Министерство культуры и духовного развития Республики Саха (Якутия)
ГБОУ ВО «Высшая школа музыки РС (Я) (институт) имени В. А. Босикова»
Союз композиторов Республики Саха (Якутия)

Фортепианные произведения композиторов Якутии: **ВЛАДИМИР КСЕНОФОНТОВ**

Саха композитордарын фортепианоҕа анаммыт айымньылара:
ВЛАДИМИР КСЕНОФОНТОВ

Нотный сборник

Якутск
2017

УДК 378.978
ББК 85.31(я43)
Ф80

Печатается по решению Ученого совета ВШМ РС (Я)

Составитель
А. В. Варламова, к.иск., профессор РАЕН

Рецензенты:
Ч. К. Скрыбыкина, к.иск., доцент;
З. Г. Павлова, профессор ВШМ;
О. Р. Гаврильева, доцент

Компьютерный набор нот:
К. А. Герасимов, заслуженный деятель искусств РС (Я)

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ ЯКУТИИ: ВЛАДИМИР КСЕНОФОНТОВ : нотный сборник. – Якутск : Издательский дом СВФУ, 2017. – 195 с.

В нотный сборник вошли произведения для фортепиано якутского композитора, заслуженного деятеля искусств Республики Саха (Якутия), доцента, члена Союза композиторов РФ Владимира Васильевича Ксенофонтова.

В издании представлены первые в фортепианной литературе Якутии крупные сочинения – соната-фантазия, 12 концертных парафраз, а также полифонические произведения и малые формы, объединенные в циклы.

Для студентов консерваторий и музыкальных училищ, учащихся ДШИ, а также для широкого круга любителей музыки.

УДК 378.978
ББК 85.31(я43)

© Варламова А.В., составление, 2017
© Высшая школа музыки РС (Я), 2017

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя 4

Соната-фантазия 20

Цикл прелюдий 43
Прелюдия № 1 43
Прелюдия № 2 46
Прелюдия № 3 48
Прелюдия № 4 51
Прелюдия № 5 53
Прелюдия № 6 55
Прелюдия № 7 62
Прелюдия № 8 69
Прелюдия № 9 72
Прелюдия № 10 76
Прелюдия № 11 80
Прелюдия № 12 85

Полифоническая тетрадь 90
Тойук (канон в увеличении) 90
Инвенция (двухголосная) 91
Пассакалья 93
Сыгый (политональность) 96
Двойная фуга (четырехголосная) 98
Осуохай (полиладовость) 105
Фуга № 1 (трехголосная) 107
Фуга № 2 (трехголосная) 109
Фуга № 3 (трехголосная) 112
Фуга № 4 (четырехголосная) 115

Триптих Песнь Стерхов 118
Борьба Нижнего мира с Средним миром 123
Торжество Среднего мира 126

Двенадцать концертных парафраз на якутские народные песни из сборника А. В. Скрябина 130
Новая жизнь 130
Как белые снегири 132
Кукушка 134
Овеянный счастьем якут 137
Золотистый ли 143
Чадом-гарью пахнущий 147
Трудные годы 154
Остров Кыллах 158
Люди вы молодые 162
Прошла темная ночь 173
Веселье прекратилось 177
Словно могучий вал морской 184

От составителя

Перед вами первое издание произведений для фортепиано известного якутского композитора, педагога, заслуженного деятеля искусств Республики Саха (Якутия), доцента, члена Союза композиторов РФ Владимира Васильевича Ксенофонтова. До выхода этого сборника в антологии фортепианной литературы почти все его произведения значились – «на правах рукописи», поэтому были недоступны учащимся и преподавателям музыкальных учебных заведений, концертирующим исполнителям и широкому кругу любителей музыки. Так исторически сложилось, что сочиненные в большинстве своем еще в прошлом веке (за исключением 12 концертных парафраз), они выходят в свет только в 2017 году, приуроченные к 70-летию со дня рождения Владимира Васильевича.

В. Ксенофонтов родился 5 июня 1947 года в селе Далыр Верхневилюйского района. В период детства Владимира музыкальных школ было открыто еще мало, а, как известно, без начального музыкального образования (особенно будущим композиторам) в дальнейшем профессиональном образовании очень сложно охватить весь комплекс теоретических предметов. К счастью, в Верхневилюйске уже была музыкальная школа, и Володя обучался там игре на баяне. Ему повезло учиться у воспитанников самого Г. А. Григоряна – А. В. Васильева и Н. И. Бойлохова, которые немало рассказывали мальчику о своем замечательном педагоге и познакомили с азами композиции и импровизации. Но к профессии композитора Ксенофонтов шел довольно долго, сначала было отделение народных инструментов Якутского музыкального училища, затем продолжил образование в Восточно-Сибирском институте культуры, обучаясь профессии баяниста. А композиторское образование в стенах Уфимского государственного института искусств в классе маститого композитора, профессора, народного артиста СССР З. Д. Исмагилова он завершил только в 36-летнем возрасте.

С 1984 года В. Ксенофонтов уже член Союза композиторов России. В своем родном Якутском музыкальном училище ведет музыкально-теоретические дисциплины, а также преподает композицию в Высшей школе музыки РС(Я), в 2002 году ему присвоено ученое звание доцента.

Владимир Ксенофонтов принадлежит, по мнению музыковедов, к третьему поколению композиторов Якутии, которые активно заявили о себе новой (по сравнению с предыдущими поколениями композиторов) интеграцией национального и общечеловеческого в своем творчестве. Именно это поколение композиторов, которые взрастились на родной земле, отразило в своем творчестве новые проблемы современности, остро ощутив потребность в их философском осмыслении.

Творчество Владимира Васильевича Ксенофонтова многогранно, он плодотворно работает в самых различных жанрах (автор ряда крупных театрально-сценических и камерно-инструментальных сочинений), затрагивает в своих сочинениях исторические, этнические и

философские темы[1]. Композитор является автором нового жанра концертного плана – это тойук[2]. Принципиальным достижением музыки Ксенофонтова, на наш взгляд, следует считать углубление национального художественного содержания и усиление интеллектуального начала. Музыка композитора не только концентрирует, но и плодотворно развивает лучшие традиции национального искусства Якутии.

Что касается фортепианного творчества В. Ксенофонтова, то оно также объемно, многожанрово и во многом новаторское. Существенным признаком фортепианного творчества Ксенофонтова является сложная техника современного композиторского письма, а самое главное – интерес к созданию новых форм и циклических композиций. В его сочинениях отчетливо наблюдается глубокое понимание национального в музыке и поиск оригинальных приемов его воплощения, отсюда появление новых для якутской фортепианной литературы форм. В творческом багаже композитора первые в фортепианной литературе Якутии крупные сочинения – соната-фантазия, написанные в оригинальном жанре 12 концертных парафраз, а также полифонические произведения и малые формы, объединенные в циклы. И во всех его сочинениях ярко звучат темы борьбы добра и зла, раздумий о сущности жизни.

В данном издании произведения автора включены в последовательности их сочинения[3]. Это Соната-фантазия (1982), Цикл «12 прелюдий» (1982–1983), Полифоническая тетрадь (1990), трехчастный цикл «Песнь стерхов» (1992) и, наконец, Двенадцать концертных парафраз на якутские народные песни из сборника А. В. Скрябина (2010-2011).

Рассмотрим произведения в порядке их следования. Мы попытались, не особо затрагивая проблем двигательной сферы, обратиться к проблеме художественно-смыслового содержания произведений Ксенофонтова, не претендуя, впрочем, и на детальный музыковедческий анализ. В раскрытии музыкальных образов сочинения нам очень помогли консультации самого композитора.

В якутской фортепианной музыке крупные жанры и формы, в частности, сонаты, пока не являются ведущими. По всей видимости, это объясняется тем, что в заданную жесткую сонатную форму трудно втиснуть своеобразие национальной музыки. Оригинальное решение этой проблемы представлено в Сонате-фантазии В. Ксенофонтова. Сегодня это первое и пока единственное сочинение подобного жанра. Для свободного выражения национально-философского мышления автор поставил перед собой новые композиционно-технические задачи, в их решении он использует классические традиции и вместе с тем стремится к обновлению жанра путем расширения образной сферы, не замыкая звучащее вещество в тиски сонатной формы. Поэтому к слову «Соната» прибавлено – фантазия. Здесь изобразительным

---

[1] Сочинения В. Ксенофонтова: оперы «Сарыал» (1983), «Саасчаана и Сардаана» (1990), моноопера «Манчаары» (1993), духовная опера «Алгыс Аар Тойона» (2011); балеты: «Бохсуруйуу» (1992), «Кюэрэгей Куо» (1992); симфония «Древо Аал-Луук» (1985), ода-кантата П. Ойунскому «Уруй-Айхал» (1993), вокальные, фортепианные циклы, песни, романсы, инструментальные и хоровые сочинения.

[2] Им написаны Тойук для скрипки и симфонического оркестра, Тойук для арфы и симфонического оркестра, Концерт-Тойук «Матушка Вилюй» для меццо-сопрано и женского хора a`capella, Тойук для хора и симфонического оркестра «Славься, земля Олонхо».

[3] Кроме утерянного цикла пьес «Детские картинки», датируемого автором 1983 годом.

моментам противопоставляется развитие музыкальной мысли по законам музыкальной логики (отсюда свободная форма изложения); музыка атональна, хотя можно говорить о расширенной (местами хроматической) тональности (здесь необходимо также отметить и использование «раскрывающегося лада»); линеарность и графичность перемежается с колористическо-сонорной гармонической фактурой; гармония утрачивает свою главенствующую роль в связи с выходом на первый план других средств выразительности – сочинение насыщено элементами полифонического развития.

Несмотря на то, что соната была написана в студенческие годы (1982), в этом произведении своеобразно раскрываются основные черты композиторского письма Ксенофонтова – стремление к контрастности, образная характерность, яркая концертная подача материала и полифоничность его изложения. Композитор решает свой замысел в броской, открыто-эмоциональной манере: в его сонате отчетливо проступают черты конфликтной драматургии, эпичности и вместе с тем для нее характерны гротесковость и тонкий лиризм. По замыслу автора, в сонате раскрывается внутренний мир человека в историческом, философском контексте, его переживания и мысли, которые умиротворяются лирическими светлыми образами, уравновешивающими конфликтность драматургии сочинения.

Соната достаточно сложна как для исполнения, так и для восприятия[1]. В Якутии она звучала лишь в 80-е годы в исполнении пианистки Татьяны Артемьевой (в фондах радиокомитета сохранилась запись). Общеизвестно, что в основе каждого произведения лежит нотный текст, который напрямую связан с феноменом звучащего музыкального произведения, только исполнителем-пианистом возможна трансформация нотного текста в живую звучащую музыкальную материю. Главной задачей исполнителя является исследование *понимания*, определяющего сущность звучащего произведения. Известно, что художественное произведение начинает существовать не с того момента, когда оно создано, а с того, когда оно понято, принято и исполняется. Анализ феномена понимания опирается на образно-смысловой образ, задуманный композитором, но при этом перевод записи в звучание всегда напрямую связан со свойствами эмоциональной сферы личности исполнителя. Проблема интерпретации музыкального произведения – проблема поистине вечная, поскольку именно наличие в актуальном сознании этой категории в художественной и педагогической практике и означает собственно жизнь продукта композиторского творчества. Отсутствие же этого процесса означает забвение иногда великих взлетов человеческого духа[2].

Соната, изначально задуманная как одночастная, начинается с довольно

---

[1] Впервые соната-фантазия была исполнена в Уфе великолепным пианистом И. Лавровым, который ныне проживает за рубежом.

[2] Обращаясь к вопросам содержания и структуре творческой деятельности музыканта-исполнителя, мы представляем ее как трехкомпонентное системное образование – триаду, состоящую из трех текстовых слоев: 1) ассоциативно-образного, художественного, поэтического, то есть слоя, который по своей смысловой значимости является высшим относительно двух остальных; 2) музыкально-интонационного (звукового), в котором предшествующий слой содержания музыки зашифрован согласно семантическим закономерностям, исторически укоренившимся в европейской музыкальной культуре; 3) моторно-пластического, воплощающего оба предшествующих содержательных слоя деятельности музыканта в реальном звучании музыканта.

объемного двухтематического вступления – автор тематически расширил раздел, усиливая эмоциональное напряжение, которое было заложено в этом материале с самого начала. Первый элемент изображает (по словам композитора) колокольный звон, связанный с историей Якутии – ее христианизацией. Интересна техника написания в нотном тексте: тройная строчка (см. стр. 20). Терпкая, тембро-фоническая характерная гармония, начинаясь с высокого регистра, переносится в басовый и заканчивается «набатным» соло в контроктаве. За медленной, статичной первой темой (4/2) следует второй тематический материал (2/2) Andante sostenuto, отражающий образ «мирной картины уклада жизни якутов» (см. стр. 21). Здесь используется линеарное развитие, полифоническая ткань: неспешная в стиле *дэгэрэн*[1] мелодическая фигурация используется далее как остинатный фон для другого мелодического напева, выполняя важную содержательно-смысловую функцию. Забегая вперед, отметим, что также эта мелодическая фигурация будет использована в репризе в звучании побочной партии. Здесь также используется трехстрочная запись для выделения фактуры, чтобы исполнитель ясно представлял разделение тематического материала. В линии баса слышна своеобразная мелодия: ля-фа-ре-до. Эта разнесенность в ритмическом рисунке, в характере, в интонационном выражении смысла в то же время создает полифоническое единство музыкальной ткани. Оба тематических материала вступления также появятся в репризе, придавая сонате особую смысловую целостность.

Следующие 40 тактов звукового нарастания приводят к Главной партии – энергичной напористой теме, живо передающей характер *осуохая*[2], демонстрирующей, по словам автора, темперамент народа (см. стр. 25). Своеобразная вокальная «инструментовка» осуохая ассоциируется с образом жизнеутверждающей радости после трудной продолжительной зимы. Композитор ведет поиски особых звучностей, отражающих сущность того или иного образа с помощью звуковых красок: синкопированная мелодия подкрепляется красочной гармонией, эффектными сонорными звучностями. При исполнении главной партии важно правильное ощущение моторно-двигательного начала, ритмической пульсации, придающей ей более действенный, стремительный характер.

Побочная партия являет собой образец светлой лирики, передающей живые человеческие чувства, субъективный мир человека (стр. 26). Резко контрастирующая с предыдущим музыкальным материалом, она напевна, щедро сдобрена *кылысахами*[3] на фоне арфовых хроматических фигураций. Напомним, что соната

---

[1] Издавна у якутов сложились два певческих стиля: «высокое» – торжественное пение, требующее специальных навыков, и пение массовое, бытовое. Первый стиль получил название *дьиэрэтии ырыа* (Ф. Г. Корнилов), то есть плавная, протяжная, цветистая песня; второй – *дэгэрэн ырыа* (М. Н. Жирков) – подвижная, размеренная песня. Исследователи якутского фольклора отмечают, что эти стили народного пения не имеют прямых аналогов у других этносов.

[2] *Осуохай* – хоровод, представляющий собой серию круговых национальных песен-танцев.

[3] *Кылысах* (*кылыһах*) – специфические фальцетные призвуки. Имея характер кратких акцентных ударов особого тембра, то сравнительно редких, то довольно частых, порой высотно неопределенных, но нередко очень отчетливых и постоянных по тону, *кылысахи* образуют своего рода мелодический и ритмический контрапункт к основному напеву. В результате возникает эффект «инструментального сопровождения», или, точнее, появляется иллюзия разнотембрового «сольного двухголосия» – раздвоение певческого голоса на две самостоятельные по тембру мелодические линии.

была написана в студенческие годы, и, как известно, начальные этапы композиторского творчества обычно бывают связаны с поисками собственного стиля, с экспериментированием и с, почти неизбежным, подражанием большому мастеру. И в побочной партии сонаты Ксенофонтова заметно ощущается влияние сочинений импрессионистов. К слову сказать, сам автор не скрывает, что в студенческие годы именно импрессионисты были кумирами молодого композитора.

В разработке композитору близки образы напряженной борьбы, драматический накал, огромное эмоциональное напряжение. Здесь острый синкопированный ритм мелодии солиста чередуется с устремленным восходящим волевым движением шестнадцатых. Следующий раздел, в соответствии с авторским определением – Фугато, состоящее из звуковой стихии моторного противосложения и синкопированной темы главной партии. Здесь используется метод непрерывного полифонического развития в сочетании с ярко выраженной сильной и энергичной ритмической структурой, диссонантность звучания придает особую трагедийность. Это все уравновешивается лирико-созерцательным эпизодом на материале побочной партии – в той же фактуре, но в увеличении.

Доминантовый предыкт приводит к динамической репризе. Главная партия здесь звучит напряженней, а в аккомпанементе побочной остинатно звучит вторая тема вступления. Для коды сонаты характерна пафосность, героика (см. стр. 40). В аккордовой фактуре сконцентрированы ладовые, интонационные, тембровые особенности музыкального языка, особо остро отражающие национальную самобытность музыки. Отражая образ мудрого спокойствия, звуковой поток многомерен, значителен. Заканчивается же соната 6 тактами темы вступления, что придает музыке характер философских размышлений о связи времени, о смысле бытия.

Таким образом, музыка сонаты органично синтезирует приемы народного исполнительства и классические формы фортепианного изложения, включает смелую трансформацию образов. В сонате определяется характерный для композитора принцип развертывания композиции, обусловленный особенностями национального мышления, заложенного в *тоюке*[1]. Особо следует сказать о ритмике сочинения – упругой, причудливой, энергичной, подчиняющейся импровизационному развитию музыки. Соната объемна, многопланова, для нее характерны повышенный эмоциональный тонус, приподнятость, пианистический размах. Резкие образно-эмоциональные контрасты и вместе с тем единство и цельность музыкального развития дают повод рассматривать сонату как произведение симфоническое по своей сути. Представляя значительную трудность в техническом плане, она предназначена автором для студентов музыкального вуза.

Среди выразительных средств в сонате мы находим огромное ритмическое разнообразие, местами графичность фактуры, остро звучащие диссонирующие аккорды, колористические эффекты. В разработке явственно ощущается господство моторного начала. В связи с этим приемы фортепианного письма композитора объединяют в себе различные стилевые направления, синтезируя сухую, ударную трактовку фортепиано с певучей, тембрально-колористической, чередование сухого беспедального

[1] *Тоюк* – песнь.

звучания с длинной педалью, использование позиционной техники.

«По существу, история становления национальных стилей, – писал Г. Орджоникидзе, – демонстрирует постоянно усиливающуюся тенденцию индивидуализации фольклорного материала, перехода от его верхних слоев к более глубинным, ранее, быть может, и не особенно приметным, от обобщенных свойств – к более специфическим, от, в известном смысле, общефольклорной интонации – к более локальной, неповторимой, чутко уловленной композитором в веренице слуховых впечатлений»[1]. Это высказывание известного музыковеда ярко характеризует творчество Владимира Васильевича Ксенофонтова, в котором особенно слышен совершенно иной индивидуальный облик. При этом ладовые, интонационные и ритмические национальные особенности передаются в них с большой тонкостью и чуткостью. Может быть, потому, что здесь совсем иная система музыкального мышления, другое воплощение художественной картины мира. Из-за этого, безусловно, возникают немалые трудности при их соединении в единое, художественно совершенное целое.

Таким образом, одночастная фортепианная соната Владимира Ксенофонтова представляет собой достаточно масштабное содержательное произведение, основанное, с одной стороны, на канонах классической сонатной формы с ее противопоставлением характера тем, конфликтностью разработки и определенным умиротворением в конце. А с другой стороны, она демонстрирует богатые возможности тематического интонационного материала, заимствованного из песенных богатств якутского мелоса для воплощения в классических формах нового, актуального для современности художественного содержания. Подтверждением этому факт, что, представив на конкурс Сонату-фантазию для фортепиано, В. Ксенофонтов становится лауреатом конкурса молодых композиторов СССР, проводимого в Горьком в 1983 году.

К сожалению, соната давно не исполнялась. Этот факт мы считаем незаслуженным и надеемся, что с выходом данного издания это произведение будут исполнять, а слушатели по достоинству ее оценят.

Известно, что в якутской фортепианной музыке значительное место принадлежит *миниатюре*. Но при этом важно отметить, что произведения малой формы зачастую объединены в *циклы*, что свидетельствует о тяготении якутских авторов к концептуальному укрупнению творческого замысла. К жанру цикла прелюдий Ксенофонтов обратился в тот же временной промежуток работы над сонатой-фантазией – будучи выпускником Уфимского института искусств.

Думается, что интерес композитора к этому жанру не случаен, так как прелюдия, в истоках своих связанная с прелюдированием и импровизационностью, могла осуществить единение национальной и европейской культур, сочетая форму и стилистику.

Его цикл «12 прелюдий» (1982–1983), самобытный по стилю, адресован юношеству. Пьесы удобны для исполнения, а технические средства, использованные здесь, не превышают возможностей еще не достигших зрелого мастерства молодых пианистов.

В якутской фортепианной музыке прелюдии Ксенофонтова продолжают

---

[1] *Орджоникидзе Г. Ш.* Некоторые характерные особенности национального стиля в музыке // Музыкальный современник. Вып. 1. – Москва : Сов. композитор, 1973. – С. 151.

линию «камерного» пианизма: в большинстве своем они не имеют больших масштабов звучания, немногословны, образы их искренни, проникновенны и органичны в смысле национального колорита: в этом обнаруживается тонкий музыкальный вкус и, несмотря на студенческую пору, творческая зрелость композитора. В цикле отчетливо выявились черты сложившегося творческого облика автора: эпическая повествовательность, сочетающаяся с изобразительной картинностью, оркестровая красочность фортепиано, приходящая на смену камерной звучности.

Со слов автора, в цикле «отражена характеристика семьи» – 12 музыкальных портретов родных десяти братьев и двух сестер Владимира Васильевича. В личной беседе композитор поведал, что цифра 12 – его любимое число, кроме того, он аргументирует тем, что в году 12 месяцев, 12 знаков зодиака, и даже обращаясь к нумерологии, сумма 1+2 равна божественному числу 3. Забегая вперед, отметим, что и количество концертных парафраз тоже 12.

Среди двенадцати прелюдий, сочиненных Ксенофонтовым для фортепиано, есть лирические, скорбные, драматические, созерцательные, танцевальные, философские и эпические, запечатлевшие красочные образы народного эпоса. Большинство из них насыщено полифоническим развитием (№ 1, 5, 7, 8, 9, 10). С суровыми, драматически насыщенными образами (№ 3, 4, 6, 9), навевающими мысли о вечной борьбе добра и зла, контрастируют светлые, лирические. В них господствуют настроения мечтательности, элегичности, колоритные пейзажные зарисовки (№№ 1, 2, 5, 8, 10), они свежи и прозрачны по колориту, ясны по изложению. Отдельно отметим скорбную по характеру прелюдию № 7, которая, по словам автора, сочинена на смерть выдающегося политического деятеля Якутии Гавриила Иосифовича Чиряева, являющуюся драматическим центром цикла.

Тонального плана цикла прелюдий, по словам автора, нет. Приведем его слова об использовании тональностей: «….У нас (якутов) опоры постоянно меняются, смещаются. Поэтому я часто перехожу из одной тональности в другую, связываю их мелодико-гармонической модуляцией. Иногда вообще не бывает тональностей». И в данном цикле прелюдии № 3, 6, 7 и 12 написаны композитором в атональной системе.

Мелодический материал в цикле богат, разнообразен и ярко национален во всех прелюдиях. Композитор использует интонации «дьэ-буо», кылысахи, «раскрывающиеся» лады, «якутскую кварту». В некоторых прелюдиях ощущается влияние башкирского мелоса. И это не случайно, поскольку, как мы писали выше, цикл сочинялся в Уфе, поэтому композитор был погружен в стихию «пентатонной зоны».

Гармония в прелюдиях красочная и играет важную роль в определении художественного образа. Вот что говорит автор об аккордах: «Я предпочитаю использовать аккорды кварто-квинтовой структуры, это аккорды импрессионистов, они ведь особенно подходят для нашей якутской мелопеи. Использую секундовые аккорды-кластеры. Я думаю, что кластеры идут от якутского осуохая, где от наложения множества голосов образуется гетерофонная фактура»[1].

Прелюдии цикла строятся на принципе контрастности. Исключение составляют только две первые прелюдии, где

[1] *Скрыбыкина Ч. К.* Гармония в музыке современных якутских композиторов. — Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. – 143 с.

главенствуют соответственно эпический образ и характер пасторальный, светло-созерцательный, раскрывающий на фоне картин природы мир человеческих чувств. Далее автор достигает стройности цикла в органичное целое по принципу контрастности. Лирические образы чередуются с пьесами конфликтной драматургии и динамикой упорной борьбы.

Интересна фортепианная фактура прелюдий. Разнообразные приемы изложения целиком отвечают задачам выразительности, играя важную роль в создании характера образа и его развития. При этом воплощение сложных, противоречивых явлений жизни требует многообразия выразительных средств – от теплой изысканности фортепианных красок до моторной токкатной ритмики и почти оркестровой мощи в драматических кульминациях. Большое внимание уделяет композитор приемам красочной звукописи – использованию прозрачных и насыщенных красок, свежих тембров, колористических возможностей педали.

Формально прелюдии цикла названий не имеют, но каждая из них несет определенный программный смысл, а некоторые прелюдии имеют и программные названия. Так, прелюдия № 2 – «Весенняя», № 3 – «Сергэ», № 5 «Лирическая», № 6 носит название «Воины», № 8 – «Вечерняя» и № 10 написана в танцевальном жанре «Осуохай». Элемент программности вносит в прелюдии разнообразные моменты звукоизобразительности народной жизни, эпоса, звукоподражания голосам птиц и т.д.

В целом же фортепианные прелюдии В. Ксенофонтова – талантливые произведения и лучшие из них заслуженно завоевали известность не только в Якутии, но и за ее пределами. Цикл развивает линию развития жанров фортепианной миниатюры по пути поисков национального стиля не в заимствовании народных мелодий, а глубоком преломлении национального начала якутской музыки. И хотя прелюдии не издавались, но они по праву вошли в золотой фонд якутской фортепианной литературы и являются для молодых пианистов подлинной школой высокого художественного вкуса, поэтического воображения и звукового мастерства. Так, прелюдии исполнялись на многих международных конкурсах учащимися Высшей школы музыки. Целиком цикл был исполнен учащимися ВШМ класса А. И. Герасимовой к 60-летию автора.

Для якутской фортепианной музыки имело особое, принципиальное значение приобщение к полифонии, поскольку многие века национальная музыкальная культура Якутии существовала как культура чисто *монодийная*, что, в свою очередь, несколько замедляло развитие многоголосной по своей природе фортепианной фактуры. Этот факт был причиной ее относительной бедности в произведениях 50–60-х гг., хотя отдельное использование полифонических приемов можно наблюдать в ранних фортепианных сочинениях композиторов Якутии. В дальнейшем непрерывные поиски гармонических, мелодических, фактурных средств в якутской фортепианной музыке приводят к усилению значения полифонии как к могучему средству развития музыкальных образов[1].

[1] Среди полифонических произведений якутских композиторов можно назвать 15 инвенций Л. Вишкарева (1976), Прелюдию и фугу G dur (1975), Прелюдию и фугу C dur (1990), отдельные полифонические произведения разных лет Н. Берестова, шесть двухголосных инвенций «Мотивы земли Олонхо» А. Самойлова (1996–2004) и другие сочинения разных авторов.

Говоря о монодийности якутской культуры, следует отметить, что полифонические, в частности, имитационные возможности потенциально заложены в якутской песенной музыке (например, в *осуокае,* танце с групповым пением, где после сольного запева следует коллективный припев). Такие характерные качества якутского мелоса, как преобладание поступенного движения, простота мелодического рельефа в рамках узкообъемного лада, расчлененность фраз (особенно в стиле *дэгэрэн*), а также формообразование, основанное на простой и вариантной повторности, занимают большое место в якутской народной вокальной музыке – все эти особенности при полифонической обработке мелодии создают прекрасные условия для точных и неточных имитаций.

Ксенофонтов говорит о многоголосии так: «Давно первым вопрос «Есть ли у якутов хор?» поставил известный якутский музыковед Эдуард Алексеев. Так вот. Я думаю, что наша музыка в основе своей *одноголосна,* монодична и атональна». Тем не менее композитор обратился к жанру полифонических произведений в цикле «Полифоническая тетрадь» (март 1990 г.). Многообразны и причины, которые вызвали появление этого полифонического цикла. Во-первых, это необходимость пополнения учебно-педагогической литературы. Автор оставил на титульном листе рукописи пометку – для музыкальных школ и музыкальных училищ. Другой причиной явилась просьба заведующей кафедрой истории и теории музыки Высшей школы музыки Павловой З. Г. сочинить учебное пособие к дисциплине «Полифония».

В основе цикла лежат студенческие работы, которые композитор написал под руководством профессора Е. Н. Земцова в классе полифонии и инструментовки. Из десяти произведений только две написаны специально для цикла в 1990 году – Сыгый (политональность) и Осуохай (полиладовость). Классическая схема, приемы построения и развития темы интересно сочетаются в полифонических пьесах цикла с национальным материалом. Обращение композитора к полифоническим формам свидетельствует о разнообразии его устремлений и сложности творческих поисков. В цикле использованы разнообразные приемы полифонического развития, это имитация, контрапункт, каноны, стретты и тема в обращении, разнообразие здесь проявляется и в использовании в некоторых пьесах полиладовости, политональности, есть и мажоро-минорные системы.

Цикл состоит из различных полифонических жанров и форм: канона (в увеличении), двухголосной инвенции, пассакальи, оригинальных пьес «Сыгый» (политональность) и Осуохай (полиладовость), три трехголосных, одна четырехголосная и двойная фуги [Фуга «Осуохай» (полиладовость)].

Так как композитор преследовал цель, как говорилось выше, использования пьес в учебном процессе, то они выстроены по принципу от простого к сложному. Но первая пьеса цикла, на наш взгляд, не подпадает под этот принцип. Нам она представляется своеобразным прологом ко всему циклу. Импровизационного характера «Тойук» – двухголосный канон в увеличении – щедро расцвечен кылысахами. Сложность его исполнения в том, что фактически они создают полифонизацию ткани в четырехголосие. А вот инвенция написана в самой простой и ясно различимой слухом ученика двухголосной ткани, в которой теме сопутствует контрастное по характеру противосложение. Здесь достаточно в противосложении услышать лишь ритмическое контрастирование, как ученик почти непосредственно включается в исполнение такого двухголосия.

Как известно, одной из первых задач при изучении полифонических произведений является уяснение исполнителем формы, а самое главное – заключенного в сочинениях *мелодического* материала. Что касается формы, то в инвенции и фугах преобладает трехчастное изложение – экспозиционная, средняя и репризная части. Сам автор говорит о формах фуг, что они написаны в классической форме.

Образно-интонационный характер тем носит ярко национальный стиль, Ксенофонтов использует элементы национального фольклорного архетипа. Избранная выразительная трактовка темы накладывает отпечаток на жанровую определенность интерпретации всего произведения. Вот почему так необходимо тщательно уловить все звуковые тонкости исполнения темы, начиная с первого ее проведения. Импровизационный Тойук, жанровая скерцозного характера тема инвенции, суровое basso ostinato в Пассакалье, моторная, остинатного характера тема Сыгый, развертывающаяся в поступенном синкопирующем движении до септимы упругий Осуохай (здесь используется одновременное звучание разных ладов). При этом в Сыгый политональный прием используется автором для развития в разных ладотональных плоскостях двух линий – мелодии и сопровождения[1]. В образном отношении темы фуг отличаются разными жанрово-характерными чертами. Двойная четырехголосная фуга d moll представлена ярко контрастными темами в стилях дьиэрэтии ырыа и дэгэрэн ырыа: певучая, величавая и подвижная песенно-танцевальная. Тема трехголосной фуги № 1 интонационно певуча, во второй фуге тема имеет жанровые черты марша, в третьей – интонации осуохая и, наконец, в четвертой – четырехголосной фуге тема в стиле дьиэрэтии ырыа.

Фуги ставят перед пианистом определенные трудности выявления мелодической красоты каждого голоса. Тема – лишь первый из равных голосов. Поэтому при ее исполнении требуется хорошо продуманная динамика их соотношения. Преобладающая роль темы не означает безусловного подчинения ей остальных полифонических линий. Не меньшее значение приобретают довольно самостоятельные по своему развитию второстепенные голоса, которым свойственна различная степень активности. В одном случае они служат лишь фоном для изложения основного голоса, в другом – энергично дополняют звучание и объединяются в едином мощном потоке звукового развития.

Исполнитель должен концентрировать свое внимание, прежде всего, на выявлении полифонической логики. Особые трудности возникают в разработочной и репризных разделах фуг, где соединяются в единовременном звучании основные темы, причем этим соединениям часто сопутствуют всевозможные стреттные изложения. От пианиста в этом случае требуется очень детализированный подход к фактуре. Таким образом, фуги, при всей специфичности ее полифонической ткани, написаны так, что пианист, владеющий навыками исполнения предыдущих пьес этого цикла, вполне может

[1] Пьесы с использованием политональности могут принести пользу для *развития полифонического слуха*, так как различные голоса, благодаря проведению в разных тональностях, слышны особенно рельефно. Ведь обычно при исполнении полифонических пьес звучание голосов под пальцами неопытных пианистов, не умеющих еще темброво окрасить каждый голос, нередко сливается, а это в значительной степени затрудняет развитие правильных слуховых представлений, что, в свою очередь, тормозит налаживание соответствующих пианистических навыков.

справиться как с трехголосной, так и четырехголосной и двойной фугами цикла.

Полифонический цикл пока не занял свое устойчивое место в процессе разностороннего воспитания молодых якутских пианистов, но с выходом этого сборника, надеемся, что займет достойное применение в педагогическом процессе. Ибо ценность этого цикла состоит в том, что «Полифоническая тетрадь» В. Ксенофонтова представляет собой своего рода энциклопедию современных полифонических приемов и с особой убедительностью подтверждает жизненность такой высшей полифонической формы, как фуга, ее способность к передаче новых и самобытных художественных концепций.

На протяжении всего творчества не уходят из поля зрения В. Ксенофонтова и многочисленные малые формы инструментальных пьес. Появление цикла «Песнь стерхов» (1992 г.) вызвано просьбой известной пианистки, талантливого педагога Якутии М. И. Ивановой написать оригинальное произведение для фортепиано. И это, пожалуй, самое популярное и исполняемое сочинение из всех произведений для фортепиано Владимира Ксенофонтова. Цикл ярко отражает характерные для народной музыки темы – эпос олонхо, красоту родного края, вместе с тем они действенны, драматичны и поэтому созвучны своему времени.

«Песнь стерхов» – программное сочинение. Примечательны в этом смысле не только поэтически-выразительные заголовки отдельных пьес, но «сквозная» идея цикла в целом. Три пьесы олицетворяют собой, согласно традиционной культуре саха, три мира: Верхний, Средний и Нижний миры. Согласно этой драматургии, в цикле композитором задумано чередование ладовых систем, трех звуковых миров. Образная система эпоса построена на противопоставлении героев трех миров, причем, по мнению исследователей (Ч. К. Скрыбыкина), опознавательным знаком того или иного мира служит ладовый и тебро-фонический контраст. Персонажи Верхнего и Среднего миров написаны в колористической диатонике и консонансности, и, наоборот, – образы негативных сущностей написаны в хроматике и неустое.

В одноименной первой пьесе «Песнь стерхов» звукоизображены не столько Божественные жители Верхнего мира, сколько сущности, связанные с воздушно-возвышенностью художественного образа, в данном случае – стерхов. Сказочный образ благородной птицы, приносящей человеку счастье, создает особую таинственную волшебную атмосферу этой миниатюры. Гортанный клекот, рассыпающийся обилием октавных форшлагов, привносит в музыкальную ткань и нечто тревожное, загадочное.

Это сочинение – образец лирической пейзажной зарисовки с тонкой импрессионистической звукописью. Неспешная выразительная мелодия начинается с кылысахов, что сразу роднит ее с якутской песенностью. В искренней и мягкой мелодии Стерхов внимательному слушателю откроется какая-то первозданная нетронутость и глубина чувств. Мелодия складывается из сцепления ячеек, построенных на дихордах с остинатной гармонической поддержкой. Фактура пьесы состоит из трех звуковых пластов: баса, остинатного среднего голоса и выразительной мелодии. Понятно, что основное внимание исполнителя должно быть обращено на бас и мелодию, но при этом очень важно отдельно прослушать и проиграть остинатное заполнение среднего голоса, именно в нем, на наш взгляд, и кроется звукопись величавости и достоинства любимых в Якутии стерхов. Пьеса написана в простой репризной трехчастной форме. Середина не принципиально

контрастирует крайним частям и живописует водную стихию, при этом в отчетливой гармонической функциональности этой части внимание автора обращено на колорит созвучий, их живописность и мелодическую связанность.

Для второй пьесы цикла «Борьба Нижнего мира со Средним миром» автор выбирает выразительные средства исходя из разделения образов на два мира – «земные» образы из мира людей и зловещие силы Нижнего мира. Исследователи отмечают, что «конкретика образов, стремление нарисовать картину звуковыми красками приводит композитора к использованию колористики и, особенно, сонорики, – Нижний мир с его неустойчивостью, нецентрированностью и хроматической основой в большей степени поддается сонорному «описанию»[1]. Развитие драматургии пьесы композитор решает в сквозной форме, отсюда и ступенчатая динамика, и сопоставление фактурных и ладовых блоков, которые контрастны друг другу и по характеру тематизма, и в регистровом, и динамическом планах.

Начало пьесы, изображающее вихревое движение (сонорно окрашенные фактурные пласты), не должно звучать «чисто», здесь не случайно проставлена педаль на весь такт. По существу, вместо шестнадцатых нот в темпе allegro здесь должны звучать почти кластеры (но с артикуляционной ясностью!) с выделением сильных долей (фа – до диез, фа диез – ре, соль – ми бемоль и т.д.). На наш взгляд, вместо шестнадцатых длительностей – должны быть шестьдесят четвертые. В следующем блоке, который также олицетворяет Нижний мир, в нижнем регистре композитор использует остро звучащие диссонирующие аккорды на *ff*. Сонорно звучат октавные дублировки мелодии с кылысахами и заключительный кластер.

Для характеристики Среднего мира людей используются средний и верхний регистры, при этом немаловажен факт ладовой определенности и динамики *pp*. Этот раздел изложен в трехголосии (тремоло) с отчетливым контуром крайнего двухголосия и колористически окрашенными консонирующими интервалами по вертикали. Прослеживается мелодическая логика в чередовании аккордов (по гамме вверх или вниз).

Напомним, что форма пьесы сквозная, строится как диалог двух миров с чередованием контрастных фраз – двутактов. Сам момент схватки озвучивается сонорно-мелодическими линиями (мелодия, продублированная созвучиями – трезвучиями с квартой, с тритоном), алеоторическим пассажем (в виде сонорной линии по секундам вверх на фоне кластеров в нижнем регистре).

Финальное сочинение цикла «Торжество Среднего мира» представляет собой многоплановую жанровую картину в духе народного торжества, пронизанную настроением радости. Здесь и сцены скачек, и картина народного празднества ысыах, включающая мотивы сэдьиээ-сэдьиээ. Организующим фактором здесь выступает ритм, который с самого начала звучит в упругих квинтах. Далее бурдон выступает в ритмическом остинато крайних частей, для которых характерен моторный элемент. Здесь довольно широко использована аккордовая техника, но при этом так тонко подобранная композитором структура многоголосия, что сохраняет монодическую природу мелодии.

---

[1] *Скрыбыкина Ч. К.* Гармония в музыке современных якутских композиторов. — Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. – 100 с.

В среднем разделе (Ahdante con anima) танцевальное начало уступает место песенной мелодии, которая, варьируясь, прихотливо расцвечивается кылысахами. Выразительной мелодии подчиняется контрапункт в среднем голосе на фоне педали в басу и комплементарного голоса, поддерживающего пульсацию гармоническими фигурациями.

К концу пьесы динамизация народного празднества усиливается. Кружение праздничного вихря увлекает слушателя, темп ускоряется (con brio), представляя немалые трудности и в техническом отношении – ему присущи виртуозный блеск и эмоциональная наполненность.

Назвав цикл «Песнь стерхов», композитор подчеркивает красочность звучания как одну из самых важных исполнительских задач, требующую особенной чуткости к гармонической, ладовой и тембровой сторонам музыки и к изобразительно-красочным приемам. Автор здесь как визуал – видит «образы и рисует их, создавая звукописное полотно»[1].

