

Л. В. Бражник

**Композитор Ренат Еникеев. В поисках национального стиля
(на примере произведений для фортепиано)**

Аннотация

Статья представляет собой анализ ряда фортепианных произведений Р. Еникеева. Насыщая фактуру хроматизмами, диссонирующей аккордикой, полимелодическими приёмами, композитор сохраняет национально узнаваемый колорит мелодических линий.

Ключевые слова: фортепианные произведения Р. Еникеева, полипластовость фактуры, пентаккорды, хроматизмы по вертикали, национальный мелос.

L. V. Brazhnik

Composer Renat Enikeev. In search of a national style (on the example of piano works)

Summary

Tatar composer Renat Akhmetovich Enikeev (1937–2020) is the author of works of various genres. Piano music occupies a special place in his work. From the very beginning of his compositional activity, while remaining a nationally recognized composer, he began to look for independent ways to develop Tatar musical art. This is manifested, in particular, in the chromaticization of the texture voices, saturation of the sound with dissonant chords and other means of procedurality while preserving the national flavor of the leading melodic lines. These means are represented in his piano compositions, including the piano cycle “Saydashstan”, which is a melodies’ transcription of the classic of Tatar music S. Saydashev, presented in a new way by Enikeev. In general, R. Enikeev left a very interesting and sought-after creative legacy.

Keywords: Piano works by R. Enikeev, poly-layer texture, pentaccords, vertical chromaticisms, national melos.

В 1971 году издательство «Советский композитор» под грифом «Концертный репертуар пианиста» опубликовало Сонату для фортепиано Рената Еникеева (Соната посвящена известному композитору Ю. В. Виноградову, у которого он учился композиции ещё в Казанском музыкальном училище). Разумеется, это было не первое издание произведений татарских композиторов, в том числе и Еникеева. Но большой тираж выпуска (830 экземпляров) свидетельствовал о внимательном и заинтересованном отношении московского издательства к татарской музыке — весьма важной и существенной составляющей отечественного музыкального искусства 1960–70-х годов и последующих десятилетий. Более того, со временем выяснилось, что эта Соната была одним из наиболее значимых произведений самого Еникеева. В нём композитор сконцентрированно предопределил многие свойства музыкального языка, развиваемые им и далее в других сочинениях.

Ренат Ахметович Еникеев (1937–2020) оставил в татарской музыке чётко обозначенный индивидуальный творческий след — багаж произведений разных жанров. Как известно, начальные этапы становления и развития татарской профессиональной музыки в XX веке успешно прошли композиторы-классики — С. Сайдашев, М. Музафаров, Н. Жиганов, Ф. Яруллин и другие. Следующим поколениям композиторов, к которым принадлежит и Р. Еникеев, предстояло осваивать новые тенденции в области музыкального языка, оставаясь при этом авторами национально узнаваемых сочинений.

В творчестве Р. Еникеева значительное место занимают произведения для фортепиано. Он автор фортепианных сонат, сонатин, сюит, баллады и других сочинений. Это во многом объясняется тем, что сам композитор прекрасно владел игрой на этом инструменте. В годы учёбы в Казанской консерватории у него даже

возникло желание перейти на фортепианный факультет. Об этом Р. Еникеев сообщает в интервью с С. Гурарием: «Одно время увлечение фортепиано было настолько сильным, что я практически забросил все предметы и занимался только на рояле, даже подготовил... специальную программу для перехода на фортепианный факультет» [4. С. 51].

