

Настоящим выпуском Чувашский государственный институт гуманитарных наук начинает издание произведений Г.В. Воробьева (1918—1939). Появление этого композитора на небосклоне художественной жизни Чувашии 1930-х годов было чем-то необыкновенным: было ясно, что юноша отмечен «божьей искрой». Сын известного дирижёра и композитора В.П. Воробьева Геннадий — второй в истории чувашей на академическом консерваторском уровне овладевший искусством композиции<sup>1</sup>, а также искусством игры на фортепиано<sup>2</sup>. Он унаследовал отцовскую музыкальность и с раннего детства окунулся в благоприятную для развития дарования атмосферу, имел самые лучшие условия, которые могла предоставить в то время автономная республика юному таланту. Обучаясь у лучших профессионалов Чувашии (класс композиции В.М. Кривоногова, спецфортепиано — И.В. Люблина), он имел доступ и к хоровой музыке (отец — художественный руководитель Чувашского государственного хора), и к оркестру (с 1932 года в Чебоксарах действовал Государственный оркестр, для которого Геннадий уже в 1935 году создал своё первое симфоническое произведение). Новым для чувашской художественной культуры было уже то, что в ней формировался *творческий интеллигент второго поколения*.

Геннадия Воробьева обычно не относят к основателям чувашской профессиональной музыки. В силу краткости жизненного пути<sup>3</sup> самостоятельное творчество Г. Воробьева продолжалось не более семи-восьми лет. Однако это не помешало ему подняться столь высоко, что объективно он все-таки оказался в ряду основоположников, во всяком случае, в областях творчества, к которым успел прикоснуться. Геннадию судьбою было уготовано стать первопроходцем в освоении многих жанров, обычных для любой европейской культуры, но остававшихся непознанными художественной культурой его малой родины, Чувашии. Первый исследователь творчества Воробьева композитор, дирижёр и музыковед Виктор Ходяшев писал, что «его лучшие сочинения заслуженно стоят рядом с образцами советской музыки своего времени и в полной мере сохраняют свое образцовое значение для нас». Это дало основание решительно продолжить: «Мы можем с полным правом назвать Геннадия Воробьева *первым классиком чувашской советской музыки*»<sup>4</sup>. Парадокс последней фразы — кажущийся и основан лишь на соотношении высоты оценки и юного возраста того, к кому мы определение «классик» применяем.

<sup>1</sup> Вслед за С.М. Максимовым (1892—1951), окончившим консерваторию в 1935 году.

<sup>2</sup> Его чуть опережала по возрасту дочь Степана Максимова Галина (1914—2004). После окончания консерватории в 1940 году она посвятила себя исполнительству и по праву называется первой профессиональной пианисткой из чувашей.

<sup>3</sup> Обстоятельства жизненного пути Г.В. Воробьева описывались неоднократно. См., например: Ходяшев В.А. Геннадий Воробьев: Краткий очерк жизни и творчества. Чебоксары, 1968; Кондратьев М.Г. Композиторы Воробьевы. Чебоксары, 2006.

<sup>4</sup> Ходяшев В.А. Музыка его жива // Советская Чувашия, 1978. 13 авг. Курсив в цитате мой. — М.К.

Сонатина ля минор Геннадия Воробьева, одно из самых ярких камерных произведений чувашской музыки, несомненно, будет использоваться как в учебной практике, так и в концертном исполнительстве. Произведение представляет особенный интерес в плане расширения национального репертуара, который не богат столь совершенными образцами крупной формы. Сонатина может быть включена в репертуарный список произведений для пианистов старших курсов музыкальных училищ, а также для студентов вузов, обучающихся по другим специальностям в рамках дисциплины фортепиано. Каждая часть представляет собой достаточно завершенное целое и может исполняться как по отдельности, так и целиком. Исполнителю предстоит осознать и донести до аудитории своеобразие, яркость и вместе с тем известную сложность гармонического стиля сочинения. В этом смысле Сонатина даёт молодому музыканту много нового и полезного.

В музыке произведения очевидно влияние русских и западно-европейских композиторов, сочетание двух образных сфер — романтической и игровой, преобладание мелодического начала в композиторском мышлении.

Умение услышать единую ритмическую пульсацию — главное в создании временного каркаса и сохранении общего темпа, как одного из важнейших выразительных средств музыки **первой части**. Вся она (часть) проникнута особым романтическим настроением. Это музыка больших динамических нарастаний, огромного драматического накала. Необходимо ясное звукоизвлечение, особенно в нижнем регистре рояля (например, такты 14–15), что позволит рельефнее дистанцировать мелодию и сопро-

вождение. В кульминации важно выстроить единую музыкальную фразу (такты 68–72), соблюсти чувство меры в ускорении (accel.) и вернуться в первоначальный темп.

**Вторая часть** эпична, это музыка широкого дыхания. От исполнителя потребуются умение выразить внутреннее напряжение в сдержанной форме. Мажорный эпизод среднего раздела требует хорошей координации игровых движений, свободного перемещения по всей клавиатуре, а также серьёзного внимания к рисунку в левой руке (такты 25–27). Здесь необходимо наличие абсолютно независимого владения элементами фактуры обеих рук. Дифференцированное озвучивание темы и сопровождения — одна из основных трудностей в исполнении этой части.

Чисто технические трудности **третьей части** невелики. Ей присущ народный танцевальный характер, передаваемый через чёткий упругий ритм. Тема проста по рисунку, лаконична. Интересные колористические задачи поставлены автором перед исполнителем в среднем эпизоде. Начальная фраза будит творческую фантазию пианиста.

Музыка **четвёртой части** течёт единым непрерывным потоком. Жанр темы — песня. Звучащая непринужденно в начале, она достигает мощной динамики на последней странице.

Использование педали в сонатине подчинено характеру каждой темы. Техника педализации везде подчинена гармонической логике. Она требует предельной чуткости и постоянного слухового контроля.

Все авторские ремарки сохранены. Указания, взятые в скобки (в их числе обозначения темпа, динамики, характера, педализация) принадлежат редактору.

*М.С. Сапико.*