Цикл «Песнь стерхов», как говорилось выше, одно из популярных произведений не только авторского багажа Ксенофонтова, но и всей фортепианной литературы Якутии. Сочинение неоднократно исполнялось на международных конкурсах, помогая пианисту выгодно показать свое мастерство, так как одно из привлекательных для исполнителя этого цикла свойств – широта его эмоционального и красочного диапазона, связанные с образами олонхо, где колористика и сонорика задействованы на уровне формообразования и драматургии.

Стремление постоянно обращаться к народному творчеству для обогащения своих произведений было заложено еще первыми композиторами Якутии. Это важнейший показатель единства национальной школы, а также одно из проявлений духовной общности и преемственности творчества В. Ксенофонтова по отношению к одному из основоположников музыкального искусства Якутии – Адаму Васильевичу Скрябину. Цикл «Двенадцать концертных парафраз на якутские народные песни из сборника А. В. Скрябина», написанный в 2010-2011 годах, приурочен к его 115-летию. В своем очерке о его жизни и творчестве Г. М. Кривошапко справедливо писала: «В якутском искусстве есть люди, не выдвинувшиеся в число выдающихся деятелей, но сделанное ими является тем краеугольным камнем, на который опираются достижения поколений»[2].

А. В. Скрябин был настоящим энтузиастом и приложил немало труда, чтобы 90 лет назад, в 1927 году, в Центральном издательстве народов СССР вышел первый сборник якутских песен. В этот сборник вошли обработки К. П. Виноградова 20 песен для голоса с фортепиано на якутском языке, а также 16 обработок Н. И. Аладова тех же и других песен (без текста) для трехголосного хора с фортепиано[3].

---

[1] *Скрыбыкина Ч.* К. Гармония в музыке современных якутских композиторов. – Якутск: Издательский дом СВФУ, 2012. – 154 с.

[2] *Кривошапко Г. М.* Адам Скрябин. – Якутск: Якутское книжное издательство, 1973. – С. 6.

[3] Адам Васильевич Скрябин родился 30 (18) мая 1896 года в г. Якутске. Известно, что элементарные знания по музыкальной грамоте и хоровому пению он получил в стенах духовного училища. После Октябрьской революции его организаторские способности проявились в полной мере. Он организовал первый в истории музыкальной культуры любительский хор, а затем и духовой оркестр. Интересен факт, что на первой Всероссийской выставке достижений народного хозяйства СССР в 1923 году под руководством А. В. Скрябина на «Вечере народностей» выступил хор, спевший песни «Овеянный счастьем якут» и «Песня рабочего». Это было, как писала Г. Кривошапко, «первым выходом якутского самодеятельного искусства на всероссийскую арену».

Когда композитор обращается к фольклорным интонациям, это всегда таит в себе немалый композиторский риск, накладывает большую творческую ответственность. В. Ксенофонтов по-новому «прочел» народные песни, облачив их в свободную форму парафраза[1]. Почему фортепианная переработка народных песен композитором трактуется именно формой парафраза? Потому, как нам кажется, что термин парафраза относится к жанровой сфере концертной музыки виртуозной направленности, подразумевая исключительно *свободную трактовку* авторского текста. Ибо на протяжении многих столетий перенесение музыкального произведения (в частности, народных песен) в другие инструментальные условия является одним из путей выражения собственного видения его смысловой и образной сферы.

Глубокая любовь автора к народной музыке и тонкое знание ее особенностей порождают большое мастерство и разнообразие подхода к обработкам народных мелодий. Ксенофонтов изобретательно и метко использует интонационные, меторитмические, ладовые и темброво-вокальные особенности национального фольклора. Помимо использования подлинных народных мелодий парафразы интересны еще и мастерским применением разнообразных приемов вариационного, полифонического развития. При этом композитор не только заостряет присущие им характерные черты, используя в этих целях широкий комплекс музыкально-выразительных средств, но и выявляет их потенциальные возможности. Так, уже в первой парафразе «Новая жизнь» звучит имитационная полифония, а песня «Прошла темная ночь» написана в форме фуги. В целом необходимо отметить, что мелодии, перенесенные на клавир Ксенофонтовым, превращаются в реальную полифоническую фортепианную ткань.

Из 12 парафраз 6 – написаны в форме вариаций. Как известно, варьирование – это один из основных принципов композиции в музыке, главная особенность которого заключается в сочетании повторности и изменчивости, узнаваемости и привнесения нового, стабильности и движения от простого к сложному. Невольно вспоминаются слова Л. Годовского к его обработкам песен Шуберта: «Обрабатывая эти двенадцать песен Шуберта, я ставил перед собой цель не просто переложить их с голоса для исполнения на фортепиано; моей целью было создать фортепианные сочинения на вокальном материале, раскрыть его, истолковать текст песни так, как мог бы это сделать композитор, когда он обрабатывает тему, сочиняя вариации»[2].

Ясно слышна в цикле (особенно в парафразах, написанных в форме вариаций) характерная творческая манера Владимира Васильевича – стремление к эффектной подаче материала: фортепиано в большинстве сочинений звучит оркестрально, автор использует весь арсенал как крупной, так и мелкой фортепианной техники, все регистры фортепиано, блестяще варьирует тему, рассеивая пассажи и короткие каденции. В лирических песнях, не нарушая вокального принципа первоисточника, Ксенофонтов умело ведет кантилену, окруженную подголосками, в любом голосе фактуры. Различны и

---

[1] Известно, что парафра́з (парафра́за, парафра́зис; от др.-греч. παράφρασις – пересказ) – пересказ, изложение текста своими словами. Инструментальная пьеса виртуозного характера на тему, заимствованную из другого музыкального произведения или на народную тему.

[2] *Годовский Л.* Транскрипции для фортепиано. – Москва, 1970. –Вып. 1. – С. 3.

масштабы этих обработок – от миниатюр до более развернутых картин-вариаций. В ряде обработок народных мелодий использованы многообразные средства выразительности современного музыкального языка. Однако такие пьесы воспринимаются как органическое и естественное сочетание вполне однородных и соединимых качеств.

Добавим, что в цикле очередность парафраз полностью сохранена из сборника Скрябина. Так, песню «Новая жизнь» А. Скрябин включил в свой сборник первым номером. Это известная в свое время народная песня «Век угнетения миновал» на текст А. Софронова.

Век угнетенья миновал,
Счастливая жизнь настала,
Век притеснения прошел,
Благословленная автономия
открылася.

(подстрочный перевод Г. Тарского)

В этом цикле также отличительной чертой творчества В. Ксенофонтова является претворение в индивидуальном значении традиций, жанров и тематики якутского народного творчества, обращение к глубинным слоям фольклорных традиций, воплощение в произведениях характерных литературно-жанровых истоков. Однако В. Ксенофонтов обрабатывает не все песни подряд, а руководствуется художественной значимостью. Например, после песни «Как белые снегири», которая известна как лирическая народная, в сборнике Скрябина помещена песня «Оҕо, оҕо эрдэххэ» (Пока мы молоды). Но Ксенофонтов, мотивируя тем, что в ней нет национального колорита, не включил ее в цикл: как и звестно, в основе этой песни русская частушка под названием «Подгорная»[1]. Последняя парафраза самая развернутая – песню «Словно могучий вал морской» («Балкыырдаах байхалым») на стихи П. А. Ойунского «Да торжествует слава» («Уруйа улааттын») следует считать первой революционной песней якутского народа, переложенной на ноты.

Словно могучий
Вал морской,
Стала мощной
Партия большевиков.
Угнетенный народ
Вывела из угнетения,
Дала ему свободу
Партия большевиков.

(подстрочный перевод Г. Тарского).

Интересно, что Ксенофонтов не всегда сохраняет тональность оригинала, мотивируя это композиторским слышанием народной мелодии в инструментальном облачении.

Ниже приведена таблица тональностей и номеров песен в обработке К. П. Виноградова и тональностей парафраз.

Итак, 12 концертных парафраз являют собой образец подлинно творческого подхода к традициям якутского народного музыкального творчества, значительно обогащая исполнительский репертуар. Фортепианные транскрипции народных песен, характеризуют Ксенофонтова как активного пропагандиста творчески самобытного, заслуживающего признания труда Скрябина, еще шире помогают распространению и пропаганде сборника Адама Васильевича. Этот цикл свидетельствует о глубокой преемственности духовной жизни и генетическом родстве с народным фольклором, когда сознание художника по своим законам преобразует богатство наличных впечатлений от фольклора, трансформируя их в новую художественную реальность.

[1] Не включены из сборника Скрябина также мелодии «Белогрудый снегирь», «Друзья снегирики», «У молодежи», «Молодые вы весельчаки», «Новый год», «Сото-Суорун старичок», «Людей рабочих-батраков» и т.д.

Тональность мелодий в обработке К. П. Виноградова в сборнике Скрябина	В. В. Ксенофонтов. Тональности парафраз
№ 1 Век угнетения миновал (Новая жизнь) – соль мажор	№ 1 Новая жизнь – соль мажор
№ 2 Как белые снегири – ля минор	№ 2 Как белые снегири – ля минор
№ 4 Кукушка – фа минор	№ 3 Кукушка – фа минор
№ 5 Овеянный счастьем якут – соль мажор	№ 4 Овеянный счастьем якут – ми мажор
№ 7 Золотистый ли…– ля мажор	№ 5 Золотистый ли… – ля бемоль мажор
№ 8 Чадом-гарью пахнущий – соль мажор	№ 6 Чадом-гарью пахнущий – фа мажор
№ 9 Трудные годы – фа минор	№ 7 Трудные дни (Таттинский осуохай) – ре минор
№ 10 Остров Кыллах – фа минор	№ 8 Остров Кыллах – ми минор
№ 11 Люди вы молодые – фа мажор	№ 9 Люди вы молодые – до мажор
№ 12 Прошла темная ночь – фа мажор	№ 10 Прошла темная ночь (фуга) – ре мажор
№ 13 Веселье прекратилось – фа мажор	№ 11 Веселье прекратилось – си бемоль мажор
№ 19 Словно могучий вал морской – соль мажор	№ 12 Словно могучий вал морской – ми бемоль мажор

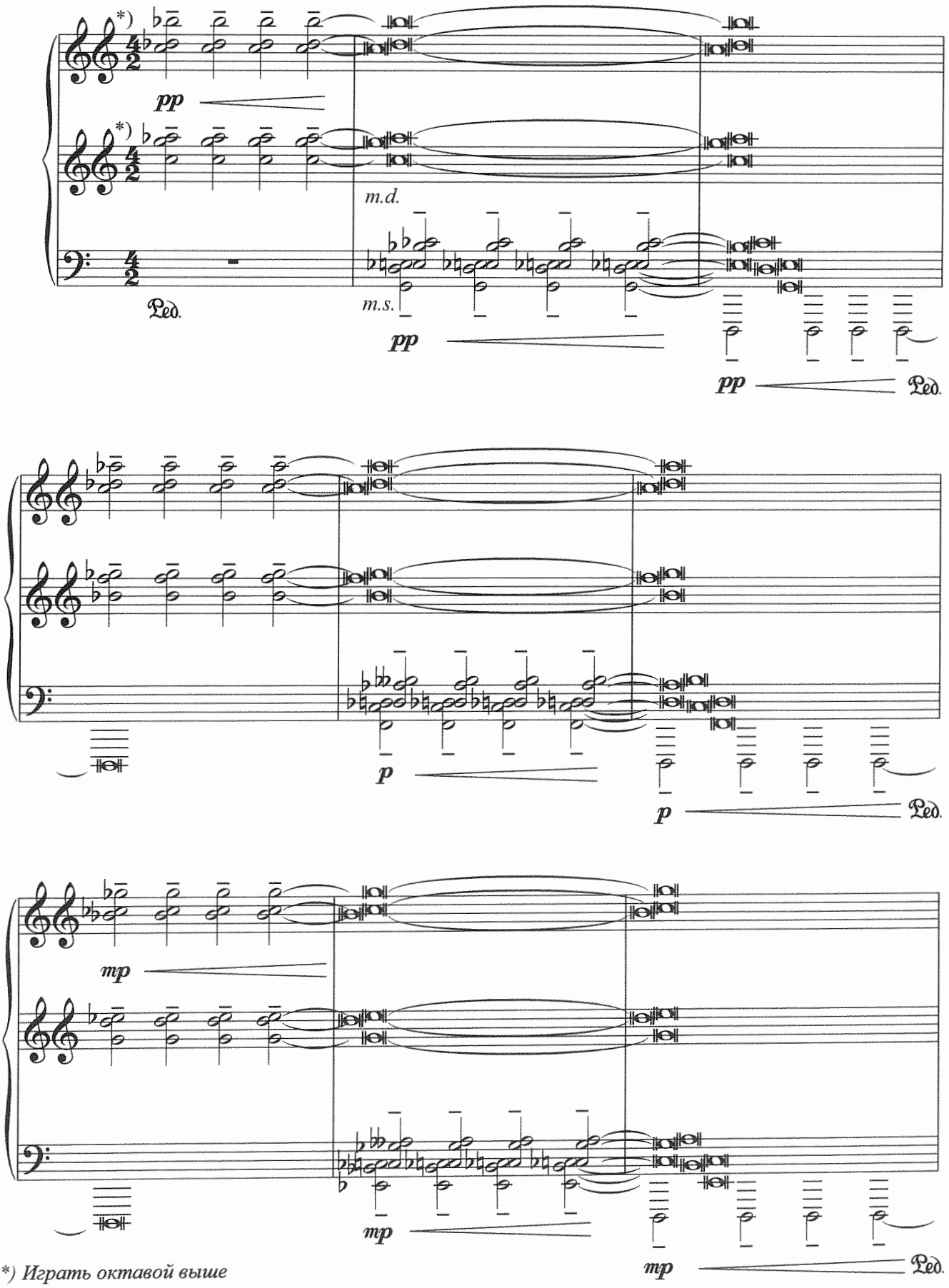
Мы имели возможность убедиться в том, что фортепианное творчество талантливого композитора по праву вошло в золотой фонд отечественного многонационального музыкального искусства и будет влиять на поколения пианистов и любителей музыки подлинной школой высокого художественного вкуса, поэтического воображения и звукового мастерства. Тонкий художник, опытный мастер, живо, творчески использующий многообразные ресурсы своей композиторской техники – таким предстает перед нами Владимир Ксенофонтов после знакомства с его произведениями для фортепиано.

Составитель выражает большую благодарность Альбине Ильиничне Герасимовой за педагогическую редакцию произведений и Кириллу Афанасьевичу Герасимову за редакцию и компьютерный набор нотного текста.

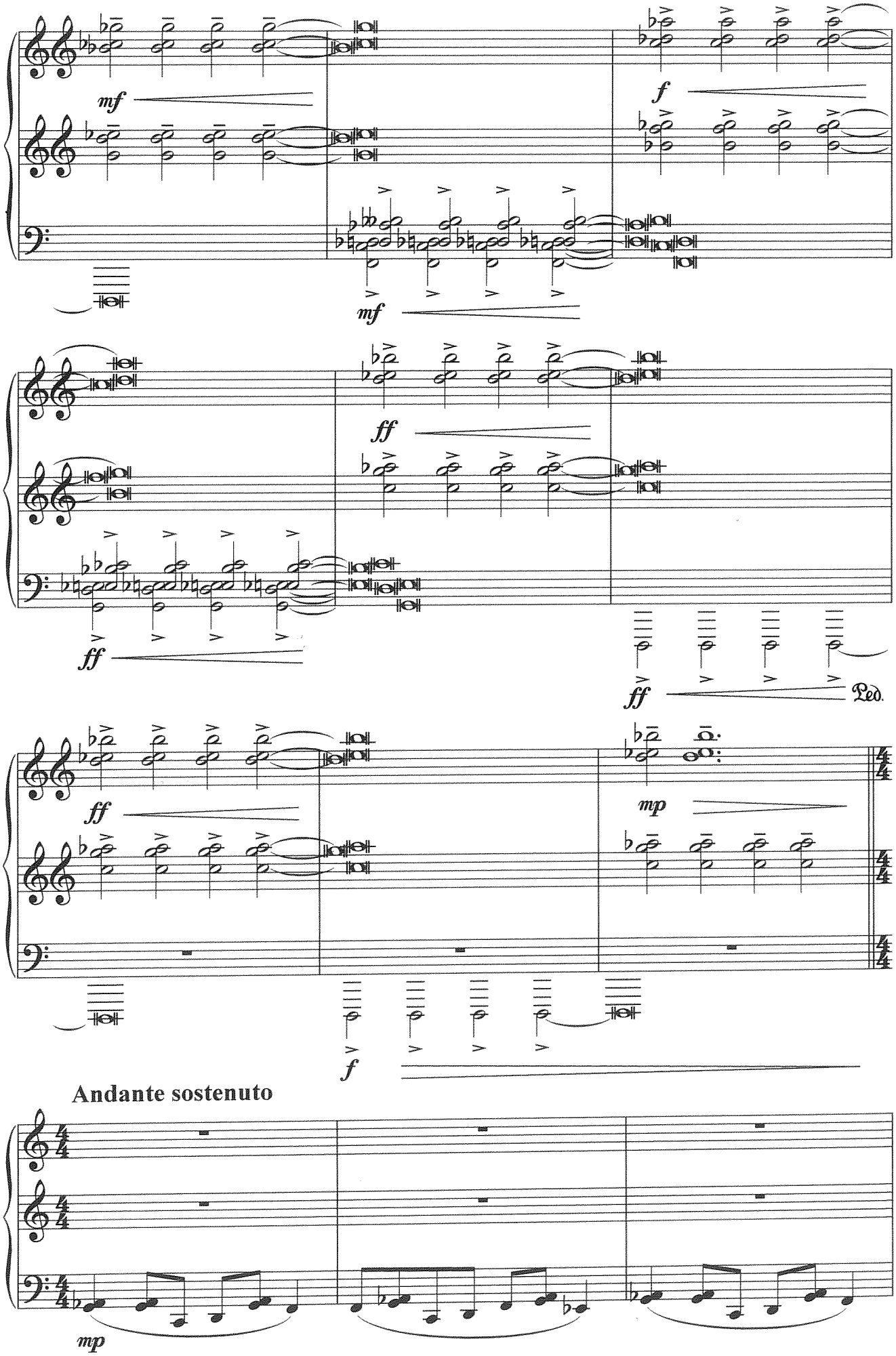
А. В. Варламова,
кандидат искусствоведения, профессор ВШМ, РАЕН,
заслуженный работник культуры РС (Я).

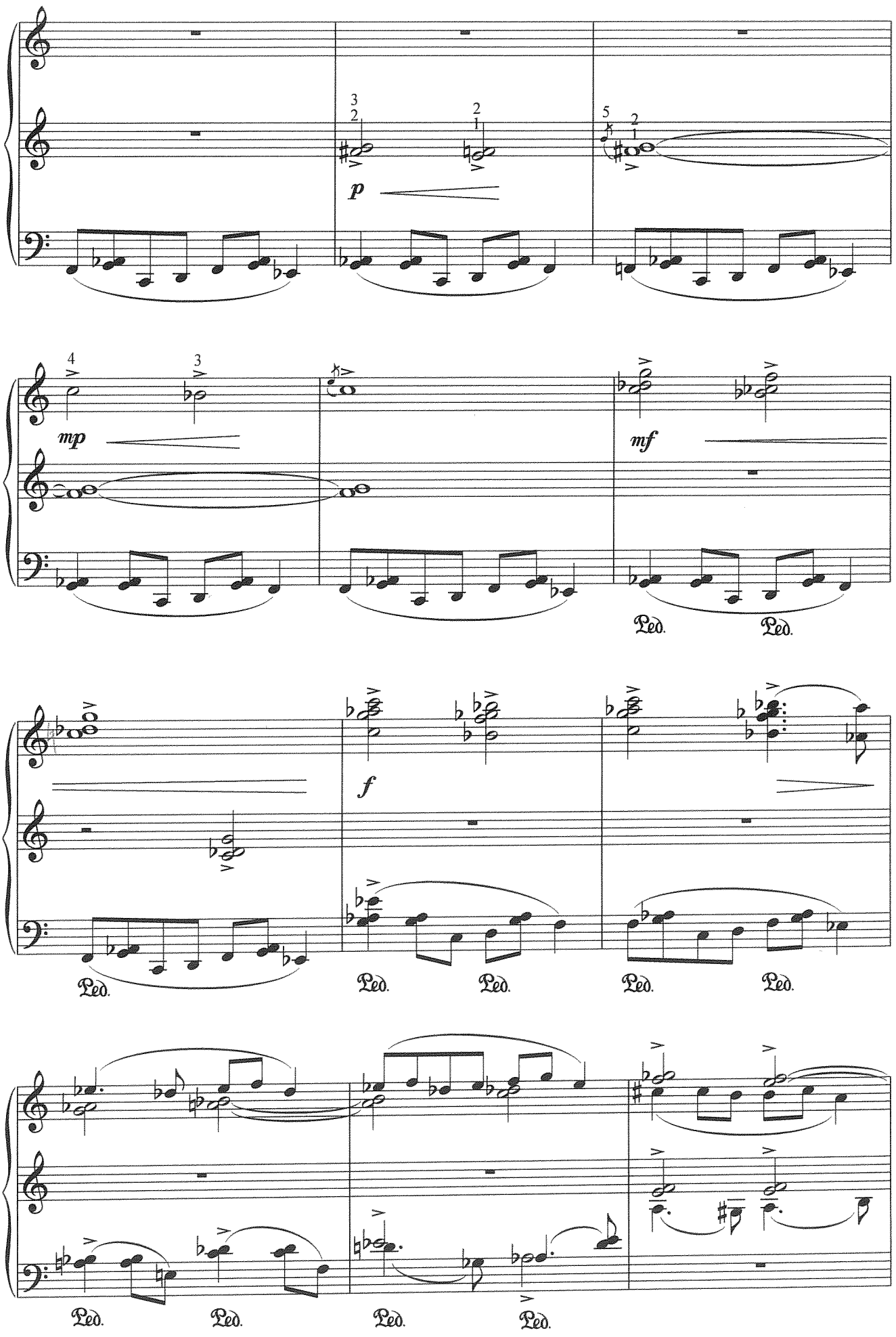
Соната - фантазия

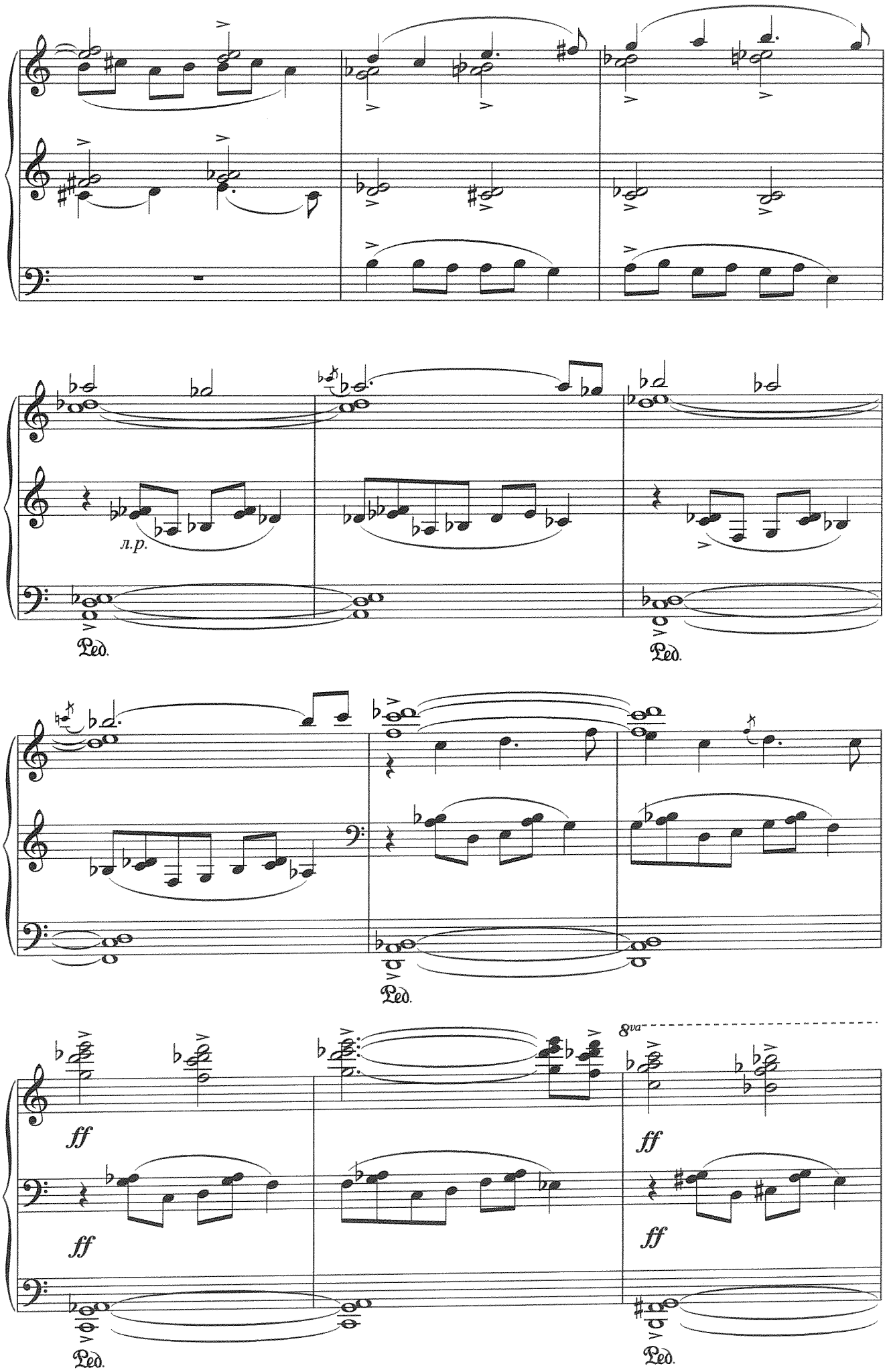
Adagio lento

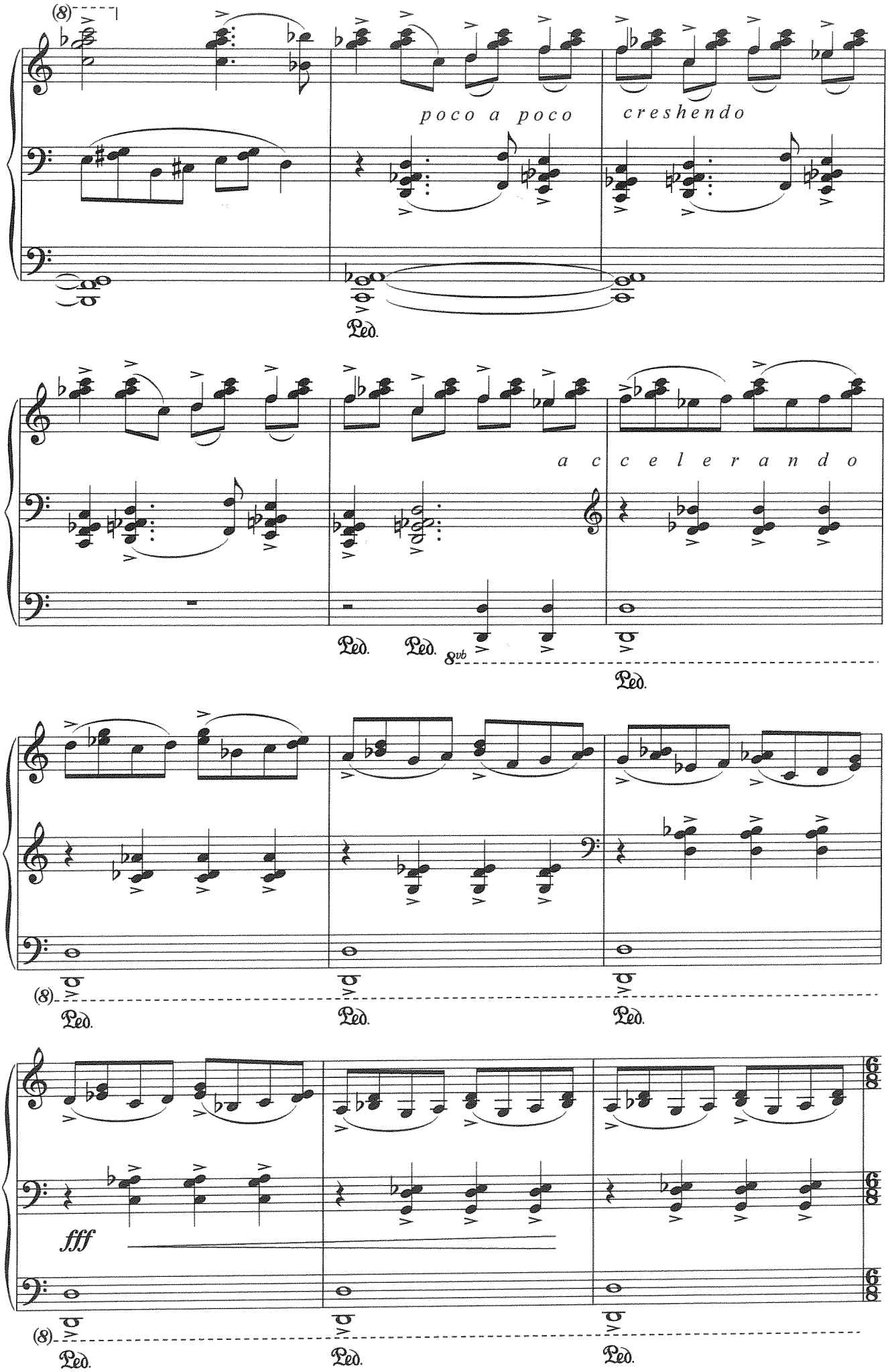


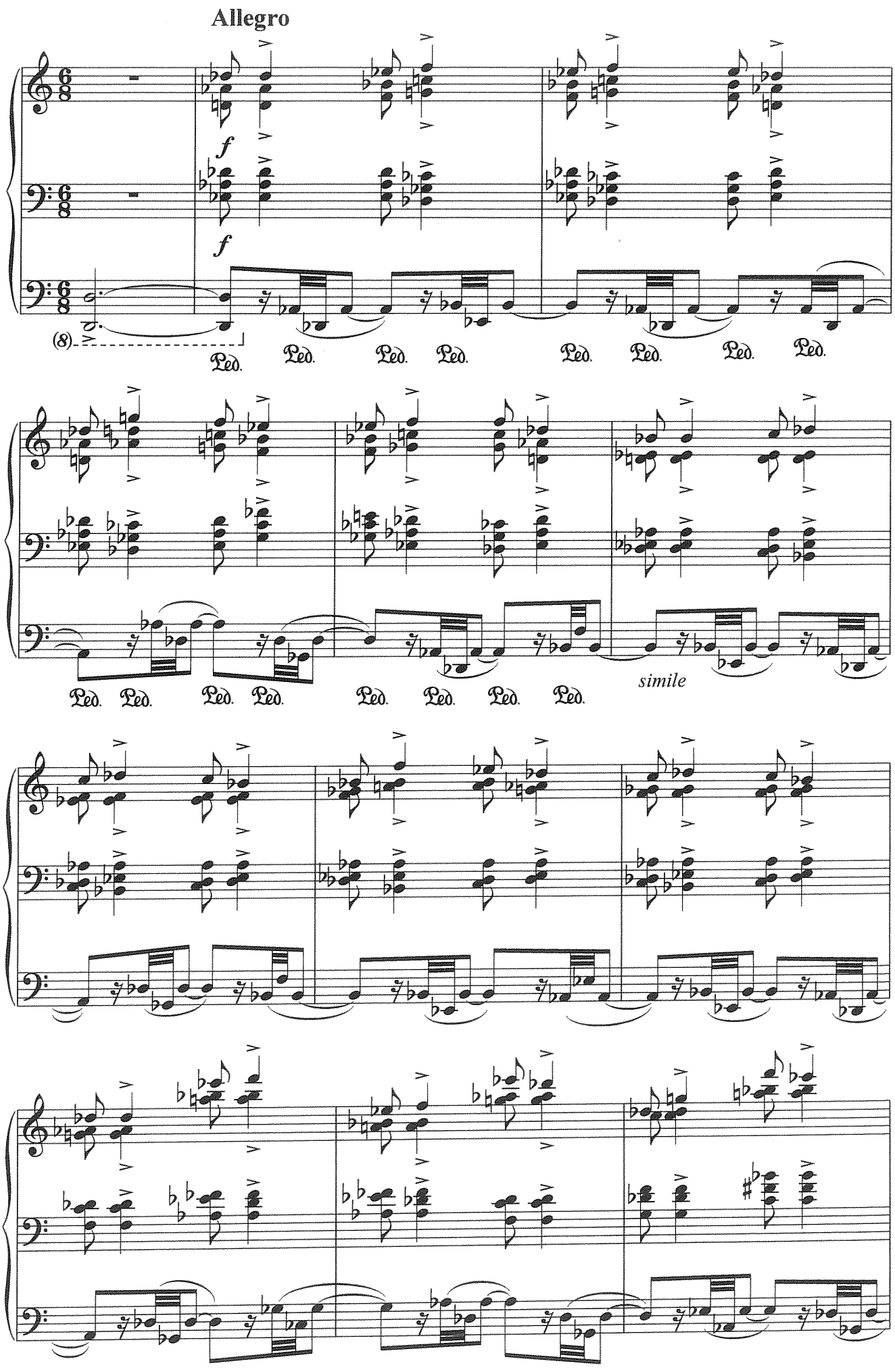
*) *Играть октавой выше*

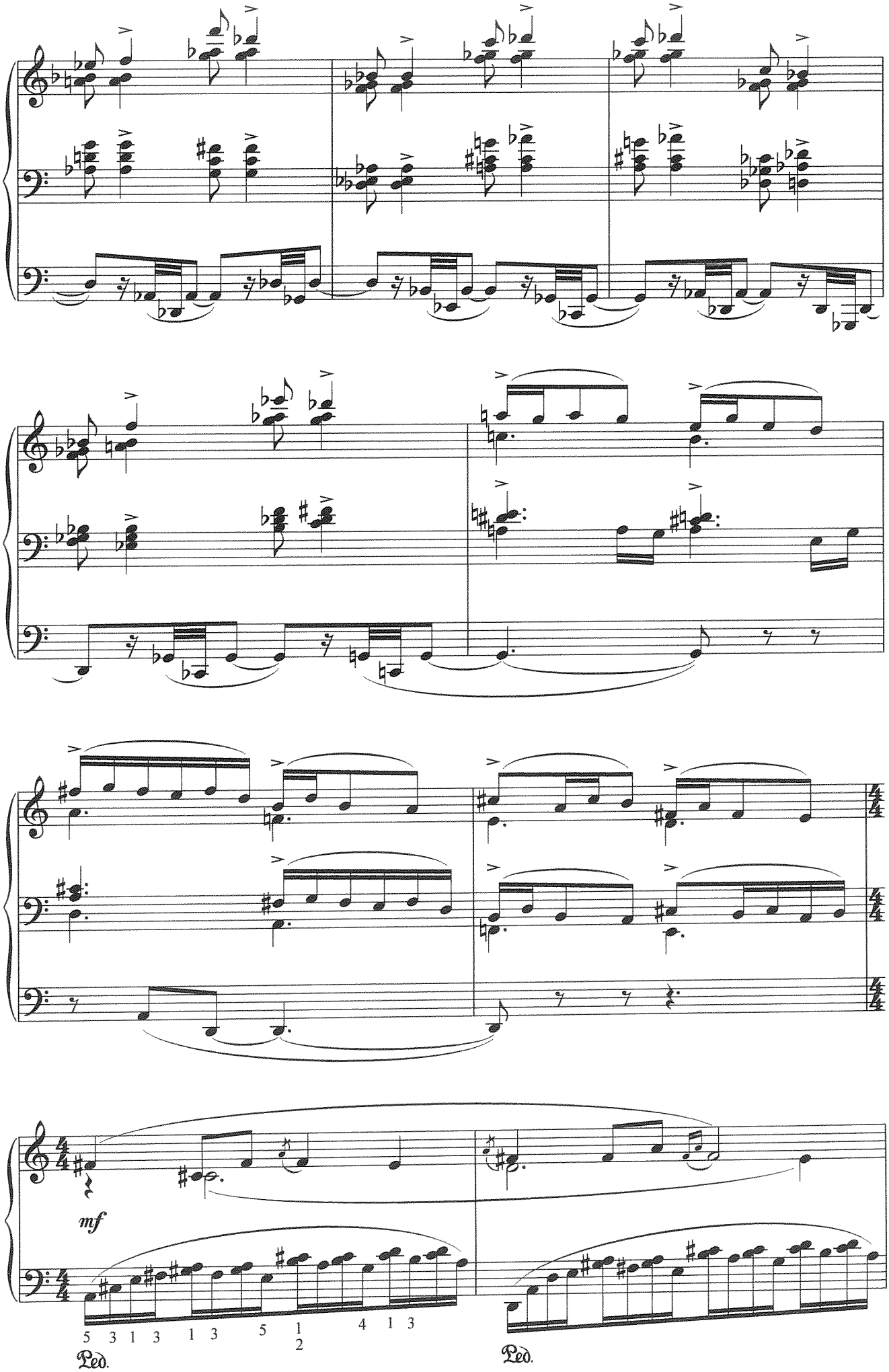

mf
f
mf
ff
ff
ff
Ped.
ff
mp
f
Andante sostenuto
mp

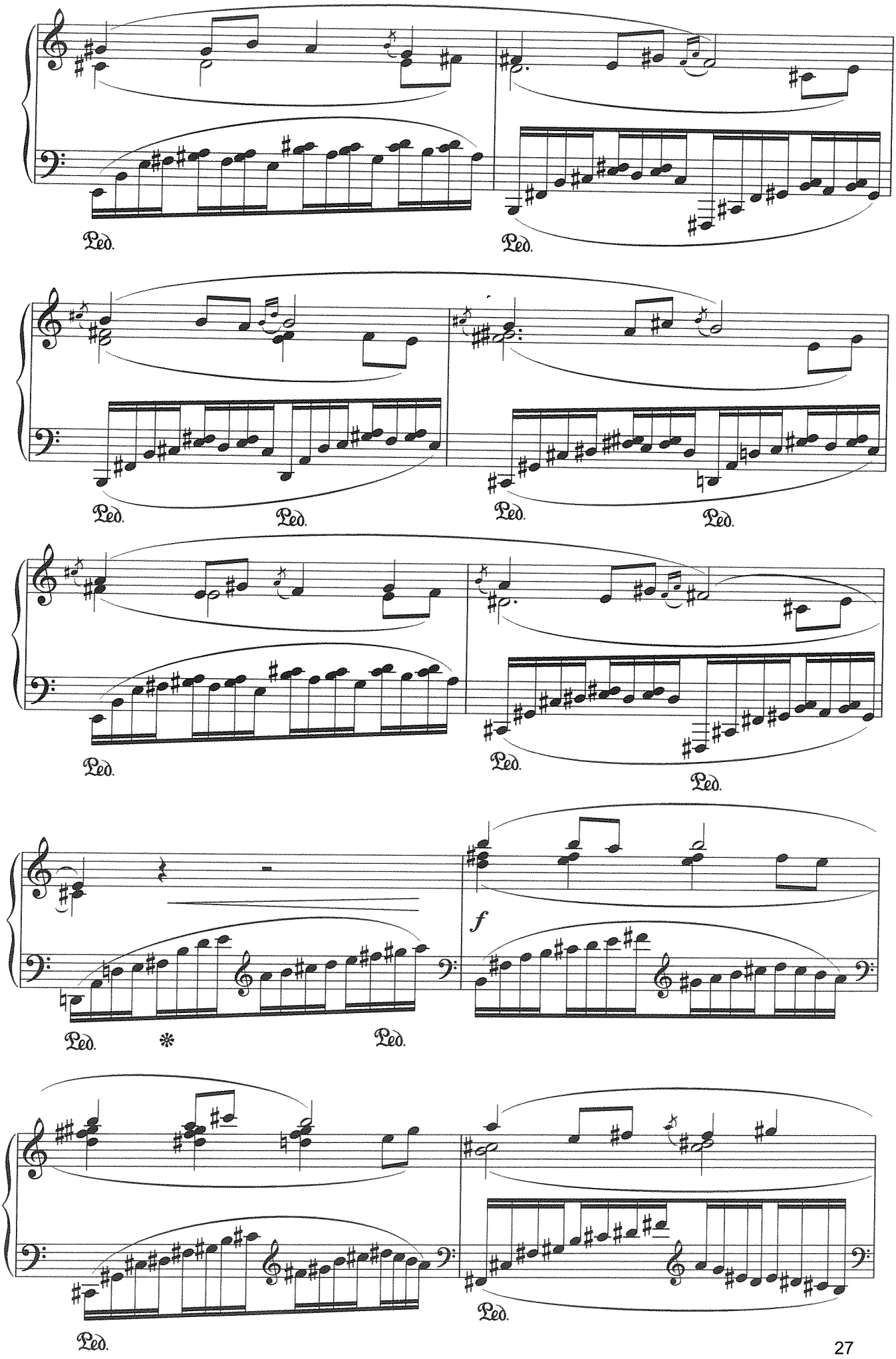

p
mp
mf
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

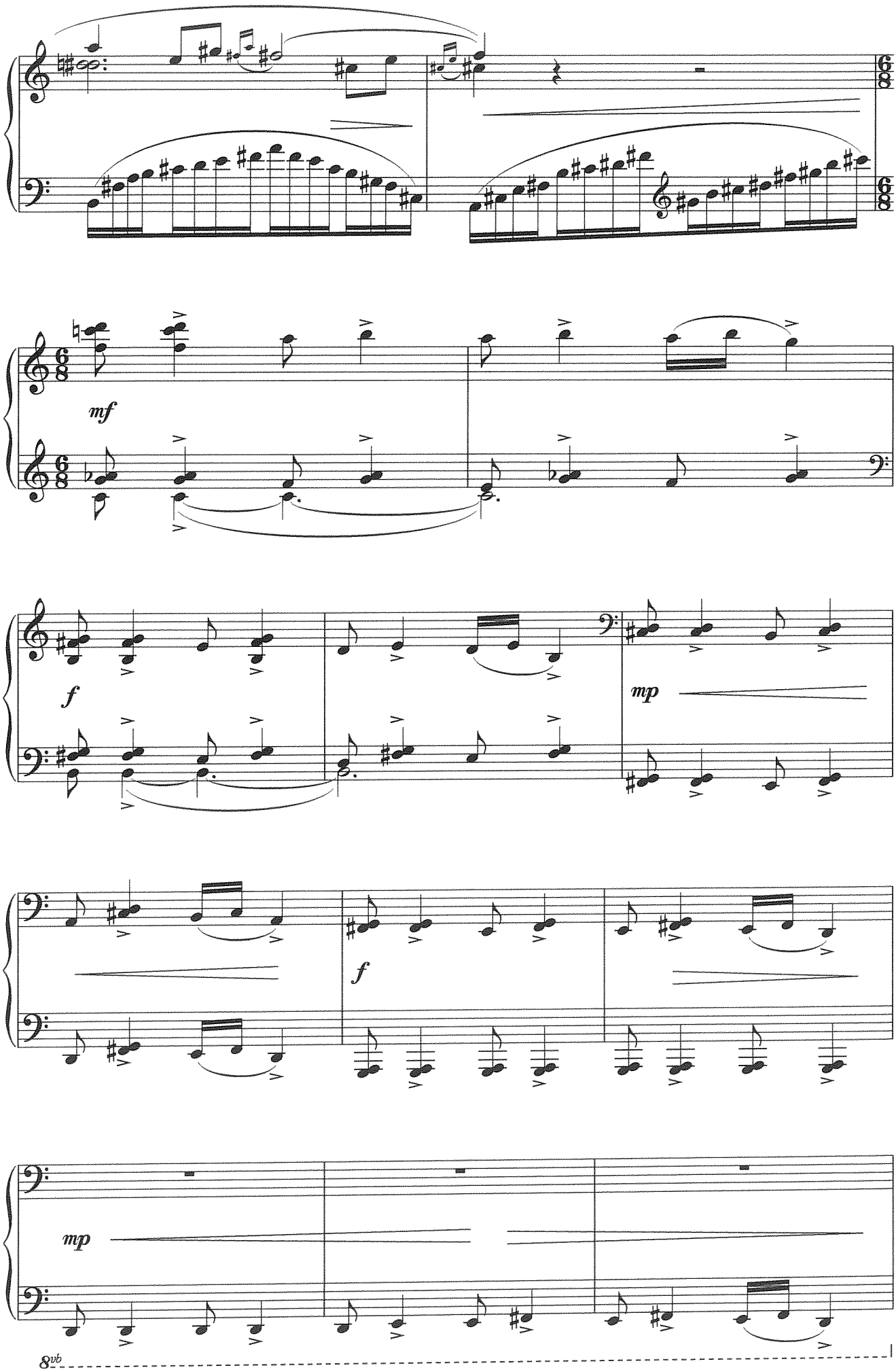

л.р.
Ped.
Ped.
Ped.
8va
ff
ff
ff
ff
Ped.
Ped.