Свойственная татарской профессиональной музыке мелодизация фактуры характерна и для многих произведений Еникеева, в том числе для Сонаты для фортепиано — Сонаты № 1. Это проявилось в виде полипластовости, в полифонизации музыкальной ткани, в соединении контрастных фактурных слоёв в единые вертикальные комплексы. Композитор использует эти приёмы как в начальном изложении главной темы первой части Сонаты, так и в её дальнейших преобразованиях. Мелодическая линия верхнего голоса — организующий компонент темы — основана на «чёрноклавишной» пентатонике *es-ges-as-b-des* (3.2.2.3) Одновременно введённый пласт низлежащих голосов, с полутонами и хроматизмами по вертикали, способствует весьма обострённому звучанию темы уже с первых тактов (сам композитор в частной беседе подчёркивал наличие в фактуре его произведений хроматизмов по вертикали). Главная тема характеризуется также разновысотными имитациями интонационных сегментов-мотивов. Общий охват ступеней — двенадцать. Уже этот пример демонстрирует возможность использования практически любого «сопровождения» — фона по отношению к пентатонному мелосу (см. пример 1).

В мелодической линии побочной темы первой части Еникеев стремится воспроизвести звучание традиционного татарского песенного жанра *озын көй* (протяжной) с наличием мелизматических украшений. При этом и здесь фактура уже в первом проведении темы насыщается диссонансами, в том числе и благодаря использованию хроматических вариантов гармонических функций (см. пример 2).

1

Allegro energico ♩ = 152

2

5

Разработочный раздел первой части Сонаты представляет собой свободно трактованное фугато на основе главной темы. Это вполне закономерно ввиду многократного обращения к полифоническим приёмам в экспозиционном,

а затем и репризном проведениях основного тематического материала.

Мелодией второй части Сонаты является башкирская народная песня. Как считает Р. Еникеев, «интонационно башкирская и

татарская музыка при всех различиях имеет много сходных черт, поэтому использование башкирских интонаций не нарушает общей стилистической окраски» [4. С. 53]. Композитор организует музыкальный процесс в этой части не просто в единении, но в определённом смысле слиянии мелодической линии и фактуры нижних голосов. Медленный темп (*andante*) позволяет услышать все нюансы интонационного трихордного типа развития в совокупности с линейной гармонией, которая представляет собой череду пентаккордов. Пентаккорды (термин Ю. Н. Холопова) в данном случае состоят из последования гармонических секунд на основе тетрахордов *c-d-f-g* и *c-d-e-g*. Малые секунды, эпизодически присутствующие во всех слоях фактуры, не искажают общее начальное звучание темы — светлое, умиротворённое (см. пример 3).

В кратком среднем разделе части преобладают так называемые общие формы движения с вкраплениями элементов начальной темы. В репризе из-за структурных изменений пентаккордов и расширения диапазона (до характерных для Еникеева трёх строчек музыкального текста) основная тема приобретает иное звучание. Композитор вводит в фактуру последования параллельных кварт, квинт, диссонирующие тритоны, большие септимы, увеличенные октавы. Так Еникеев демонстрирует способ преобразования натурально-ладовых аккордов в остро звучащие созвучия (см. пример 4).

В связи с интонационной и фактурной стилистикой данного произведения следует отметить и начальную тему финала. Финал Сонаты — это трёхчастная форма с полифонизированной фактурой в крайних разделах.

В череду ангемитонных мотивов этих разделов Еникеев включает «мелодический диссонанс» с наличием хроматического полутона *es-b-d-des*, тем самым предопределяя полутоновую наполненность всего последующего развития в финале Сонаты (см. пример 5).

Продуманность деталей музыкального процесса, насыщение многослойной фактуры остро звучащими диссонансами характерна и для других произведений Р. Еникеева. В целом Соната № 1 для фортепиано — технически весьма сложное в исполнительском аспекте и очень интересное для слушательского восприятия произведение. В нём композитор нашёл свои способы органичного соединения национального колорита с новыми для татарской музыки 1960–70-х годов средствами музыкального языка.

