

Исполнительский анализ произведения А. Л. Репникова

«Посвящение В. В. Андрееву»

Мадаминов Тимур Ражабаевич,
преподаватель специальности 53.02.03 «Инструментальное исполнительство»
по виду инструменты народного оркестра, Государственное областное бюджетное
профессиональное образовательное учреждение «Мурманский колледж искусств».

Примеры по ссылке:

https://drive.google.com/drive/folders/1Yk4teEkEj3d-UVUw1R2V0UPRIIXTdoJ?usp=share_link

«Посвящение В. В. Андрееву¹» написано Альбином Леонидовичем Репниковым в 1985 году и относится к карельскому периоду творчества А. Л. Репникова. Об истории создания этого произведения очень мало информации в доступных источниках. Известно, что оно являлось обязательным произведением на VI зональном конкурсе исполнителей на народных инструментах в 1991 году (г. Череповец)

«Посвящение В. В. Андрееву» написано в сонатной форме (Таблица 1).

Таблица 1

| | Вступление | Экспозиция | Разработка | | | Реприза | Coda |
|--------------------------|------------|--|--------------|-------------|------------------------------|-------------------------------------|--------|
| | | | A | B | A ₁ (+предыкт) | | |
| Кол-во тактов | 20 | 69 | 16 | 20 | 7 (+13) | 64 | 10 |
| Тональности (условно) | h-moll | г.п. h-moll п.п.1 fis-moll п.п.2 Fis-dur | fis- moll | Fis- dur | fis-moll | г.п. h-moll п.п.1 fis-moll | h-moll |

Произведение начинается со вступительного раздела – «*Andante*». Первым появляется аккомпанемент – ровные четверти на *tenuto* в динамике *piano*, которые исполняются в партии левой руки на выборной клавиатуре. Тема вступления начинается во 2-м такте на вторую долю как будто издали. Чтобы придать музыке приглушенность и таинственность, композитор использует регистр «фагот». Примечательно строение самой мелодии: нисходящие шаги четвертями на увеличенную кварту, затем на большую терцию, после чего мелодия останавливается, шагнув на увеличенную кварту вверх и взбирается во вторую октаву. Так композитор демонстрирует нам набор интервалов, которые впоследствии являются начинкой его гармонического языка. Из тритонов и терций формируются аккорды, наполненные тревогой, печалью, тоской. Композитор не использует каких-либо ключевых знаков, тем не менее, остигательно звучащая в аккомпанементе нота «*h*» первой октавы воспринимается на слух как основной тон. С 5-го такта тема вступления переходит в партию

¹ Василий Васильевич Андреев (1861 – 1918) – композитор, балалаечник-виртуоз, создатель первого в России оркестра русских народных инструментов [1].

левой руки. На ее фоне появляются следующие гармонические созвучия, которые удобнее записать джазовой цифровкой: обращенный $C\#m-5add-9^2$ и обращенный $Fmб^3$, завершается данный ход минорным трезвучием от ноты «с» второй октавы в широком расположении с удвоением основного тона. В 7-ом и 8-ом тактах «пустые» аккорды демонстрируют слушателю интонации, которые композитор будет использовать в дальнейшем в качестве тематического материала (Пример 1). Вместе с нарастанием напряжения в гармониях, нарастает и динамика: на фоне кластера в левой руке звучат тоскливые нисходящие интонации малых дуодецим (Пример 2). В последней доле 14-го такта тема уходит в бас, интервально варьировавшись в той же ритмоформуле, повторяясь в аккордовом виде в правой руке, звучащих на регистре «орган» (Пример 3). Так начинается кульминационный раздел, в котором демонстрируется наиболее широкий диапазон части – от большой до третьей октавы. Всё то же использование нисходящего движения, на этот раз мажорными трезвучиями с октавным удвоением основного тона на *diminuendo*, уводит в конец раздела – большой мажорный секундаккорд на фермате замирает с использованием приема *vibrato* в последнем такте (Пример 4).