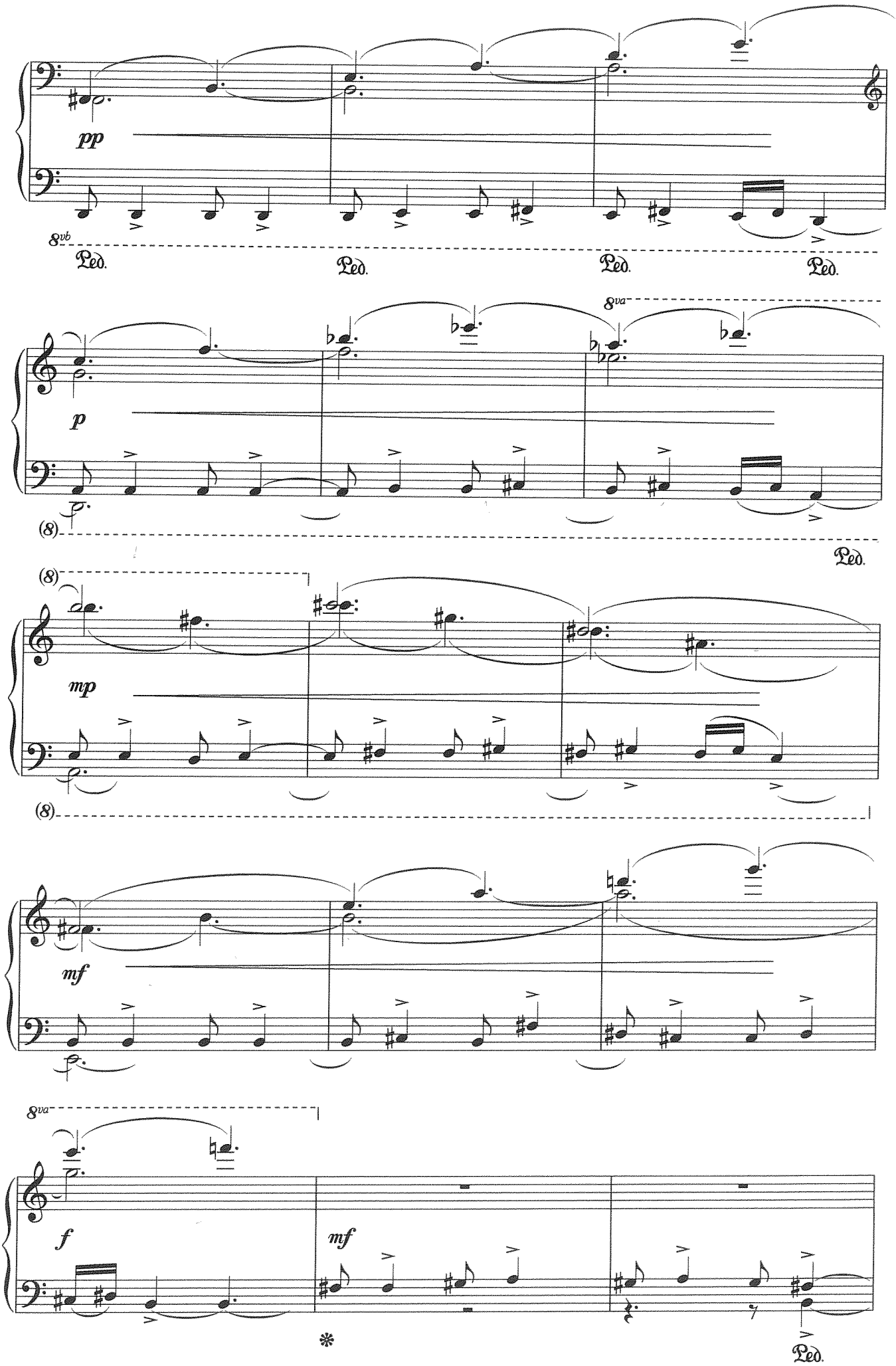

(8)
poco a poco
creshendo
Ped.
accelerando
Ped.
Ped.
8vb
Ped.
(8)
Ped.
Ped.
Ped.
fff
(8)
Ped.
Ped.
Ped.

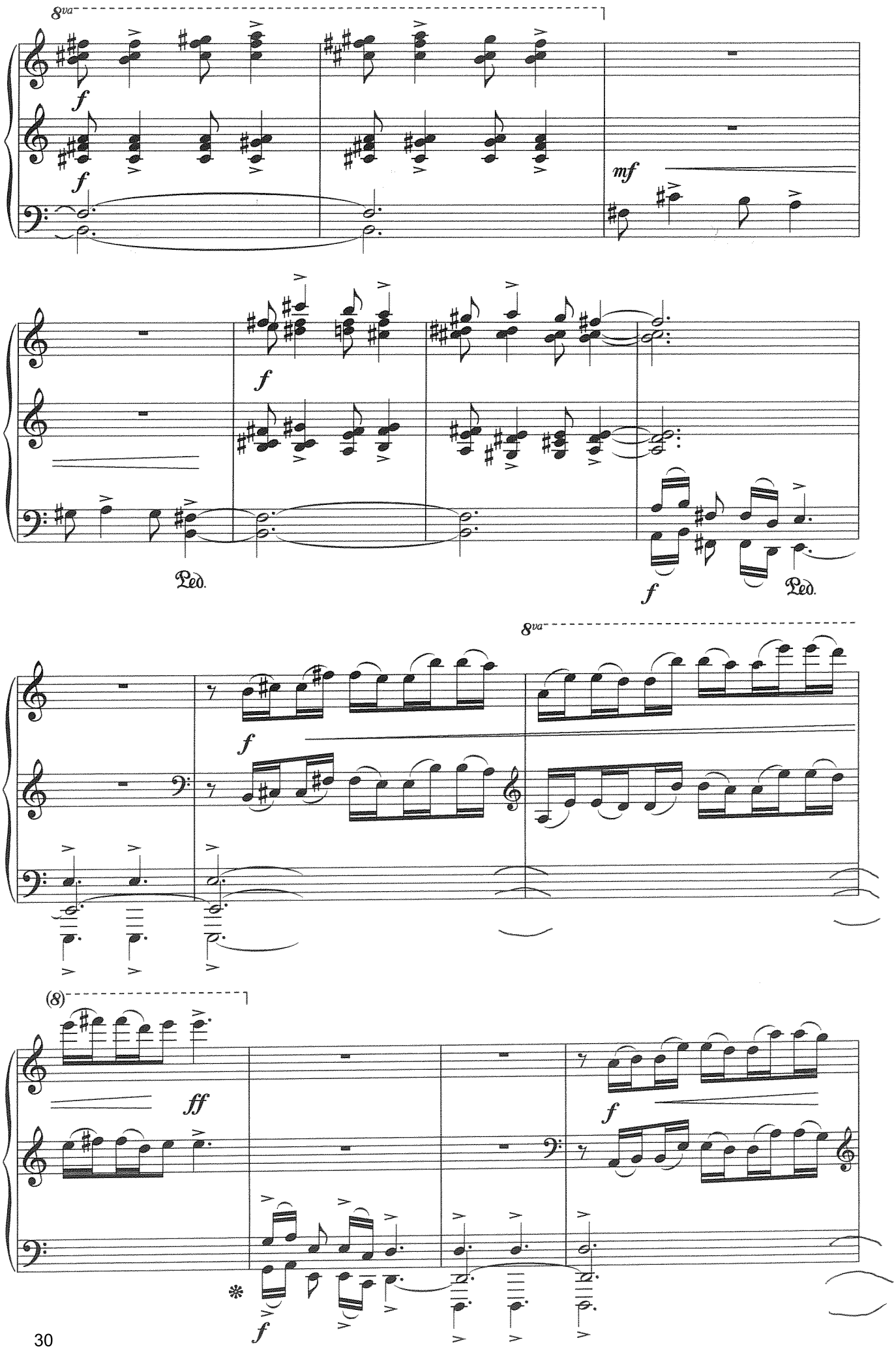

Allegro
f
f
(8)
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
simile

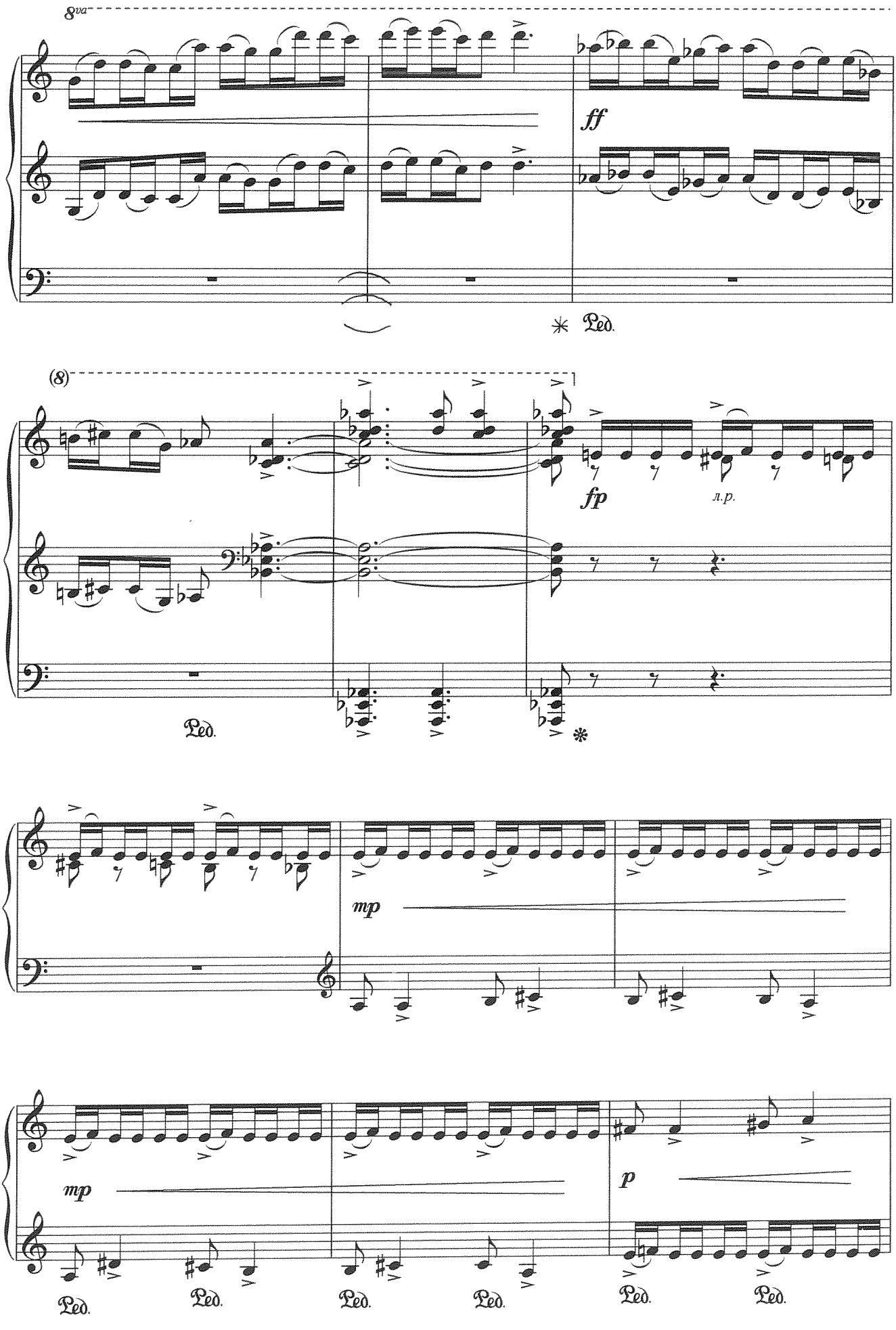

mf
5 3 1 3 1 3 5 1 2 4 1 3
Ped.
Ped.

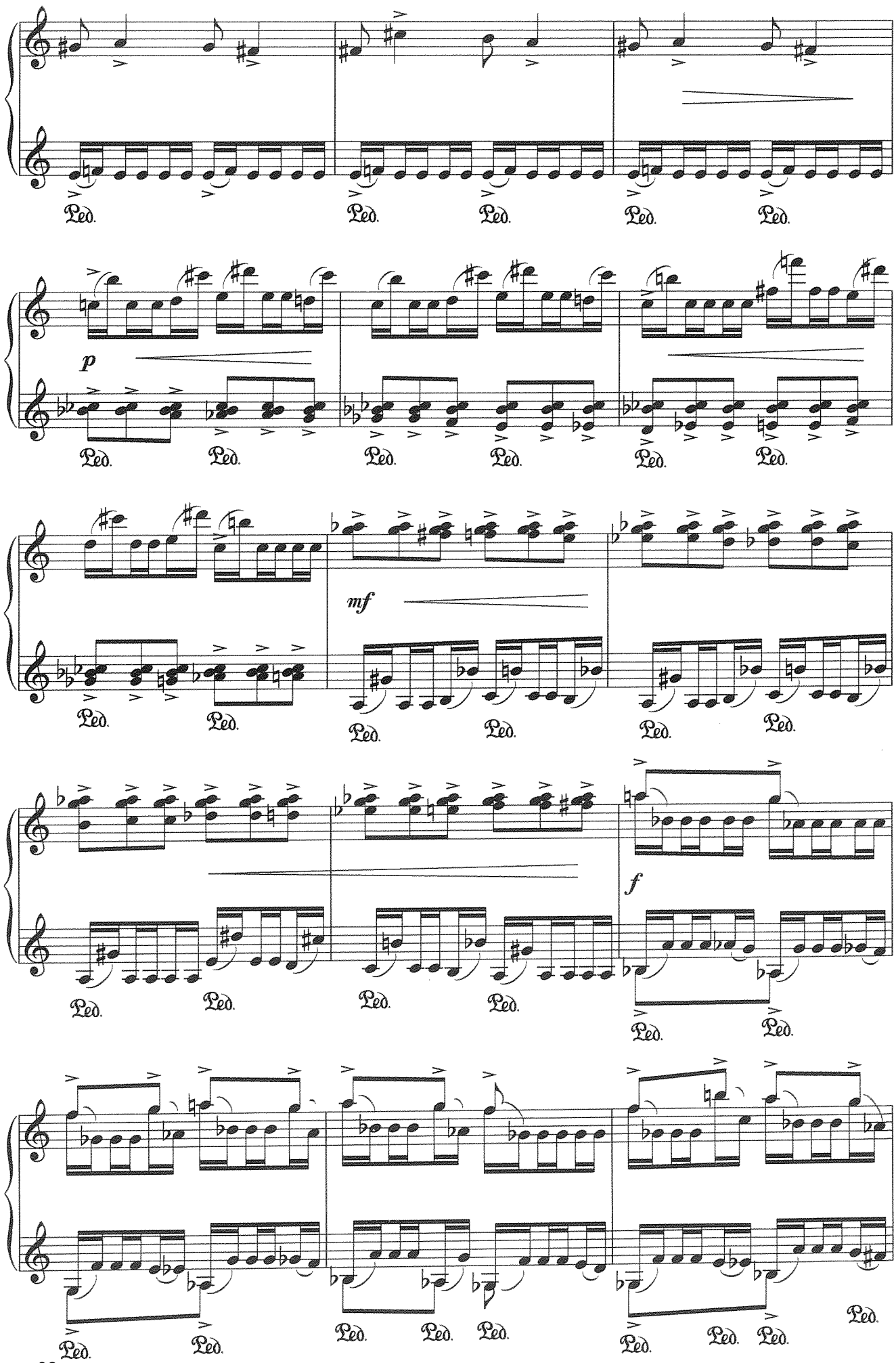

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
f
Ped.
*
Ped.
Ped.
Ped.

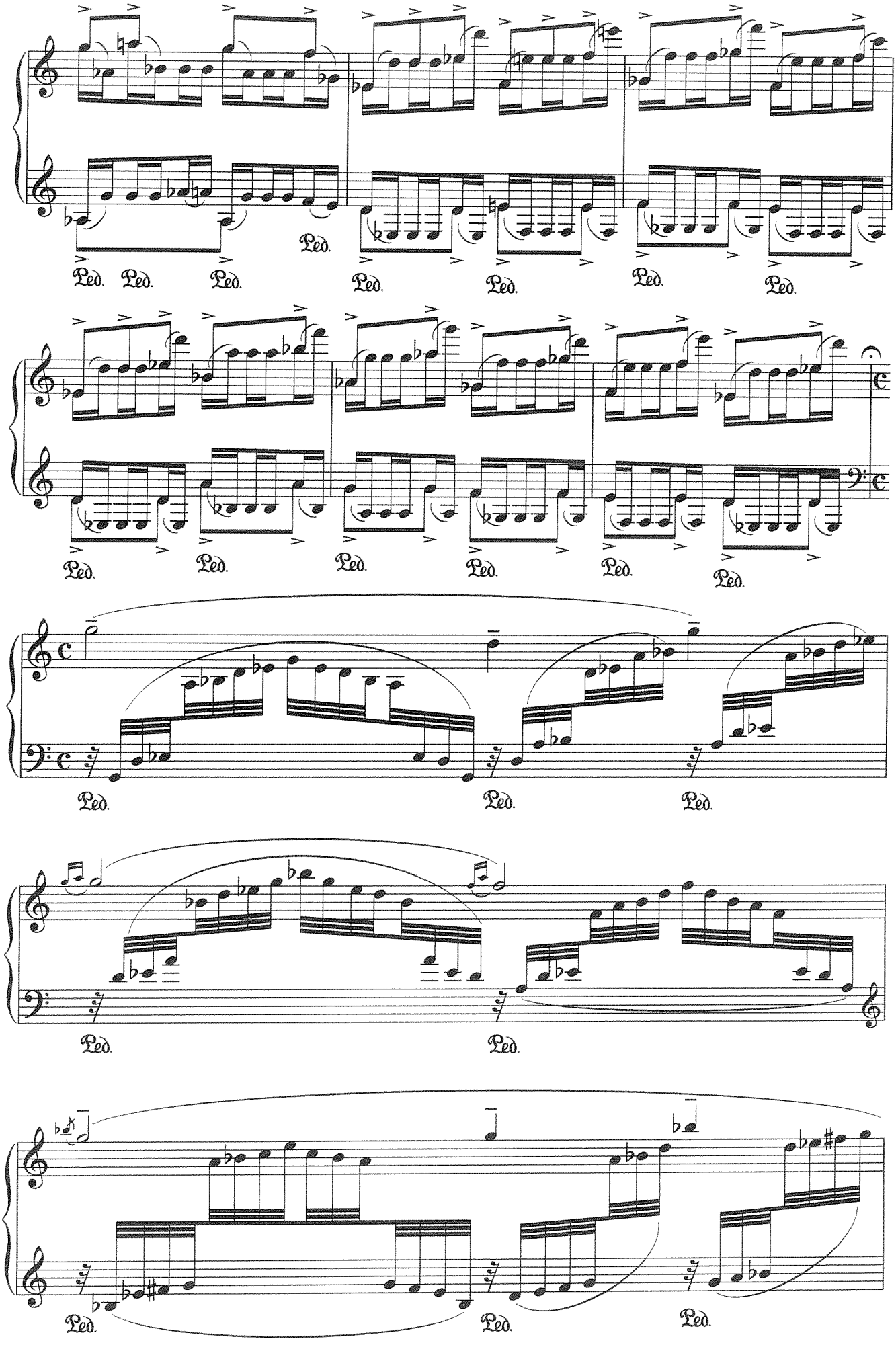

mf
f
mp
f
mp
8vb

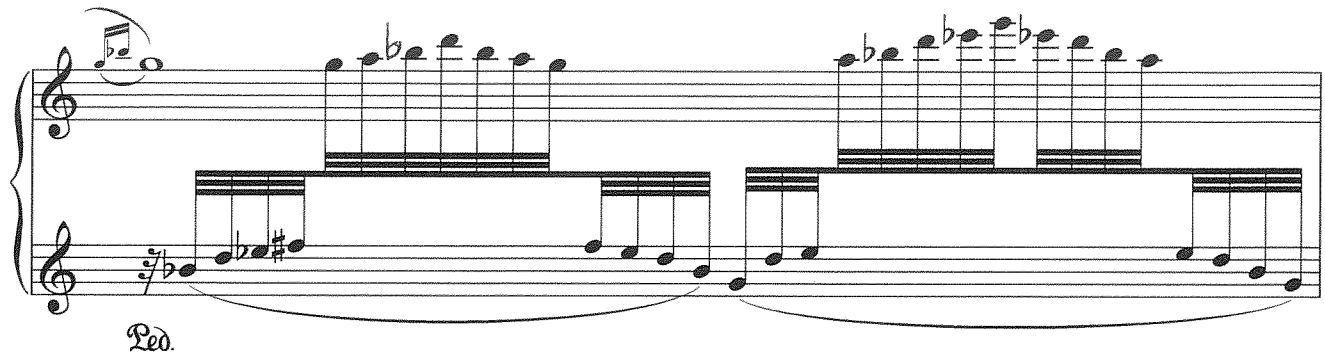

pp
8vb
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8va
p
(8)
Ped.
(8)
mp
(8)
mf
8va
f
mf
Ped.

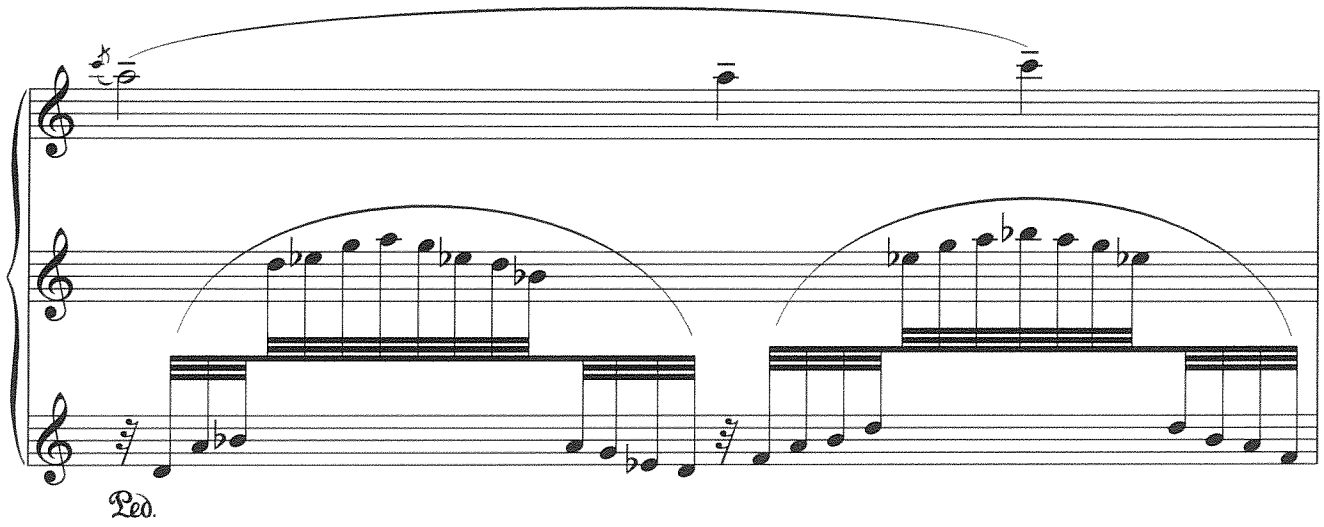

8va
f
f
mf
f
Ped.
f
Ped.
8va
f
(8)
ff
f
f

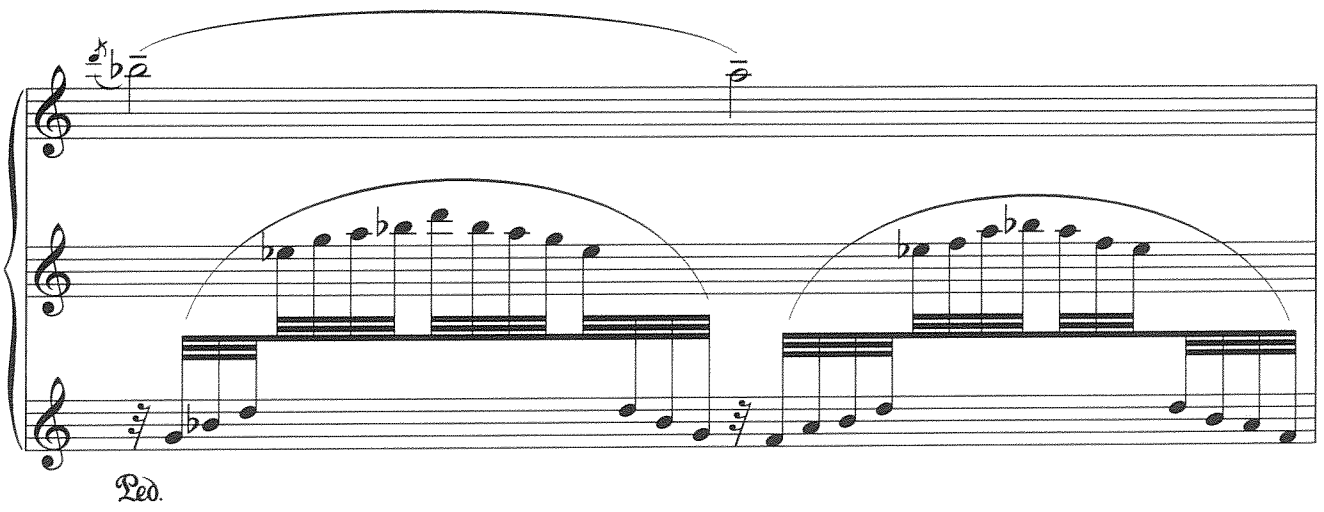

8va
ff
Ped.
(8)
fp
л.р.
Ped.
mp
mp
p
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

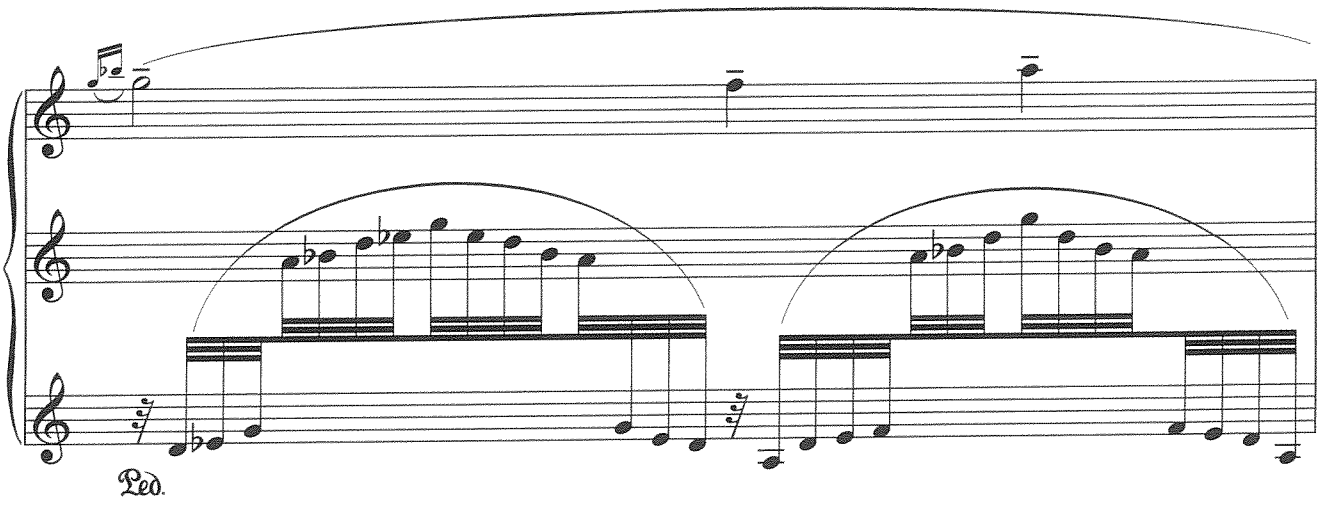

Ped.
p
mf
f

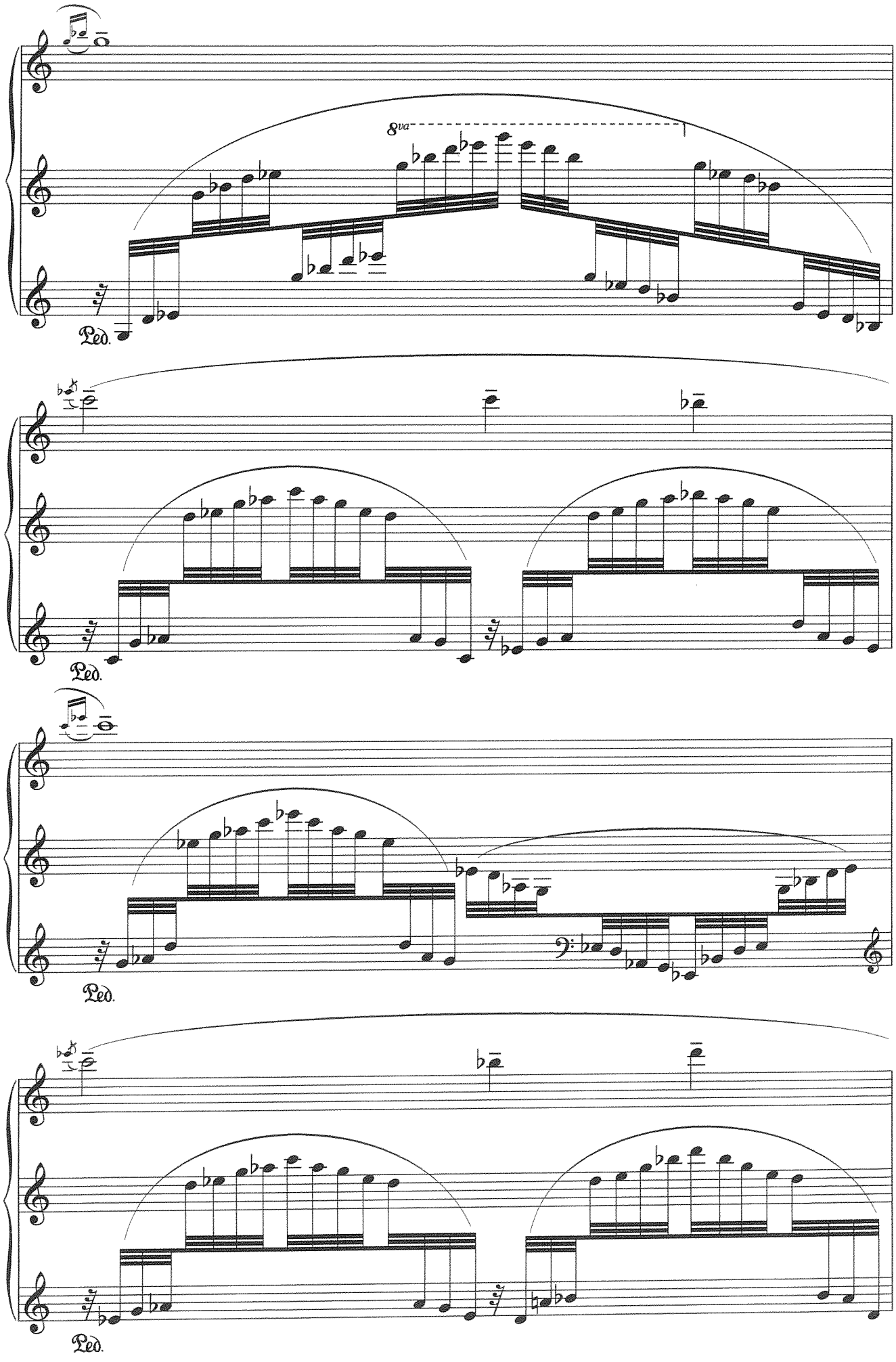

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

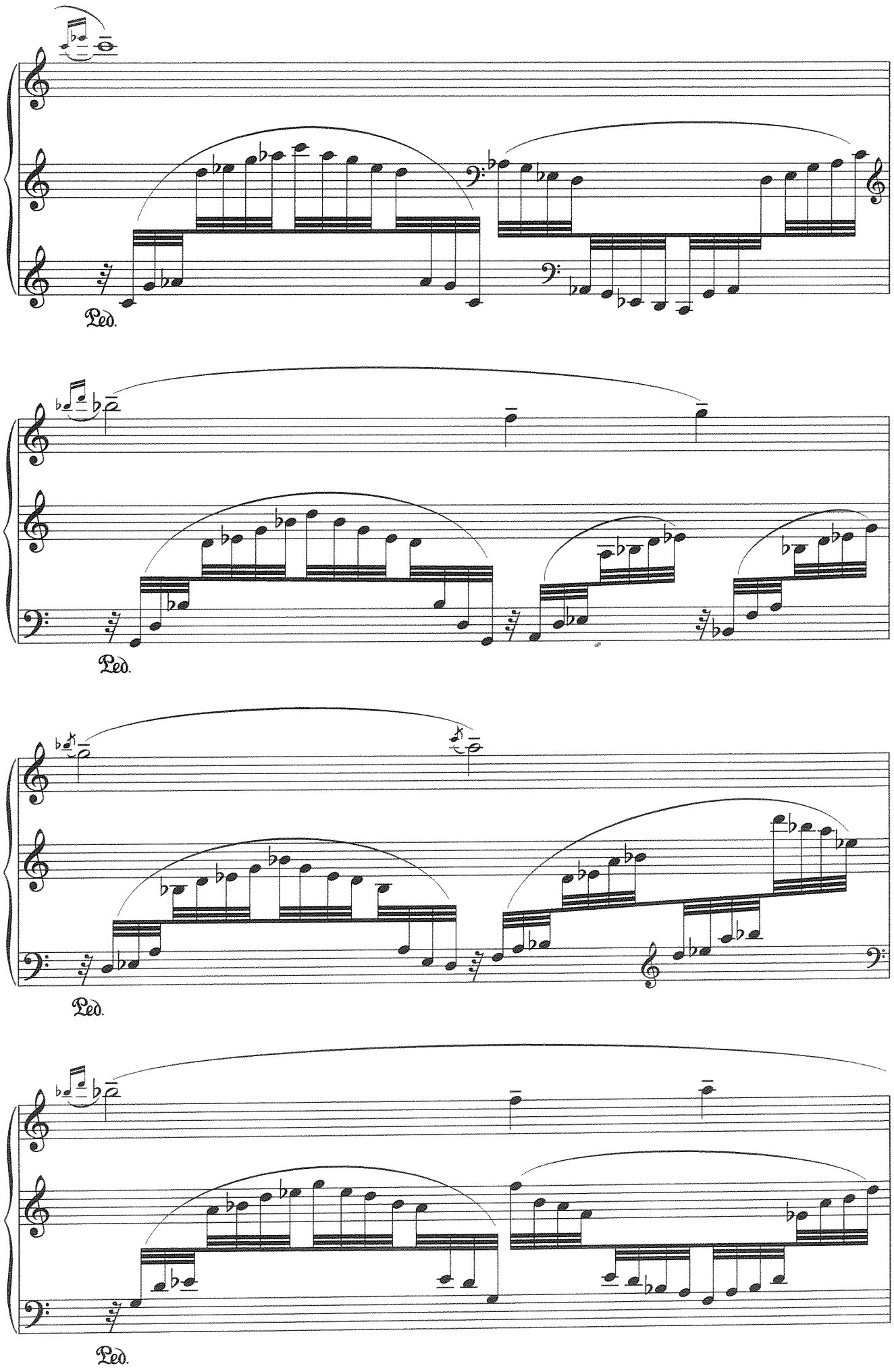

Ped.

