

**ВОПРОСЫ СТИЛЯ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В НЕКОТОРЫХ  
ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮРАХ РУСТАМА АБДУЛЛАЕВА (НА ПРИМЕРЕ  
МАЛЫХ ЦИКЛОВ “ПРЕЛЮДИИ И ТОККАТЫ”, “5 ДЕТСКИХ МИНИАТЮР” И  
“ЮМОРЕСКИ”)  
Ибрагимова Ш.Э.**

*Ибрагимова Ширин Эркиновна – старший преподаватель,  
кафедра теория музыки,  
Государственная консерватория Узбекистана,  
г. Ташкент, Республика Узбекистан*

***Аннотация:** в данной статье через анализ некоторых фортепианных миниатюр Рустама Абдуллаева раскрываются стилистические особенности музыки композитора. Остатываясь на своеобразии гармонии, ритма и фактуры в этих пьесах автор обосновывает как средства музыкальной выразительности влияют на формирование. Отдельно проводится мысль о параллели и взаимовлиянии между использованием фортепианной фактуры композитора и способом исполнения и интонирования на народных узбекских инструментах.*

***Ключевые слова:** узбекская фортепианная миниатюра, стиль, тема, мелодия, гармония, полиаккордика, ритм, ритмоформула, регулярная и нерегулярная акцентность, фактура, линейность, формирование.*

**QUESTIONS REGARDING THE STYLE AND MUSICAL FORM IN SOME PIANO  
MINIATURES BY RUSTAM ABDULLAYEV (USING EXAMPLES OF THE SMALL  
CYCLES “PRELUDES AND TOCCATAS”, “5 CHILDREN'S MINIATURES” AND  
“HUMORESQUES”).  
Ibragimova Sh. E.**

*Ibragimova Shirin Erkinovna – Senior Lecturer,  
MUSIC THEORY DEPARTMENT,  
STATE CONSERVATORY OF UZBEKISTAN,  
TASHKENT, REPUBLIC OF UZBEKISTAN*

***Abstract:** in this article, through the analysis of some piano miniatures by Rustam Abdullayev, the stylistic features of the composer's music are revealed. Focusing on the originality of harmony, rhythm and texture in these pieces, the author shows how the means of musical expressiveness can influence musical form. In addition, similarities and a shared influence between the piano texture of the composer and its performance using Uzbek folk instruments is explored.*

***Keywords:** Uzbek piano miniature, style, theme, melody, harmony, polyaccordics, rhythm, rhythmic formula, regular and irregular accentuation, texture, linearity, shaping.*

УДК 781.6.

Фортепианная миниатюра как самостоятельный жанр – достижение эпохи романтизма. Особенности миниатюры как жанра связаны в основном, с масштабами – это нечто большое отображённое в малом. Отсюда обобщённое отношение к явлениям жизни, изящество формы и её лёгкое восприятие.

Постоянный интерес композиторов к жанру фортепианной миниатюры не случаен. Именно этот жанр открывает огромные художественные возможности для создания кратких образных характеристик, а также возможности для поиска новых выразительных средств. Достаточно назвать миниатюрную композицию или циклы миниатюр любой эпохи как сразу, становится ясно, что – это творческая лаборатория, где на сравнительно небольшом пространстве сконцентрирована стилистика автора.

В наше время фортепианная миниатюра - это один из субъективных и сложных интеллектуальных жанров, направленный на исследование глубин человеческой души, внутреннего мира людей. Эта сложность проявляет себя не в плане формы, а в плане концентрированности мысли и на уровне восприятия.

В узбекской фортепианной музыке Рустаму Абдуллаеву принадлежит особое место. Его фортепианные миниатюры широко известны не только в Узбекистане, но и за его пределами.

В фортепианных сочинениях Р. Абдуллаева ярко и многогранно раскрываются черты его творческой индивидуальности. Они отличаются, прежде всего, яркостью, красочностью, самобытностью, глубокой национальной почвенностью, связанной с хорезмскими народными традициями. Образный мир композитора привлекает своей неукротимой энергией, жизнеутверждающим оптимизмом, а также различными градациями лирики, искренностью высказывания, философскими размышлениями, глубоким психологизмом. Через свои фортепианные произведения он демонстрирует индивидуальное отношение к миру, к действительности.

