эмоциональный оттенок построения передаётся в тремолирующих попевках на фоне восьмых стаккато в партии левой руки и смене октав и штрихов (2-1 октавы; f-mf; legato-staccato).

У учащихся возникают некоторые сложности в исполнении, связанные во первых со сменой образов музыкальных построений, во вторых с быстрым переходом одного регистра к другому, в третьих со сменой фактуры. Исполнителю следует тренировать быструю эмоциональную реакцию в этих переходах.

Побочная партия написана в тональности ля минор (вторая ступень по отношению к Т). Преобладающая субдоминантовая сфера диктует задумчивый, сдержанный характер темы, изложенной крупными длительностями (вместо шестнадцатых - восьмые), возможно для того, чтобы исполнитель уже зрительно воспринял побочную партию как иной музыкальный образ. Смена размера с 2/4 на 4/4 и (при этом четвертная равна половинной), позволяет избежать резкой перемены движения и поспешности в исполнении побочной партии. Тема раскрашена выразительными распевами в пентатоническом звукоряде, орнаментальными шестнадцатыми, что весьма характерно для лирической татарской песни.

Изучение учащимися побочной темы включает проработку мелодической линии (в правой руке), оstinатного движения в левой руке. Основная сложность исполнения мелодии состоит в том, чтобы сохранить единую линию развития, не потерять логической нити в произнесении мелодии. Здесь очень полезно применить метод пропевания, где требуется певучее, выразительное исполнение мелодического голоса.

#### Пример № 13



Разработка начинается с изложения главной темы. Её развитие осуществляется постепенно от мелодически подвижной линии до жёсткой инструментальной "декламации".

Появление в разработке контрастного материала динамизирует развитие. Басовый регистр, упругий фон из повторяющихся терций стаккато, нисходящий ход четвертей в мелодии, звучащий более напряжённо за счёт использования тритонового интервала и уменьшенной кварты.

В разработке главная партия повторяется точно. Побочная партия сокращена в два раза, лиризм завуалирован как лёгкий оттенок мечтательности.

В зоне преддыкта доминантовый секунд аккорд с пониженной квинтой привносит оттенок напряжения и экспрессии. Учащийся может представить некий сказочно-фантастический образ противопоставленный главным положительным героям.

Заключение сонаты основано на теме главной партии. Основные сложности в исполнении связаны с перекрещиванием рук учащихся - это излюбленный приём Р. Еникеева. Учащимся рекомендуется в избежании зажатости предварительно играть специальные упражнения и проучить партию каждой рукой по отдельности.

Вторая часть сонатины фа - диез минор написана в характере благородной и сдержанной лирики. Начинает сосредоточенное, неторопливое повествование оstinатно чередующиеся терцовые и секундовые созвучия, которые вводят в мир сказочных и таинственных образов. Вслед за ней вступает красочная, мелодическая линия с изящным орнаментом из коротких длительностей, которая постепенно заполняет звуковое пространство.

#### Пример № 14



Мелодическая линия, на протяжении всего первого предложения тяготеет к пятой ступени - до диез.

В среднем разделе основная тема приобретает характер сдержанного монолога. В преддыкте появляются настойчивые речитативные фрагменты со скандированием на звуке "ре". Характер этого фрагмента перекликаются с характером первой части, их объединяет графическая мелодия чёткого упругого ритма.

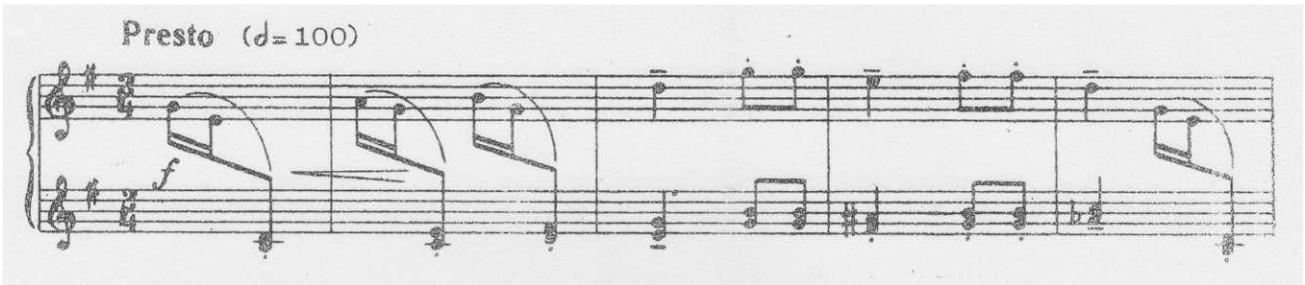
Возвращается основной лирический образ. Реприза обладает экспрессивной выразительностью за счёт увеличения орнаментальных распевов, благодаря чему мрачный колорит отходит и возвращается в состояние светлой возвышенной печали.