Далее начинается экспозиционный раздел – «*Allegro*». Он контрастен первому разделу – меняется темп, характер и динамика. В сравнении со вступлением он более решительный и энергичный. Первые два такта «*Allegro*» состоят из кластеров на основном ряду басовой клавиатуры, которые звучат жестко, маршеобразно, подготавливают вступление главной партии в 23-м такте. Главная партия напоминает своим построением основную тему вступления. Интервально начальный фрагмент главной партии идет в обратном порядке нежели во вступлении (уменьшенная квинта + большая терция), ход восьмыми абсолютно идентичен. Несмотря на интонационное сходство, темы отличаются своим характером. Композитор использует самый мощный регистр инструмента – «*tutti*», четверти на *tenuto* должны прозвучать очень настойчиво (Пример 5). С 4-го такта данного раздела появляется так называемый «активный мотив», который еще не раз встретится в произведении. Он состоит из шестнадцатых, расположенных в удобном для баяна аппликатурном решении на двух соседних рядах правой клавиатуры. Интервальная последовательность данного мотива – малая терция, малая секунда и чистая кварта. Он начинается с динамики *mezzo forte* и, разрешаясь в малую нону, приходит в *forte* в 25-м такте (Пример 6). Данный ход встречается в написанном ранее *Концерте № 3 для баяна с камерным оркестром* и узнаваем интервально в ином звуковысотном варианте (Пример 7). Вслед за этим эпизодом появляется небольшая связка перед связующим материалом. Она представляет собой аккордовую

² Уменьшенное трезвучие от «cis» с добавленной пониженной IX ступенью [2].

³ Минорное трезвучие от «f» с большой секстой.

последовательность из вступления, которая в данном случае звучит на октаву ниже в совершенно другом характере. Развиваясь на *crescendo*, данная последовательность резко проваливается в басовые кластеры в 26-м такте, которые исполняются на *piano*. Стоит отметить, что описанные выше кластеры в очередной раз подчеркивают удобство нотного текста для исполнителя-баяниста – их звукоряд строится из нот «*b – es – as – des*», расположенных подряд на основном ряду басовой клавиатуры. С 27-го такта звучит связующий материал. Он состоит из неизменной формулы: в правой руке на *crescendo* появляются аккорды, которые удобнее расшифровать джазовой цифровкой – *Csus2*⁴ с перемещенным на октаву вверх секундовым тоном, квинтаккорд от «*des*» с пониженным октавным тоном, приходящий в *Dsus2* аналогичный по строению с первым. Несмотря на кажущуюся сложность этой аккордовой цепочки, она полностью адаптирована под особенности баянной клавиатуры и очень удобна в исполнительском плане. Тем временем в левой руке, спустя три доли паузы, вступают уменьшенные септаккорды в динамике *sforzando*. Уменьшенные септаккорды также не составляют сложностей, так как выборная клавиатура левой руки (также, как и правая клавиатура), предрасположена к исполнению уменьшенных аккордов – звуки подобных аккордовых цепочек выстроены подряд вдоль одного ряда (Пример 8). В следующем такте проходит восходящий секвентный повтор настоящей аккордовой последовательности на расстоянии малой терции, аппликатурная позиция правой руки сохраняется. Партия левой руки также удобна для исполнения: восходящий секвентный повтор аккомпанемента перемещается на расстояние малой секунды. Волнообразное развитие прерывается акцентированными нисходящими интонациями на малых секундах и квартах (из шестнадцатых и восьмых длительностей в правой руке на фоне чередования аккордов и одного звука в левой руке). Если в данном эпизоде собрать в один аккорд партию левой руки, то получатся *C#m7-5* и *Em7-5*⁵. Как говорилось ранее, такие аккорды удобны для исполнителя-баяниста своей аппликатурной позицией, а также расположением друг от друга на расстоянии малой терции (Пример 9). Аккордовая связка продолжает свое развитие до динамики *fortissimo*, меняя ритмоформулу в 32-м такте. Побочный раздел состоит из двух побочных партий. Первая побочная начинается с динамики *mezzo forte*, звучит менее настойчиво, имеет игривый танцевальный характер благодаря нисходящим интонациям малых секунд и хроматическим ходам. Используется регистр «орган», придающий более хрустальное звучание в верхней тесситуре, но в то же время по-академически мощное звучание в средней и низкой тесситурах. В левой руке звучат

⁴ Sus-аккорды – в таких аккордах III ступень заменяется на II или IV ступень. В данном случае III ступень заменена на II [3].

⁵ Малые минорные септаккорды с пониженным квинтовым тоном.