Мини цикл «Прелюдия и токката», написанный в 1972 году<sup>1</sup> был посвящён первой исполнительнице этого произведения профессору О.Ю. Юсуповой [1; 2, с.33]. Сочетание двух импровизационных жанров – прелюдии и токкаты, демонстрирует качественно новый подход композитора к малому циклу. В этом, одном из ранних сочинений Р.Абдуллаева, уже можно проследить некоторые индивидуальные черты стиля его музыки, выраженных в сопряжение двух образных сфер: глубоком средоточие лирико-философского плана в прелюдии, отличающейся свободой импровизационного развёртывания музыкальной мысли, и неукротимой энергичной динамики движения в токкате. В «Прелюдии» важное формообразующее значение приобретает выдержанный звук «h», оstinатно пульсирующий на протяжении всей прелюдии и основанный на чередовании двухдольности и трёхдольности переменного размера 3/8, 5/8 и 4/8. Здесь также можно говорить и о линейности мышления. Интересно выявить, как проявляет себя линейность в этом миницикле. Прелюдия начинается двухголосно. В нижнем голосе звучит повествовательная тема речитативного характера (её структура: ядро (3 такта) + развёртывание (2+4, такты 4-9)), в верхнем – линия пульсирующего слоя. В 8-ом такте нижний голос расслаивается на два: 1) нижний - заканчивает своё изложение на звуке «h», становясь третьим голосом, и 2) одновременно появляется средний голос - на звуке «fis», который также как и верхний голос постоянно звучит, создавая квартовую окраску (бурдонное двухголосие) вместе с ним. С конца 9 по 12 такты звучит дополнение – резюме, где сохраняется трёхголосие. С 13-го такта начинается средняя - развивающая часть прелюдии, звучит пятиголосие. В масштабной структуре тематически-интонационного развития середины (13-21 тт.) можно увидеть геометрическую прогрессию: 1+1,5+2,5+4. Характер изложения темы превращается в речитативно-декламационный. Пятиголосие зрительно распадается на два слоя: в первом – выдержанное бурдонное двухголосие (h-fis), линия второго слоя дана в утолщении – в трёхголосной аккордовой вертикали (из них: верхний – (рельефный) - трансформация темы, два нижних – (фон) – поддержка гармонической вертикали), которая продолжается ровно 4 такта, что совпадает с динамическим нарастанием и кульминационной зоной всей прелюдии. После чего идёт постепенный спад – и в высотном отношении, и в динамическом отношении, а также спад, отражённый в постепенном уменьшении количества голосов в линии нижнего слоя (в 17-18 тт. – до двухголосия, в 19т. - одноголосие). С конца 21-го такта до 25-го такта повторение дополнения-резюме, - устанавливается общее трёхголосие, на конец которого идёт наложение начальной темы - вступает реприза (24 т.), - выключается третий голос. И опять в завершении темы (в 31 т.) накладывается послесловие – coda - повторяются последние три такта темы, - звучит четырёхголосие (где самый нижний – тема, а три верхних поддерживающий фон). Таким образом, и в линейности, и в форме прелюдии мы можем увидеть стройную логичную симметрию, проявляющую себя - в простой концентричности формы, общая схема которой такова:

1-9	10-12	13-21	22-25	24-31	31-36
A	B	C	B	A	a <sup>1</sup> (coda)

где а – изложение (экспонирование) темы, b – дополнение - резюме, также можно сказать, что здесь закончилась первая часть прелюдии; с – развивающая середина; далее b - повторение конца первой части (дополнения), а - реприза, и a<sup>1</sup> - последнее послесловие (coda);

- в симметрично-волновой драматургии использования вступления голосов, проявляющую себя в постепенном включении (увеличения их количества с одновременным эмоциональным нагнетанием) и также их постепенном выключении (связанным со спадом).

Далее, в «Токкате», начинающейся на динамике двух форте - как взрыв неумённой энергии, после тихого раздумья прелюдии, линейность продолжает проявлять себя, но уже в другом качестве - в политональном сочетании cis-moll/c-moll, вследствие этого фортепианная фактура делится на два пласта, что ещё связано и с трактовкой фортепиано как ударного инструмента. В первых двух тактах даётся усуль – как подготовка к дальнейшему действию. Сама запись нотного изложения текста очень схожа на двухстрочную запись ритмов дойры (с разделением в нижней строке линии - «бум» и в верхней линии - «бак»). В связи с этим, в верхней (cis-moll-ной) строке звучит бойкая, ритмичная и в то же время певучая тема (начинается с третьего такта), а в нижней – усуль.