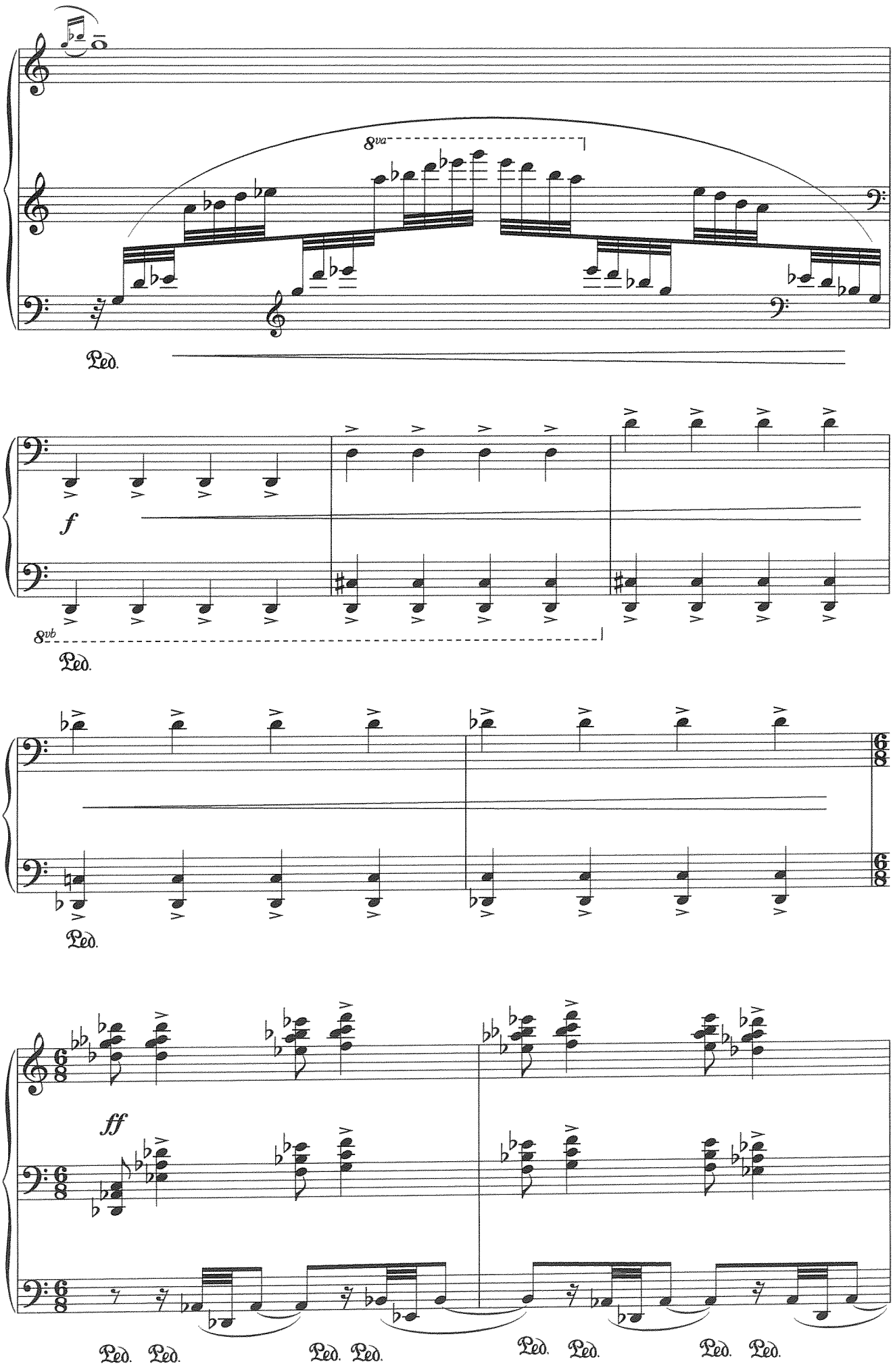

Ped.

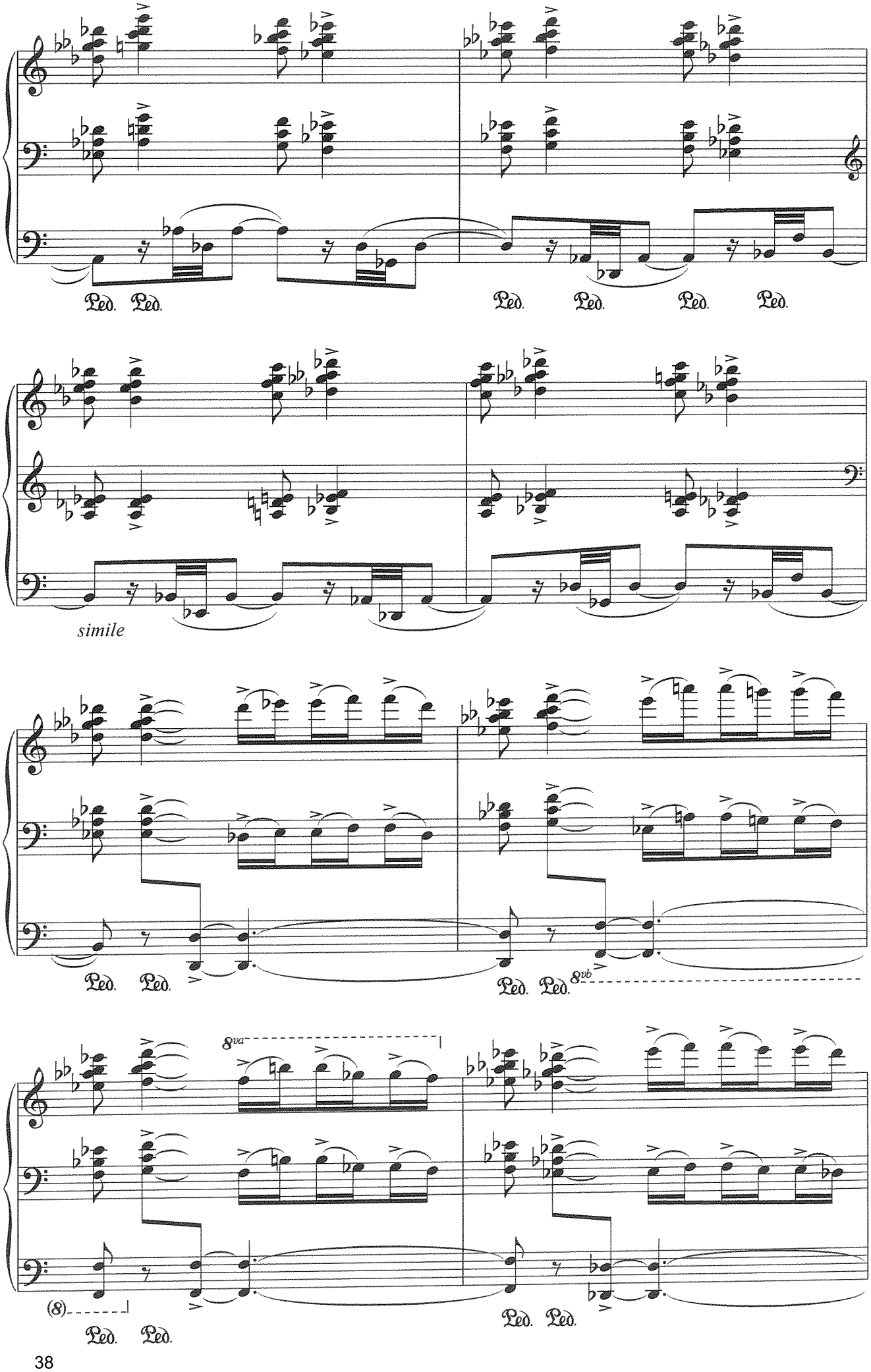

Ped.

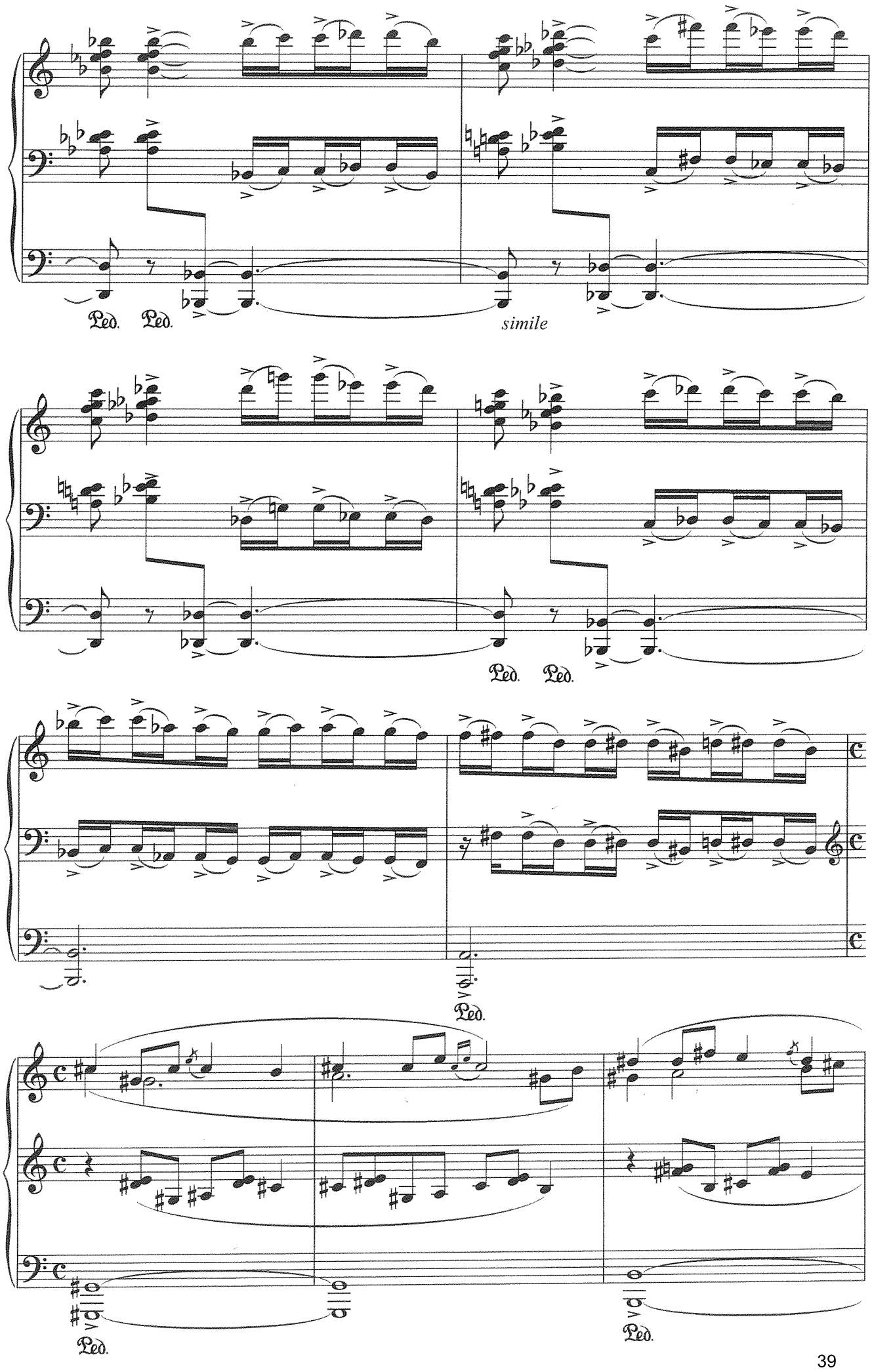

Ped.

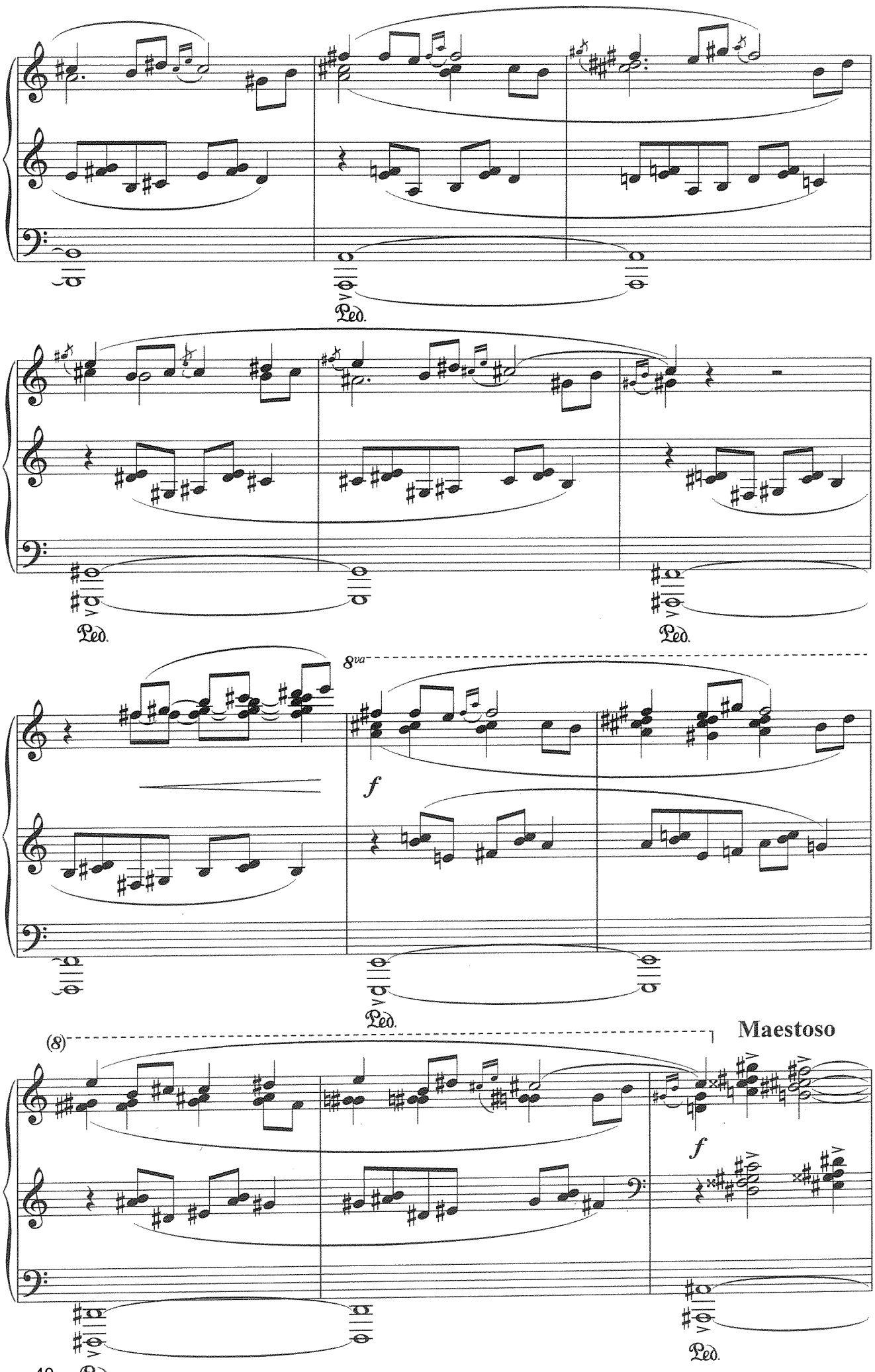

8va
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

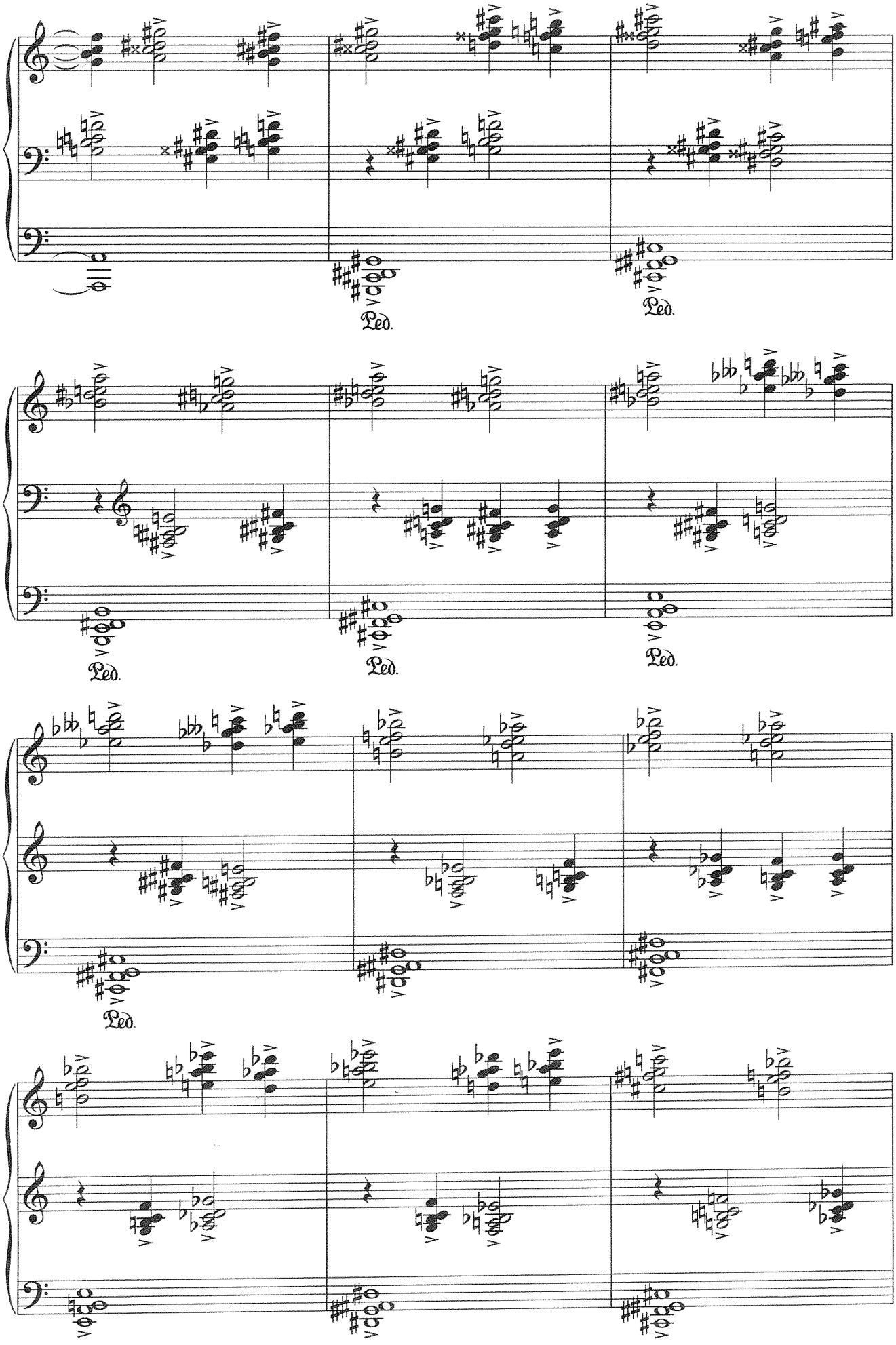

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

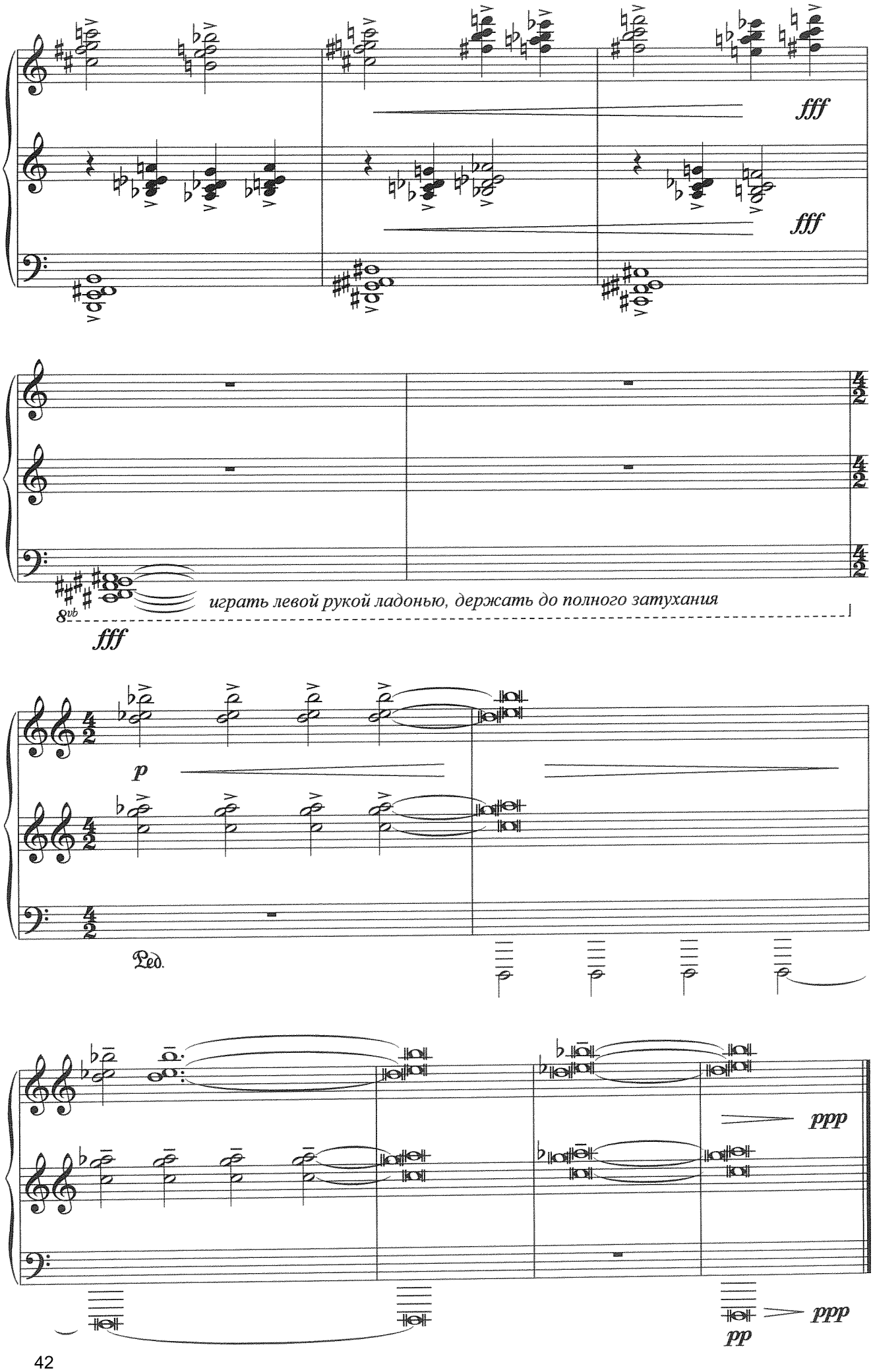

8va
Ped.
f
8vb
Ped.
Ped.
ff
Ped. Ped.
Ped. Ped.
Ped. Ped.
Ped. Ped.


Ped. Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped.
simile
Ped. Ped.
Ped. Ped. 8vb
8va
(8)
Ped. Ped.
Ped. Ped.


Ped. Ped.
simile
Ped. Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
8va
f
Ped.
(8)
Maestoso
f
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

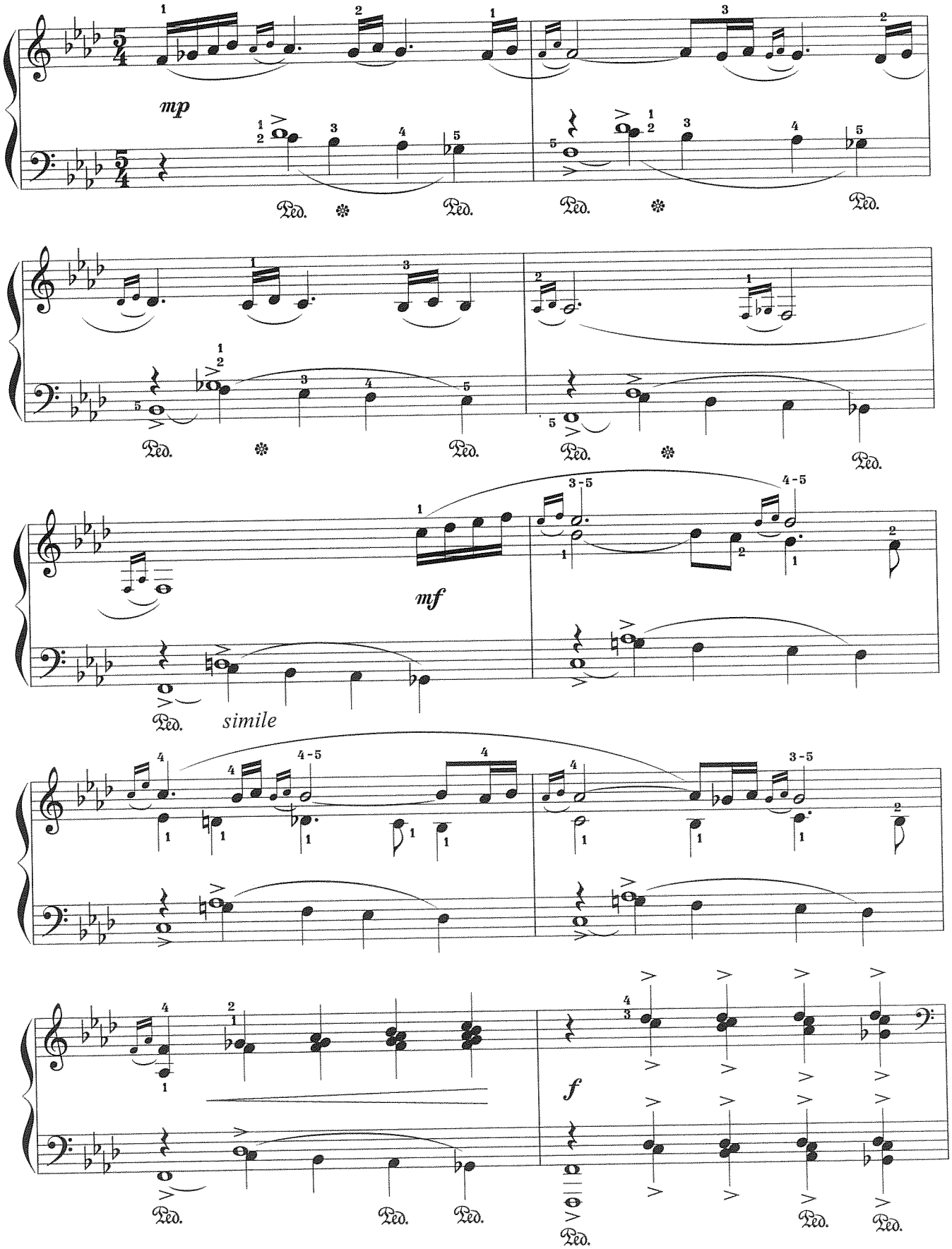

fff
fff
играть левой рукой ладонью, держать до полного затухания
8vb
fff
p
Ped.
ppp
ppp
pp

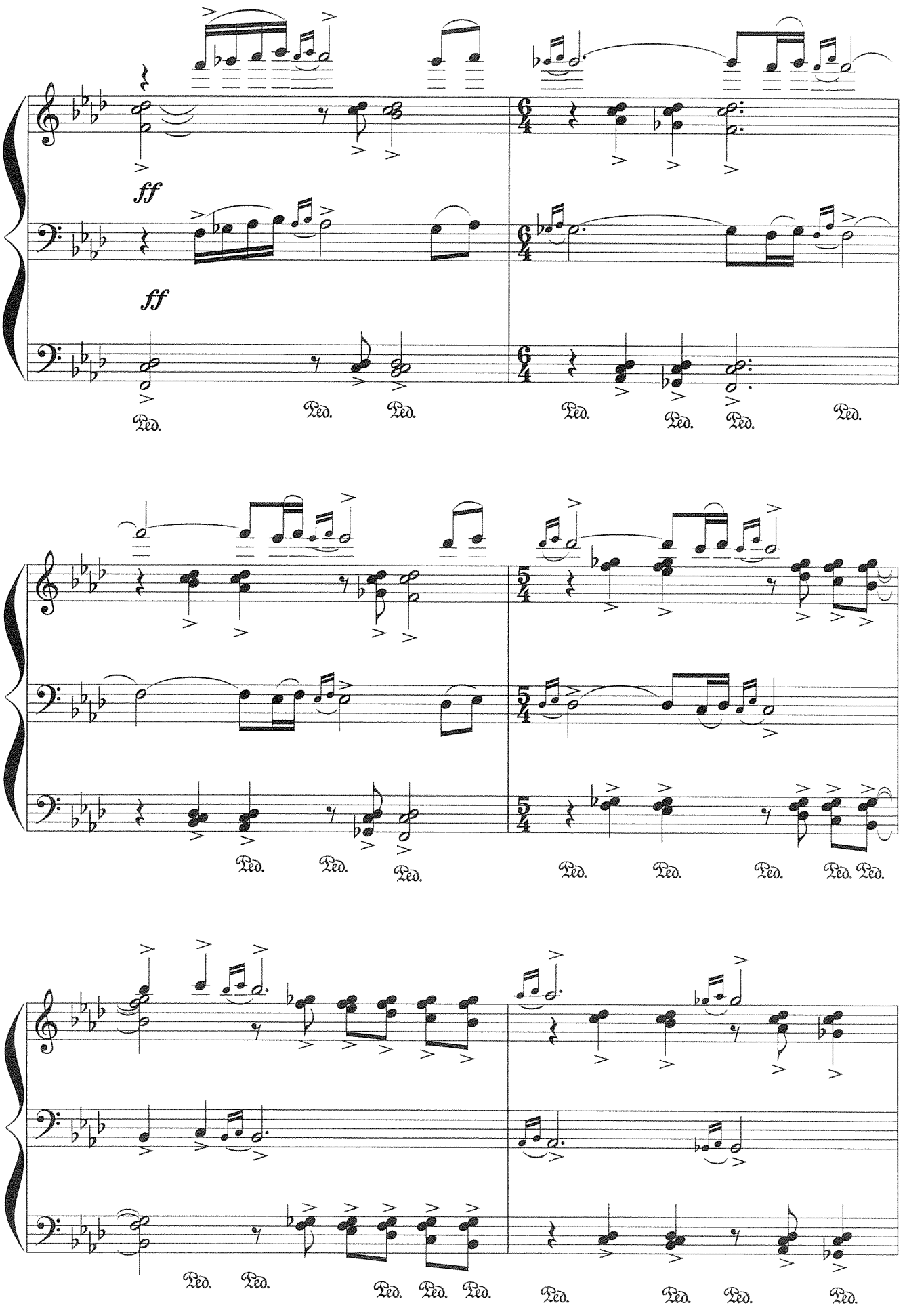
ЦИКЛ ПРЕЛЮДИЙ
для фортепиано

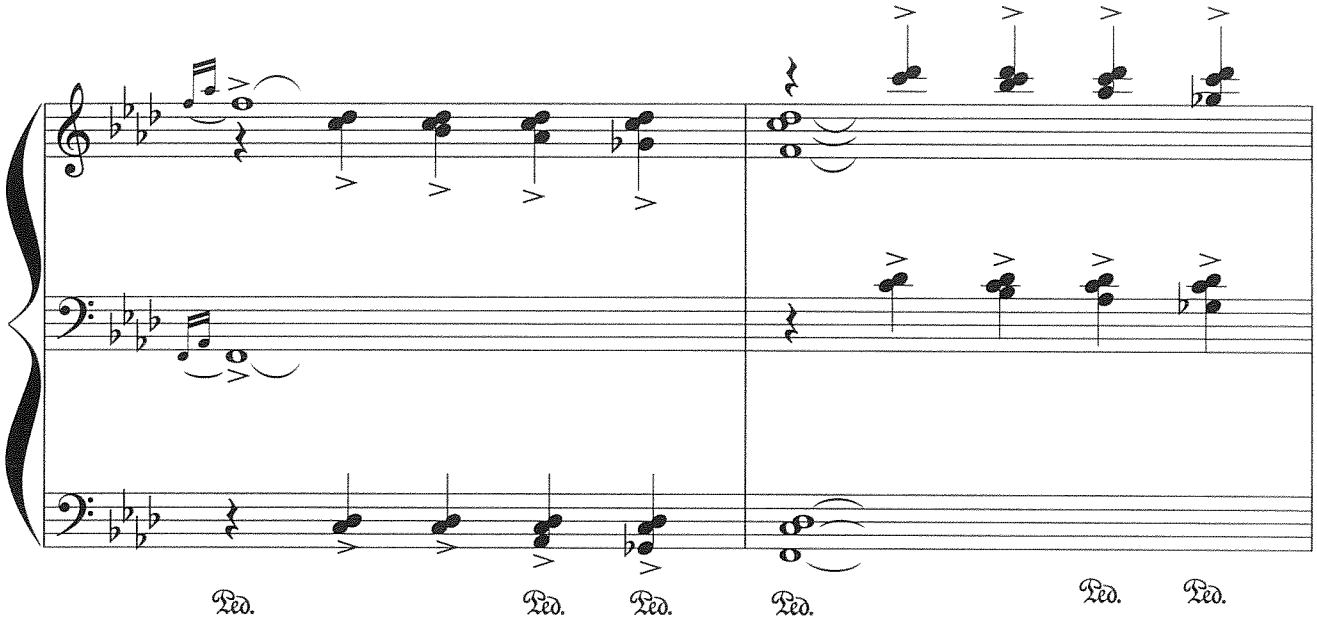
ПРЕЛЮДИЯ №1

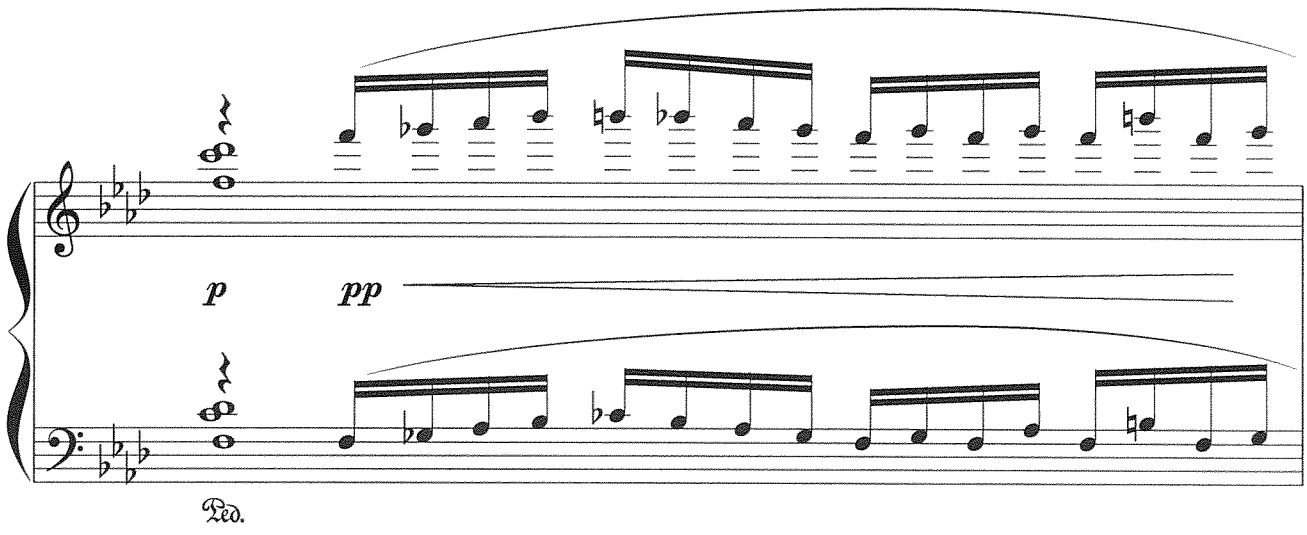
В.Ксенофонтов

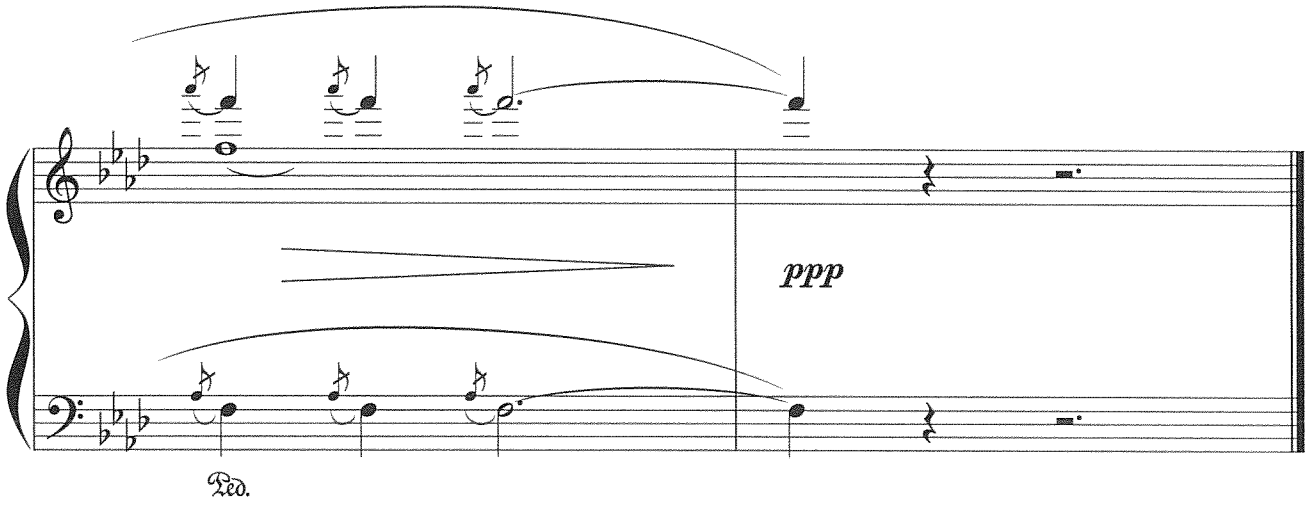
Andante moderato




ff
ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

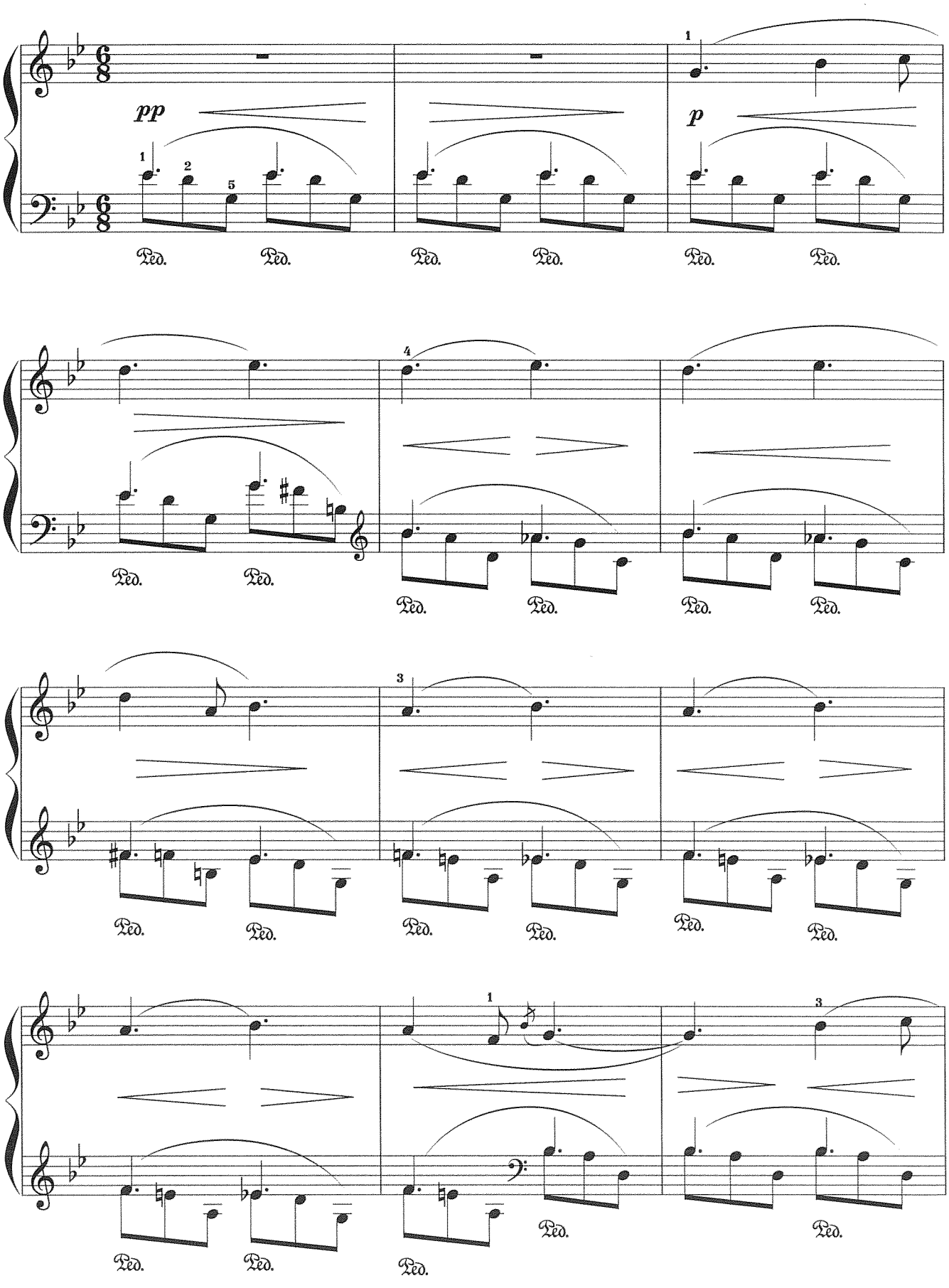

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

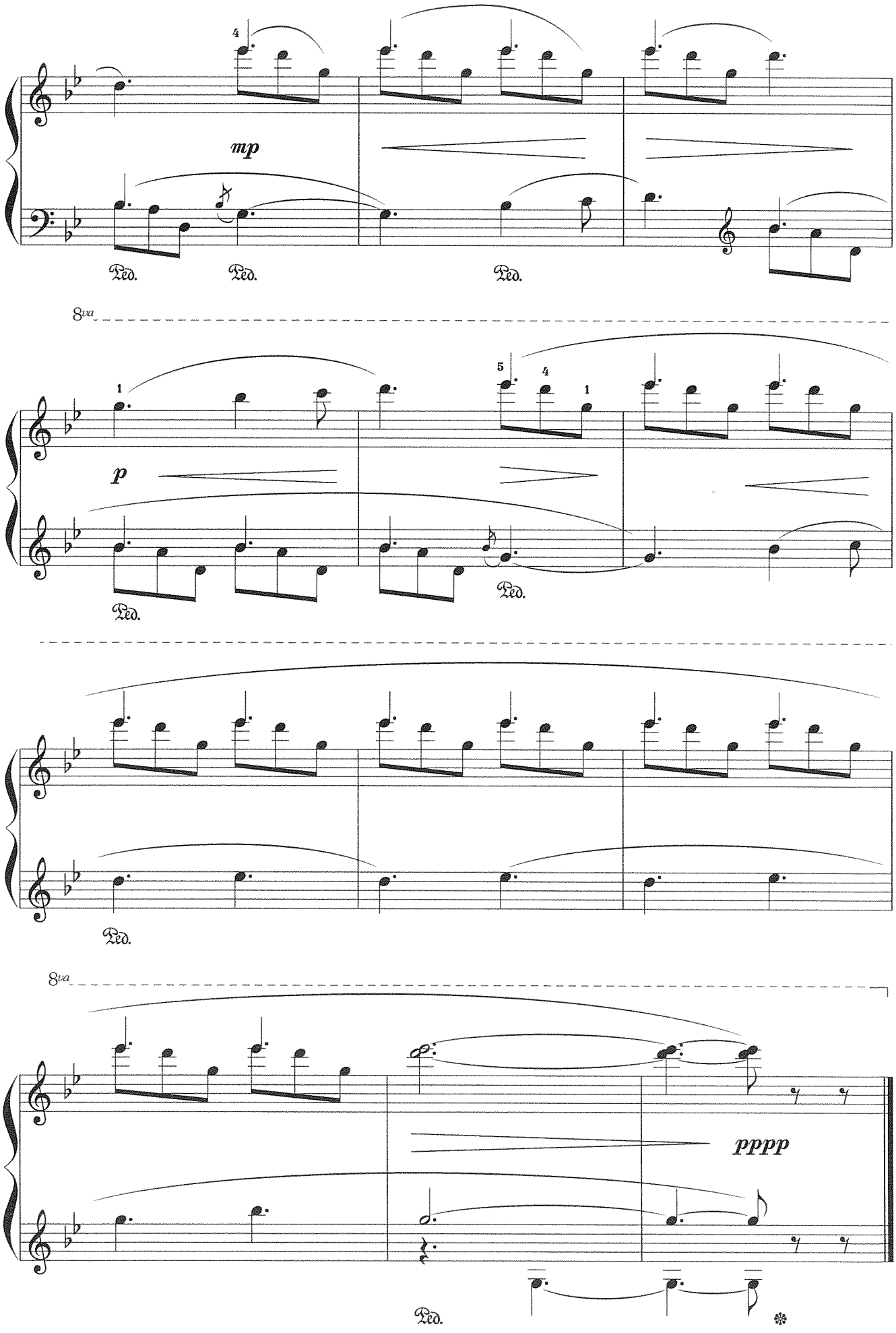

p
pp
Ped.


ppp
Ped.

