

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Имя Леонида Владимировича Николаева (1878–1942), выдающегося музыканта, хорошо известно музыкальной общественности. Он был замечательным педагогом-пианистом, из класса которого в Петербургской (Ленинградской) консерватории вышли такие блестящие пианисты и педагоги, как Д. Шостакович и В. Софоницкий, М. Юдина и С. Савшинский, П. Серебряков и Н. Перельман, В. Разумовская и Г. Бузе.

Музыкально-общественная и особенно педагогическая деятельность Л. Николаева в качестве главы знаменитой «николаевской школы» пианистов несколько заслонила его композиторскую деятельность. Сочинения Л. Николаева мало известны широкой публике. Многие его произведения остались неопубликованными. Между тем Л. Николаев был плодовитым композитором. Его перу принадлежит большое число произведений разных жанров: сочинения для оркестра, хора, отдельных инструментов и инструментальных ансамблей.

Значительное место в этом наследии занимают романсы, которые композитор создавал на протяжении всей своей творческой жизни — с 1897 по 1942 годы. Всего им написано около 40 романсов. Сочинения в этом жанре, относящиеся к раннему периоду, и те, которые были созданы им в последние годы, сильно отличаются друг от друга.

В настоящий сборник включены ранние романсы, написанные между 1899 и 1905 годами, главным образом на тексты русских поэтов — Н. Некрасова, Ф. Тютчева, А. Фета, Д. Ратгауза, К. Романова, П. Якубовича, а также на стихотворение английского поэта П. Шелли в переводе К. Бальмонта.

Л. Николаев не был новатором, он не открывал и не использовал принципиально новых средств выразительности. По манере, по стилю, настроению, по выбору стихотворных текстов его романсы близки ранним опускам С. Рахманинова, романсам А. Арэнского и А. Глазунова. В них отражается его гармоничное мироощущение, высокий интеллектуализм, склонность к мечтательности, обаяние, деликатность.

Одни романсы представляют собой развернутые, динамизированные произведения с яркими кульминациями и сменами темпов («Эти летние ночи», «О, долго буду я», «Только лишь грёза моя» и т. д.), другие же вернее было бы назвать зарисовками. Небольшие размеры, неустойчивые окончания романсов, как бы провоцирующие на продолжение («Под шум дождя» — окончание на уменьшенном септаккорде, «Озеро светлое, озеро чистое», «В лунном сиянии» — окончание не на сильных долях), длительное пребывание на одном и том же звуке — все это позволяет «остановить время», задержать «прекрасное мгновение».

Тонко чувствуя смысловые и интонационные оттенки поэтического текста, Л. Николаев приближает мелодику романсов, их интонационный рельеф к поэтической словесной речи.

В молодые годы Л. Николаева привлекала чувственная прелесть искусства. Наслаждение красотой гармонических сочетаний, чудесными тембрами, тонкими красками

(почти импрессионистское ощущение фактуры) выливается в романсах в волшебные модуляции и тональные сопоставления, добавляющие в музыку свежие «струи воздуха».

Будучи великолепным пианистом, Л. Николаев-композитор свободно чувствует себя в фортепианной партии, которая у него всегда пианистична. Аккордовые вертикали свободно трансформируются в мелодизированные фигурации. Обилие октав, глубоких басов придают музыке блеск и яркость. Любовь к узорчатым фигурациям вносит разнообразие в фактуру, оживляя и изменяя ее. Все это требует от пианиста тщательной детализации фактурных планов, красивого, мягкого туте в басах и мелодических линиях, тонкой динамической филировки звука во фразах.

Великолепно владея контрапунктической техникой (Леонид Владимирович — ученик С. И. Таинеева — признанного мастера полифонии), Николаев насыщает фортепианную фактуру обилием подголосков, самостоятельных мелодических линий, вступающих в диалог с вокальной партией. Во многих романсах фортепианная фактура многогранна: содержит несколько самостоятельных мелодических линий.

Гармонические фигурации в фортепианной партии таких романсов, как «На балконе», «Только лишь грёза моя» пронизаны мелодическими голосами, нередко выписанными с самостоятельными штилями. В фортепианной партии часто находит отражение тематизм вокальной строки.

В большинстве романсов последнюю точку в произведении ставит фортепиано. Это может быть развернутая постлюдия, заключительный пассаж или один аккорд.

Синтаксическое строение музыкальной ткани романсов, как правило, включает фразы широкого дыхания, требующего от исполнителей умения слышать и «вести» длинную мелодическую линию.