Строение токкаты следующее:

Первый двутакт – усульное вступление (звучит как дойра, с рельефным регулярной акцентностью на каждую первую восьмую в группировке – 3/8+3/8+2/8 в размере на 4/4);

3-8 такты – экспонирование темы – первый период (4+4). Звучание подобно соло дутара с постоянным неизменным усулем;

11 такт – один такт опять даётся усуль + 3 такта мелодический проигрыш-связка или дополнение;

С 15-22 такты идёт вариантный повтор темы (также период - 4+4). Вариантный повтор идёт за счёт утолщения темы – дублировки в кварту и квинту- развитие темы её 2-ое проведение.

23-26 такты (четырёхтакт) – теперь это уже развитый вариант проигрыша, звучание которого подобно ансамблевому (ансамбля дутаристов с чангистами), что выражается через особую фактуру – использования токкатно-мартелятной техники, это квинтоктавы (верхний пласт), попеременно чередующиеся с трёхзвучными квартаккордами (нижний пласт). Далее, к этому четырёхтакту добавляется ещё три такта –

<sup>1</sup> Данное произведение уже было издано ранее в сб. «Пьесы узбекских композиторов для фортепиано» под редакцией О.Ю. Юсуповой, Т. 1972.

усульный отыгрыш-переход. Строеие 1- части определим, как дважды повторенный период с проигрышем. Проигрыш очень похож на рефрен в узбекской музыке, его ещё называют бозгуй.

С 30-го такта начинается середина. Звучит совершенно новая тема, являющаяся контрастом основной. Здесь можно услышать, как бы диалог между двумя узбекскими инструментами – сурнаем и карнаем, мастерски переданный композитором в виде различных сопоставлений – регистровых (средний с нижним) и динамических (одного форте с двумя). В ритмическом сопровождении происходит некоторое изменение. Теперь здесь нет акцентов на каждую первую восьмую в группировке, вместо них – пауза. Но регулярная акцентность не исчезает, она остаётся в верхнем пласте – упругой маркатированной теме.

С 48-55 тактах опять звучит проигрыш (бозгуй) с той лишь разницей, что звучит он на квинту выше и вместо квинтоктавы использована квартоктава. Он дан уже в виде периода (4+4), за которым как его же продолжение (в той же фактуре) звучит новый вариант основной темы (56-63 тт.). Несмотря на то, что тема изложена по-другому, по строению она осталась неизменной. За ней, как и в начале следует опять проигрыш-развитие данного варианта темы, который приводит к репризе. Весь этот раздел (начиная с 48 т.) является продолженным развитием тем из первой части.

С 68-го такта начинается третья часть – реприза. Сначала это четырёхтактовое усульное вступление и с 72 такта начинается точная реприза, где также после основной темы, как и в первой части, повторяется проигрыш- рефрен.

Итак, форма токкаты – простая трёхчастная с точной репризой и с серединой, синтезирующей в себе два типа – контрастность и продолженное развитие, а также совмещающей принцип рефренности, отсюда вытекает и форма – простая трёхчастная с добавочным рефреном.

Рассматривая и анализируя строение токкаты, невольно получилось так, что каждая тема ассоциировалась как бы в исполнении того или иного народного инструмента. Такое «слышание» исходит из самой музыки Р.Абдуллаева, в которой очень точно переданы и воплощены приёмы исполнительства и методы интонирования на узбекских народных инструментах.