Исполнительская работа над второй частью сонатины должна включать проработку следующих элементов:

- 1) мелодическая линия должна быть тщательно проинтонирована в более сдержанном темпе, чем указано в тексте автором. Повторяющийся устойчивый звук не должен быть навязчивым, выпуклым и подчёркнутым (до диэз в начале, ми и ре в середине и до диэз в конце);
- 2) дифференцированное звучание мелодического и аккомпанирующего пластов (что трудно в исполнении из-за близкого их регистрового расположения), партия левой руки не должна заглушать мелодию;
- 3) указанный в аккомпанименте штрих стаккато под лигой предполагает мягкое и певучее исполнение. Плавное погружение руки в клавиатуру и мягкое "переступание" с одного созвучия на другое;
- 4) в процессе модуляции в ля минор и соль минор тщательного прослушивания требует партия левой руки;
- 5) умелое соотнесение в мелодии длинных и коротких длительностей, "не выталкивание" слабых долей, изящное исполнение орнамента;
- 6) метро-ритмическая точность в исполнении.

Финал написан в традиционной форме рондо (А-В-А-С-А-Д-А). Музыка скерциозного, задорного характера. Основная тема исполняется в темпе Presto. Общее движение устремлено вверх к тонике соль второй октавы, оно передано посредством усиления динамики и перехода от legato к staccato и наоборот.

## Пример № 15



Первый эпизод (Es-dur) кардинально меняет музыкальный образ, он воплощает несколько неуклюжий характер танца в умеренном темпе. Слабые доли такта отмечены мордентами. Тема изложена двух тактовыми сегментами, где 2-ой и 4-ый представляют собой пассажеобразные "всплески" фраз. Игривая мелодия вызывает в памяти национальный танец - такмак в исполнении бабая.

Для исполнителя главной задачей является острое стаккато, быстрое и чёткое исполнение мордентов, точное попадание в другой регистр, ритмическое согласование двух рук в унисоне. Достаточно неудобные в исполнении терции необходимо играть тише, создавая фон основной мелодической линии в левой руке.

Трёхчастный по форме второй эпизод (gis-moll) звучит в том же темпе, что и первый, за счёт чего возникает темповый контраст с чередующимися рефреном. Тема второго эпизода воплощает мужское и женское начало, представляет собой сочетания певучей мелодии и энергичных попевок *markato*, чередующихся с тихими "переборами" на звуках "ломанных" октав. Проинтонированность исполнения и певучий звук в первой части куплета, синхронное исполнение второй части, использование динамики *subito* в конце куплета, который не следует сглаживать - являются основными задачами, которые предстоит решить пианисту.

Третий куплет динамичен, состоит из коротких фраз, разбросанных по различным регистрам клавиатуры. Такие звуковые переключки вызывают

ассоциации с некой игрой. Общая динамизация происходит за счёт терцового удвоения мелодической линии и распределения тремолирующих шестнадцатых между двумя руками и последующего секвенционного восхождения по хроматической гамме.

Тот же приём терцового удвоения используется и в последнем проведении рефрена. Здесь ещё раз появляется знакомый ритмоинтонационный оборот, который звучал в первой части сонатины. Только теперь он звучит в обращённом виде и обострён секундовыми созвучиями.

Главная задача исполнителя состоит в том, чтобы удерживать весь музыкальный материал финала в устойчивом метро-ритмическом русле.

Проблема целостности исполнения может возникнуть в связи с неоднократной сменой темпа. В избегании этой проблемы следует переключать внимание на следующий эпизод во время конца каждого рефрена. За единицу движения можно взять четверть, тогда в медленных частях ей будет равна восьмая.

Сонатина № 4 может служить хорошим материалом для освоения учащимися сонатного цикла. Она гармонична по форме, в ней хорошо соблюдены пропорции как между частями, так и разделами внутри частей. Работа над этой сонатиной расширяет исполнительские возможности учащихся, так как способствует освоению различных видов техники и фактуры. Если объём материала для подробного изучения окажется непосильным ученику, то одна часть может быть пройдена более тщательно, а остальные в порядке ознакомления.