ПРЕЛЮДИЯ № 2

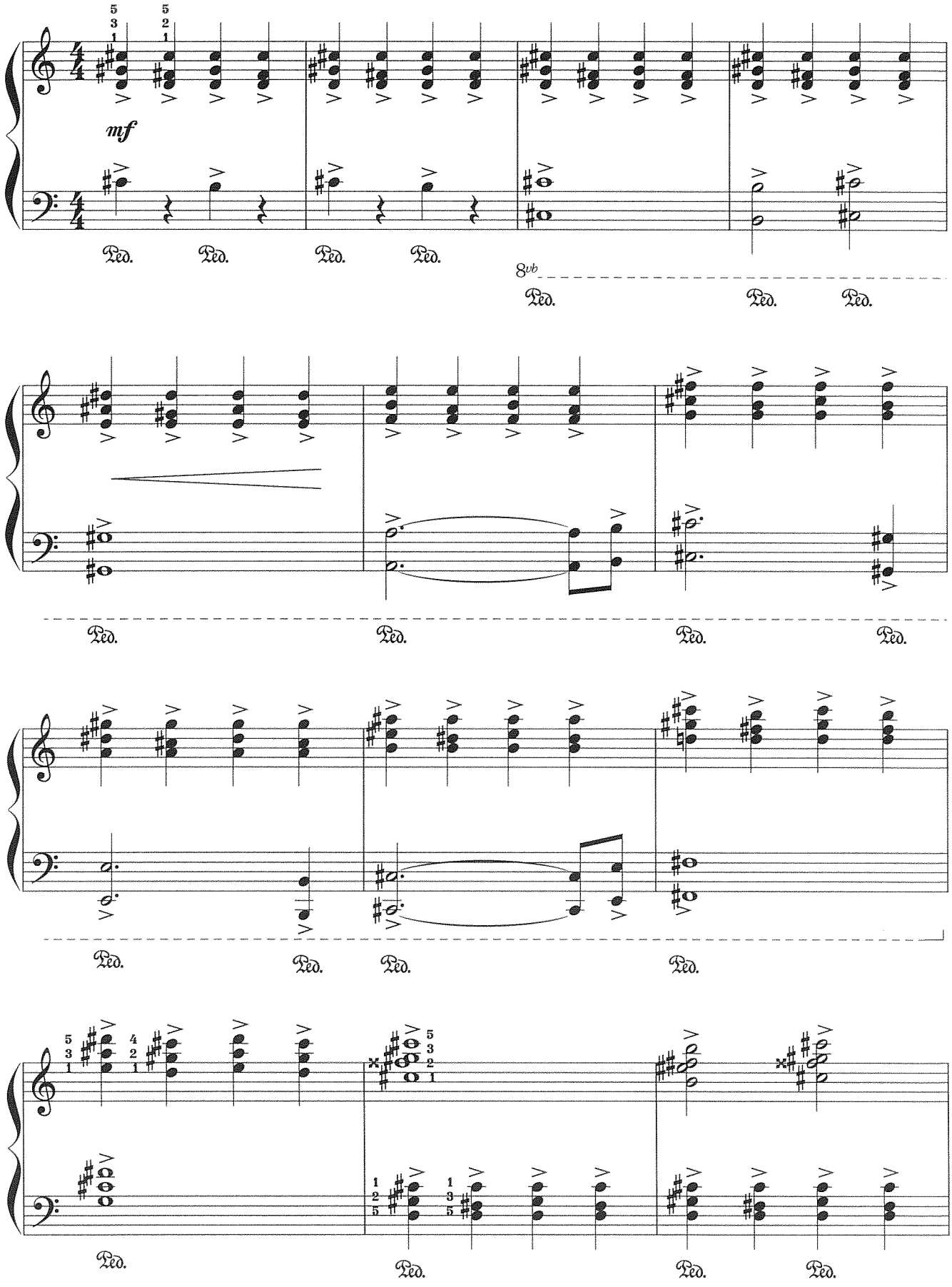
Moderato con moto

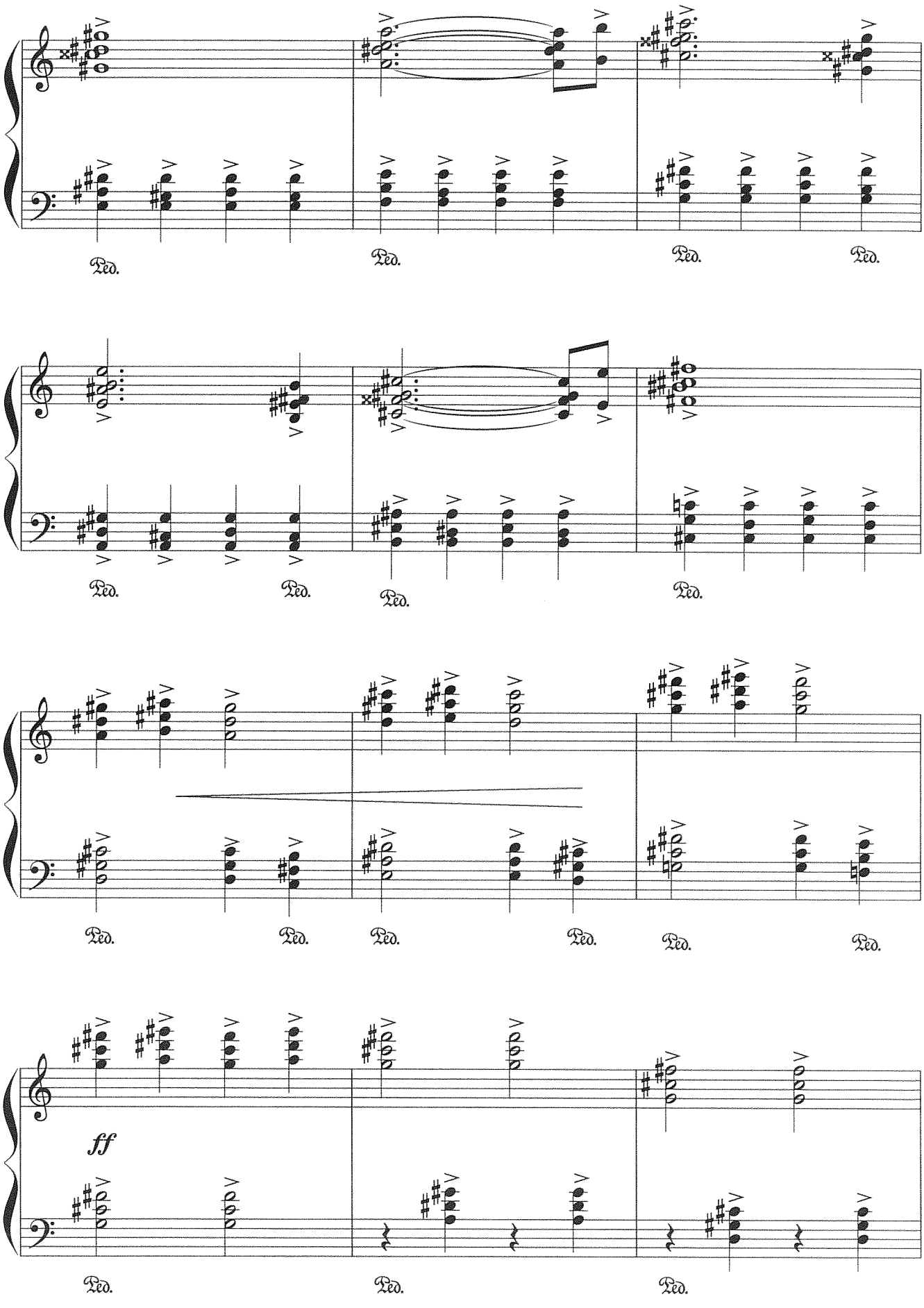


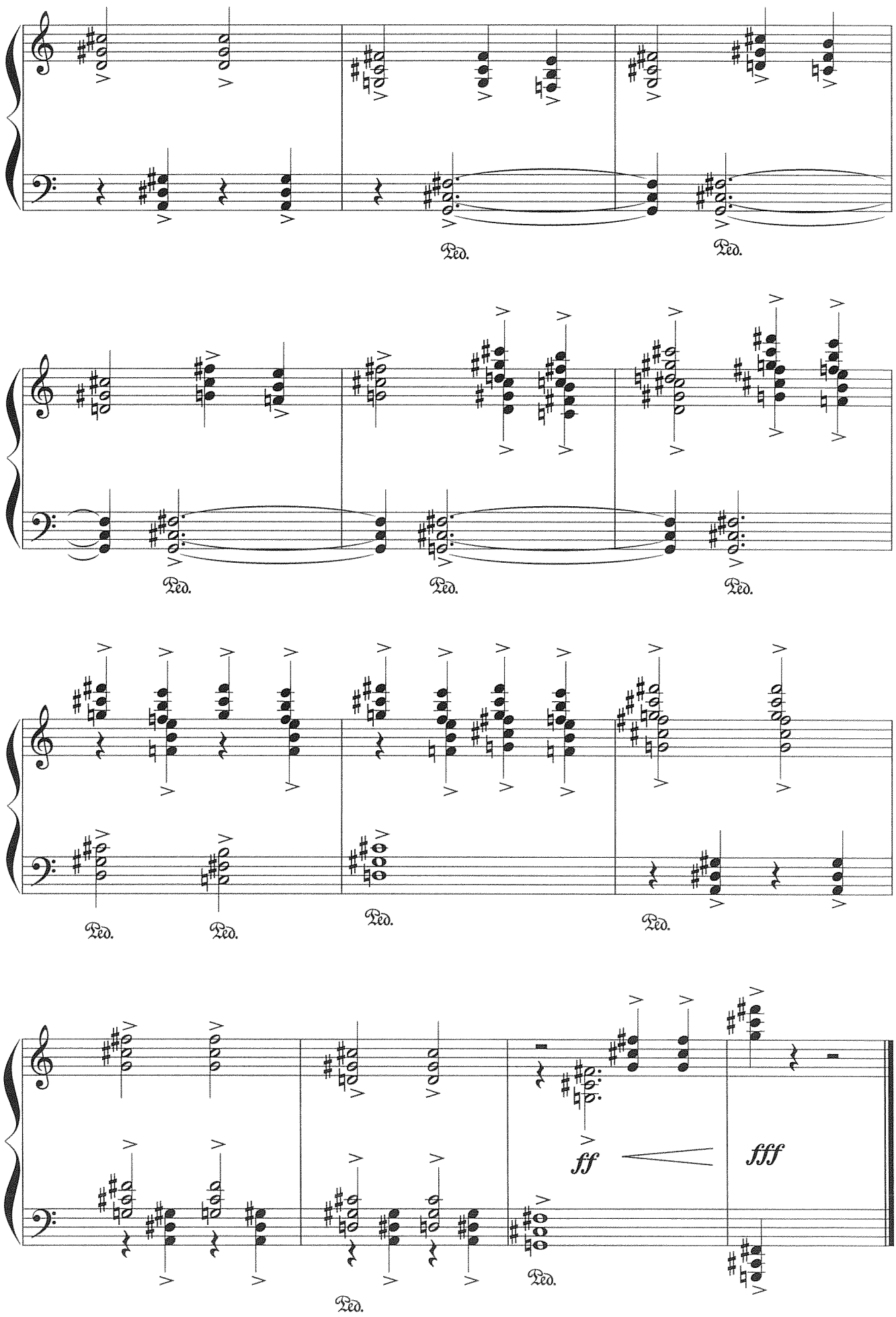

4
mp
Ped.
Ped.
Ped.
8va
1
5
4
1
p
Ped.
Ped.
Ped.
8va
pppp
Ped.

ПРЕЛЮДИЯ № 3

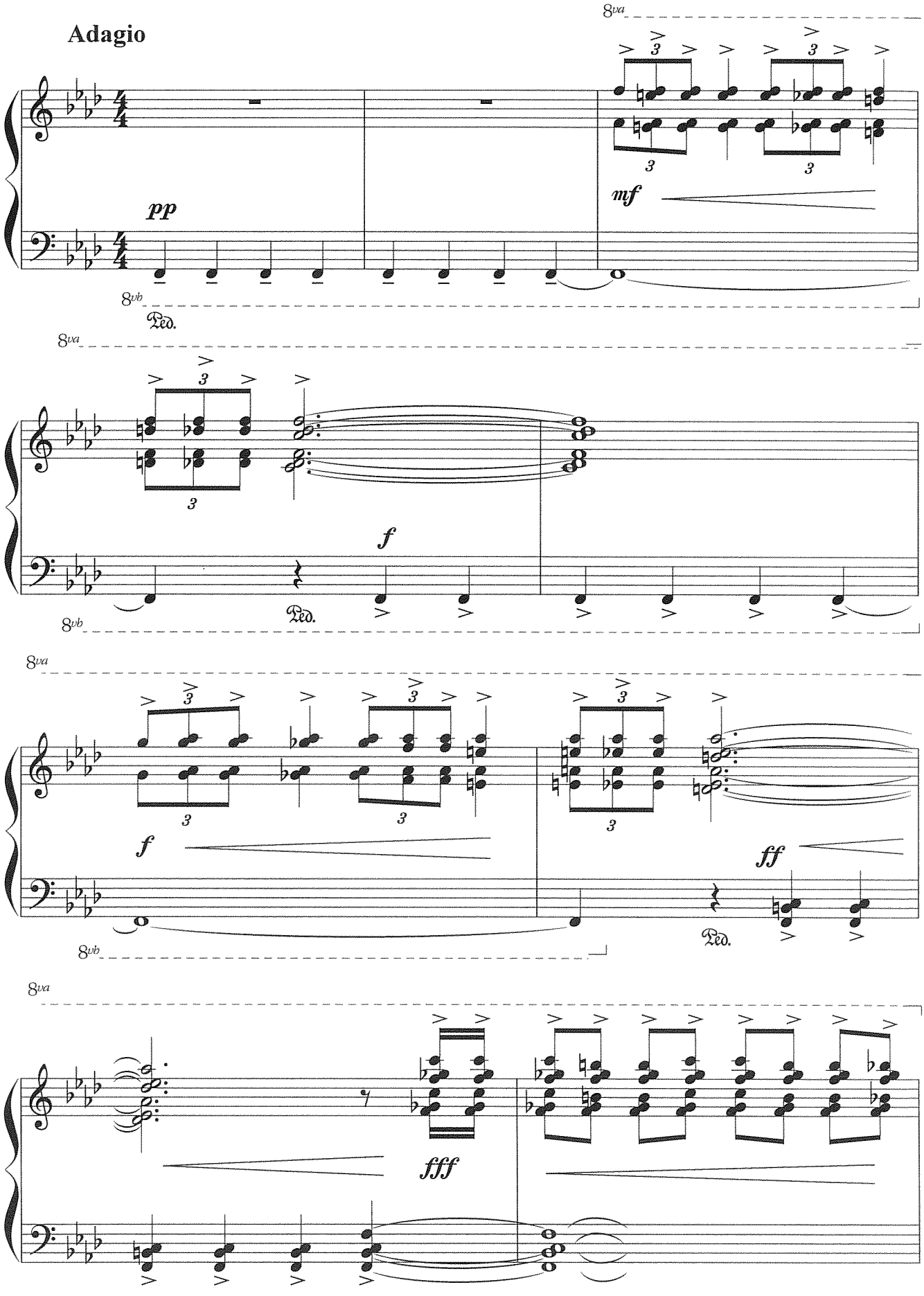
Allegro giocoso

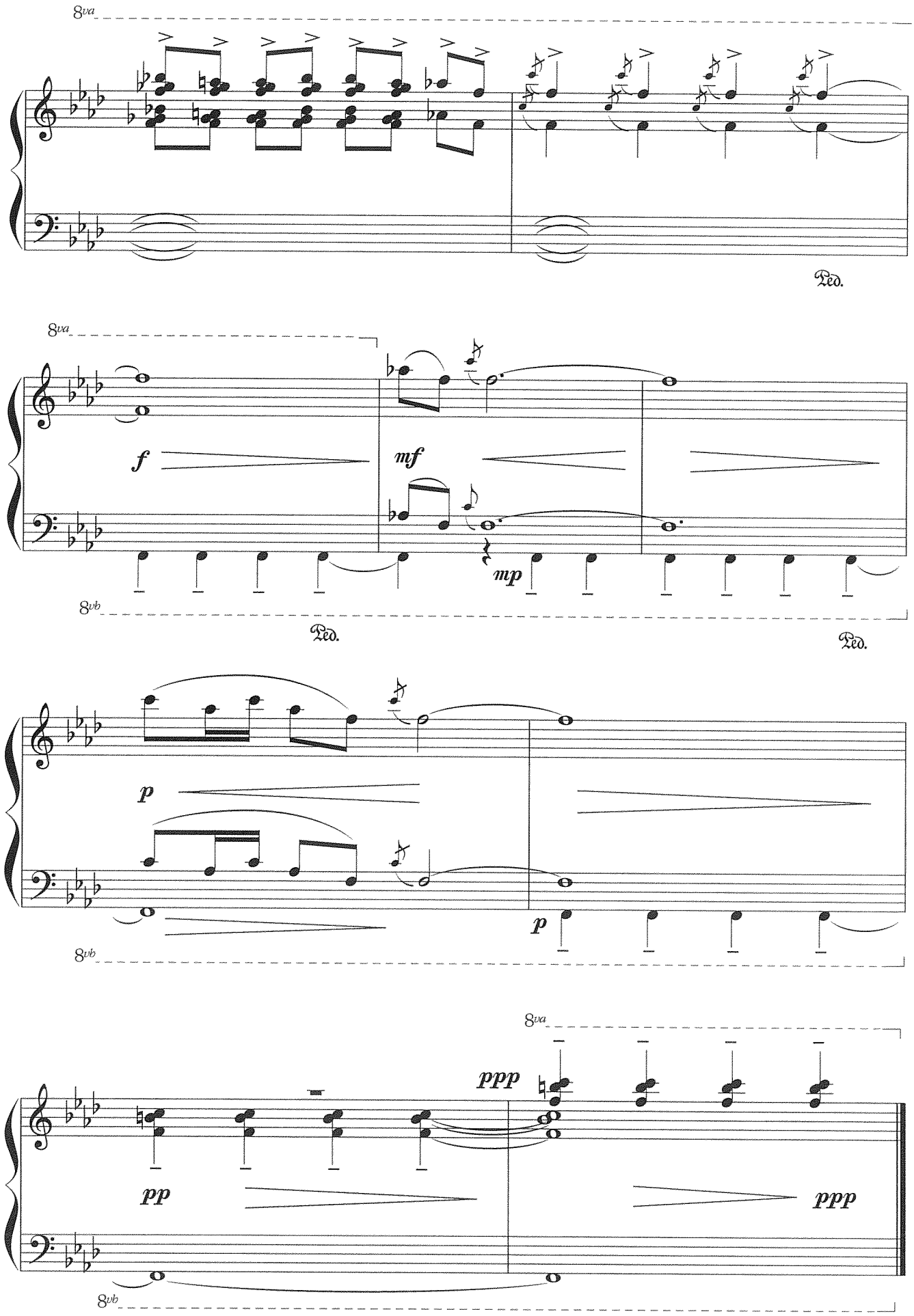



Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
fff

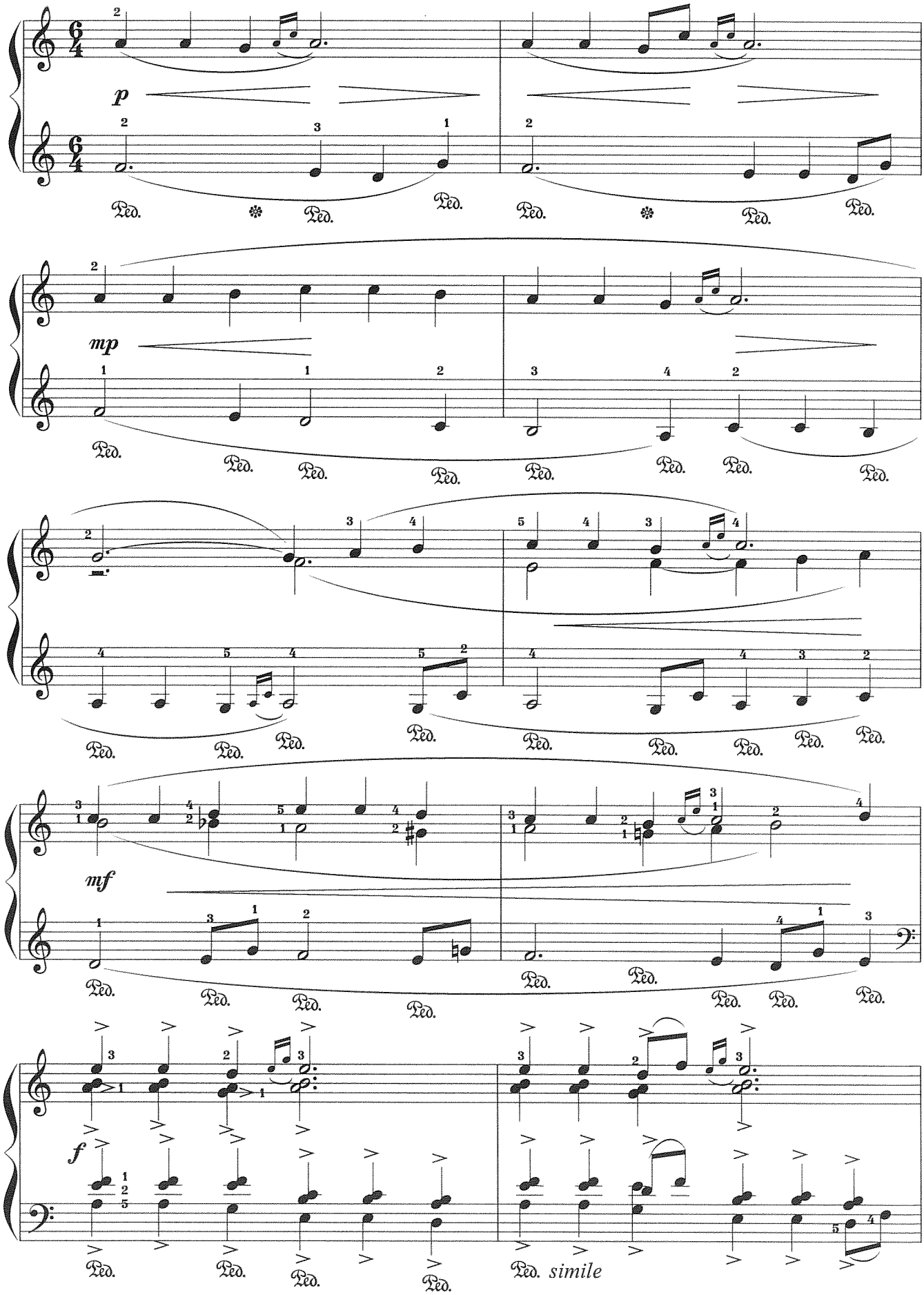
ПРЕЛЮДИЯ №4

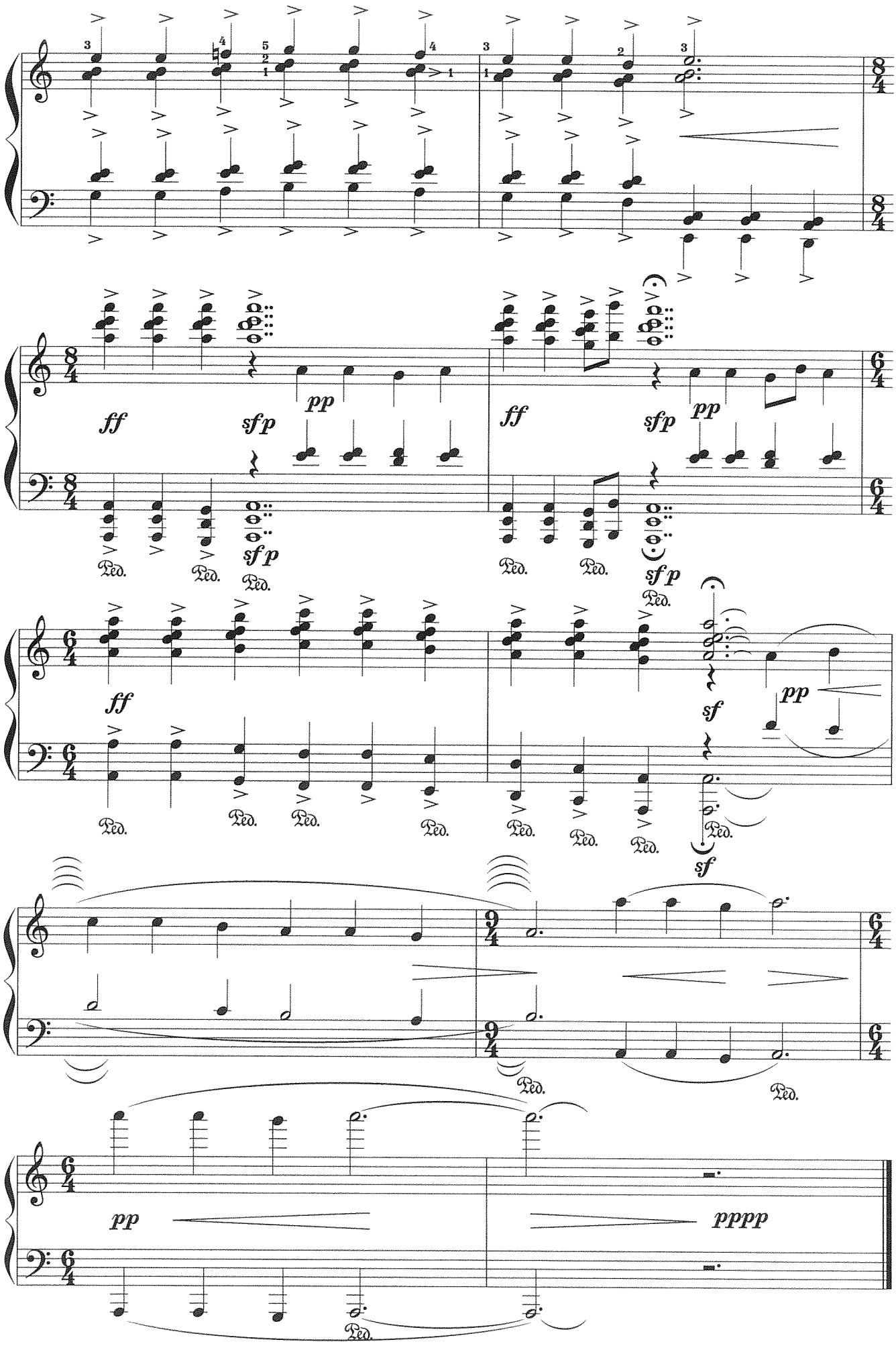



8va
Ped.
8va
f
mf
mp
8vb
Ped.
Ped.
p
p
8vb
8va
ppp
pp
ppp
8vb

ПРЕЛЮДИЯ № 5

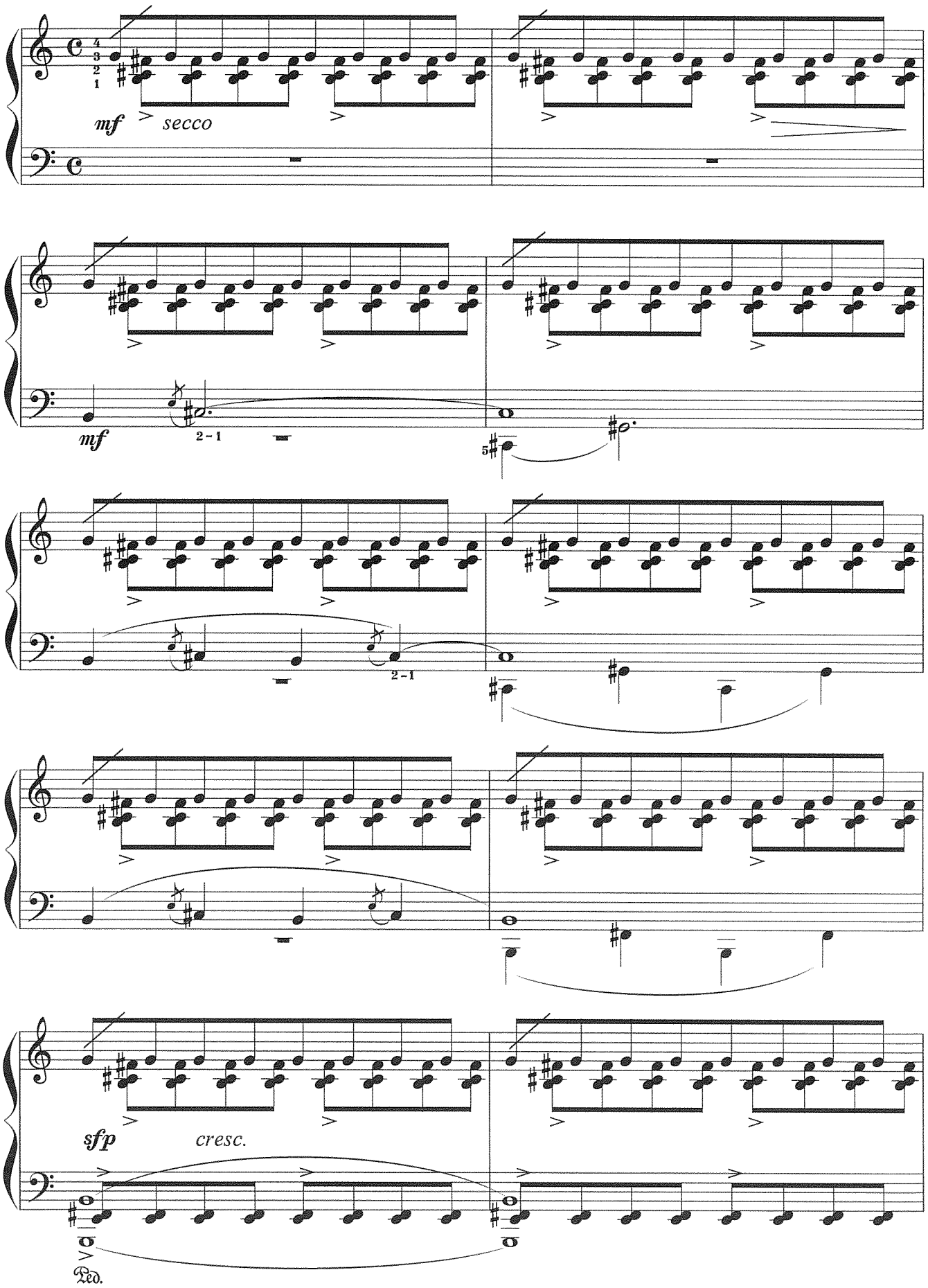
Moderato

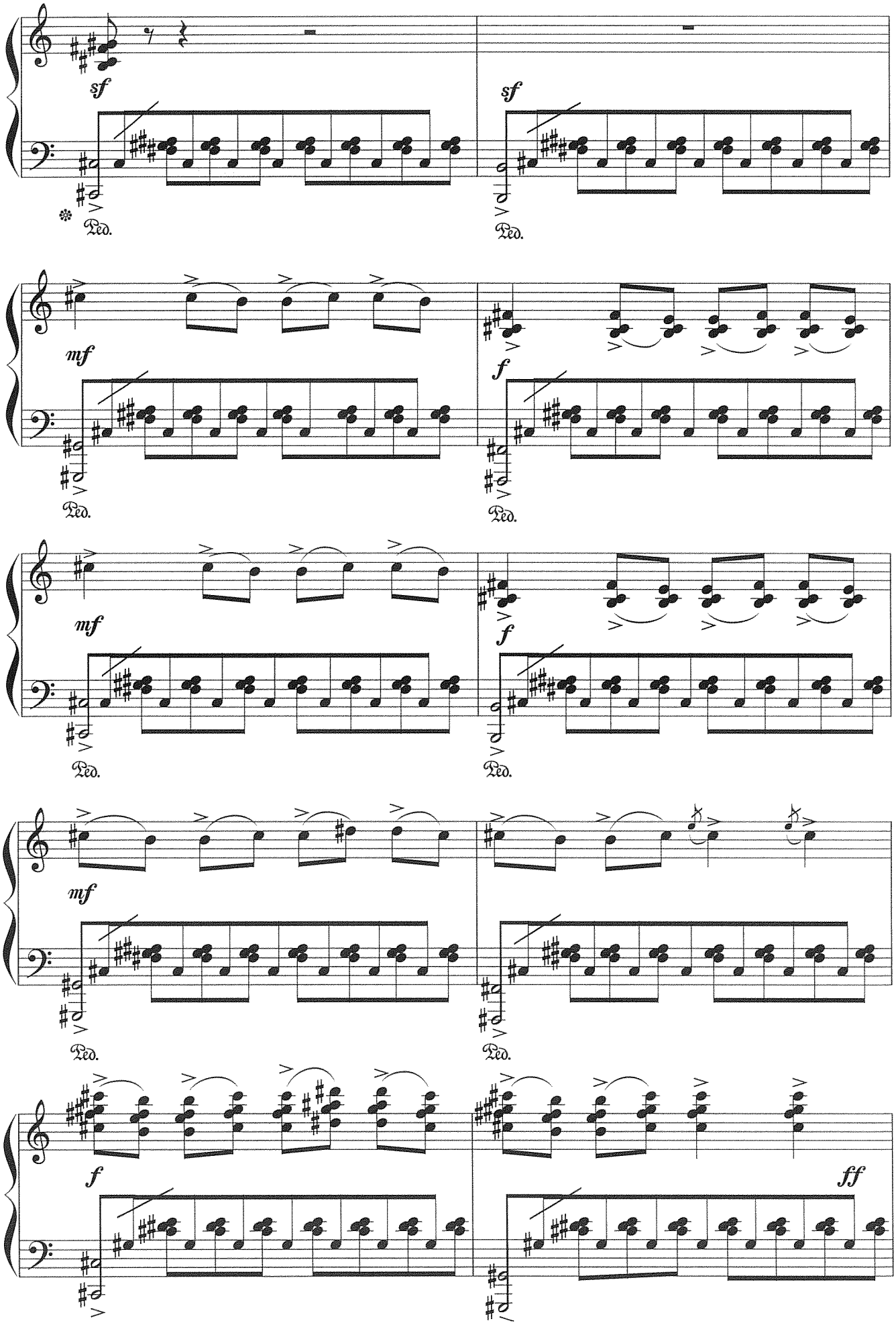


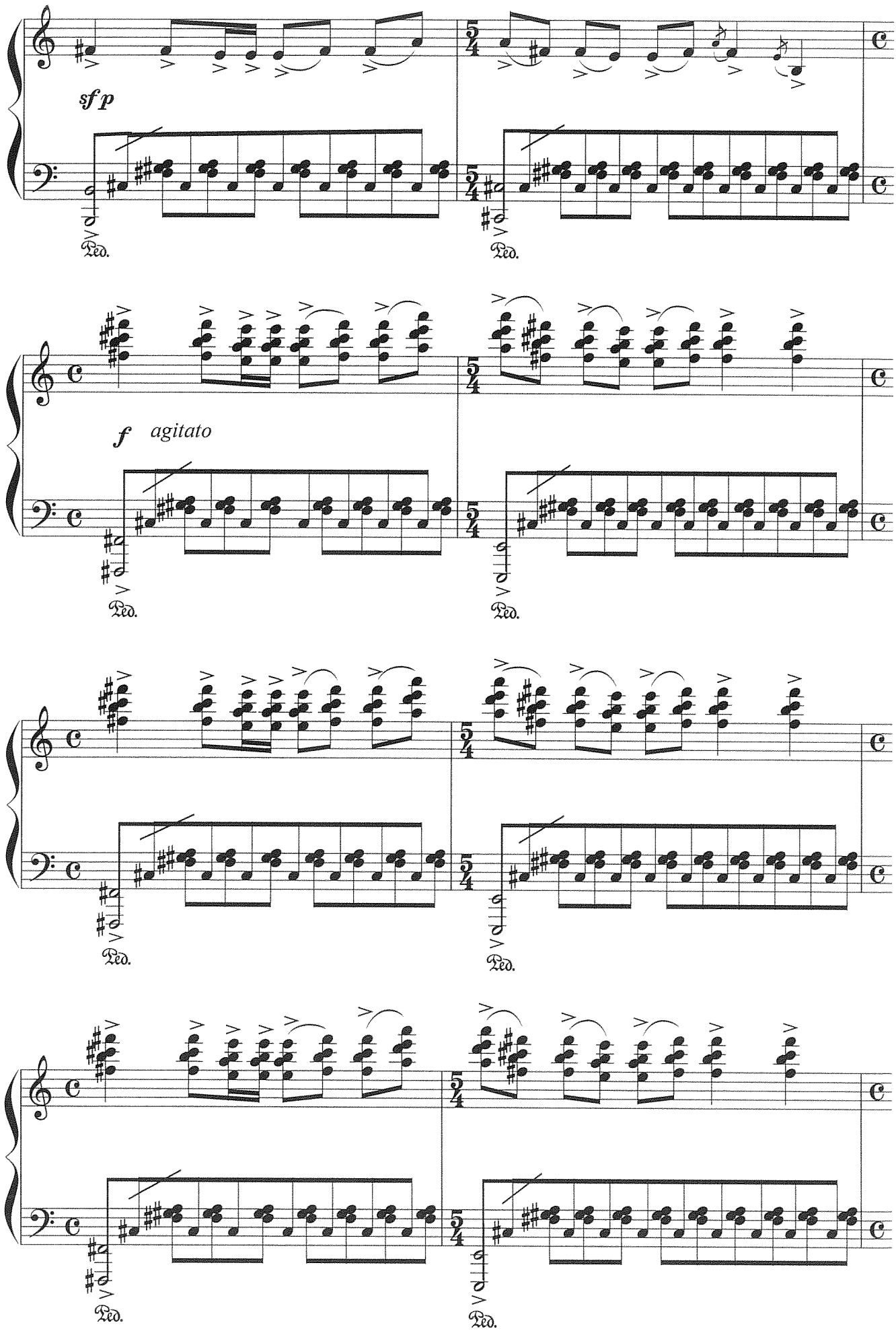

ff
sfp
pp
sf
pppp
Ped.