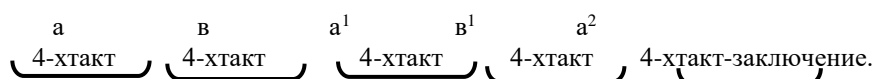
«5 детских миниатюр»<sup>2</sup> [2, с. 82-86]. Цикл был написан во время поездки Р.Абдуллаева в Таиланд в подарок на память от узбекского композитора тайской королевской семье (в 1993 г. – дата написания концерта № 3 для фортепиано с оркестром «Тайские напевы»). Р.Абдуллаев сразу вводит в мир тайских интонаций, используя весь арсенал средств выразительности, свойственных именно восточным мелодиям. Это пентатоника, пунктиры, синкопы, трихорды на пентатонической основе (восходящие и нисходящие поступенные, а также типа б.2+м.3 нисходящие, или с восходящим скачком на ч.4 и с обратным заполнением – ходом вниз на м.3), терцовость, тянущиеся бурдонные квинты с форшлагом и т.д. Так, первые две миниатюры близки не только интонационно и ладово (обе написаны в тональности *F-dur*), но и структурно. Структура их представляет 17-и тактовый период неквадратного строения, состоящий из двух предложений повторно-вариантного строения, с той лишь разницей, что в миниатюра №1 – структура 9+8, а в №2 наоборот, 8+9. №1 второе предложение как производный вариант первого. Пьеса полифонична, изложена в виде двухголосного канона, ей свойственна текучесть. Тема – пентатонична, торжественна, с острым пунктирным ритмом. Тип темы ядро +развертывание. Миниатюра №2 так же повторного строения (только начальные 2 такта), но развитие в ней более интенсивнее и динамичнее, особенно ее второе предложение, в плане завоевания диапазона, фактуры. Период развиваясь, достигает кульминации в 11-12 тактах (кульминационная вершина в 12 такте), с 13-го такта идет спуск – завершение. Если в первой пьесе было чистое полифоническое двухголосие, то во второй каждый голос превращается в отдельный пласт. Сначала это в первом предложении бурдонные квинты, от чего ткань становится временами трехголосной, и далее, во втором предложении они переходят в септимы, в каждом голосе – в фактуре уже четыре голоса, на какое-то время переходящие в гомофонно-гармоническое изложение, но в основе своей это все те же два пласта. Надо заметить, что когда идет спуск после кульминации, то он отражается и на количестве голосов в фактуре, так, музыкальное изложение постепенно от четырехголосия, через трехголосие в конце возвращается к двухголосию. По характеру вторая миниатюра немного отличается от первой, ее мелодия более лирична, песенна и в то же время танцевальна, плавна, похожа на сплетенное кружево. Опять же композитор использует каноническую имитацию, но не точную. Как это было уже отмечено, эта пьеса по интонационному языку очень близка с 1-ой, ее близость проявляется через терцовость, пунктиры, синкопы (сравните 1-2 и 3-4 такты в обеих пьесах), выделения устоев на звуках *a* и *d*, обе развиваются мотивной цепью, первые два мотива в обеих пьесах основываются на одних и тех же звуках *c-a* и *g-a-g-f-d*, но даются в разных метрических условиях. Можно сказать, что в основе лежит одна тема, и что вторая пьеса – производный вариант первой, но по образному содержанию они контрастны.

Миниатюра №3 (тональность *d-moll*) представляет собой совершенную противоположность первым двум. По настрою – это легкое скерцо, по-детски непосредственно задорное и шаловливое. Теме предшествует шеститактовое вступление с остигнутым тоническим квинтовым органым пунктом, изложенным одновременно в двух видах: первый – сначала как остигнутая ритмическая фигурация, на которой накладывается второй – тянущийся квинтовый бурдон с форшлагом (квинта *d-a* – эти звуки в

<sup>2</sup> Рустам Абдуллаев. Сборник произведений для фортепиано. Т., 2008, с. 82.

начале предыдущих двух пьес выделялись как устойчивые мелодии, здесь же – это основные устойчивые звуки тональности данной пьесы). С 7-го такта начинается тема, в сопровождение все той же остиной фигурации из вступления. Тема – четырехтактная структура, назовем ее элементом “а”, делящаяся на двутакты (второй двутакт является перемещением на терцию вниз первого, но с другим завершением, в результате чего получается терцовое сопоставление мотива: *d-moll-B-dur*), за ним идет двухтактный проигрыш; следующий двутакт – это дальнейшее развитие темы (13-14 такты) – элемент “в”, за которым следует опять двухтактный проигрыш, но уже с резким сдвигом на полутон из *B-dur* в *h-moll* (15-16 такты). С 17-го такта начинается середина – повторение 1-го элемента “а” – это уже цельная четырехтактная структура, но в сопровождении квинты “*b-f*”, т.е. идет вариантное изменение, после идет опять ответный проигрыш (4 такта), который приводит к основному устою “*d*”. С 25-го такта – третье проведение темы (можно сказать третье предложение), здесь опять повторяется начальный четырехтакт, но с перемещением на октаву вверх. Это сокращенная реприза, за которой следует заключение (9 тактов), основанное на тематизме вступления. Итак, форму можно рассматривать как самостоятельный период, состоящий из трех предложений повторной структуры со вступлением и заключением или как простую одночастную форму с элементами трехчастности, с обрамлением (вступлением и заключением).