аккорды, не имеющие гармонической нагрузки. Данные созвучия представляют собой выписанные кластеры из трех нот с определенной неизменной интерваликой: большая секунда (либо малая терция) + малая секунда (Пример 10). В исполнительском плане может вызвать некоторую сложность ритмический рисунок аккомпанемента – довольно часто кластеры попадают на слабую долю, образуя сбивки. В этом же фрагменте появляется «активный мотив» из главной партии, который варьируется звуковысотно, начинаясь от ноты «b» первой октавы. Он приходит в терцовый ход четвертями вниз в 40-м такте, где поочередно меняются малая и большая терции на фоне хроматического пассажа в левой руке. Первая побочная партия завершается интервально варьируемыми интонациями из ее начала на фоне гармонической подушки из малых секст и оstinатно повторяющегося тона «as» первой октавы (Пример 11). Далее снова появляется главная партия, в которой интервально видоизменяется начальное движение, а также партия левой руки – линия баса идет половинными длительностями по полутонам от ноты «d» (Пример 12). Во втором проведении главная партия звучит несколько короче, чем в первом, но по записи занимает больше тактов, из-за частой перемены размеров. В партии левой руки появляется акцентированный тон «cis» в октавном удвоении, на фоне которого в правой руке на регистре «баян» звучит распевная тема второй побочной партии в динамике *mezzo forte* (Пример 13). Напевность сменяется короткими мотивами шестнадцатых, после которых Репников использует прием, известный в русской музыкальной традиции как «гамма Римского-Корсакова»⁶ (Пример 14). Гамма приводит к интонациям начала второй побочной партии, которые сопровождаются четвертными аккордами. После этого возвращаются нисходящие мотивы шестнадцатых в виде вариационного повтора: в первом варианте шестнадцатые разрешались на малую терцию или на чистую кварту вниз, а во втором варианте композитор не предполагает четкой интервалики и изменяет звуковысотность внутри мотивов. Перед заключительным разделом звучит переход, который излагается в басовом регистре, интонационно напоминая начальные такты второй побочной партии (Пример 15). Заключительный раздел объединяет в себе материалы обеих побочных партий. Первые такты заключительного раздела основаны на варьируемых интонациях первой побочной партии, которые излагаются секстами на фоне бурдонно звучащего тона «gis» малой октавы. В басу звучат фанфарные возгласы мелодии, которая строится из интервалов – чистых кварт и квинт (Пример 16). После этого Репников использует отрывок из первой побочной партии, который варьирует звуковысотно. На фоне оstinатных восьмых

⁶ «Гамма Римского-Корсакова», гамма «тон-полутон» – звукоряд, состоящий из последовательности чередующихся тонов и полутонов. Впервые в русской музыке он был использован Н. А. Римским-Корсаковым в музыкальной картине «Садко» (1867) [4].

в басу на ноте «а» большой октавы мелодическая линия представлена кварто-квинтовыми интонациями. Данный отрывок завершается двумя обращенными аккордами $Fb6$ и $Gb6^7$, которые удобны для исполнителя-баяниста: при перемещении руки для взятия следующего аккорда на расстояние секунды вверх аппликатурная позиция сохраняется. Аккорды сопровождаются нисходящим ходом четвертями «а – аs» в басу (Пример 17). Заключительный раздел завершается волнообразной аккордовой последовательностью, основанной на материале вступления. В левой руке идет органнй пункт на тоне «cis» в виде доминанты к *Fis-dur*, который определяется в последних четырех тактах. В басу звучит маршеобразный ход на I и V ступенях *Fis-dur*, в правой руке – трезвучия тоники и доминанты с октавным удвоением квинтового тона. К концу общий характер музыки идет на спад (успокоение). Динамика постепенно угасает от *fortissimo* к *mezzo forte*, уменьшается плотность фактуры. В последнем такте заключительной части «марш» замедляется. Композитор ставит люфтпаузу перед началом следующего раздела для более контрастного разделения экспозиции и разработки (Пример 18).