**Сонатина № 5** фа-диез минор написана в 1985 году, рекомендуется для исполнения в 5-7 классах ДМШ. По словам, композитора эту сонатину он называл "Лесные сценки"<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Из интервью с композитором (см. Приложение № 1)

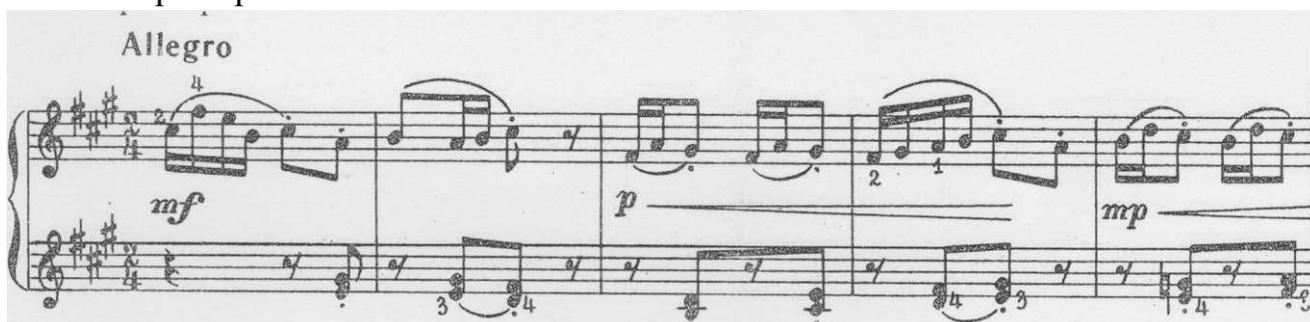
Сонатина № 5 является ярким, как нам кажется, образцом жанра крупной формы. Она представляет собой традиционный трёхчастный цикл, где крайние две части имеют оживлённо-приподнятый характер (*Allegro*).

В основе сочинения лежит драматургический принцип неожиданных контрастов-сопоставлений.

Сонатина выделяется исключительным разнообразием тематического материала. Мелодизм тем носит ярко выраженный национальный характер.

В экспозиции сонатного *Allegro* главная партия имеет несколько затаённый, встревоженный характер. Она исполняется в стремительном темпе с активной сменой динамики и интонационной "переливчатостью" (смена движения шестнадцатыми на восьмые).

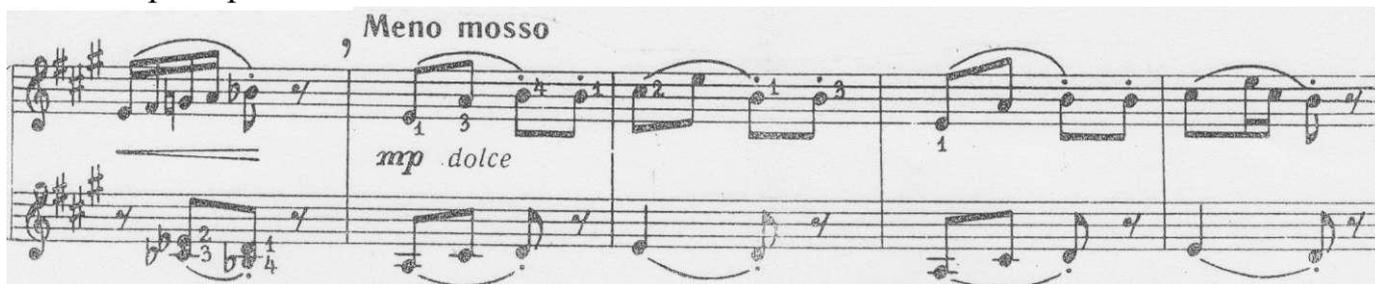
#### Пример № 16



Основной задачей исполнителя является артикуляционно-активное ведение скерцозной мелодии. Терции в левой руке создают некоторую неудобность при игре мелодической линии на слабую долю. Есть опасность в том, что неопытный исполнитель вместе с предписанным Р.Еникеевым *diminuendo* в конце главной партии сделает и замедление, как бы подготавливая к побочной партии, звучащей в более сдержанном темпе.

Короткая цезура, обозначенная Еникеевым запятой в конце главной партии, разделяет два музыкальных образа. Побочная партия своей нежной лирической темой напоминает "Бишек жыры"(А-ёиг). Терции появляющиеся в 5 такте имитируют качание люльки. Мелодия соткана из бесполутоновых пентатонических попевок.

## Пример № 17



Основной сложностью в исполнении побочной партии является выразительная, кантилена мелодии. Большую пользу в работе над мелодией приносит метод пропевания. Штрих стаккато не должен быть острым, а наоборот мягким и певучим. Чуткости произнесения требует и сопровождение, наполненное интонациями вдоха.