В 1971 году, когда в Москве была издана первая фортепианная Соната Р. Еникеева, он был уже автором целого ряда произведений разных жанров, в том числе Сонаты № 2 для фортепиано. (Соната посвящена, как указано в рукописи, революционеру Хусаину Ямашеву.) Со свойственной композитору энергией он избирает в этом произведении иной, чем в Сонате № 1, тип формообразования, существенно развывая и обновляя средства музыкального языка. В Сонате № 2 отсутствует привычное деление на соответствующие жанру части. Произведение написано в форме темы с вариациями. Как считал Р. Еникеев, в основу темы положена татарская народная песня «Анам кабере янында» («У могилы моей матери»)¹.

Ладовой основой народной мелодии в Сонате № 2 Р. Еникеева является гексатоника минорного наклонения *h-cis-d-e-fis-a* с преобла-



4

Tempo I

5

Allegro con spirito ♩=138

данием ангемитонной трихордной мотивики и наличием полутоновых соотношений ступеней в заключительных тактах (см. пример 6).

Можно было бы предположить (услышать) гармоническое сопровождение к мелодии, как основной темы Сонаты № 2, в тональности h-moll с чередованием аккордики побочных ступеней. Но Еникеев уже с первых тактов и далее существенно обостряет общее звучание, насыщая фактуру хроматическими линиями голосов. Это придаёт народной мелодии спокойный и даже трагический характер. К концу экспозиционного восьмитактного изложения основной темы Сонаты образуется определённая закружённость благодаря заключительному плагальному кадансу (см. пример 7).

В следующих за темой восьми вариациях идёт её значительное преобразование. Вариации, весьма контрастные по фактурным рисункам, темпам, регистрам, объединены начальной интонационной ячейкой, постоянно меняющейся, но узнаваемой. Еникеев не обозначает вариации Сонаты номерами, вероятно, по той причине, что не считает каждую из них само-

стоятельным разделом произведения. Вариации объединяются в группы, в определённой степени соответствующие сонатной форме.

Основными приёмами развития в Сонате № 2 являются: смена фактурных рисунков, в том числе ритмических, темповые и динамические контрасты, регистровые перемещения, зачастую типа транспозиций. В произведении преобладает насыщенный хроматизмами полимелодический тип фактуры, весьма характерный для всего творчества Р. Еникеева.

В целом, в Сонате № 2 проявилось незаурядное мастерство Р. Еникеева — композитора-пианиста — как в построении целостной формы вариаций, названной им сонатой, так и его понимание и воплощение реально достижимой исполнительской техники.

В 1972 году Р. Еникеев написал ещё одну — Сонату № 3 для фортепиано, которую обозначил как Соната-партита. Это был очередной опыт композитора в создании произведения, названного Сонатой, но основанного в каждой из четырёх частей на полифонических формах и приёмах развития. Интересно, что позже —

6

Pensieroso ♩ = 50

7

Pensieroso ♩ = 50

в начале 1980-х годов, отвечая в беседе с С. Гурарием на вопрос о преподавателях консерватории, у которых учился молодой композитор, Р. Еникеев прежде всего называет профессора Г. И. Литинского: «Незабываемы уроки Г. И. Литинского, который открывал перед нами горизонты полифонии, помогал осмысливать полифонические жанры применительно к национальной стилистике разных музыкальных культур, в том числе и татарской» [4. С. 50–51]. Именно в Сонате № 3 Р. Еникеев в полной мере

реализовал своё увлечение идеей полифонического многоголосия на основе национального тематического материала.

В 2000 году к 100-летию со дня рождения классика татарской музыки С. З. Сайдашева Татарское книжное издательство выпустило сборник фортепианных пьес Р. А. Еникеева «Сайдаштан. Тетрадь юного пианиста». Мелодии С. Сайдашева и ранее были использованы рядом композиторов Татарстана — А. Монасыповым, А. Миргородским и другими — в

качестве тематического материала своих произведений.