Музыкальный язык миниатюры № 4 (тональность *c-moll*) очень схож с 1 и 2 пьесами, т.е. можно провести между ними арку. По жанру – это марш-шествие. К торжественности, идущей от первой пьесы, добавляется величественность, которая передается пунктиром (как и в 1-ой пьесе), а также двумя восходящими скачками на кварту с последующим ходом вверх на секунду. Еще одну параллель можно увидеть в использовании полифонического приема канонической имитации – через имитационное повторение мелодического мотива 3-го такта в басу 4 такта, а также в 7-8 тактах. Кроме того, тянущиеся бурдонные квинты с форшлагом, сопровождающие тему, берут свое начало от пьесы №2 и из вступительного раздела пьесы № 3, т.е. здесь также устанавливается связь в цикле между 2, 3 и 4 пьесами. Форма данной миниатюры – дважды повторенный период с четырехтактным заключением. В структуре ощущается вариантная периодичность:



Миниатюра № 5 – Завершающая цикл пьесы. По содержанию продолжает линию пьесы № 3. Этому способствует игривость музыки, непосредственность и легкость характера, в которых проявляется детские забавы и наивность. Композитор применяет прием имитирования звучания звоночка-колокольчика, передающийся через использование высокого регистра и своеобразной токатно-мартелятной техники. Также в интонационном языке чувствуется связь с узбекской музыкой, особенно это явно передано в средней части пьесы, где идет имитация (подражание) звучания узбекского народного инструмента чанг (это передается через использование квинт и квинтоктав в токатно-мартелятной фактуре). Форму пьесы можно рассматривать как простую 3-хчастную с обрамлением, где *a* – тематическое вступление (2т.), далее I часть – *в + a<sup>1</sup>* (3т+2т с повторением); II часть – середина – *с+a<sup>2</sup>+с<sup>1</sup>+a<sup>2</sup>* (2+2+2+2);

III часть – реприза точная – *в+a<sup>1</sup>(3+2) + 2 такта заключение*. Также ее можно рассматривать как минирондально-концентрическую форму:

*a – в – a<sup>1</sup> – с – a<sup>2</sup> – с<sup>1</sup> – a<sup>2</sup> – в – a<sup>1</sup> + заключение*, где *a*- играет роль рефрена.

Итак, в цикле прослеживаются связи между следующими пьесами 1 и 2; 1 и 4; 3 и 5; 2, 3 и 4. Эти связи основываются на использовании интонационного сходства, т.е. на тематическом уровне; на использовании схожих приемов развития (- прием канонической имитации); на структурном уровне – использование периодической структуры.

Большой интерес в ладовом, гармоническом, фактурном и ритмическом отношениях представляет собой пьеса «Юмореска», написанная композитором в 2008 году [2, с.86]. Применение политональностей, полиаккордики, различного усложненного состава аккордов, разноплановой фактуры, использования ритмоформулы, регулярной акцентности, а также различных ритмических сочетаний-перебоев регулярной и нерегулярной акцентности, - все эти средства вызывает яркую атмосферу юмора. По словам музыковеда И.Галущенко «пьеса воспринимается как колоритная жанровая зарисовка»<sup>3</sup> [2]. В ней царит настроение праздника, игры, безудержного веселья.

Надо заметить, что в тематическом плане пьеса продолжает линию фортепианного цикла Р.Абдуллаева «Сказки»<sup>4</sup> [2, с.15]. Это подтверждается и интонационно, и ритмически. Интонационное сходство можно увидеть со вторым номером цикла «Танец цветов» и также с пьесой «Утренний ветерок» [2, с.17, с. 29]. В ритмическом отношении сходство проявляется в употреблении одной и той же ритмоформулы (лейтусуля). Для примера можно сравнить 2-ой такт данной пьесы, а в цикле «Сказки» эта же ритмоформула в пьесах

<sup>3</sup> И. Галущенко. Фортепианное творчество Рустама Абдуллаева // Вступительная статья к «Сборнику произведений для фортепиано Р. Абдуллаева», Т.2008, с.10.