После остановки на тональной квинте A-dur (фермата) внезапно начинается разработка *subito forte* на материале темы главной партии. В музыкальную ткань постоянно вклиниваются хроматические чуждые звуки с форшлагами, которые вносят характер напряжения и некоего предупреждения. Далее вступает с осторожностью интонационно преобразованная побочная партия. Хроматический ход, расчленённый штрих, басовый регистр придают побочной партии взволнованный характер. Её, как и тему главной партии обрывает диссонансное созвучие на *sf*. В конце разработки неожиданно звучат терцовые интонации, напоминающие "крик кукушки", которые впоследствии неоднократно появляются в репризе. Постепенно сила звучания накапливается, что приводит к энергичному проведению темы главной партии в репризе.

Частая смена настроения, неожиданность вторжения и краткость выразительных реплик, множество пауз, которые должны быть наполнены выразительным смыслом, составляют значительные трудности разработки, требуют подключения образного мышления и артистизма. Для того, чтобы ученик явно ощутил

эмоционально-динамические переключения, очень полезно распределить мотивы, контрастные по характерам, поиграть с педагогом вместе на двух роялях.

В репризе, вступающей после ферматы, заметны изменения. Побочная партия существенно сокращена и несёт определённую эмоциональную функцию успокоения (*rit.*).

Вторая часть сонатины (F-dur) - лирический центр (*Sostenute*) написан в простой 3-х частной форме с варьированной репризой. В теме выделяется два голоса, где верхний голос солирующий. Своим внутренним спокойствием, выдержанностью одного состояния она уравнивает неустойчивость настроений в сонатном *Allegro*. Мелодия темы очень проста и основана на поступенном движении в пределах двух пентатонических звукорядов.

#### Пример № 18



Необходимо чуткое интонирование обеих мелодических линий, используя метод пропевания. Внимательное вслушивание в каждый хроматический оборот.

Финал сонатины написан в форме рондо (A-B-A-C-A) *fis-moll*. Тема финала и 1-ой части интонационно похожи, благодаря чему достигается целостность, единство сонатного цикла. Звучащий в жанре скерцо финал, увлекает частой сменой характеров.

Тема рефрена - лёгкая, стремительная, ритмически упругая. Два предложения темы рефрена имеют структуру 2+2 такта. Прослушав гармоническое развитие, можно выявить вопросное-ответное соотношение предложений,

где более активным является первые двухтактные построения в каждом предложении.

Основной задачей пианиста в исполнении рефрена является чёткая артикуляция шестнадцатых, острое стаккато, чёткий ритм, высчитанные паузы. Для своевременного и точного исполнения терций, входящих в одну позицию в аккомпанементе нужно заранее готовить группу терций, входящих в одну позицию, и играть экономными движениями, постоянно держа руку близко к клавишам.

Тема первого эпизода контрастирует основной теме и регистрово, и фактурно, общим остаётся лишь виртуозное, динамичное исполнение.

Исполнителю необходима чёткая артикуляция и ровное исполнение унисона в октаву первого такта куплета. Достижения ритмической ровности тремолирующих секундовых созвучий поможет отработывание игры в медленном, просчитанном темпе.

Настроение музыки второго эпизода - томное лирическое. В основе лежит секвенционное движение от g-moll - f-moll с завершением на тоническом трезвучии C-dur. Такое лирическое настроение оттеняет яркое скерциозное проведение рефрена. Выразительные средства его очень просты: небольшой мелодический диапазон (кварта), чередующиеся хроматические терции в аккомпанементе. Изящные штрихи во второй фразе (стаккато под лигой) уберегают от поспешности и привлекают внимание к красивому мелодическому обороту.

Акцентированное внимание в последнем проведении рефрена к квартовой интонации, имитирующей фанфары, закрепляет ощущение жизнерадостности и праздника сонатины.

Все мелодические проведения: главная партия, побочная партия, вторая часть и рефрен финала взаимосвязаны и носят ярко выраженный национальный характер. Интонационное родство основных тем - один из путей воссоздания пианистом цельности произведения.

## Заключение

Ренат Ахметович Еникеев вошел в татарскую музыку как одаренная творческая личность, композитор с самобытным музыкальным языком, создатель ряда камерно-инструментальных жанров - фортепианной сонаты, струнного квартета (наряду с Ф.Ахметовым). Значительная часть его творчества - это фортепианные произведения, многие из которых написаны для детей. Еникеев является автором оригинальных циклов, отдельных пьес, сочинений для ансамблевого музицирования. Фортепианные произведения композитора привлекают исполнителей, прежде всего, содержательностью музыки, включающей в себя тонкую поэзию пейзажных зарисовок, углублённый психологизм, драматизм, мягкий юмор и масштабность. Их отличает совершенство форм, лаконизм, отточенность деталей. Фактура его сочинений даже самых сложных и многоплановых пианистична и удобна. Многообразие жанров в фортепианном творчестве Р.Еникеева даёт богатую возможность выбора и юным музыкантам, и опытным концертантам.