«Сайдаштан» Р. Еникеева представляет собой собрание транскрипций для фортепиано известных вокальных мелодий из музыки С. Сайдашева к драматическим спектаклям. Создавая «Сайдаштан», Еникеев задумал этот альбом для обучения в классе фортепиано, хотя ряд заключительных пьес сборника вполне могут войти в концертный репертуар пианистов. Вместе с тем у автора транскрипций была ещё более важная цель: познакомить молодых музыкантов с мелодиями великого татарского композитора, поскольку его музыка с течением времени по разным причинам не столь часто стала звучать в музыкальном пространстве республики.

Известно первоначальное намерение Р. Еникеева дать сборнику транскрипций название «Мой Сайдаштан». Этим в определённой степени объясняется сущность текста «От автора», представленного в самом начале сборника. Р. Еникеев сообщает: «Если не придавать особого значения некоторым структурным изменениям, закономерным в случаях инструментального изложения, в мелодии Сайдашева сохранены в неприкосновенном звучании... Стремясь, по возможности, быть как можно ближе к природе жанра фортепианной музыки, я внёс существенные изменения в фактуру, гармонию и форму композиций» [5. С. 4]. Как

композитор, создавший немало фортепианных произведений, Р. Еникеев имеет в виду, прежде всего, собственное представление и понимание «природы жанра фортепианной музыки».

В сборнике Р. Еникеева, состоящем из двух Тетрадей и Приложения, представлены транскрипции 21 мелодии С. Сайдашева. При сравнении музыки Сайдашева с транскрипциями его мелодий, сделанных Еникеевым, заметна разница, порою весьма существенная в их трактовке. В произведениях Сайдашева преобладает модально-тональная организация музыкальной ткани с ангемитонной (по преимуществу) мелодией и тонально-функциональной гармонией. Не отказываясь в ряде пьес от гармонического сопровождения мелодий, Еникеев нередко использует разные типы мелодизированной фактуры. Например, способ транскрипции первой пьесы сборника «Сайдаштан» обозначен уже в её названии — «Тургай — Жаворонок (канон)». И хотя Еникеев весьма свободно трактует этот термин, признаки полифонического развития здесь явно присутствуют (см. пример 8).

Известная сайдашевская мелодия «Бибисара» (женское имя) звучит в пьесе № 3 на фоне мелодизированной линии нижнего голоса (см. пример 9).

Такого рода примеры можно продолжить. Вместе с тем Еникеев в поисках нового прочтения, то есть восприятия мелодий Сайдашева, неоднократно обращается к квинтовым и квар-

8

Andante cantabile ♩ = 96

The image shows two systems of musical notation for a piano accompaniment. The first system is marked *p* and the second *mf*. Both systems are in 4/4 time and feature a melodic line in the right hand and a supporting line in the left hand, with a fermata over the final notes of each system.

9

Moderato con moto ♩ = 100
cantabile

товым созвучиям как особой разновидностью ладового соответствия пентатонному мелосу. В пьесе № 3, названной Еникеевым «Джиен», эти созвучия преобладают (см. пример 10).

Во вступительных тактах пьесы № 18 — «Кара урман» («Дремучий лес») — диссонирующие квинтово-квартовые вертикальные комплексы, охватывающие трёхоктавный и пятиоктавный диапазоны, подготавливают слушательское восприятие к напряжённо звучащей в низком регистре мелодии песни (см. пример 11).

Не менее интересна фактура пьесы № 20 — «Соңгы жыр» («Последняя песнь»). Это минорного типа гармония, представляющая собой плавное движение двух пластов квартсептовых

(в том числе тритонсептовых) созвучий (см. пример 12).

В последовании этой аккордики можно угадать завуалированные функциональные отношения. Но для Еникеева, несомненно, было важно другое: ещё раз показать (доказать), что пентатонная мелодика может органично звучать и восприниматься в соотношении с иного типа (не тонально-функциональной) гармонией.