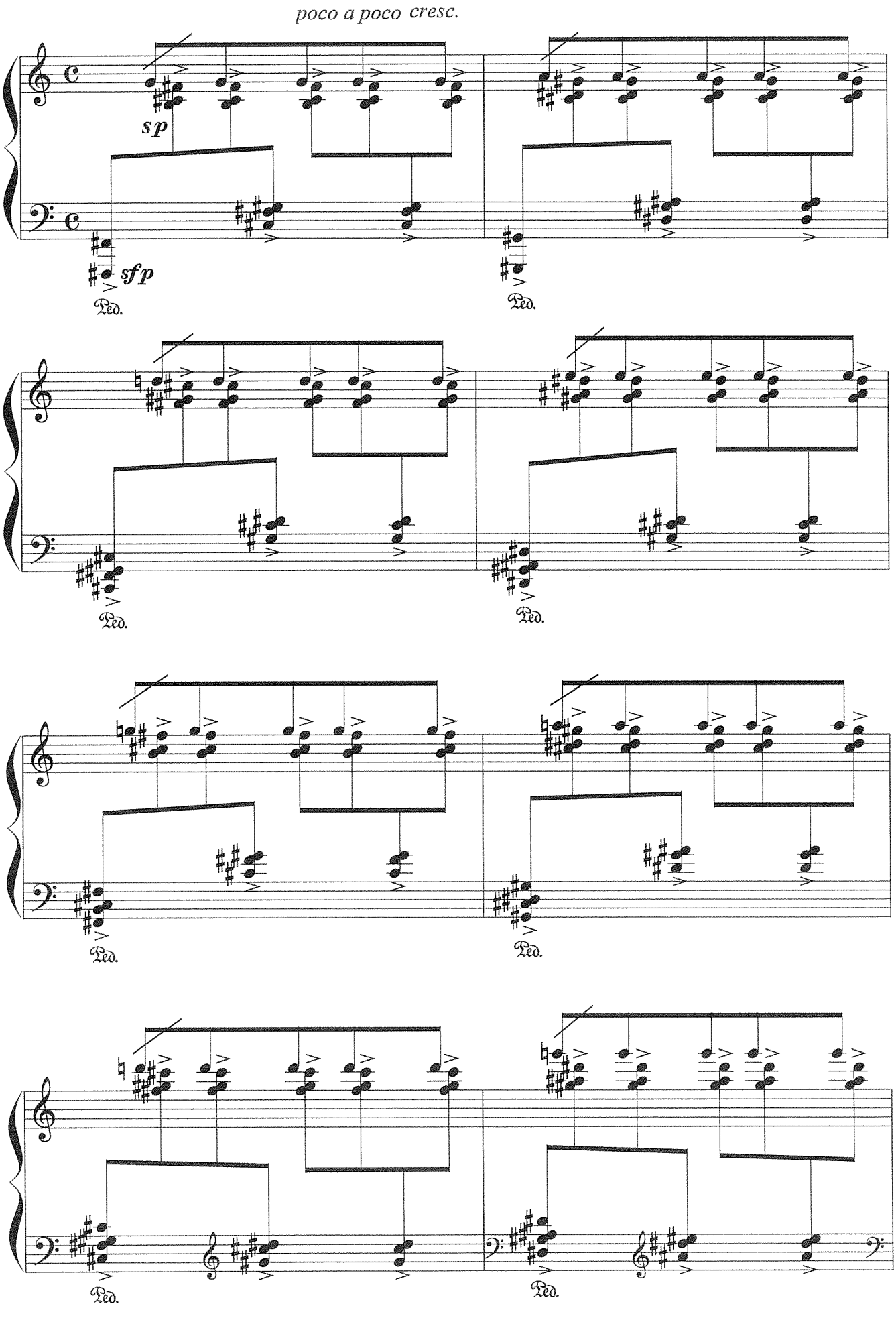
ПРЕЛЮДИЯ №6

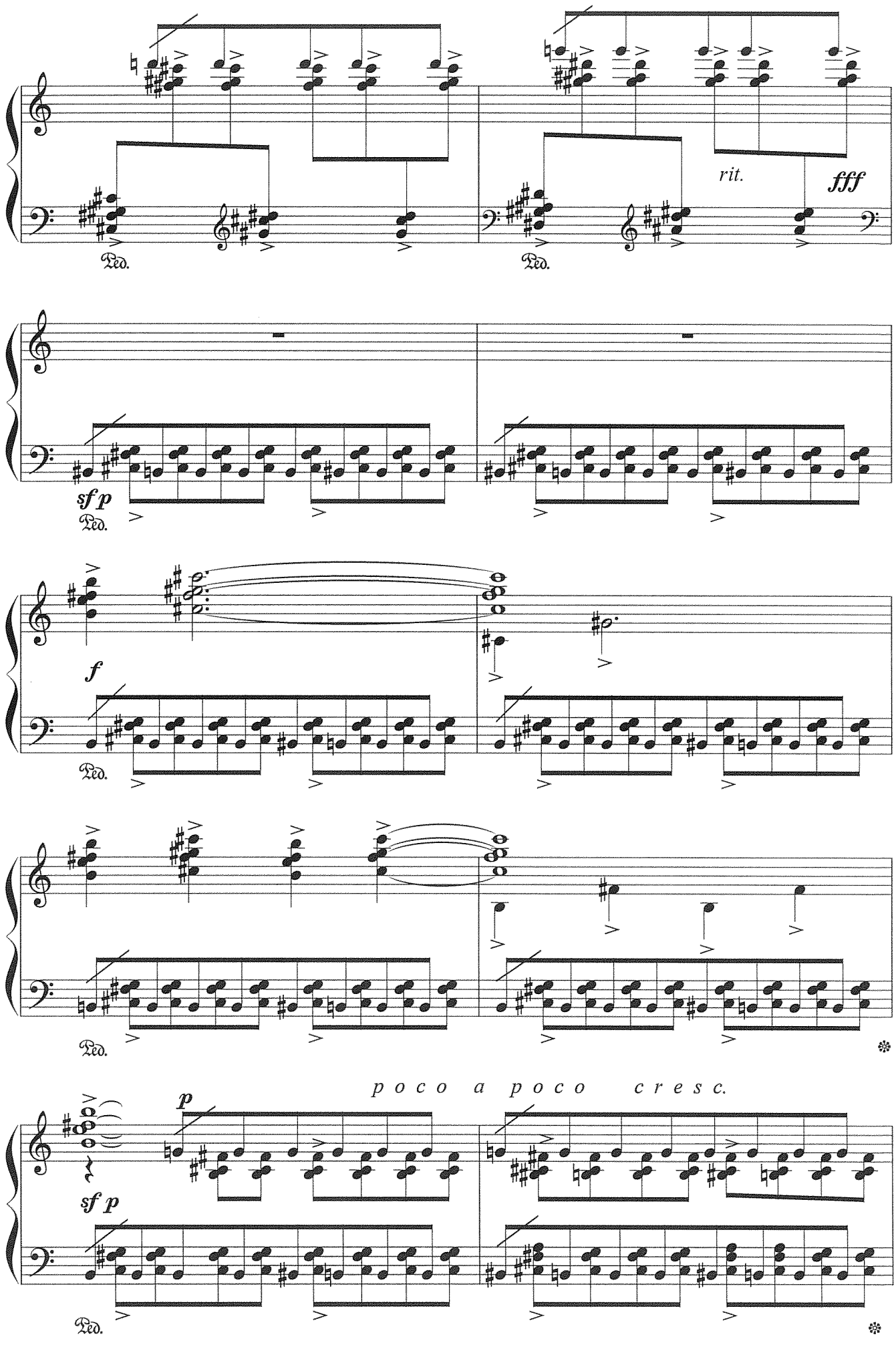
Allegretto

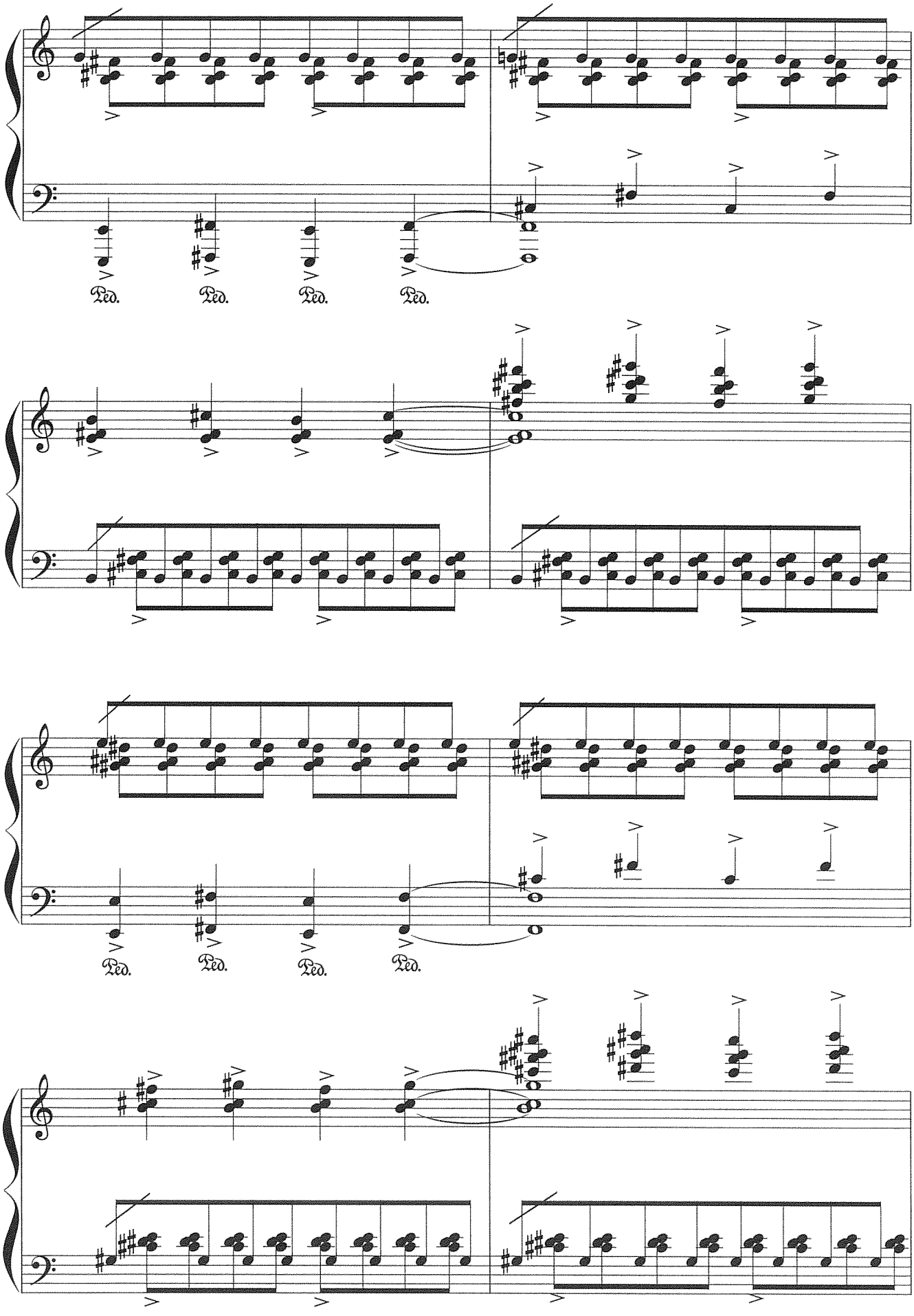


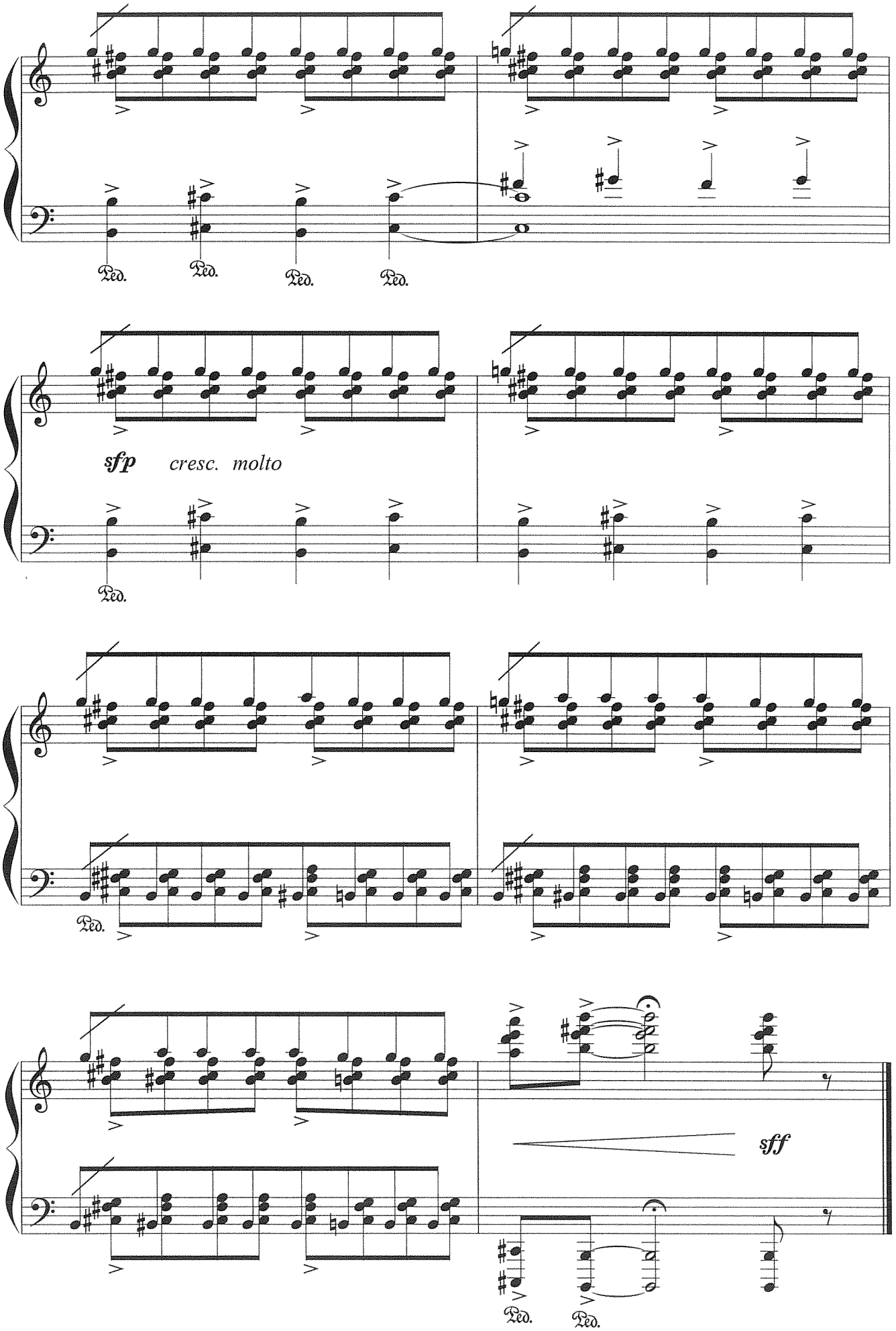

sf
Ped.
sf
Ped.
mf
Ped.
f
Ped.
mf
Ped.
f
Ped.
mf
Ped.
Ped.
f
ff


sf p
Ped.
Ped.
f agitato
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


poco a poco cresc.
sp
sfp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


rit.
fff
Ped.
sf p
f
p o c o a p o c o c r e s c.

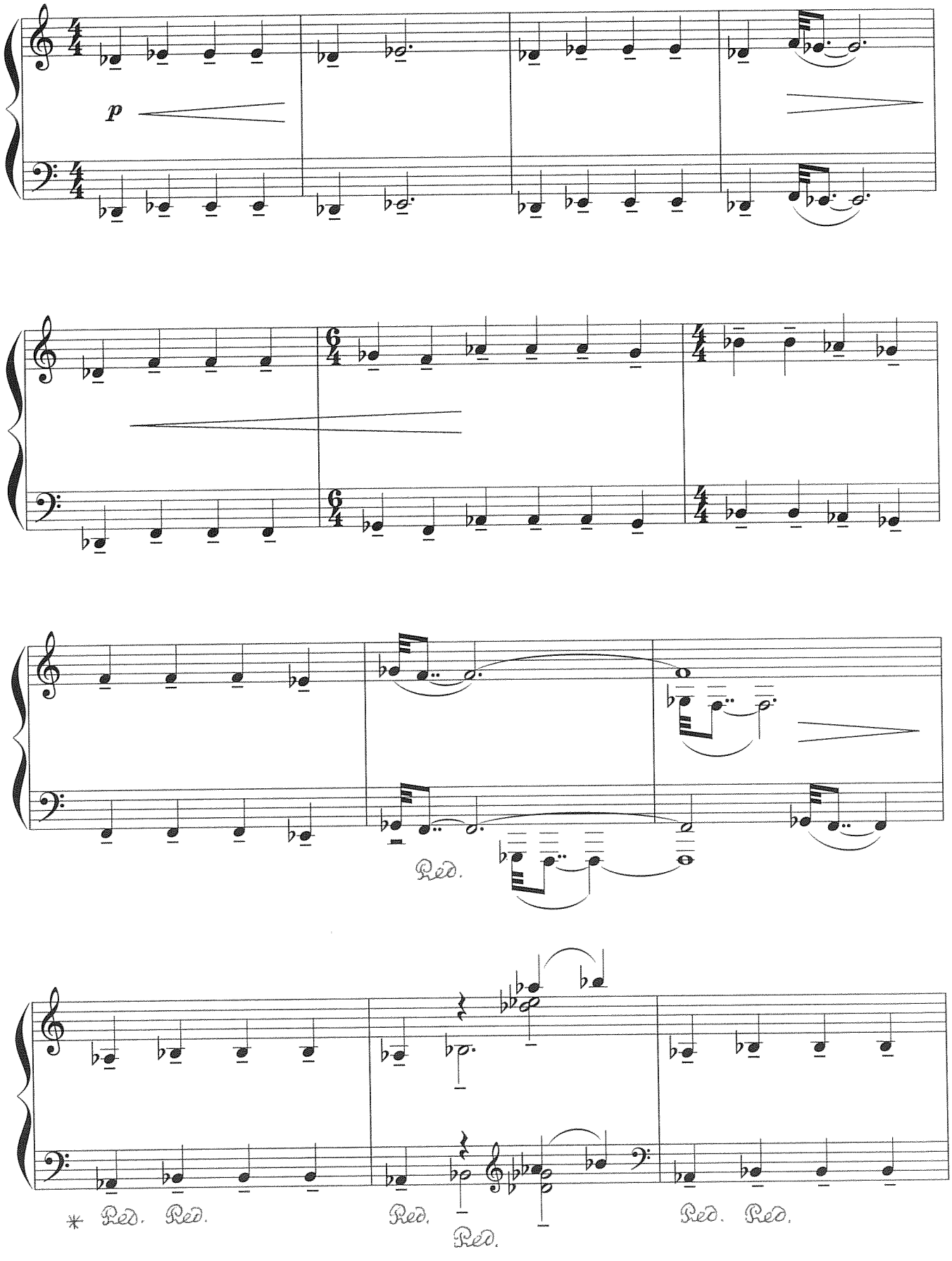

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

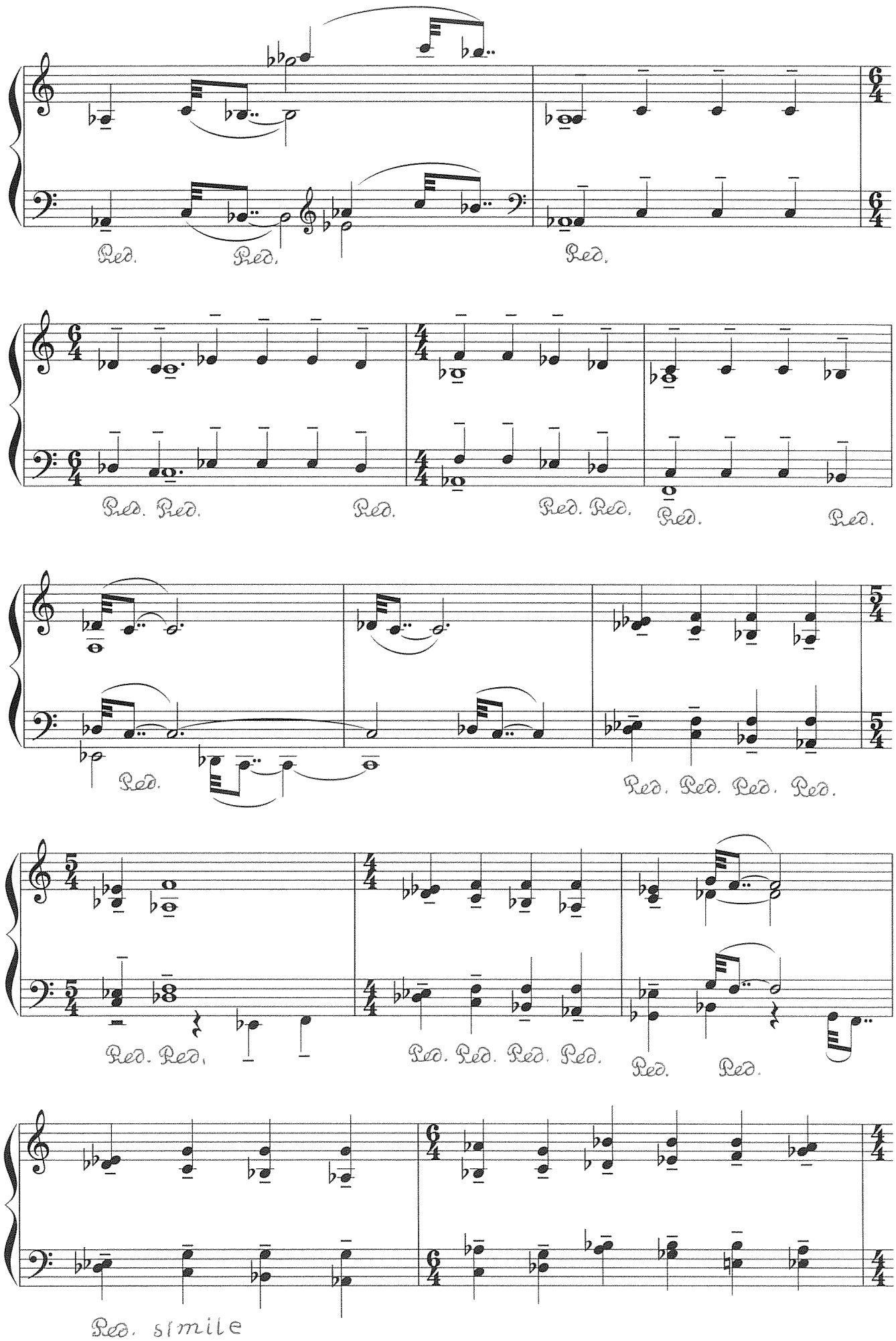

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
sfp
cresc. molto
Ped.
Ped.
sff
Ped.
Ped.

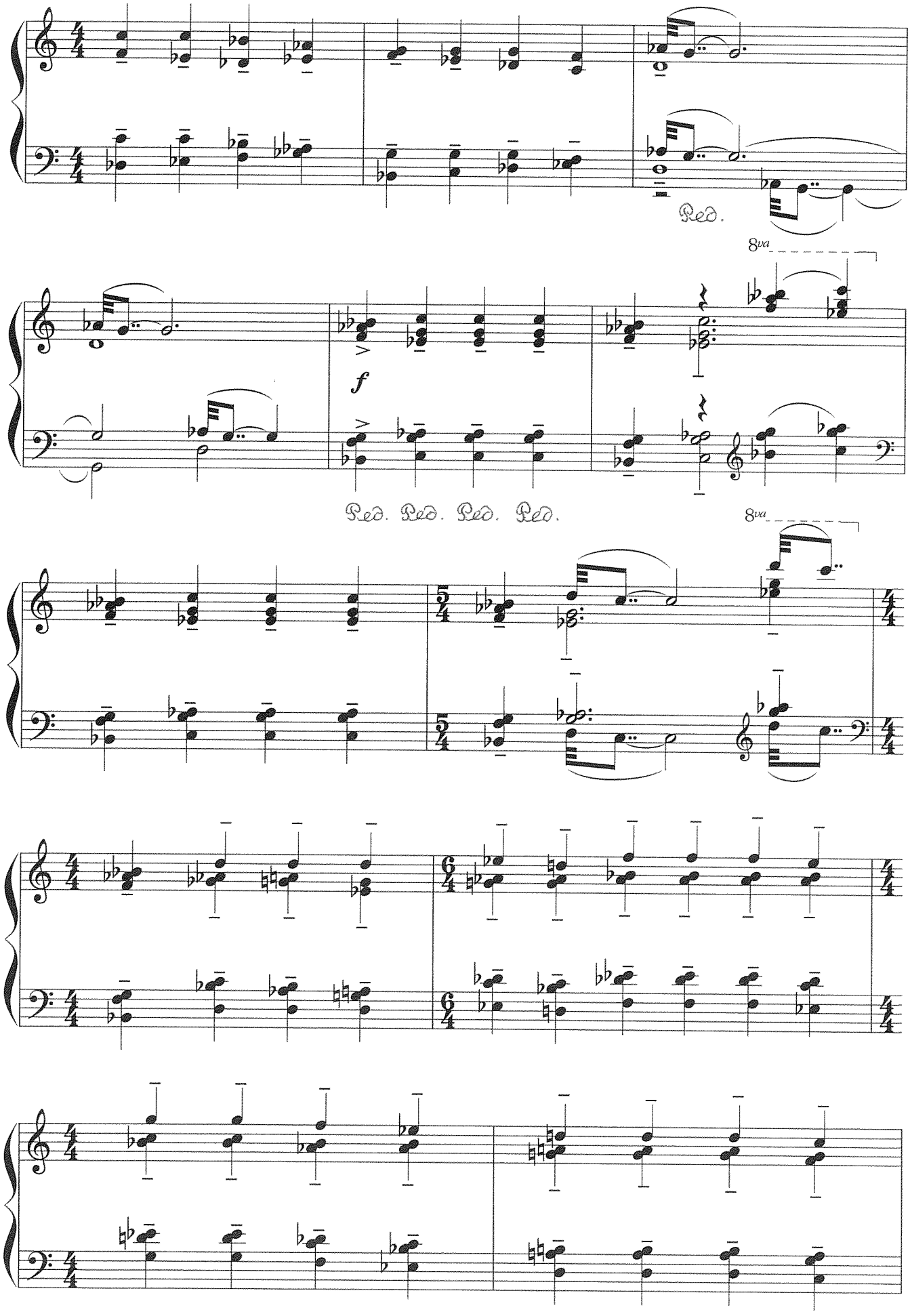
Памяти И.О.Чиряева

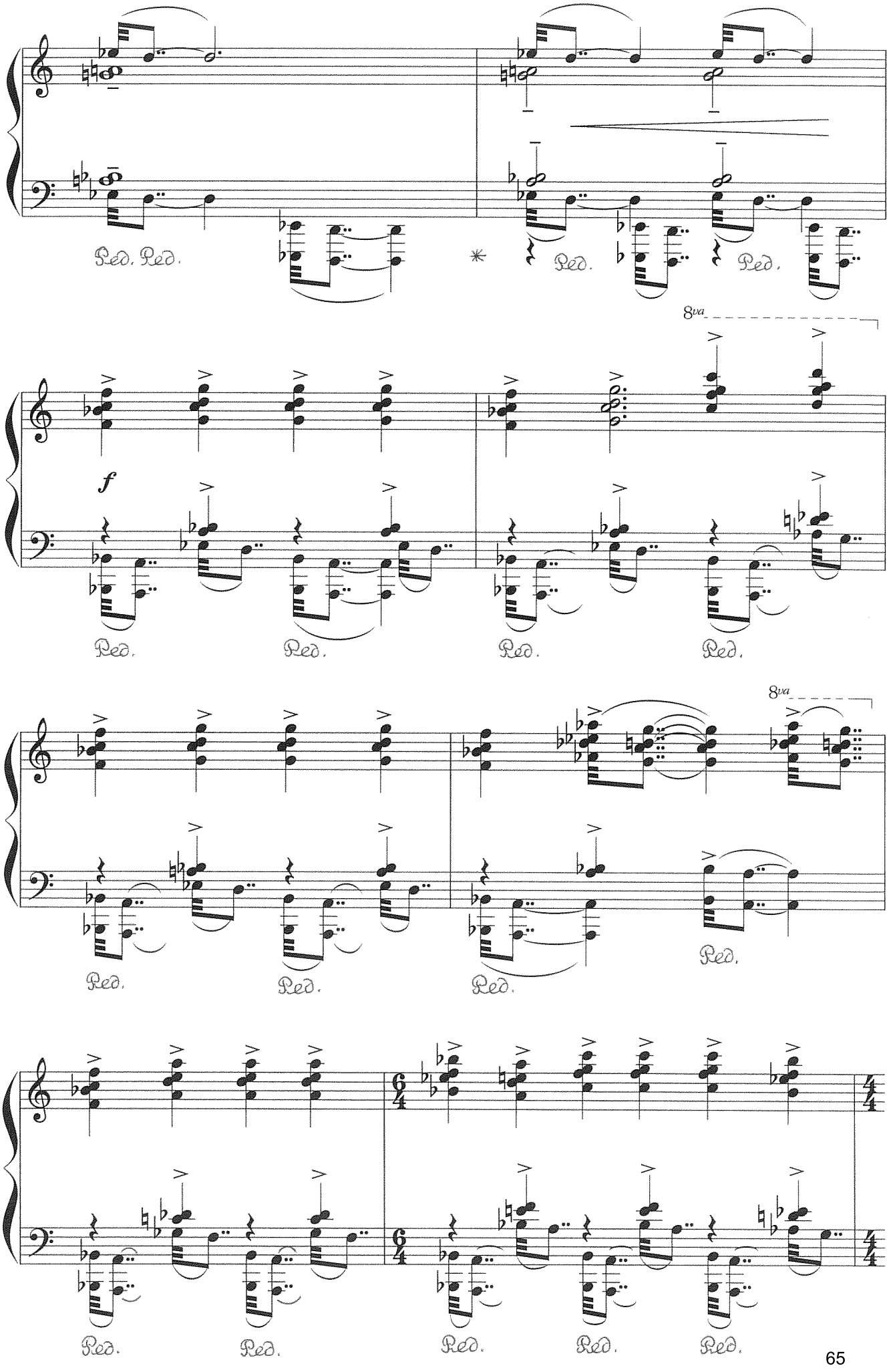
ПРЕЛЮДИЯ №7

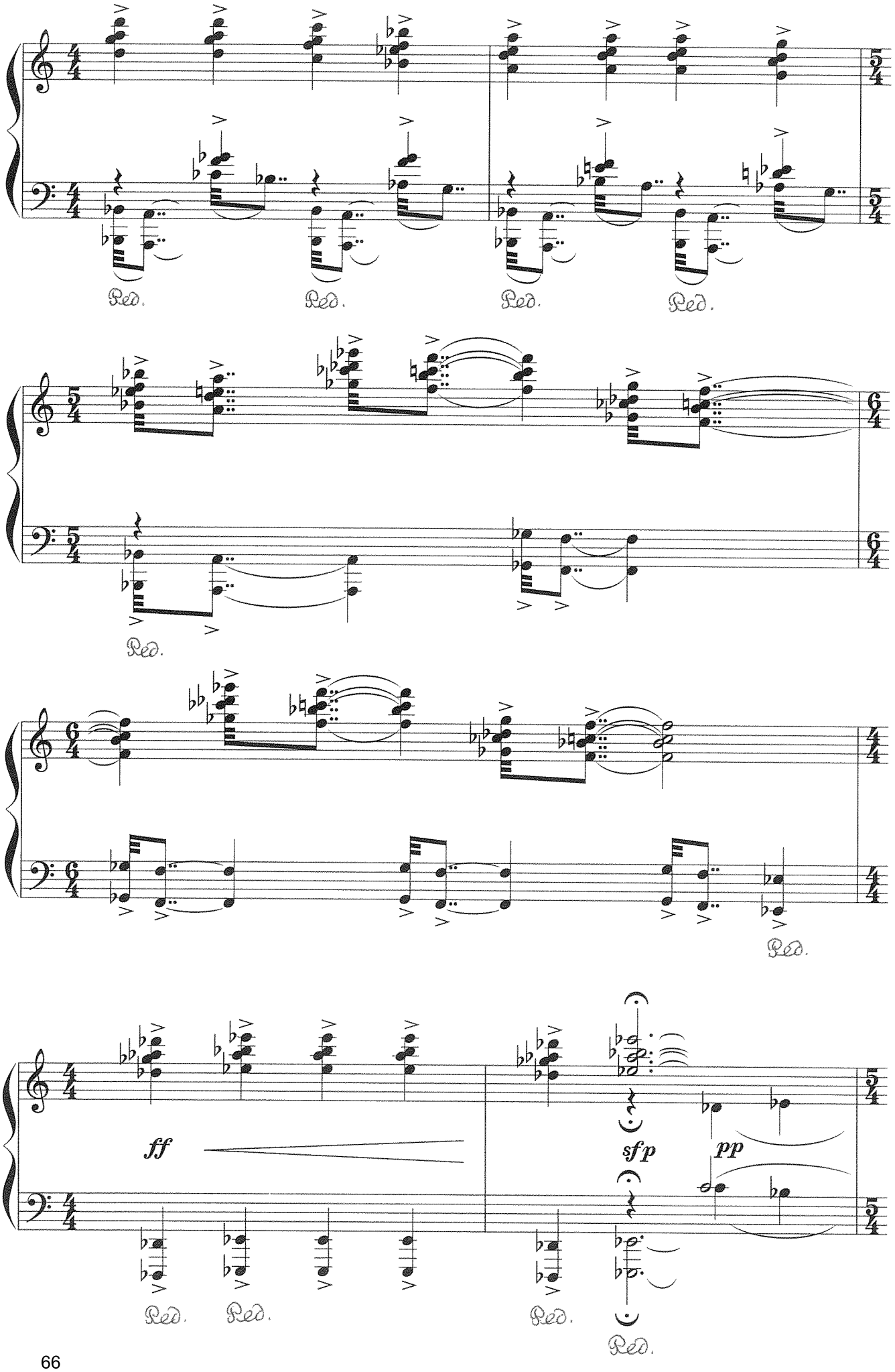
Largetto

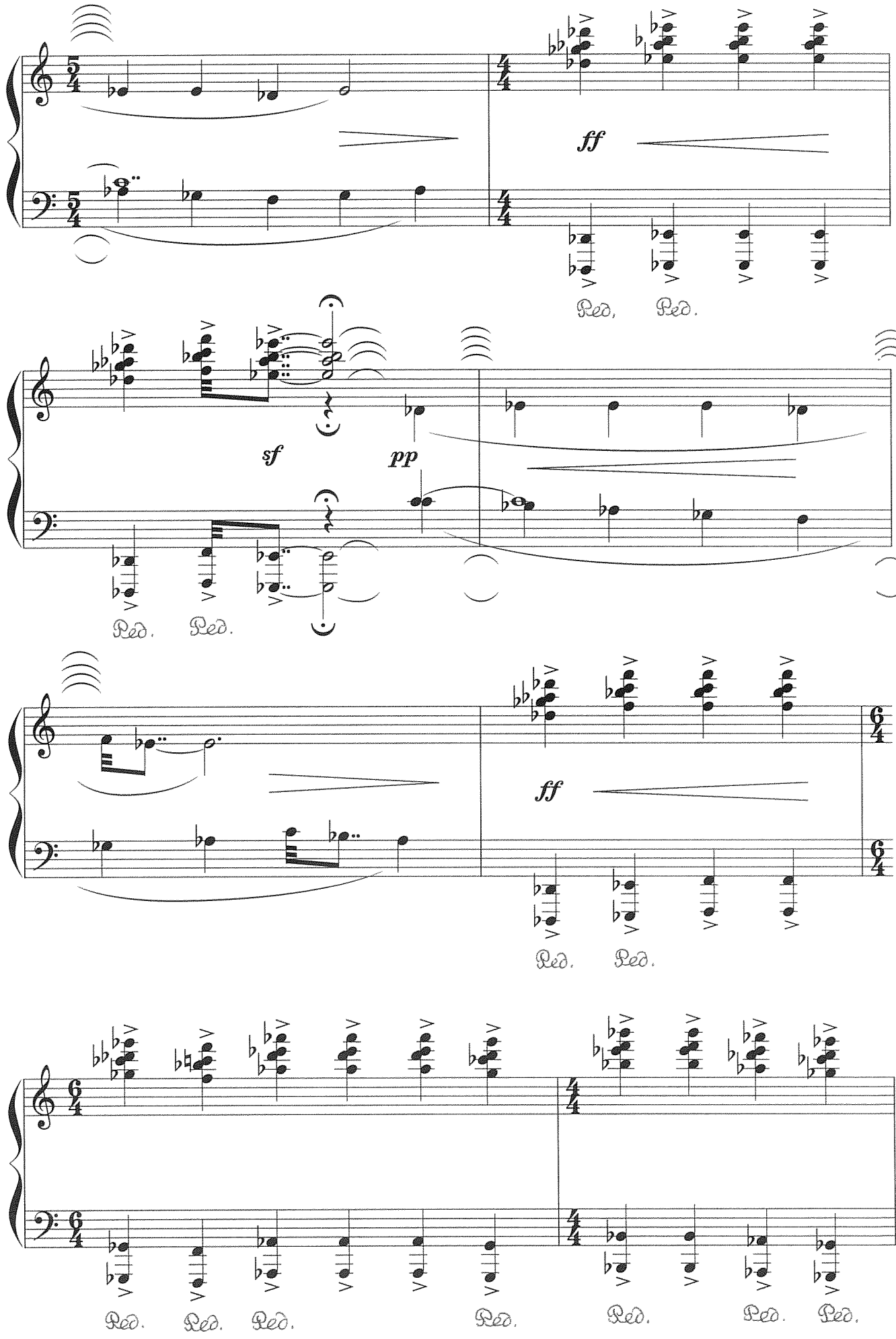


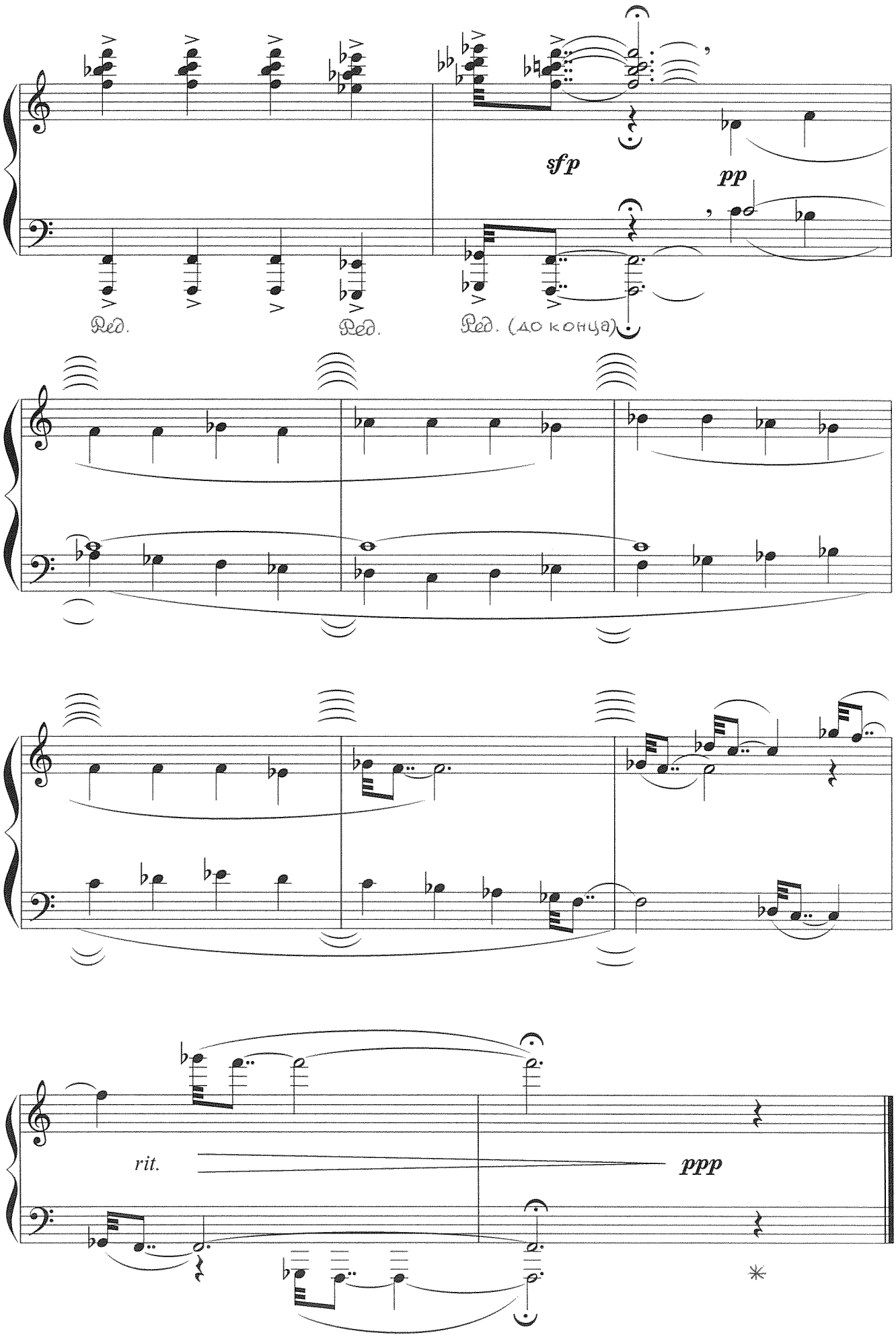

Ped. Ped. Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.
Ped. simile


Ped.
8va
f
Ped. Ped. Ped. Ped.
8va


Ped. Ped.
Ped.
Ped.
8va
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8va
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