Пять фортепианных сонатин Р.Еникеева явились ценным вкладом в учебный репертуар ДМШ и целесообразным материалом для освоения учащимися крупной формы. Развития у учащихся художественно-исполнительского мастерства. В сонатинах получили отражение различные стилевые тенденции и творческие искания композитора. Так, в рахманиновских традициях написана вторая сонатина, неоклассицистские влияния ощутимы в первой сонатине, четвёртую и пятую сонатину сам автор сравнивает с прокофьевским стилем. Вместе с тем, Еникеев отмечает, что темы его фортепианных сонатин индивидуализированы и оригинальны. Сонатины находят большое применение как в концертной, так и в педагогической практике. Созданные в разные годы, они активно внедряются в репертуар пианистов по сей день.

Образная яркость, интересная, разнообразная фактура делают сонатины благодатным материалом для приобщения детей к сложной для их

возраста форме, для овладения техническими трудностями фортепианной игры. Свободно владеющий фортепиано, Р.Еникеев хорошо ориентируется в пианистических средствах, умело отбирает те из них, которые доступны учащимся разного возраста.

В числе пяти фортепианных сонатин Р.Еникеева - произведения разной степени сложности. Четвёртая и пятая сонатины доступны учащимся средних классов ДМШ (4-6 классы), первая сонатина вполне заслуживает места в выпускной программе учащегося ДМШ. Вторая и третья сонатины, значительно более сложны и соответствуют уровню студентов фортепианного отделения музыкального училища.

Ценными свойствами сонатин Еникеева являются точность и выпуклость образных характеристик, лаконизм средств, мобильность формы. Эти качества его музыки представляют особую ценность в репертуаре учебного назначения, так как они учат молодых музыкантов мыслить точно, представлять художественно "правдивые" образы.

Можно надеяться, что творческий багаж композитора ещё будет пополняться произведениями, предназначенными для начинающих исполнителей и воспитывающих в них как музыкантов-профессионалов, так и ценителей высокого искусства.

## Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. - М.: Музыка, 1978.-с. 287
2. Алмазова А.А. Татарская музыка XX века. Проблемы аксиологии./ А.А.Алмазова - Казань: КГУ им. В.И.Ульянова-Ленина, 2006. - 272с.
3. Алмазова Т.А. Творческий тандем // Музыкальная академия. - 1999. - № 3. - с.43-46.
4. Алмазова Т.А. "Сайдаштан" Рената Еникеева / Век С.Сайдашева: Межвузовский сборник. / Под общей редакцией В.Р.Дулат-Алеева; Казанская консерватория. - Казань, 2000. - с.75-83.
5. Арчажникова Л.Г. Методика обучения игре на фортепиано. / Учебное пособие для студентов **IV** курса вечернего и заочного отделений музыкально-педагогического факультета. - М., МГЗПИ, 1982. - с.82.
6. Бахтиярова Ч.Н. Национальное и интернациональное в татарской музыке / Музыка и современность: Сб.статей / Ред.-сост. Т.А.Лебедева. - М.: Музыка, 1969. - Вып. 6. - с. 179 - 230.
7. Бражник Л.В. Пентаккорды как явление модальной гармонии в произведениях татарских композиторов. - Казань, 1992.
8. Вопросы татарской музыки. Сборник научных работ под редакцией Я.М.Гиршмана. - Казань, 2000. - 184 с.
9. Габяши Р. Рыцарь гармонии: служение муз Рената Еникеева. - Казань, 1997. - с.87-95.
10. Гайнуллина.Н. Первая соната для фортепиано Р.Еникеева: К проблеме ладовой гармонии. Рук.Е.М.Смирнова. // Фольклор народов Башкортостана и Татарстана. Проблемы и задачи: Материалы межреспубликанской научно-практической конференции. - Уфа, 25 мая 1998. - с.30-31.
11. Гурарий С.И. Диалоги о татарской музыке. - Казань: Татарское кн. Изд-во, 1984.- 152с.