Можно по-разному относиться к субъективному опыту Р. Еникеева в его трактовке наследия С. Сайдашева. Но несомненное желание Еникеева, композитора другого поколения и других творческих предпочтений, привлечь внимание молодых музыкантов — юных пиани-

10

11

Andante ♩ = 66

The musical score consists of two systems. The first system, labeled '11', is for measures 11 and 12. It features a piano introduction with a tempo marking of 'Andante' and a metronome marking of '♩ = 66'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The first system includes a grand staff with treble and bass clefs. The right hand starts with a *mf* dynamic, playing chords and moving lines. The left hand plays a similar accompaniment. The second system, labeled '12', continues the piece with a *mp* dynamic. It features more complex rhythmic patterns and melodic lines in both hands, with various articulations and phrasing marks.

12

нистов, которым адресован цикл «Сайдаш-стан», к произведениям классика татарской музыки заслуживает уважения.

Анализ лишь определённой части композиторского наследия Р. Еникеева убеждает в том, что его творческое *credo* — искать и идти самостоятельным путём в татарской профессиональной музыке на протяжении более полувека её развития вполне оправдало себя. Нет сомнений в том, что произведения Рената Ахметовича Еникеева займут своё достойное место в истории татарского академического музыкального искусства.

Примечание

- ¹ Следует отметить, что народная песня с тем же названием есть в собрании А. С. Ключарёва «Татар халык жырлары» («Татарские народные песни») [6. № 44. С. 64]. Но у Ключарёва это другая мелодия, чем в Сонате № 2 Р. Еникеева, — широко известная со словами Г. Тукая «Туган тел». Известно, что в татарском музыкальном фольклоре, как и в фольклоре других народов, существуют варианты словесных текстов с идентичной мелодией и, напротив, разные мелодии на один и тот же текст.

Список литературы

References

1. Бражник Л. В. Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2002. — 281 с. [*Brazhnik L. V. Angemitonika v modal'nykh i tonal'nykh sistemakh: Na primere muzyki tiurkskikh i finno-ugorskikh narodov Povolzh'ia i Priural'ia.* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 2002. 281 s.].
2. Бражник Л. В. Пентаккорды как явление модальной гармонии в произведениях татарских композиторов. Лекции по курсу «Гармония». — Казань: Казан. гос. консерватория, 1992. — 46 с. [*Brazhnik L. V. Pentakkordy kak iavlenie modal'noi garmonii v proizvedeniakh tatarskikh kompozitorov. Lektsii po kursu «Garmonii».* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 1992. — 46 s.].
3. Бражник Л. В. Татарская профессиональная музыка 1920–1960-х годов: Проблемы музыкального языка. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2019. — 131 с. [*Brazhnik L. V. Tatarskaia professional'naia muzyka 1920–1960-kh godov: Problemy muzykal'nogo iazyka.* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 2019. — 131 s.].
4. Гурарий С. И. Диалоги о татарской музыке. — Казань: Татар. кн. изд-во, 1984. — 152 с. [*Gurarii S. I. Dialogi o tatarskoi muzyke.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 1984. — 152 s.].
5. Еникеев Р. А. Сайдаштан. Тетрадь юного пианиста. — Казань: Татар. кн. изд-во, 2000. — 64 с. [*Enikeev R. A. Saidashstan. Tetrad' iunogo pianista.* — Kazan': Tatar. kn. izd-vo, 2000. — 64 s.].
6. Ключарёв А. С. Татар халык жырлары. — Казань: Татар. кит. нәшр., 1986. — 488 б. [*Kliucharev A. S. Tatar khalyk zhurlary.* — Kazan: Tatar. kit. nashr., 1986. — 488 b.].
7. Хасанова Ф. И. Заметки о фортепианной музыке Рената Еникеева // Ф. И. Хасанова. Притяжение музыки: Статьи. Воспоминания. Материалы. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2017. — С. 122–126 [*Khasanova F. I. Zametki o fortepiannoi muzyke Renata Enikeeva // F. I. Khasanova. Prityazhenie muzyki: Stat'i. Vospominaniia. Materialy.* — Kazan': Kazan. gos. konservatoriia, 2017. — S. 122–126].