<sup>4</sup> Рустам Абдуллаев. Сборник произведений для фортепиано. Т., 2008.

«Танец цветов», «Караван», которая здесь предстаёт в виде вариантных синкопированных изменений (в 1 т. и 24 т.), или пунктирных (13 т.). Несмотря на такие интонационные и ритмические сходства – в образном плане все пьесы совершенно различны. В корне, все эти выразительные средства глубоко национальны, исходят из фольклора. Использование одинаковых средств, но в разных ипостасях, в лишний раз подтверждает умение композитора мастерски передавать различные характеры и образы.

Применение в тематизме секунд, квинт, октав с секундовыми форшлагами, квинтоктав с усложнёнными секундами, а где-то в виде вариантной двойной секунды - приближает звучание фортепиано к имитации народных струнно-щипковых инструментов, а применение в фактуре токкатно-мартелятной техники ассоциируется с имитированием ударных инструментов. Кроме того, в начале в мелодии можно услышать диалог между узбекскими народными инструментами: духовым (най или сурнай 3 т., 7 т.) и струнно-щипковым (это может быть дутар, кашгарский или афганский рубаб 4-5 тт., 8 т.), которые поддерживаются остинатным усулем дойры. Далее, перебросы аккордов в фактуре (стр. 88 нижняя строчка – 89) из нижнего басового регистра в средний и обратно вместе с октавными тремоло 32-ми в верхнем, имитирует как-бы игру группы ударных инструментов, т.е. ансамблевое исполнительство на ударных инструментах. Можно сказать, что фортепиано здесь трактуется как чисто ударный инструмент.

В ладовом плане в начале первой части (форма имеет простую безрепризную трёхчастную структуру) можно увидеть сочетание нескольких ладов – *a-фригийского* с подвижной II ступенью (*b-h*) и *a-дорийского* с подвижной VI ступенью (*fis-f*). Во второй части (с 14 т.) всё сдвигается на один тон вверх (типичный для Р. Абдуллаева приём развития). Теперь устой “*h*” также фригийско-дорийский лад (с подвижными II и VI ступенями). В структурном и тематическом отношении вторая часть является вариантным повторением первой части. Вариантное изменение касается следующего: усольное вступление сокращено на 1 т., сама тема дана в утолщение – добавляется остинатный звук “*a*” (15 т.), вариантное изменение начинается с 19-го такта, с 21-го такта и до конца 24-го такта идёт расширение - развитие темы. 25-26 такты являются переходно-связочными между второй и третьей частями. Третья часть (с 27 т.) совершенно контрастна первым двум. Так как здесь уже нет ни темы, ни того лада, который был здесь, ни единой тональности. Местами сохраняется только усуль. Начинаются ритмические перебои. Регулярная акцентная ритмика (основной усуль) сменилась на нерегулярную акцентную (это происходит ещё до перехода к третьей части см. 21 т.). С 28-го такта появляется новый характерно-синкопически акцентный рисунок (здесь шестнадцатые группируются по-другому: 3/16+3/16+2/16 в 4/4 размере), который придаёт темпу ещё большую подвижность, чёткость и танцевальность. Кажется, как будто всё убыстряется и несётся, пульсация становится частой.

В тональном плане тоже идёт неустойчивость, так как в третьей части начинается использование битональных сочетаний: поначалу *c/des* (27 т.) - в противопоставлении кварт и квинтаккордов, расходящихся в разные стороны, далее идут следующие политональные сдвиги *d/es*, *e/es*, *f/es* (34-36 тт.) и ближе к концу это опять *d/des*, *e/es* (41-42 тт.).