12. Дулат-Алиев В.Р. Татарская музыкальная литература. Часть II: Для VII класса детской музыкальной школы. - Казань, 1998. - 99с.
13. Еникеев Р.А. Радость каждой встречи. - Казань.- 1997 - № 12 - с.87-95.
14. Из педагогического опыта Казанской консерватории: Прошлое и настоящее: Вып.2 / Казанская государственная консерватория. - Казань, 2005.-376 с.
15. Кантор Г.М. Казань Музыка XX века. Исследовательские очерки. - Казань: Издательский дом "Титул - Казань", 2007. - 424с.
16. Касаткина Г.Я. Композиторская молодёжь Татарии // Музыкальная культура Советской Татарии: Сб. статей / Под.ред.Г.И.Литинского. - М.: Музгиз, 1959.-С. 190-228.
17. Маклыгин А.Л. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. - Казань, 2000.
18. Монасыпов Ш.Х. Фауст нового времени / Человек в искусстве / Казань, 2007. - № 6. - С.41-52.
19. Народная и профессиональная музыка Поволжья и Приуралья. / О новых стилевых тенденциях в татарской фортепианной музыке (60 - 70-е г.) Сборник трудов. - Вып.56. - М., ГМПИ им.Гнесиных, 1981. - С.116-133.
20. Надырова Д.С. Методические рекомендации по работе над художественным образом при самостоятельном изучении фортепианных произведений. - Казань, 1989. - 20 с.
21. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. - М., 1973. - 150с.
22. Нигмедзянов М. Композиторы и музыковеды Советского Татарстана. - Казань, 1986. - 203с.
23. Сайфуллина Г.М. Тайнство творчества к 60-летию СК РТ // Казань, 1999. -№ II.-с.8-9.
24. Салитова Ф. Очерки по истории татарской музыкальной культуры. - Казань, - 1997.-с. 117.

25. Спиридонова В.М. Избранные фортепианные произведения композиторов Татарии в репертуаре учащихся детских музыкальных школ / Общ. ред. А.Д.Алексеева. ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1974.
26. Юрова Т. В. Новые фортепианные произведения советских композиторов для детей. / Учебно-методическое пособие. Общ.ред. А. Д. Алексеева. ГМПИ им. Гнесиных. - М., 1974.

## Приложение № 1 Интервью с Ренатом Еникеевым

**Сафина Алсу:** (далее С.А.) Как вы оцениваете современное состояние татарской музыки?

**Еникеев Ренат:** (далее Е.Р.) Музыка композиторская - это академическая музыка. Во всём мире она занимает всего 5%, остальное - влияние поп, рок, эстрадной музыки и всего прочего. По радио и телевидению звучит лишь эстрада, в которой нет ни культуры, ни музыки. Но и серьёзную музыку воспринимает далеко не каждый, не все её понимают. Деятели, просветители, ценители профессиональной классической музыки объединены в очень тесный, узкий круг.

Татарская профессиональная музыка пережила застойное время «Железного занавеса». 50-60 лет её держали «взаперти». Это наша трагедия.

С.А.: Какое место занимают фортепианные произведения в Вашем творчестве?

Е.Р.: В моём творчестве, как считают многие музыковеды, основную часть занимает камерная музыка, а значит и фортепианная. Как-то на одном из заседаний Союза композиторов Назиб Гаязович Жиганов сказал: «Посмотрите-ка товарищи, какой интересный случай у Еникеева. В его музыке преобладает инструментальное начало».

Своё фортепианное творчество я могу разделить на две части: 1) концертный репертуар; 2) произведения для детей.

С.А.: По вашему мнению, татарские композиторы уделяют детской теме достаточно внимания?

Е.Р.: Когда я учился в консерватории, а учился я сразу на двух отделениях: фортепиано и композиции, татарского детского репертуара практически не было.

Однажды я зашёл в гости к Музафарову и услышал его пьесу «По ягоды», которая впоследствии, вместе со «Сказкой» Жиганова и стали самым ценным достоянием татарской фортепианной музыки.

Для детей я стал сочинять еще во время учёбы в училище. Однажды Виноградов Юрий Васильевич дал задание написать для самых маленьких детей 8 пьес, для учащихся средних классов 6 пьес и для выпускного класса сонатину. К сожалению, рукопись моей самой первой сонатины пропала.

Были заказы и из детских музыкальных школ, так возник цикл из 4 миниатюр: Юморески, Адажио, Вальса, Танца.

Я считаю, что музыку надо сочинять хорошо, а для детей - ещё лучше.

С.А.: Что послужило источником вдохновения во время написания сонатин?

Е.Р.: Каждая сонатина создавалась в связи с неким случаем. Так, первая сонатина являлась своего рода упражнением или подготовкой к написанию первой сонаты. Она возникла всего за 5 часов, создавалась как импровизация на одном дыхании.

Вторая сонатина возникла в городе Иванове под впечатлением от известия о рождении сына. В то время у меня были финансовые и материальные трудности: ни жилья, ни работы. Меня волновало моё будущее. Ведь я с большим трудом доставал даже нотную бумагу.

Третью сонатину мне заказал М.Сиразетдинов. Причём она уже была заявлена в афише. Второпях её сочинил за 5 дней, впоследствии сам её и исполнил.