Разработка состоит из двух разделов. Первый раздел написан в простой трехчастной форме (А-В-А₁). Часть «А» – *meno mosso*, написана в форме простого периода из двух предложений (8 + 8 тактов). Тема *Trio* из *Польки-мазурки (Мазурки №2)* В. В. Андреева (Пример 19) цитируется практически точно, за исключением некоторых украшений. В оригинальной версии используется тональность *h-moll*, Репников же использует тональность *fis-moll*. Для придания матового звучания применяется регистр «фагот». Также отличается аккомпанемент темы мазурки. В оригинальной мазурке, благодаря ровному аккомпанементу четвертями «бас-аккорд-аккорд», в партии фортепиано подчеркивается танцевальность. Репников, напротив, отходит от танцевальности этой темы – в первом предложении в аккомпанементе он использует педаль тоники *fis-moll* по два такта на фоне которой появляется малосекундовая интонация «cis – d», перешедшая в нисходящее движение от шестой ступени *fis-moll* к третьей (Пример 20). Второе предложение повторяет тему *Мазурки № 2*, но теперь излагается в виде канона. Интервал между пропостой и респостой – октава, расстояние вступления – один такт. Первые такты проведений темы (такты 98-100) полностью совпадают (Пример 21). С 4-го такта респосты начинается подготовка к переходу к части «В». Канон завершается волнообразным движением восьмых в рамках доминантовой гармонии к *fis-moll*. На последнюю долю композитор поставил фермату и *ritenuto* (Пример 22). Часть «В» – «в темпе мазурки», написана в форме периода с дополнением (8 + 12 тактов). Основана на главной партии *Мазурки № 3* В. В. Андреева (Пример 23). Композитор сильно варьировал заимствованную тему: тональность мазурки изменилась с *D-dur* на *Fis-*

⁷ Фа-бемоль и соль-бемоль мажорные трезвучия с секстой.

dur, также Репников переработал длительности нот. Главная тема у Андреева излагалась торжественно, а ее заимствованный вариант начинается в динамике *pianissimo* на регистре «баян с пикколо». С первых нот можно проследить, что Альбин Леонидович использует прием игры «репетиция», подражая игре на балалайке (Пример 24). Аккомпанемент в первом предложении представлен четвертями на вторую и третью доли: неполный доминантовый терцквартаккорд чередуется с тоническим трезвучием в тональности *Fis-dur*. Несмотря на то, что композитор не выписал штрихи к данным четвертям, их следует исполнять на *staccato*, так как данный штрих сокращает длительность вдвое. Вторая фраза первого предложения также основана на теме мазурки, на этот раз изложенной секстами на *mezzo forte* с *crescendo*. Во втором предложении основная тема варьируется – композитор скрывает ее в триольных переливах. Во второй фразе второго предложения меняется аккомпанемент: он состоит из коротких разложенных малых септим и чистых октав, переходящих в нисходящую гамму. В дополнении после повтора последней фразы второго предложения появляется нисходящее движение по *Fis-dur* в левой руке, которое ранее встречалось в конце части «А». Репников опускает его на малую терцию вниз, тем самым сохраняя позицию и аппликатуру исполнения. В правой руке используются аккорды субдоминантовой и доминантовой функции – трезвучие второй ступени и неполный доминантовый терцквартаккорд. Постепенное замедление, *tenuto* на последнюю четверть и люфтпауза в данном случае не являются границей крупных разделов – таким способом композитор подготавливает репризу разработки (A_1). Она варьированная, состоящая из двух фраз и сокращенная за счет сжатия второй фразы до трех тактов. Тема возвращается в прежнем темпе с изменением динамики на *mezzo forte* и аккомпанемента, в котором изменилась фактура с интервальных педалей на аккорды в нижнем регистре выборной клавиатуры (Пример 25). Окончание репризы разработки обрывает предыктовый раздел «*Allegro*», подготавливающий репризу главной партии. Он начинается из затакта. Первые три такта полностью основаны на «активном мотиве» из главной партии. В левой руке повторяется минорный квартсектаккорд на тоне «*b*», расположенный на основном ряду клавиатуры. Данная позиция пальцев, не изменяется на протяжении следующих пяти тактов (Пример 26). В партии левой руки начинается активное движение восьмыми в басу по основному и дополнительному рядам. Несмотря на кажущуюся сложность, данное место исполняется тремя пальцами (5-3-2). Тем временем в правой руке звучит восходящая хроматическая последовательность из педалей, основанная на малой ноне. Материал предвосхищает кульминацию: в каждом такте меняется размер, длительности в правой руке сокращаются, композитор выписывает смену меха на каждую из этих длительностей. В кульминации в динамике *fortissimo* на фоне общей педализации в верхнем голосе звучат проходящий и вспомогательный обороты из больших и малых терций

(Пример 27). Предыктовый раздел заканчивается органным пунктом – мужественной по характеру репетицией триолей в правой руке, сопровождающейся в басу акцентированными большими секстами, разрешающимися в бас «а» (Пример 28).