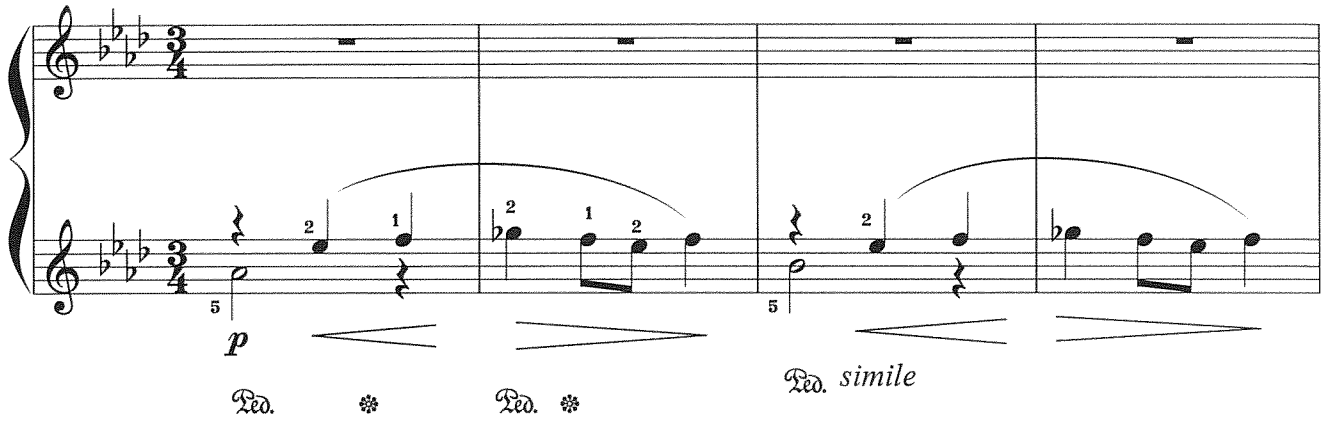

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
sfp
pp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

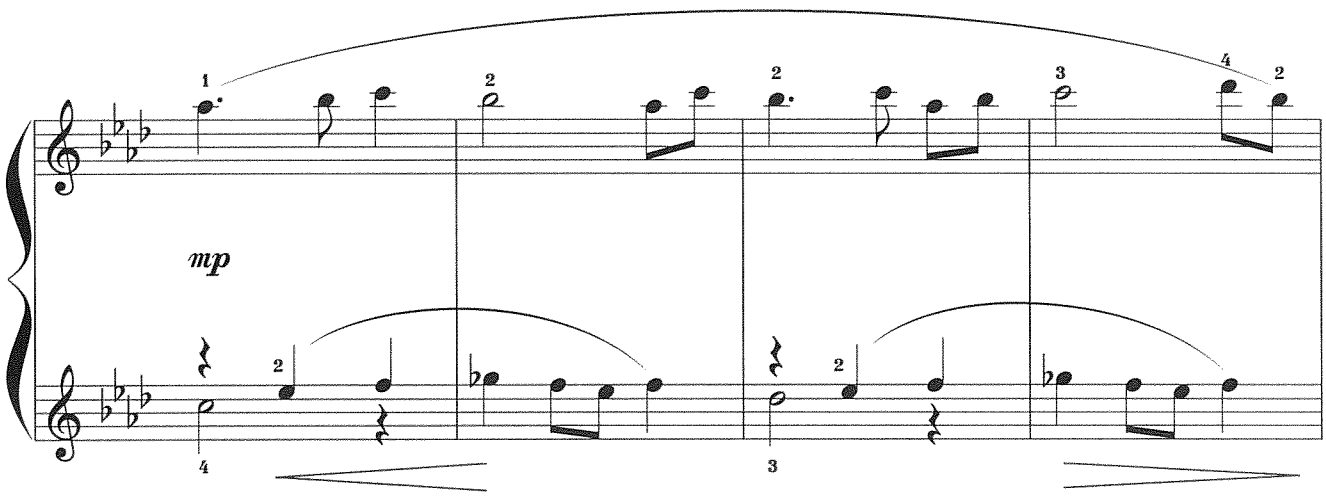

ff
Ped. Ped.
sf
pp
Ped. Ped.
ff
Ped. Ped.
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

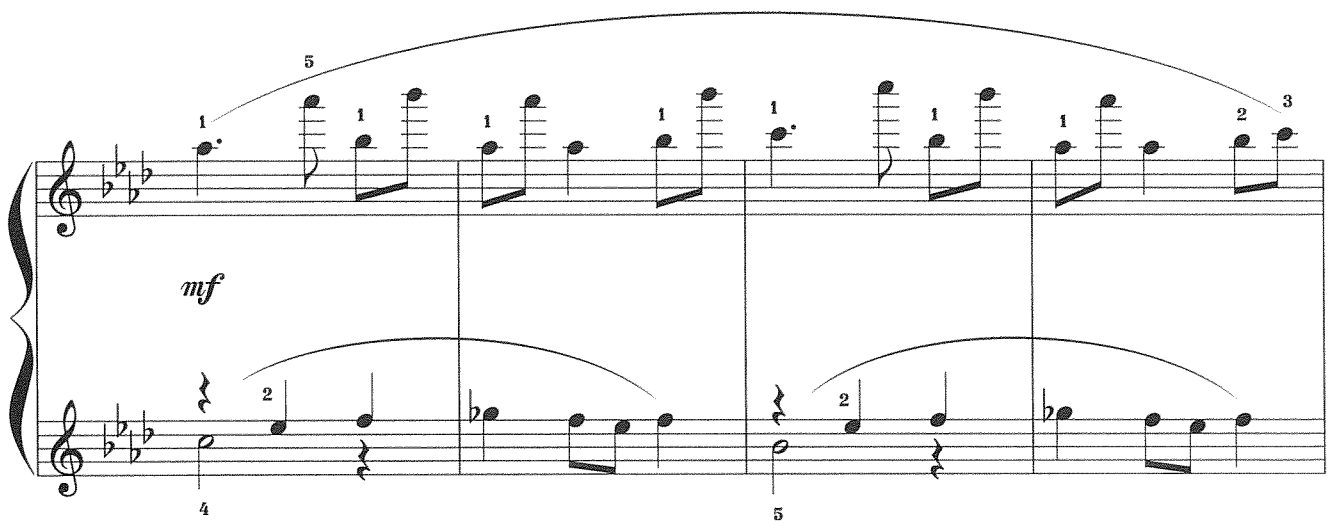

sfp
pp
Ped.
Ped.
Ped. (до конца)
rit.
ppp

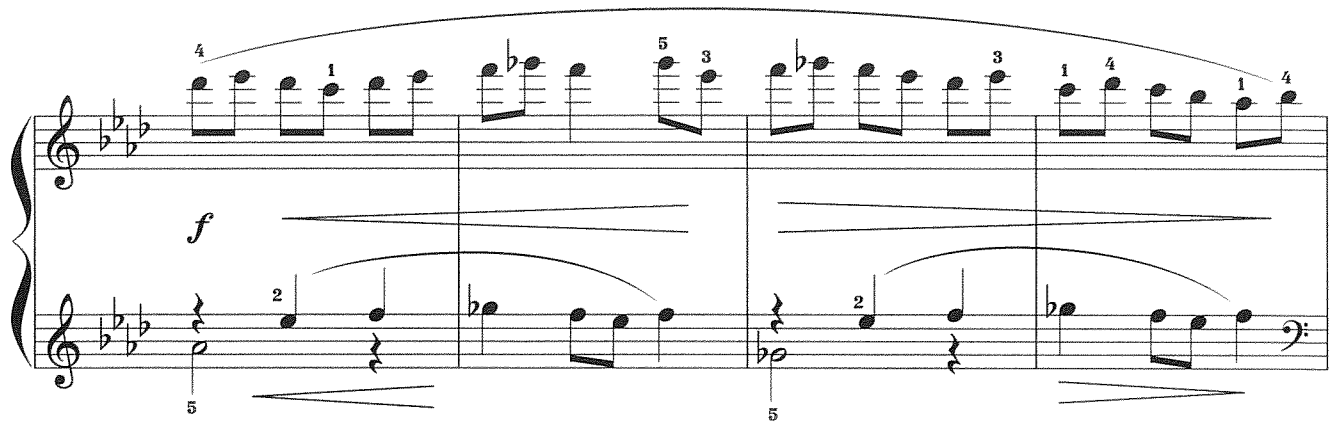
ПРЕЛЮДИЯ №8

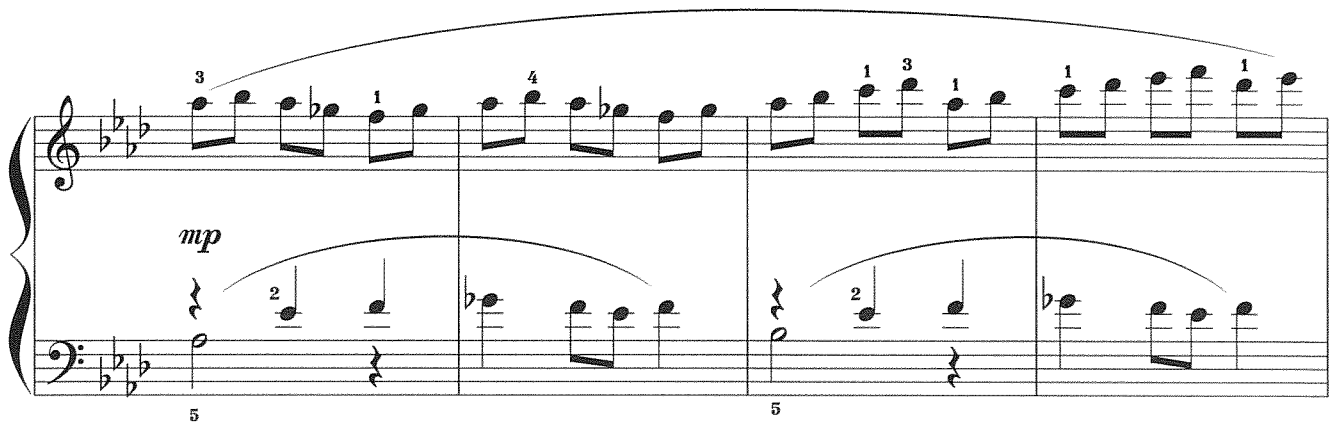
Tempo di valse

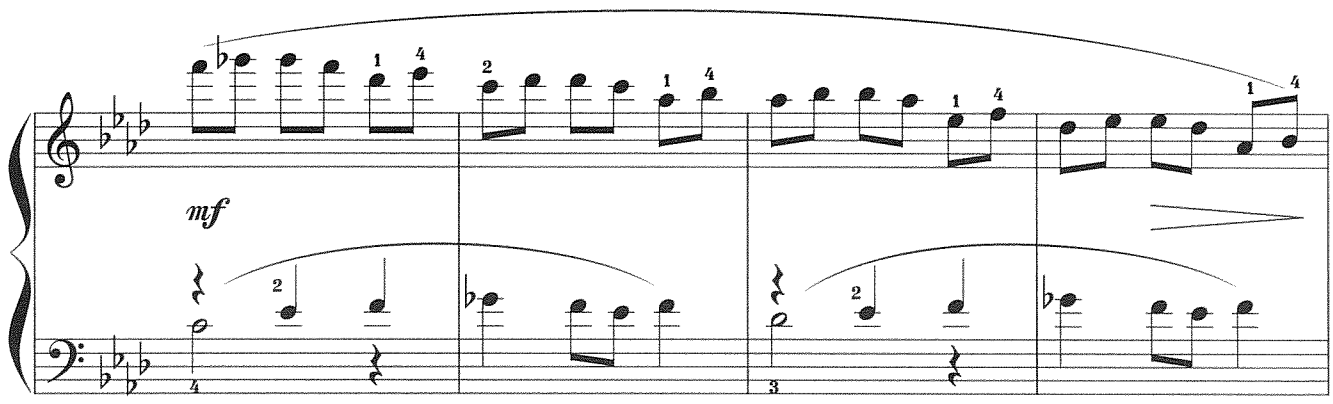


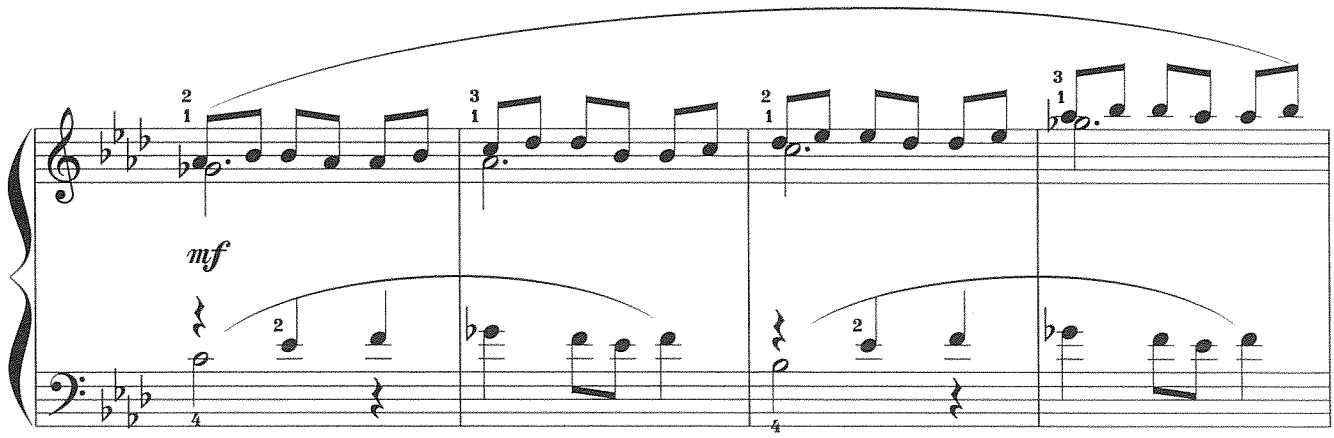


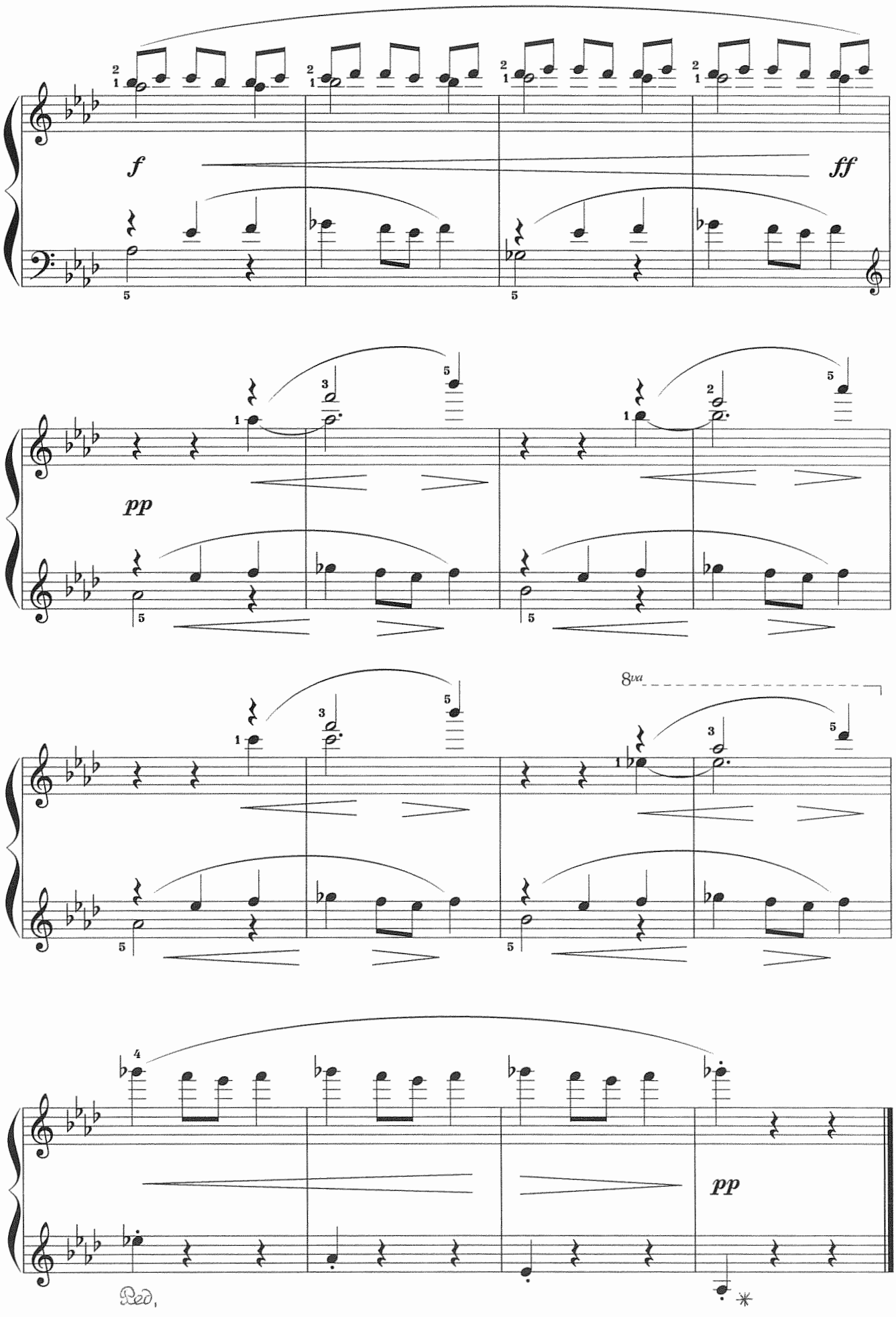



f


mp

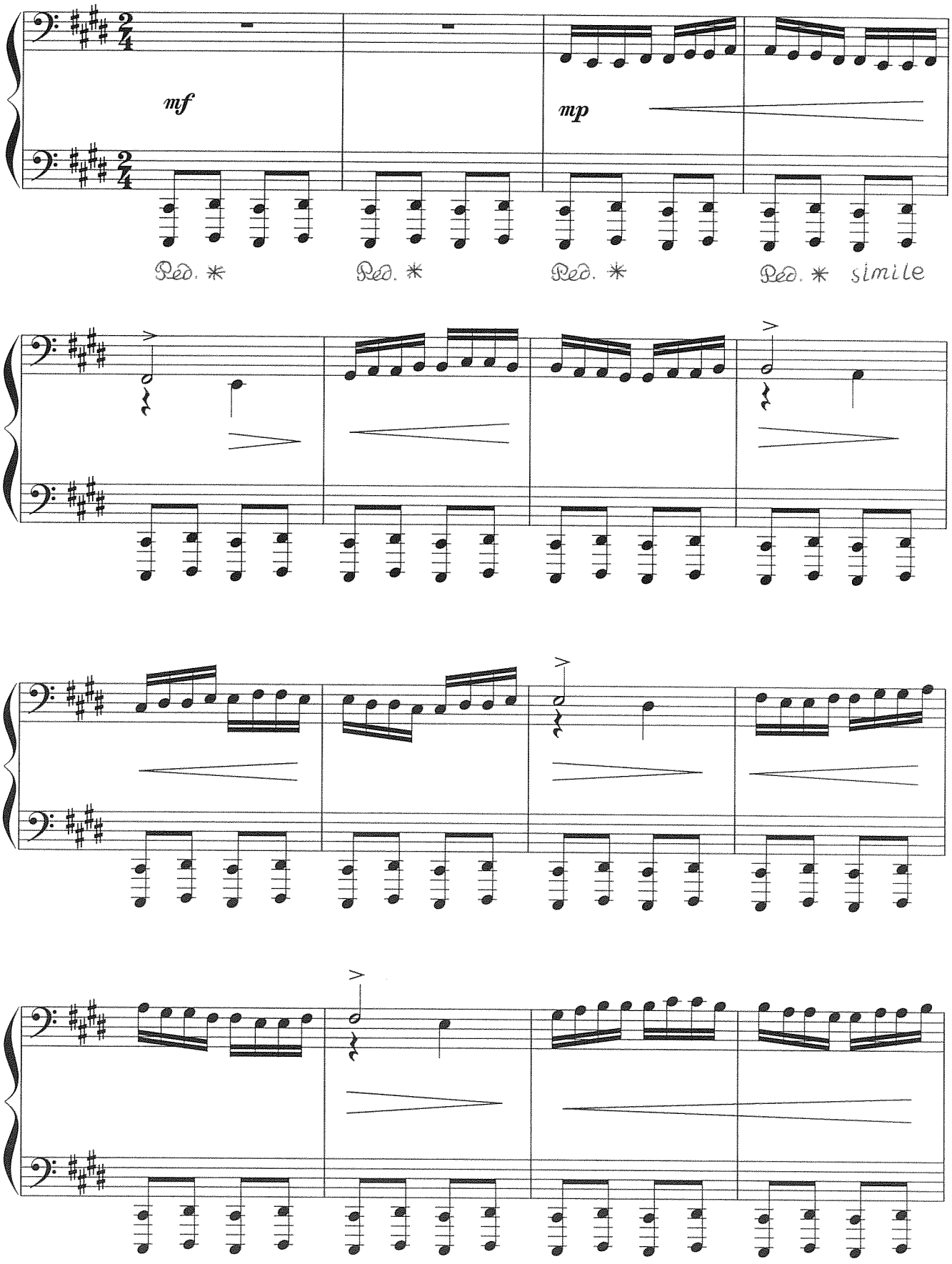

mf

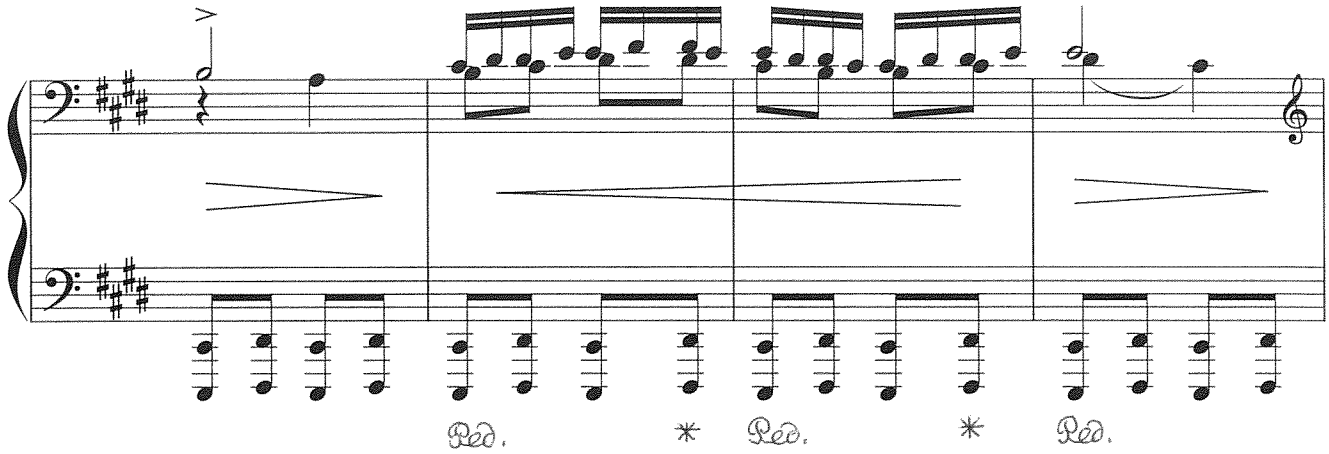

mf

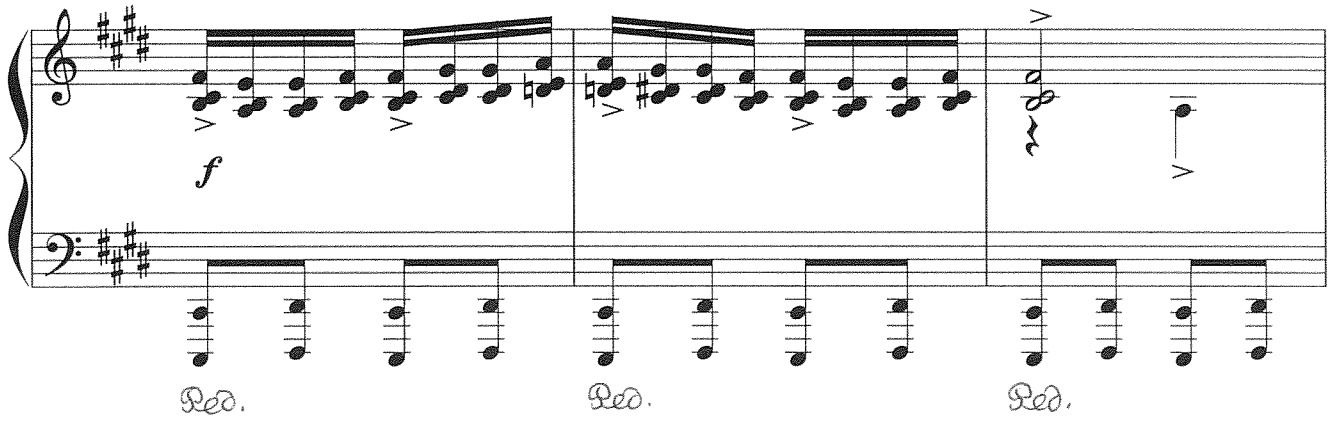

f
ff
pp
8va
pp
Red.

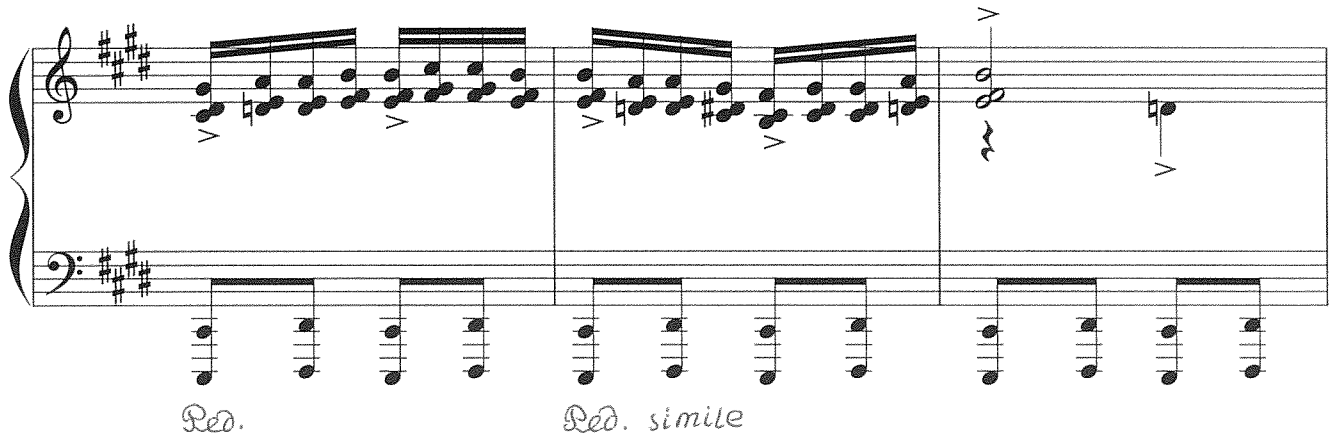
ПРЕЛЮДИЯ №9

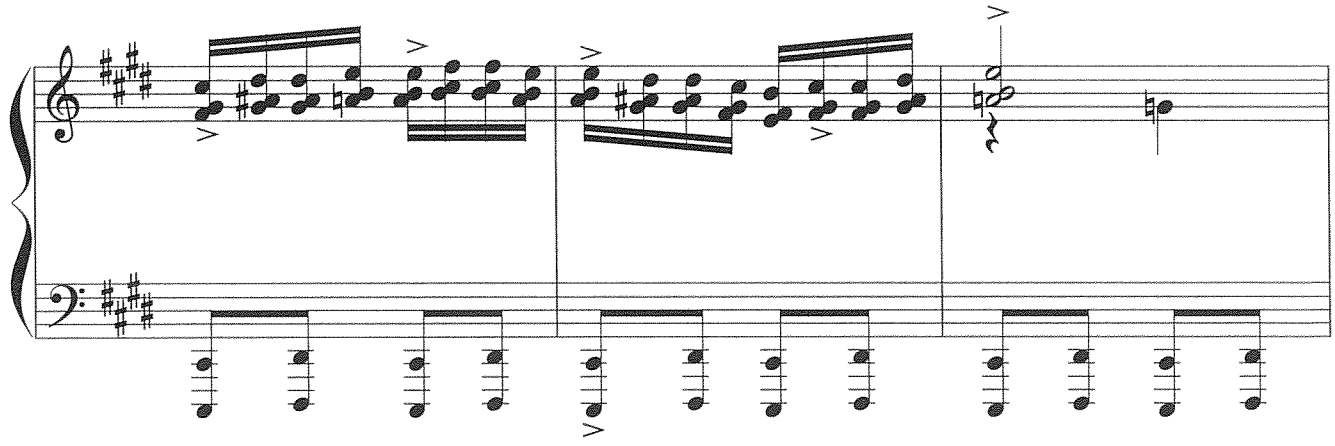
Allegro con grottesco

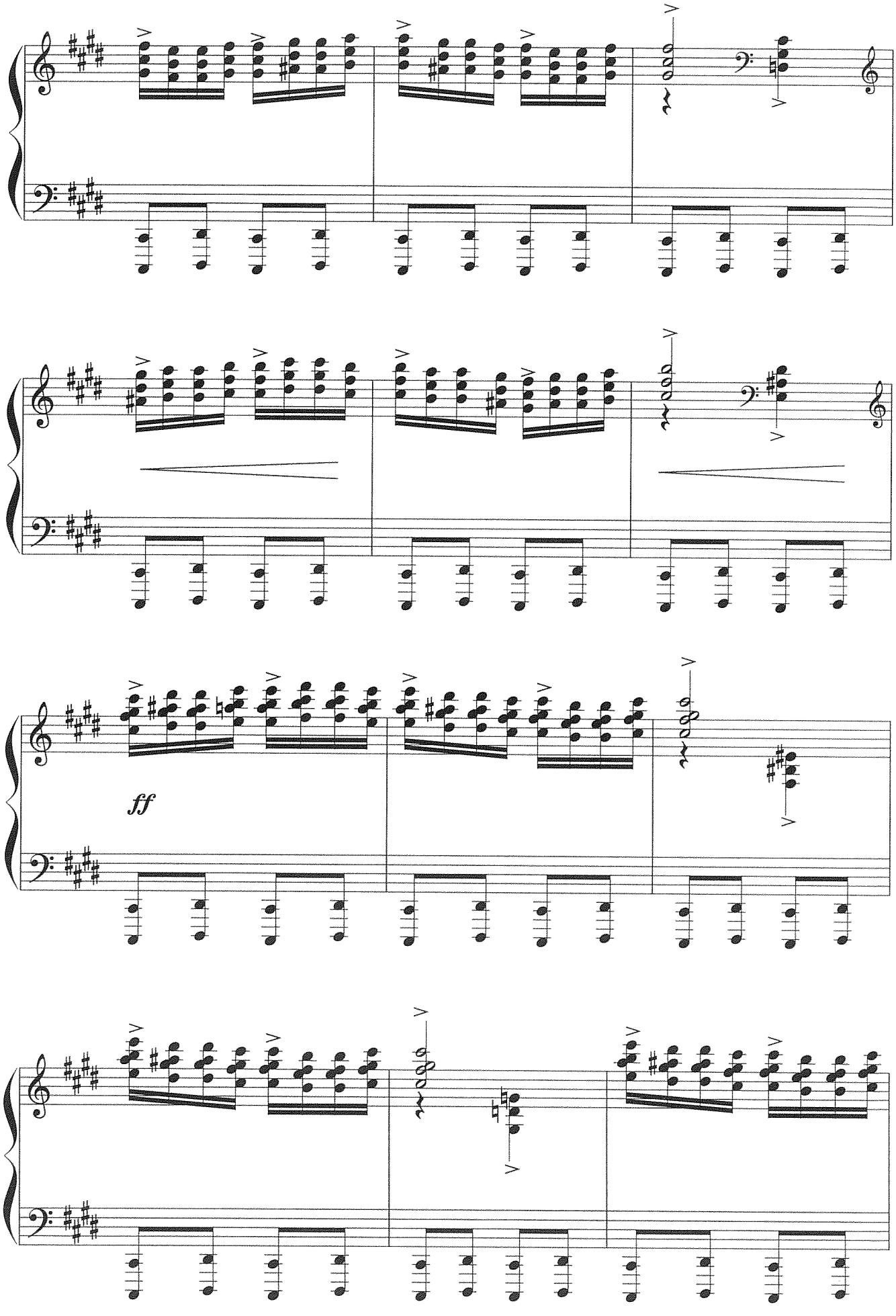


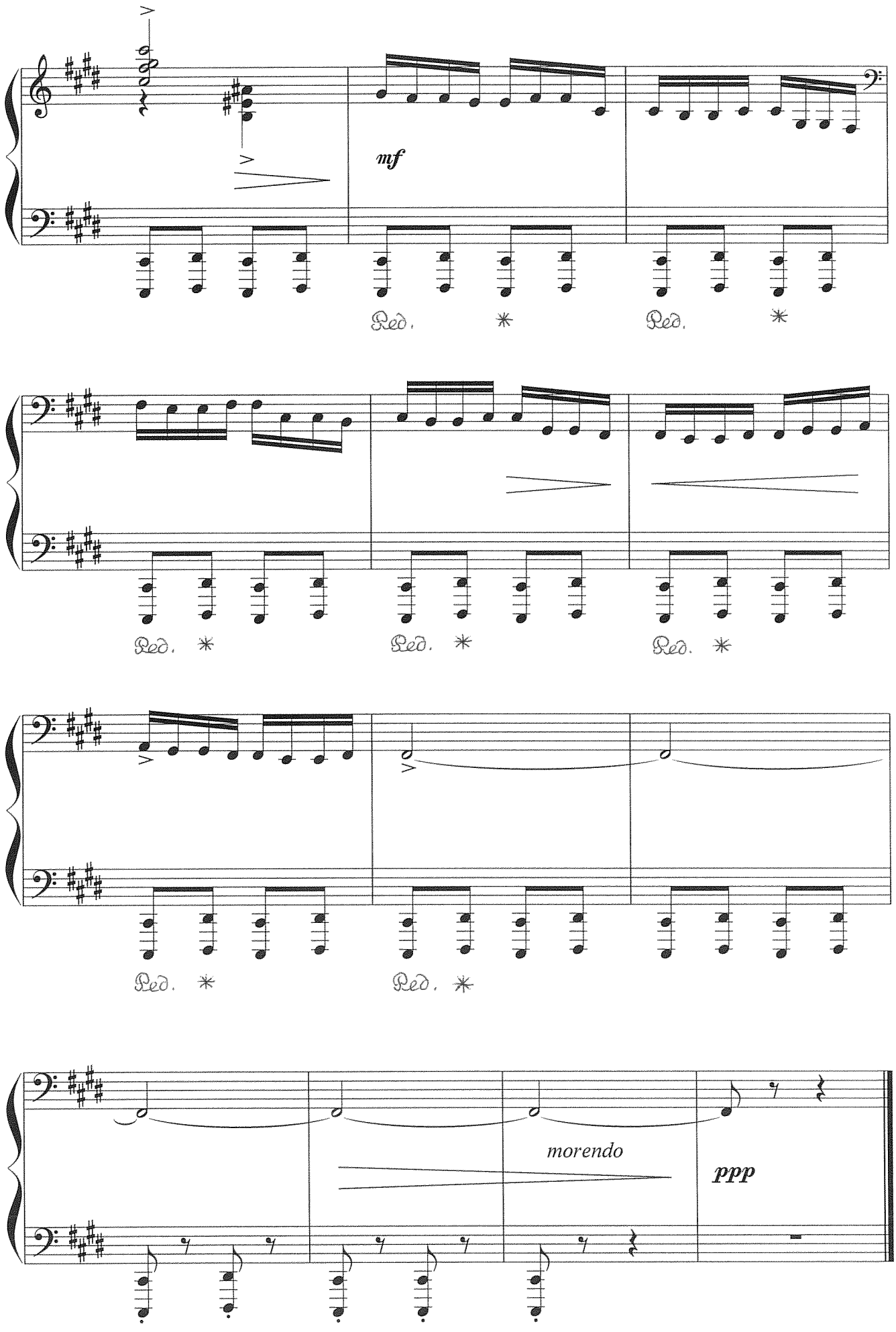

Ped. * Ped. * Ped.


f
Ped. Ped. Ped.