Четвёртая и пятая сонатины предназначались для детского репертуара ДМШ.

С.А.: Имеются ли в сонатинах, скрытые программы, о которых не заявлено в нотном материале?

Е.Р.: Да, имеется в пятой сонатине, которую я назвал «Лесные сценки». Сонатина тесно взаимодействует с детским фольклором. По сюжету, дети попадают в лесную чащу, встречаются со сказочными персонажами.

С.А.: Не возникало ли идеи сделать посвящение своих сонатин, как например Мусоргский свой альбом «Детская» посвятил своему сыну своего друга или Чайковский «Детский альбом» - своему племяннику?

Е.Р.: Посвящений у сонатин нет, так как 1, 2 и 3 сонатины появились спонтанно, а 4 и 5 сонатины сочинялись специально для детей. Однако некоторые другие свои программные сочинения я посвятил, как например, Скерцино, - своей маме Мазитовой Разие Зинатовне; Концерт для фортепиано с оркестром - моей первой учительнице Н.Н.Карукес; вторую сонату посвятил Хусаину Ямашеву.

С. А.: Какие педагогические задачи Вы преследовали в своих сонатинах?

Е.Р.: Я учитываю, прежде всего, возрастную психологию детей. В произведении должны сочетаться художественно-образные трудности с исполнительскими. Для учащихся младших классов обычно использую мелкую, простую фактуру, для старших - более сложную с широкой фактурой, с некоторыми техническими «выкрутасами». Необходимо также учитывать растяжку и физиологию детской руки, ученические возможности.

С.А.: В сонатинах прослеживается движение от одночастности (в 1-3 сон.) к традиционной трёхчастности (в 4-5 сон.). Как Вы это объясняете?

Е.Р.: Мои первые три сонатины имеют достаточно развёрнутый тематизм главной, побочной партий. Они воплощают емкий цельный образ. В 4-5 сонатинах каждая часть имеет свою смысловую законченность, поэтому они могут исполняться самостоятельно.

С. А.: Вторая сонатина своим лирико-эпическим настроением, раскидистой фактурой, большим регистровым разбегом, имитацией колокольного звона - напоминает, как мне кажется, некоторые рахманиновские произведения. Это не случайно?

Е.Р.: Да, Вы правы, в то время, когда создавалась сонатина, я увлекался рахманиновскими прелюдиями, возможно, это повлияло на мою музыку.

С.А.: Познакомившись с Вашими сонатинами, становится ясно, что третья сонатина мало соответствует исполнительскому уровню учащихся ДМШ.

Е.Р.: Напомню, что эта сонатина создавалась в очень короткие сроки - 5 дней. Не было времени на обдумывание, я не успел ощутить и представить игру детской ручки. Издание было тоже срочным, потому не успел сонатину отредактировать. В итоге, я остался не совсем доволен этим сочинением.

Возможно, я вернусь к нему.

С.А.: Тема второй сонатины персонифицирована, наделена конкретным образным наполнением, здесь угадываются образы рока, судьбы человека и его борьбы. Финал сонатины, как мне кажется, имеет трагический характер, человек побеждён. Так ли это?

Е.Р.: Вторая сонатина, многими слушателями воспринимается именно так, как вы сказали. Да, в ней присутствует злой рок, борьба, что-то от бетховенской темы судьбы. Непростой этап в моей жизни напрямую отразился в музыке этой сонатины. А известие о рождении сына просто потрясло меня.

С.А.: Многие композиторы возвращаются к своим готовым произведениям и редактируют их. Не возникало ли у Вас желания «отшлифовать» некоторые сонатины?

Е.Р.: Все сонатины, кроме третьей, перед изданием я редактировал. Я думаю, что и третья сонатина будет подвергнута пересмотру.

С.А.: Работали ли Вы в школе?

Е.Р.: Нет, в школе я не работал, но преподавал в музыкальном училище теоретические дисциплины: полифонию, гармонию, элементарную теорию музыки. Фортепиано я обучал частным образом по шанхайской методике (моим преподавателем была Карукес из Шанхая).

С.А.: Какие новые произведения для фортепиано Вы написали в последние годы. Есть ли среди них сочинения для детей?

Е.Р.: В 2000 году была издана тетрадь юного пианиста «Сайдаштан» - это фортепианные переложения вокальных сочинений (за исключением «Прелюдии и фуги») С.Сайдашева. Я внёс существенные изменения в фактуру, гармонию и форму его произведений. Поэтому, некоторым пьесам были даны новые названия.