В репризе точно повторяются главная партия и связующий раздел. Затем появляется варьированная динамически первая побочная партия, которая звучит на *fortissimo* в аккордовом изложении. В левой руке материал излагается октавами, в начале он повторяет тему правой руки, затем развивается нисходящим движением (Пример 29). Далее первая побочная возвращает свой характер из экспозиции, в аккомпанементе вновь появляется остинатная формула (Пример 30). Вместо второй побочной партии звучит «прорыв», который излагается движением параллельных больших секст в двух руках. В начале «прорыва» Репников вновь использует «гамму Римского-Корсакова». Продолжает «прорыв» секвенция, которая начинается из затакта. В ней сразу меняется интервальное соотношение между левой и правой рукой с большой сексты на малую дециму. Секвенция представляет собой разложенный восьмыми аккорд, движение которого прерывается хроматическим ходом акцентированными восьмыми на регистре «*tutti*», на фоне собранного воедино аккорда в левой руке (Пример 31). После секвенции внезапно вступает первая тема мазурки из разработки, в динамике *forte* и регистре «*tutti*», которая, по замыслу композитора должна быть исполнена *espressivo* (Пример 32). В аккомпанементе звучит последовательность из разложенных минорных трезвучий. Далее мелодия гаммообразно взбирается до ноты «а» третьей октавы, и спускается к частично восстановленному материалу секвенции. Неожиданно появляется тема второй мазурки из разработки на *fortissimo*. Партия левой руки разделяется композитором на два нотоносца для удобства записи необычных созвучий – чистой квинты в скрипичном ключе и баса «*fis*». Этот фрагмент требует более тщательной проработки аппликатуры от исполнителя (Пример 33). Тему мазурки обрывает яркий маршеобразный ход на *sforzando*, в котором композитор выписывает приемы исполнения и смену меха. В левой руке звучит минорный квартсекстаккорд от «*b*», в правой – обращенный *Ebmadd9*⁸ (Пример 34). В репризе второй темы мазурки изменяется аккомпанемент – вместо аккордов, использованных в разработке, появляется нисходящее движение половинными с точкой. Это последний раз, когда появились темы Андреева в этом произведении. Мазурку вновь обрывает маршеобразный ход на *sforzando*. Звуковысотно поменялся только аккорд в правой руке, теперь это обращение *Ebadd9*⁹ (Пример 35). С 3-го такта маршеобразного материала появляется триоль. Марш начинает угасать динамически от *mezzo forte* до *piano*, а также расширяться с помощью фермат различной продолжительности. Реприза завершается

⁸ Ми-бемоль минорное трезвучие с добавленной IX ступенью.

⁹ Ми-бемоль мажорное трезвучие с добавленной IX ступенью.

вкраплением «активного мотива», который поднят на большую сексту. Он заканчивается на *sforzando* и после *diminuendo* замирает на фермате, плавно переходя в следующий раздел (Пример 36).

Coda («*Andante*»), основана на материале вступления. По построению начального мотива они абсолютно идентичны. По размеру *Coda* в два раза короче вступления за счет отсутствия аккордовой части, вместо которой сразу набирается кластер, а вместо последовательности дуодецим звучит аналогичный ход из уменьшенных квинт. Произведение заканчивается необычными приемами – на фоне кластера в левой руке выписаны удары правой рукой по грифу, затем по меху. В разных частях инструмента стук имеет разную звуковысотность. В последнем такте «Посвящения» композитор подражает звучанию «гонга» – в правой руке на *sforzando* и *diminuendo* исполняется кластер из самых низких звуков (Пример 37).

Литература

1) Андреев В. В. Биография [Электронный ресурс] / URL: <https://andreyev-orchestra.ru/o-nas/biografiya.html> (01.10.2022)

2) Полянская П. Аккорды с добавленными ступенями (add-аккорды) [Электронный ресурс] / URL: https://www.music-theory.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=60&Itemid=254&lang=ru (01.10.2022)

3) Полянская П. Аккорды с задержанием (sus) [Электронный ресурс] / URL: https://www.music-theory.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=62&Itemid=256&lang=ru (01.10.2022)

4) Холопов Ю. Н. Симметричные лады в русской музыке [Электронный ресурс] / URL: <http://www.kholopov.ru/hol-symm-rus.pdf> (01.10.2022)