Романсы данного сборника расположены в хронологической последовательности.

### **«Островок» на слова П. Шелли в переводе К. Бальмонта**

Светлый, лирический F-dur, размер 3/2, при котором в избранных длительностях — четвертях и восьмых — время течет спокойно. Модуляция в As-dur в десятом такте после длительного пребывания в F-dur и секвенций воспринимается как свежая струя воздуха, как «еле дышащий ветерок».

Убаюкивающие «колыбельные» проигрыши в фортепианной партии в конце 1-го и 2-го, 5-го и 6-го, 10-го и 11-го тактов передают колыхание травы, шелест листьев, дыхание природы. Использование разных регистров придает звучанию фортепианной партии стереофоничность, тембральную насыщенность и основательно поддерживает вокальную партию. При исполнении этого романса пианисту необходимо дифференцировать фактурные планы, использовать различное туте в разных регистрах. Важно передать филировку (*diminuendo*) в такте 9: здесь должно быть плавное замирание, затем — цезура-вдох и свежий As-dur.

### **«Озеро светлое, озеро чистое» на слова К. Р.**

В этой оживленной, светлой музыке с очень ясным ритмическим рисунком в вокальной партии, в фортепианном сопровождении искусно используется гемина — двухдольные мотивы в рамках трехдольности (в нечетных тактах). Это придает ритмическому рисунку особую прелесть. В тт. 7–10 важно «расслоить» фактуру, в тт. 15–16 от пианиста требуется искусство динамической регистровой филировки (от *piano* до *pianissimo*).

### **«О, долго буду я» на слова А. Фета**

Это один из наиболее «восторженных» романсов — требует особого внимания к ансамблю певца и пианиста, к одновременности взятия дыхания, к соблюдению баланса звучности. Раскат арпеджато в начале должен быть очень быстрым. В партии левой руки в среднем эпизоде требуется насыщенное *legato* виолончельного тембра. В заключительном проигрыше следует следить за тем, чтобы октавное изложение мелодии не спровоцировало ее исполнение по «складам» и чтобы фразировка не была мелкой.

### **«В лунном сиянии» на слова А. Фета**

Созерцательный по характеру, полный неги и очарования, этот романс интонационно труден для вокалиста. Аккомпанемент требует деликатности — тонкого *legato* в *pianissimo* (тт. 5–12). В аккордах следует обращать внимание на сбалансированность звуков по вертикали.

### **«На балконе» на слова К. Р.**

Чарующий «черноклавишный» (Fis-dur) романс, с волшебными модуляциями (как в «Островке») передает настроение блаженства и покоя. Пианисту требуется найти тушь: не слишком легатное, не глубокое; не стараться артикулировать звуки, а также помнить, что при фигурационной фактуре должно быть чуть заметное *diminuendo* к концу каждого такта (как на выдохе), в противном случае музыка не будет «дышать». В тт. 9, 10, 13 и 14 хорошо использовать третью («стейнвеевскую») педаль рояля.

### **«Я помню» на слова А. Струве**

Романс написан в куплетной форме. От пианиста требуется красивое, сочное туше в аккордах и исполнение восьмых длинным тянувшимся звуком. В тт. 9–11 и 21–23 концертмейстеру следует динамически поддержать вокальную партию в высоком регистре.

### **«Поэтов нет» на слова П. Якубовича**

Взволнованный, динамичный романс. Единица пульсации — четверть. При исполнении нужна искусственная педализация, чтобы удерживать длинные басы. В тт. 15–19 следует «прорисовать» оба мелодических голоса. В предпоследнем такте игру октавами можно упростить, оставив лишь нижний голос в партиях правой и левой руке.

### **«Прости» на слова Н. Некрасова**

Это один из романсов, в котором в соответствии с содержанием текста, происходит «слом»: меняется тональность, фактура, появляется другая мелодия. Подобные

повороты динамизируют романс и требуют от исполнителя «сквозного дыхания», ясного ощущения архитектоники произведения. Первые 9 тактов для концертмейстера трудны тем, что звук «до» должен быть исполнен *legato*. В тт. 6–9 — типичная для Л. Николаева нисходящая секвенция, требующая от исполнителя искусной динамической филировки звука.