В фактуре третьей части можно проследить чёткое разделение на два пласта (проявление линейности), которое сохраняется до конца пьесы. Это разделение подтверждается следующими средствами: 1) политональными сочетаниями, 2) различными регистровыми сопоставлениями (верхнего и нижнего пластов или, когда от среднего регистра пласты расходятся в разные стороны), 3) разного рода фактурными комбинациями (типа октавных перебросов по всей клавиатуре сверху вниз и, наоборот, в соединении с квинтами); или при мелодической остинатной фигурации или тремоло октавы – в верхнем регистре и усложнённой терцовой вертикали – в нижнем регистре (как, например, трезвучие в *Ges-dur* с внедрённым тоном - секундой “*as*” и двойным тоном “*g-ges*” в 28-29 тт.), 4) сочетанием белых и чёрных клавиш (41-43 тт.), 5) полиаккордией (см. 40-41 тт. в нижнем пласту – терцквартаккорд от “*ais*” (*ais-cis-dis-fis-h*) усложнённый внедрённым тоном “*h*” и в верхнем пласту – созвучие, данное в виде двойной квинтоктавы, усложнённое двойным тоном “*a-ais*” (его звучание *a-h-e-ais-h*); близкий полиаккорд появляется и в последнем такте, где крещендирующее глиссандо в верхнем слое приводит к такой же усложнённой квинтоктаве с двойным тоном “*d-dis*” (*d-e-a-dis-e*), а внизу звучит усложнённая терцовая вертикаль – трезвучие *dis-moll* с внедрёнными тонами “*gis*” и “*e*”).

Итак, попытаемся подвести итог нашим наблюдениям над музыкальным языком и чертами стиля Р. Абдуллаева в его фортепианных миниатюрах. Многие в его сочинениях объясняются тем положением, которое он занимает в узбекской музыке. Композитор «решает задачу», аналогичную тем, что решали основоположники «молодых» школ. Р. Абдуллаев соединяет фольклорную основу с достижениями классической и современной музыки, обогащает при помощи этого синтеза узбекскую и мировую культуру. Композитор продолжает одну из наметившихся новых тенденций узбекской музыки (сложившейся уже к 80-тым годам прошлого столетия), а именно – тенденцию к использованию в композиторской практике метода традиционно-национального интонирования.

Проявляется это через разные приемы письма в фактуре. Как говорит сам автор: «...в узбекской музыке самый сложный вопрос – это найти *свежую* фактуру, а её надо искать в фольклоре. Необходимо находить такой звук, который бы имитировал звучание того или иного инструмента, т.е. чувствовать национальный

колорит»<sup>5</sup> (2010). Надо отдать должное автору, – и это ему действительно удаётся – его можно назвать «мастером узбекской фортепианной фактуры».

Народное начало проявляется через всю его музыку, через интонации мелодий, ритм, лады, гармонию, фактуру и формообразование. С точки зрения ладотональности мы встречаем такие средства как политональность, полиладовость, при развитии часто мы можем видеть резкие тональные сдвиги на тон или полтона, также встречаем пьесы с модулирующими тональностями; со стороны принципов развития – это повторность, измененный повтор, варьирование, вариантность, обновление, контраст, производный контраст и т.д.; в масштабно-тематическом отношении в основном периодичность; в тембро-регистровом и фактурном отношении – использование различных средств колорирования, близких звучанию и исполнению на народных инструментах, дублировок, наслоений, использование многоплановой фактуры, делящей музыкальную ткань на несколько пластов, регистровые контрасты, использование гомофонно-гармонического, полифонического, гетерофонного видов многоголосия; в области ритма использование разных усилей-ритмоформул, регулярной и нерегулярной акцентности, полиритмии, многоплановой ритмики, в отношении гармонии это и современная усложненная аккордика, кластеры, и классико-романтические традиции.

Главные критерии его самобытности – собственная личность со всей ее неповторимостью и, прежде всего – прочные связи его музыки с национальным искусством, где он всегда является истинным узбекским художником.

#### *Список литературы / References*

1. Пьесы узбекских композиторов для фортепиано» под редакцией О.Ю. Юсуповой, Т. 1972.
2. *Рустам Абдуллаев*. Сборник произведений для фортепиано. Т., 2008.
3. *Галущенко И.* Фортепианное творчество Р. Абдуллаева. // Р. Абдуллаев. Сборник произведений для фортепиано. Т., 2008, С.7-10.
4. *Холопова В.* Музыкальный ритм. М.1980.
5. *Холопова В.* Фактура. М.1979.

---

<sup>5</sup> Из беседы с композитором в 2010.