Первую тетрадь «Татарские напевы» я написал в 1999 году, которая была издана в 2000 году, затем появились следующие тетради «Башкирские напевы», «Тюрские напевы», «Турецкие напевы» и цикл «Из фольклорной тетради С.Габяши». Однако они существуют лишь в рукописном варианте и хранятся в библиотеке Союза композиторов РТ.

С.А.: Как возник конкурс им. Р.Еникеева? Кто был инициатором, организатором и спонсором?

Е.Р.: Инициаторами конкурса стали преподаватели Нижнекамского музыкального училища имени С.Сайдашева. Мне позвонили с предложением о создании конкурса, мы его положительно обсудили. Я посоветовал играть детям на первом туре небольшие этюды Черни, Мошковского и др.; на втором - мои сочинения; на третьем - произведения романтиков. Из моей музыки в основном исполняли нетрудные пьесы: Юмореску, Танец, Вальс, а также 4,5 сонатины. Преподаватели НМУ мне признались: «Мы настолько увлеклись Вашими сонатинами, что забросили Гайдна, Моцарта, Бетховена».

Все расходы конкурса полностью взял на себя Муниципалитет города.

С.А.: Ваша творческая деятельность освещается татарскими музыковедами весьма эпизодически. С чем это связано? Вы сознательно не сотрудничаете с исследователями или есть другие причины?

Е.Р.: Я об этом как-то не задумывался. Недавно была написана монография, посвящённая моему творчеству. К сожалению, из-за финансовых трудностей она не издаётся, возможно увидит свет к моему следующему юбилею.

## Приложение № 2 Список фортепианных произведений Рената Еникеева

- 1949 \*<sup>4</sup> Фортепианный цикл «В мире кукол» (Ленивая собачка, Танец медведя, Танец зайца, Марш кукол, Дедушка, Грустная песня).
- 1957 Вариации си минор.
- 1959 Пять сюит для фортепиано.
- 1961 Концерт для фортепиано с оркестром (новая редакция в 1973г.).
- 1966 \* Первая сонатина F dur.
- 1967 Первая соната es moll.
- 1969 \* Четыре миниатюры (Юмореска, Адажио, Вальс, Танец)
- 1971 Вторая соната h moll.
- 1972 Третья соната Es dur.
- 1974 \* Вторая сонатина g moll.
- 1977 Третья сонатина fis moll.
- 1979 Баллада.
- 1980 \* Четвёртая сонатина G dur.
- 1981 \* Четыре басни по Крылову (Стрекоза и муравей, Ворона и лисица, Волк и ягнёнок, Волк на псарне).
- 1985 \* Пятая сонатина fis moll.
- 1987 \* Лёгкие вариации.
- 1988 \* Картинки природы (Весенние капельки, Гусёнок, Пастораль, Чванливый петух).

---

4 \* -Произведения для детей

- 1997 \* Альбом фортепианных транскрипций «Сайдашстан».
- 1999 \* Цикл фортепианных пьес «Татарские напевы»: 1 тетрадь.
- 2001 \* «Башкирские напевы»: 2 тетрадь.
- 2002 \* «Тюркские напевы»: 3 тетрадь.
- 2003 \* «Турецкие напевы»: 4 тетрадь.
- 2003 \* «Из фольклорной тетради С.Габяши»: 5 тетрадь.

## Отзыв

### на методическую работу Алсу Шамилевны Сафиной «Сонатины Р. Еникеева для фортепиано»

Методическая работа А. Ш. Сафиной посвящена анализу сонатин Рената Еникеева - одного из самых одаренных из ныне живущих татарских композиторов, обладающего неповторимой творческой индивидуальностью, узнаваемой манерой письма. А.Ш. Сафина обрисовала основные вехи творчества Еникеева, рассмотрела его творческие контакты с выдающимися деятелями отечественной культуры, сделала исчерпывающий исполнительско- педагогический разбор всех его пяти сонатин. При этом были выделены стилистические особенности сонатин, раскрыты встречающиеся технические трудности и намечены пути к их преодолению. Возможно, проделанная методическая работа будет способствовать более активному использованию этих произведений крупной формы на уроках фортепиано ДМШ и ДШИ РТ в качестве альтернативы сонатинам и сонатам Клементи, Диабелли и Гайдна.

В работе содержится полный список фортепианных сочинений Еникеева. Большой интерес представляет интервью, взятое автором работы у Рената Еникеева. Оно раскрывает черты его фортепианного творчества для детей и выявляет скрытые мотивы к созданию сонатин, во многом обусловившие их образный строй. Удачен и сценарий тематического концерта «Мир детства в музыке Р. Еникеева», предназначенный для учащихся ДМШ.

Доцент кафедры теории,  
истории музыки и ММО,  
канд. филол. наук



Сафиуллина Л. Г.