### **«Эти летние ночи» на слова Д. Ратгауза**

Яркий, «восторженный» романс в «бархатном» ре-бемоль мажоре. Во вступлении надо обратить внимание на объединение октав в единую мелодическую линию. В партии левой руки — *legato* с устремлением к верхней ноте в каждом такте с глубоким басом. В т. 10 стоит авторское *roso più*. Думается, не следует его преувеличивать. Зато переключение настроения в тт. 17 и 25, обозначенные пометой *più mosso*, должно быть ясно показано. Такты с 25-го и до конца романса следует ощутить как одну большую фразу. *Secco* (сухо) в последнем такте означает игру без педали, но восьмую ноту (аккорд) надо выдержать полностью, не укорачивая.

### **«Под шум дождя» на слова Д. Ратгауза**

Один из самых лаконичных романсов, пронизан чувством тоски и одиночества. Удивительна гармонизация романса: он весь построен на уменьшенных септаккордах, звучащих на органическом пункте субдоминанты. Основная тональность — до минор — ненадолго появляется только в начале второй строфы, да и то в виде секстаккорда. Романс оканчивается также на уменьшенном трезвучии. Единственный мажорный аккорд (субдоминантовый квартсекстаккорд) появляется в 14 такте на слове «счастье».

### **«Приди ко мне» на слова Д. Ратгауза**

И снова жизнеутверждающий ре-бемоль мажор. Во втором куплете появляется мелодия, контрапунктирующая с вокальной партией.

### **«Только лишь грёза моя» на слова Д. Ратгауза**

Еще одно лирическое высказывание. В начале важно найти в партии правой руки аккомпанемента характер прикосновения и соотношение между звуками терции. Единица пульсации — половинная нота. В тт. 8–13 и 22–26 следует помнить о подчеркивании мелодической линии — контрапункта к вокальной партии. В фортепианном заключении к романсу (тт. 31–34) важно провести обе мелодические линии и воспользоваться третьей педалью рояля для удержания басовой квинты.

Дмитрий Часовитин, Анна Штром  
С.-Петербург, 2006

# ОСТРОВОК

## Слова П. Б. ШЕЛЛИ (перевод К. Бальмонта)

Муз. Л. НИКОЛАЕВА  
(1878–1942)

**Allegretto**

Голос Из моря смотрит осстро-вок,  
е - го зе - ле - ны - е у - кло - - ны

**Allegretto**

Ф-п. *p* *pp* *p* *pp*

3 *poco più f*  
у - кра - сил трав гус - тых ве - нок, фи - ал - ки, а - - не - мо - - ны.

*poco più f*

5 *mf*  
Над ним спле - та - ют - ся лис - ты, \_\_\_\_\_ во - круг не - го чуть пле - щут вол - ны. Де -

*mf* *p*

*poco arpeggiando*

7 *dim. e rall.*

ревь - я груст-ны, как меч - ты,  
как ста-ту - и без - молв - - - - ны. —

*dim. e rall.*

10 *a tempo* **p**

Здесь е - ле ды - шит ве - те - рок,  
сю - да гро - за не\_\_до - ле - та - ет,

*a tempo*

**p**

12 **pp**

и без-мя - теж-ный ос-тро-вок все дрем-лет, за-сы-па - ет. —

**pp**

*rall.*

**pp**

# ОЗЕРО СВЕТЛОЕ, ОЗЕРО ЧИСТОЕ

Слова К. Р.

**Allegretto**

*p*

*Con Ped.* *simile*

3

0 - зе - ро свет - ло - е, 0 - зе - ро чи - то - е,

гладь, ти - ши - на и по - кой!

7

Солн - це го - ря - че - е, солн - це лу - чис - то - е над го - лу - бо - ю вол -

10

ной! \_\_\_\_\_ O! ес - ли б серд - це тре - вож - но - е, бур - но - е

13

так - же мог - ло быть свет - ло, \_\_\_\_\_

15 *p*

как э - то о - зе - ро в ут - ро ла - зур - но - е,

*p*

*pp*

*dim.*

17 *f*

толь - ко что солн - - - - це взо - шло!

*f*

*rit.*

*a tempo*

*rit.*

20

*dim.*

*pp*

# О, ДОЛГО БУДУ Я

Слова А. ФЕТА

**Allegro appassionato**

Allegro appassionato

О, дол - го бу - ду я, в мол - ча - ный но - чи

тай - ной, ко - вар - ный ле - пет твой, у - лыб - ку, взор слу -

чай - ный, пер - стам по - слуш - ну - ю во - лос гу - сту - ю

Конец ознакомительного фрагмента.  
Приобрести книгу можно  
в интернет-магазине  
«Электронный универс»  
[e-Univers.ru](http://e-Univers.ru)