Ped. Ped. simile

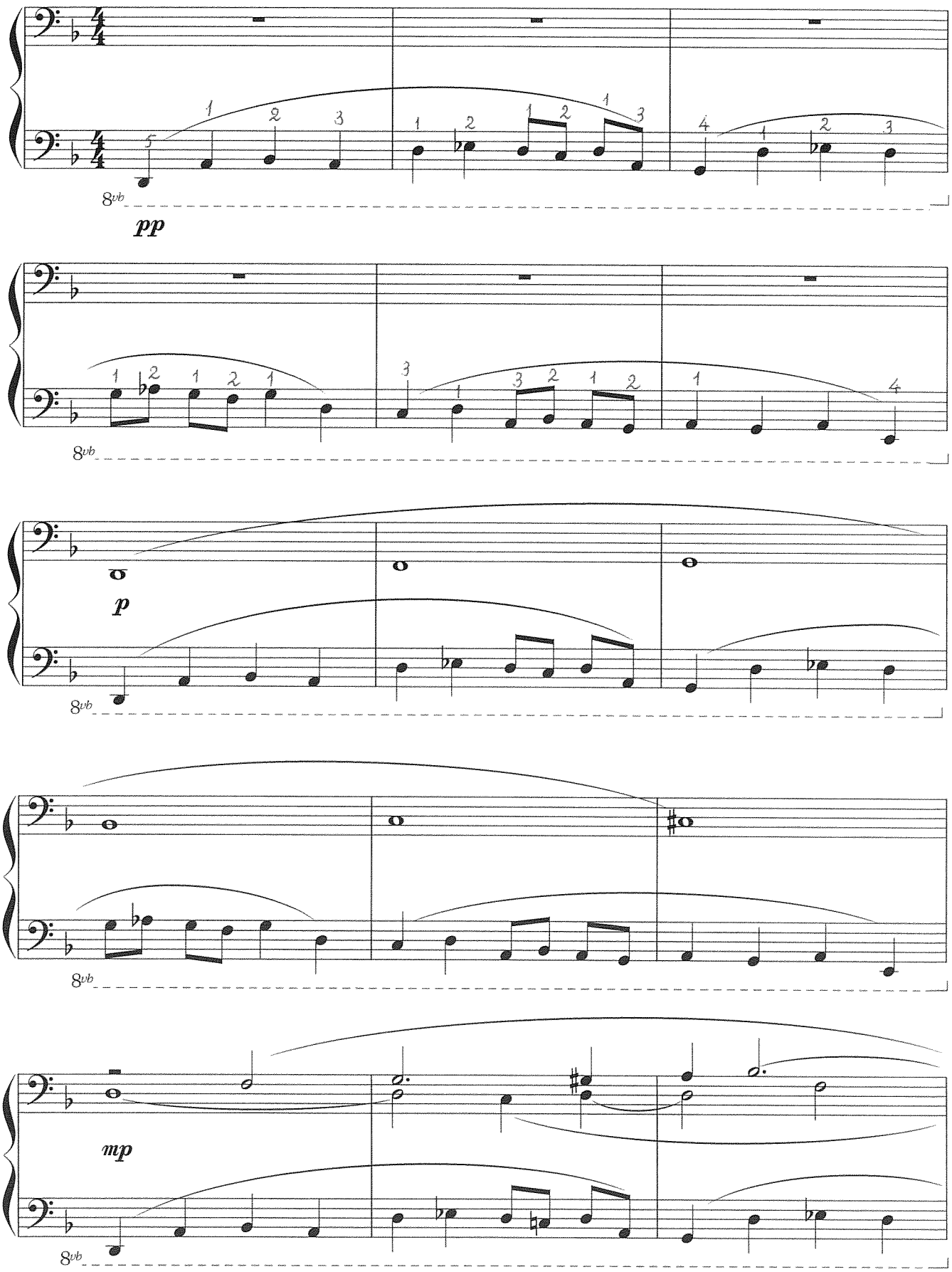


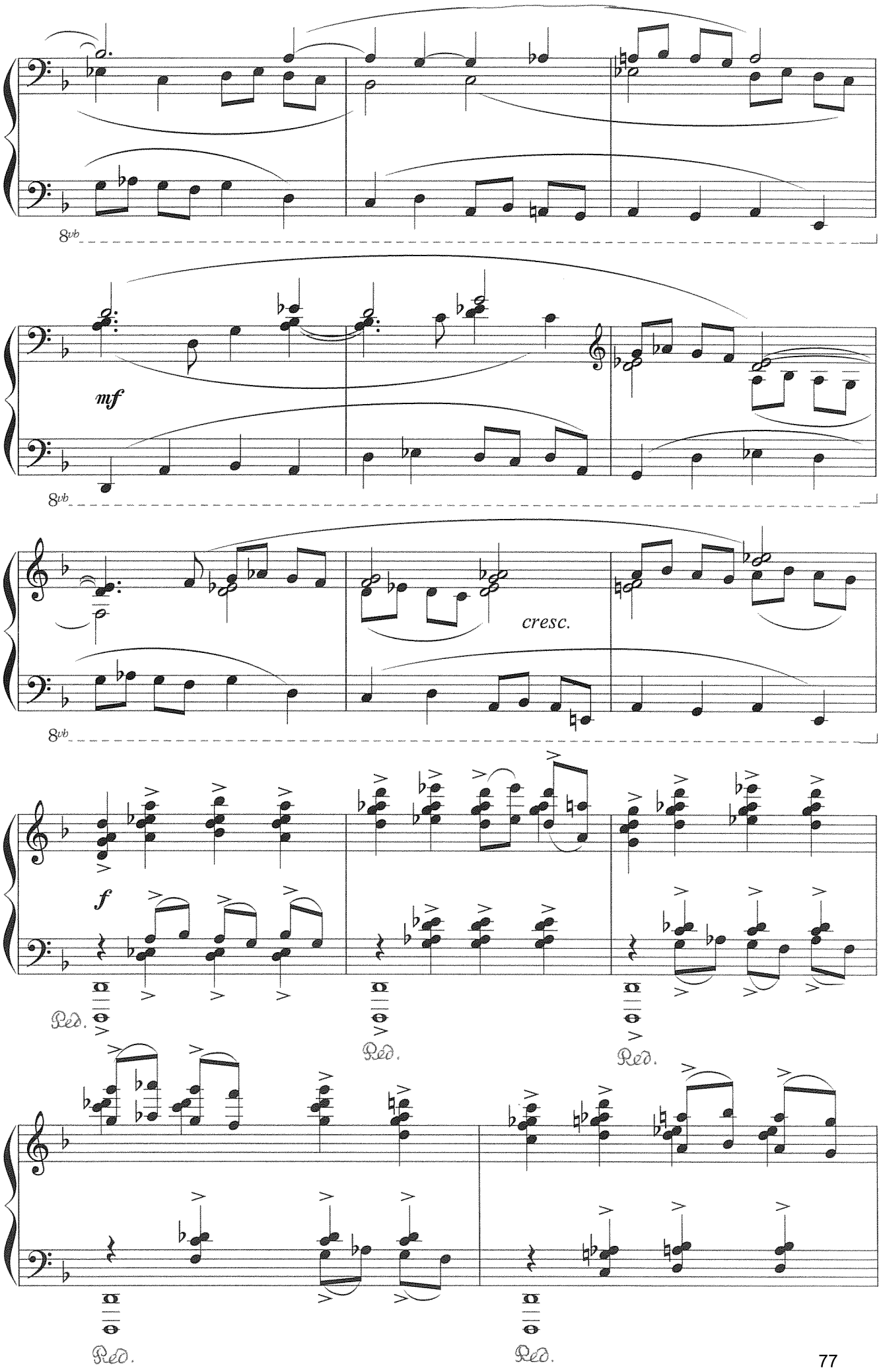

ff

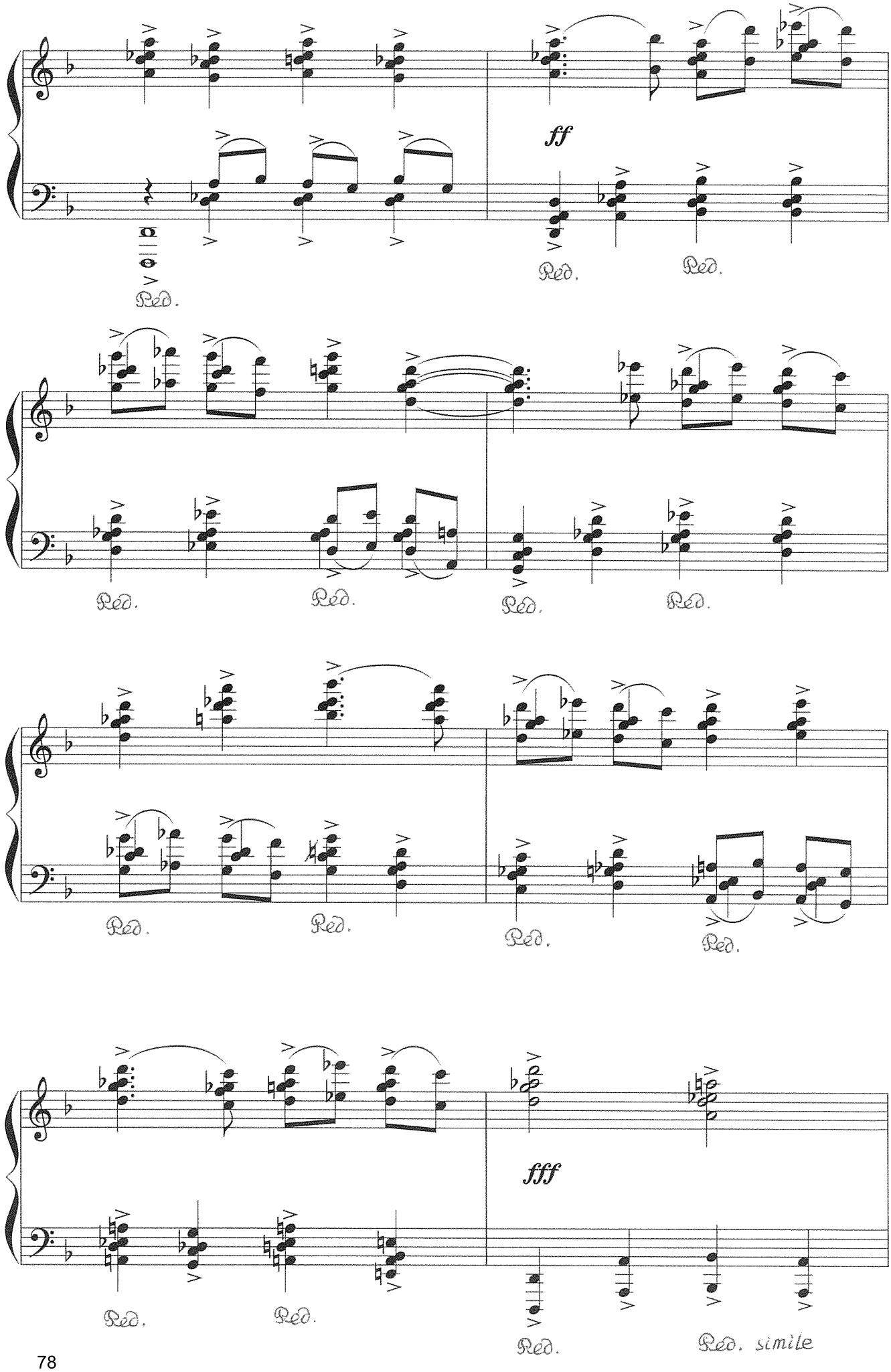

mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
morendo
ppp

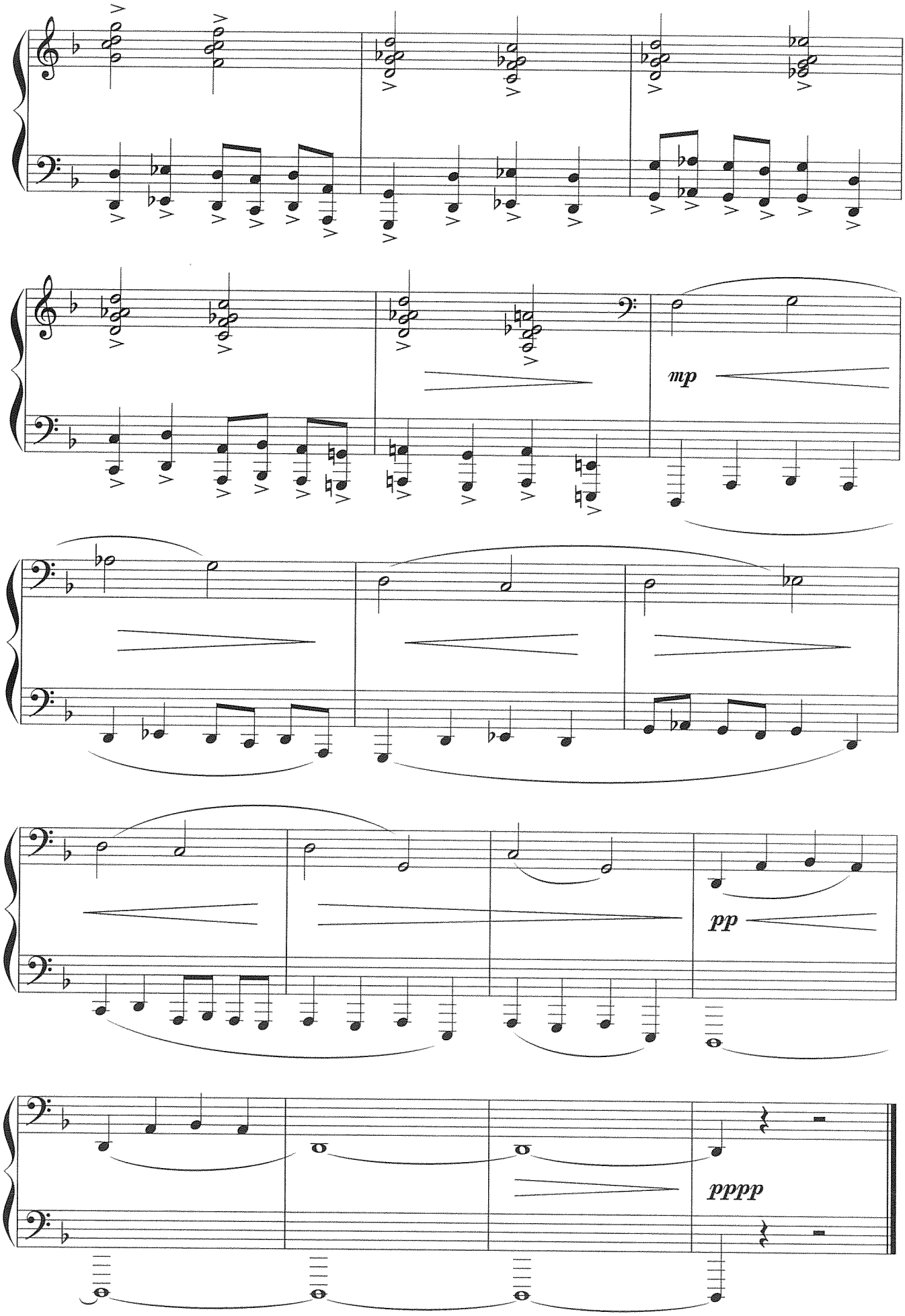
ПРЕЛЮДИЯ №10

Andante cantando

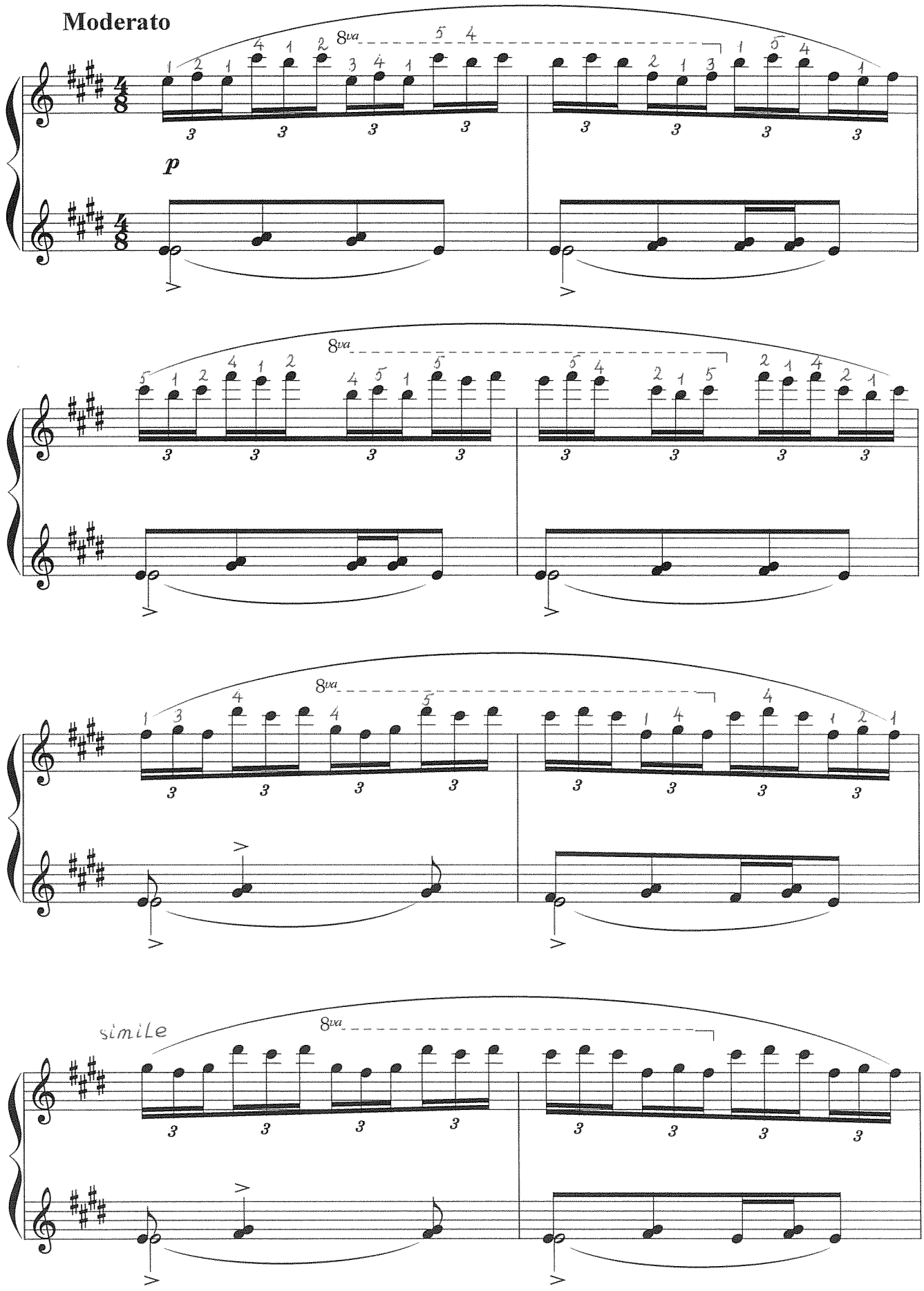


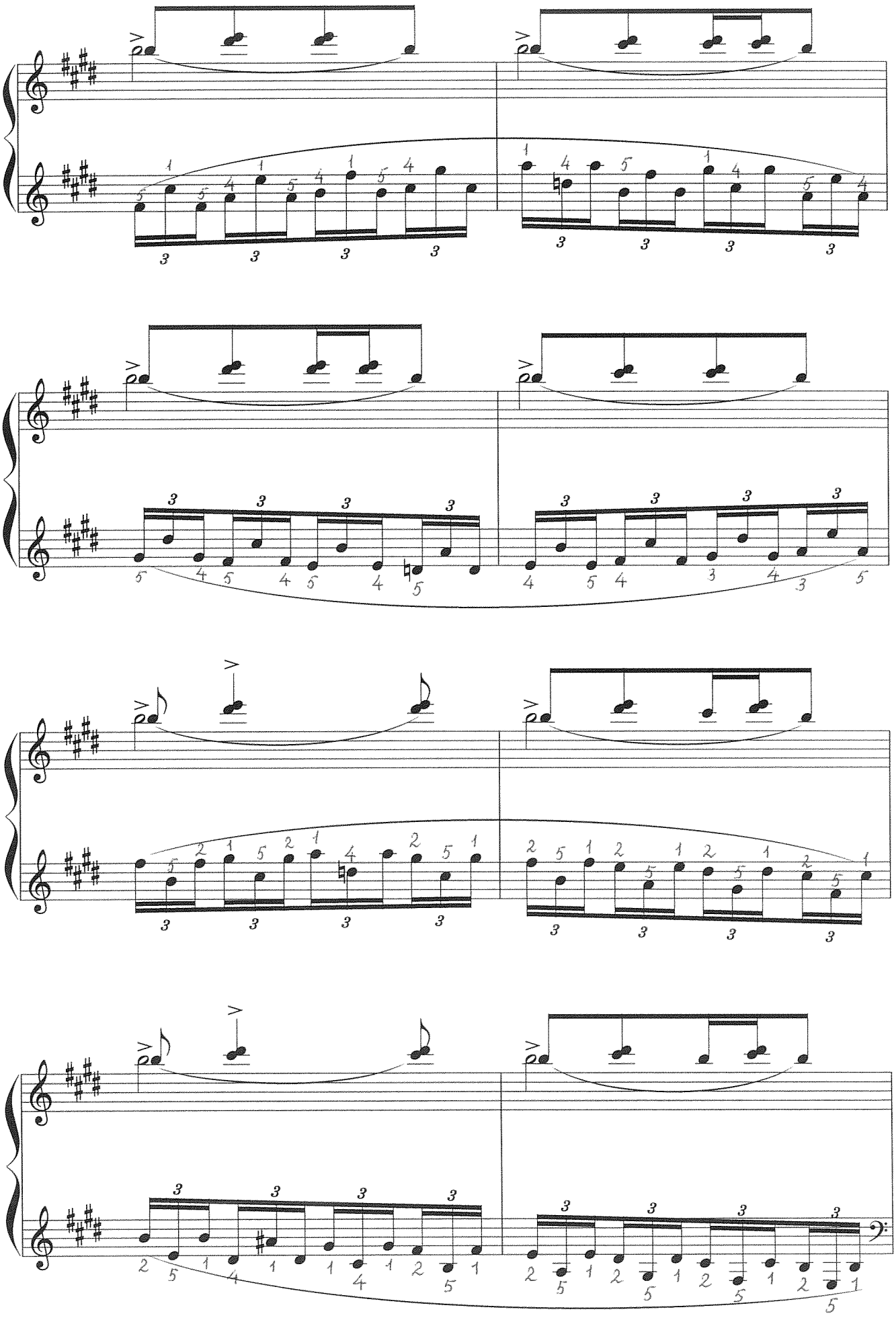

8vb
mf
8vb
cresc.
8vb
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

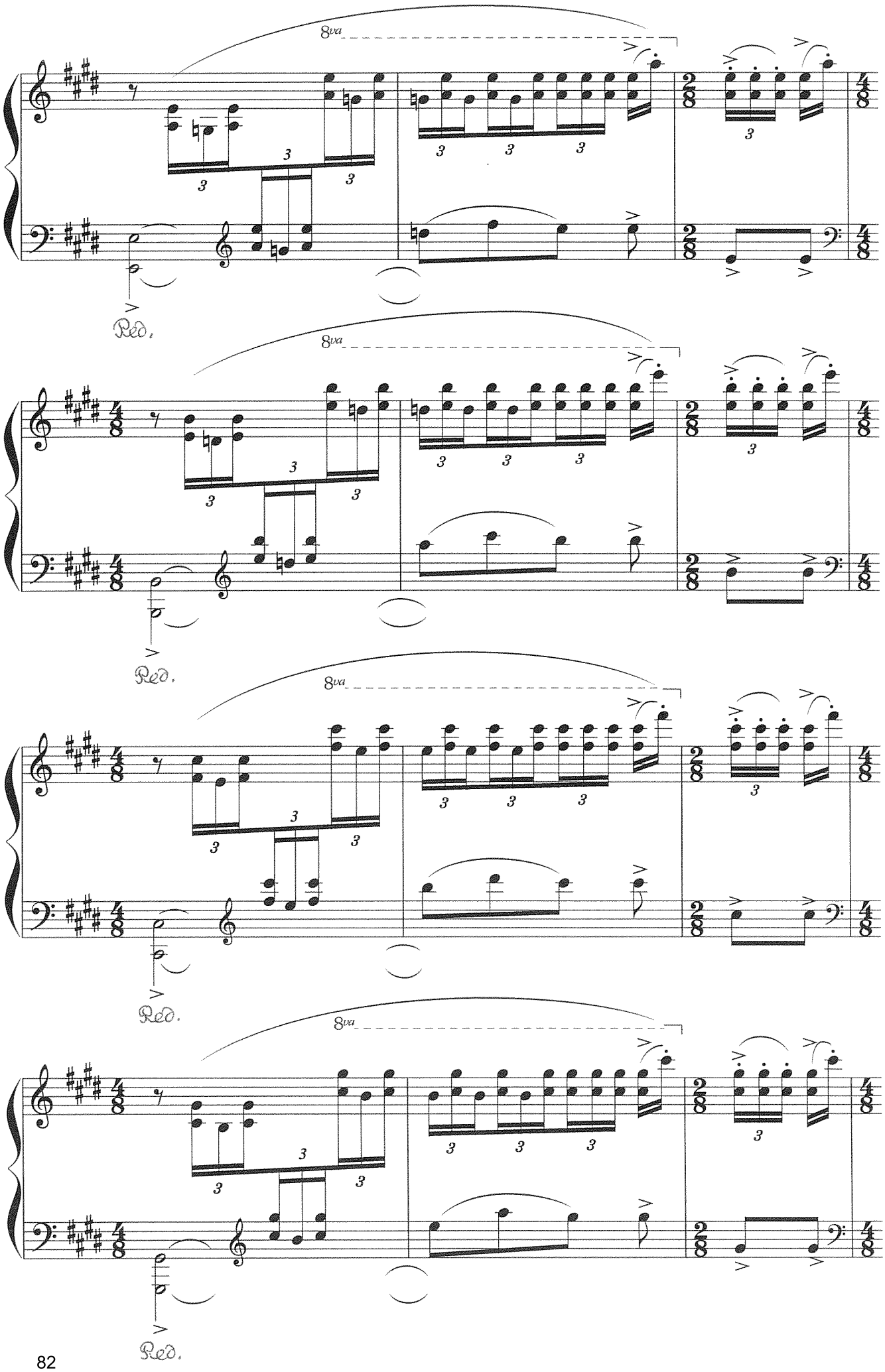

ff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
fff
Ped.
Ped.
Ped.
Ped. simile

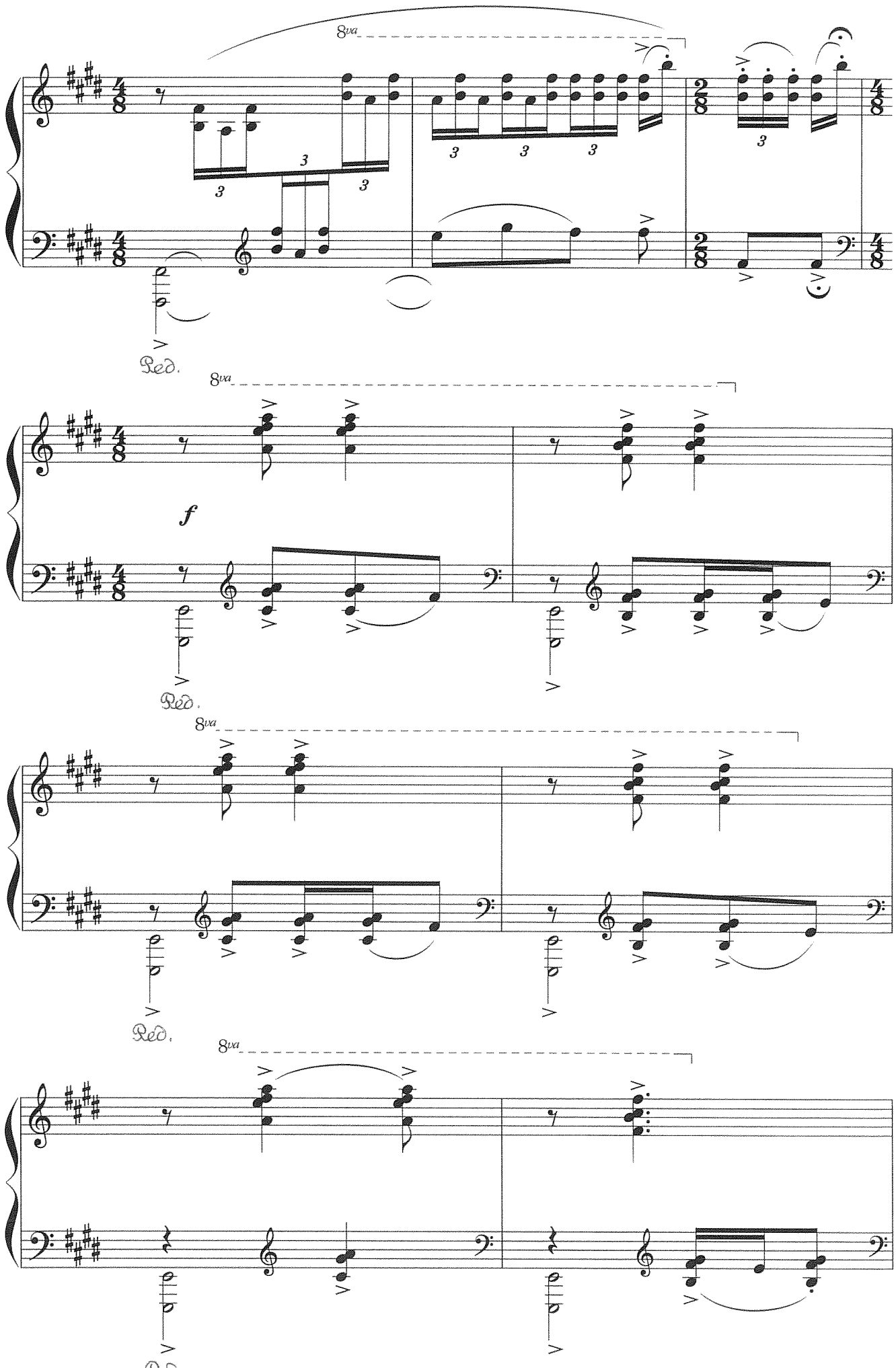

mp
pp
pppp

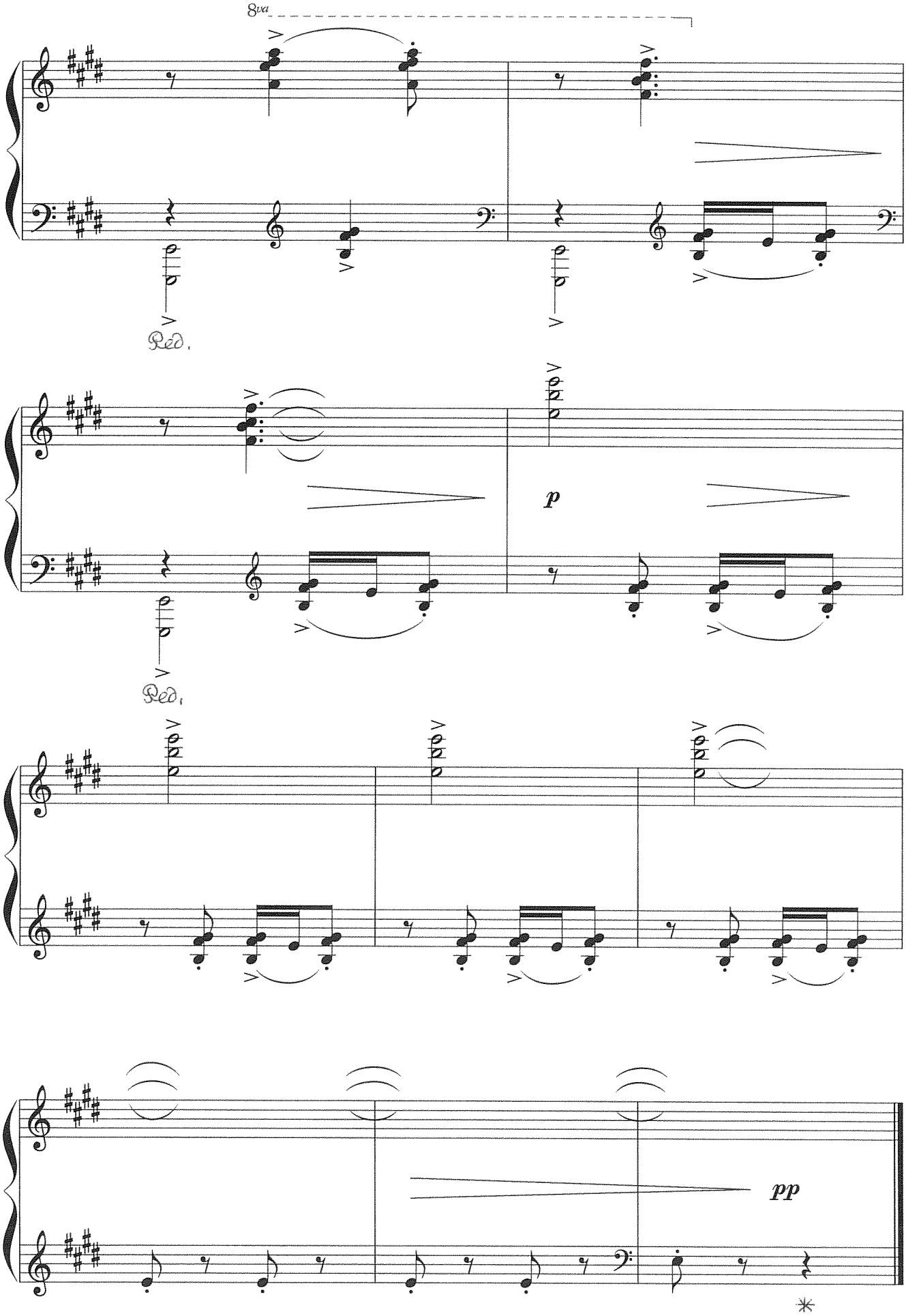
ПРЕЛЮДИЯ №11





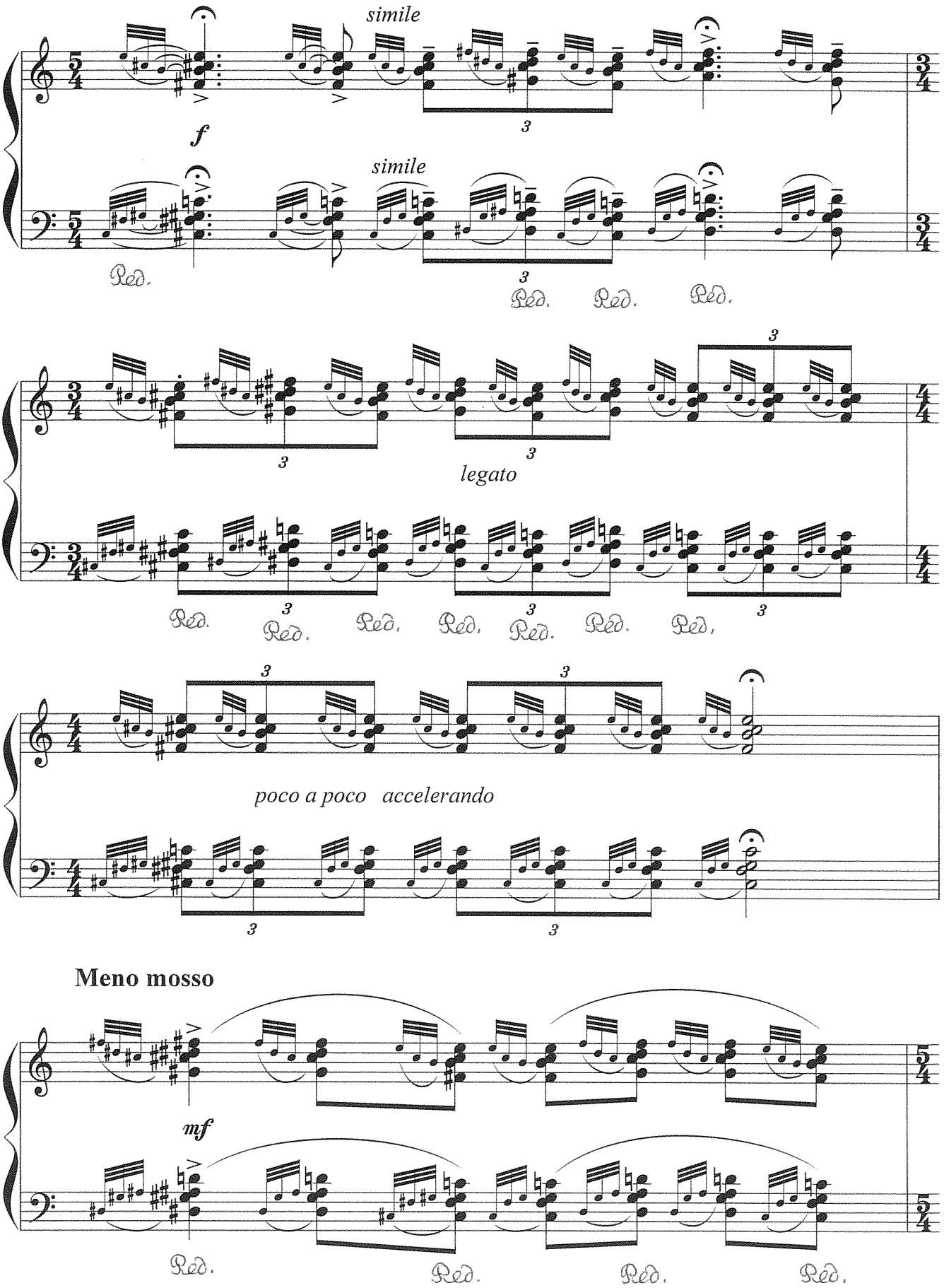

8va
Ped.
8va
Ped.
8va
Ped.
8va
Ped.


8va
Ped.
8va
f
Ped.
8va
Ped.
8va
Ped.

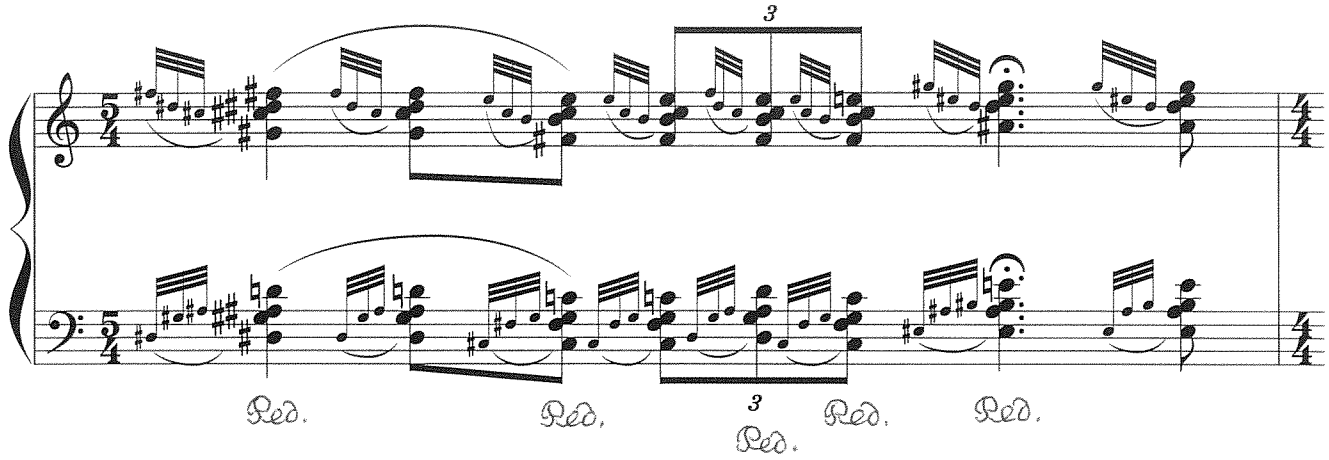

8va
Ped.
Ped.
p
pp

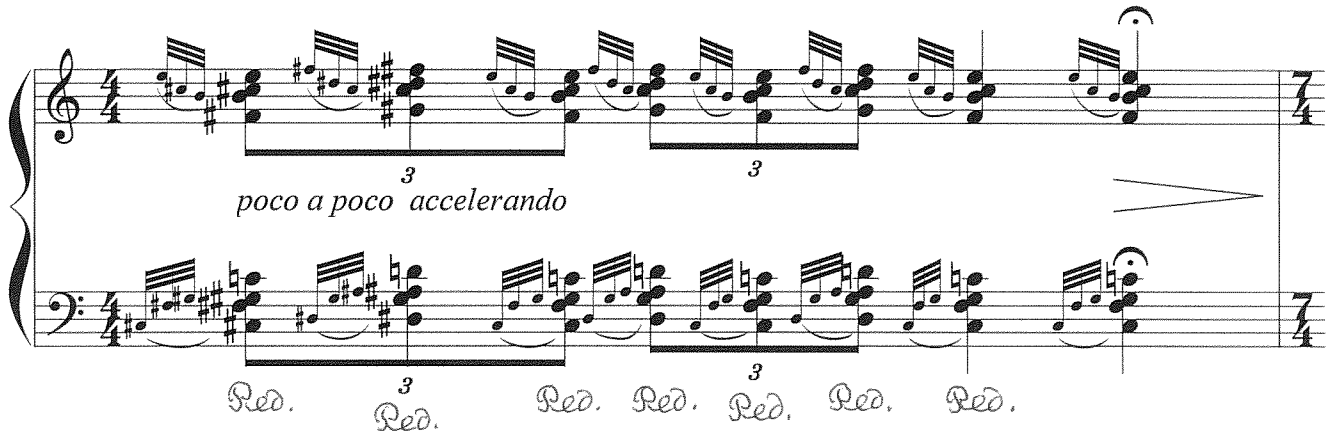
ПРЕЛЮДИЯ №12

Improvvisazione moderato

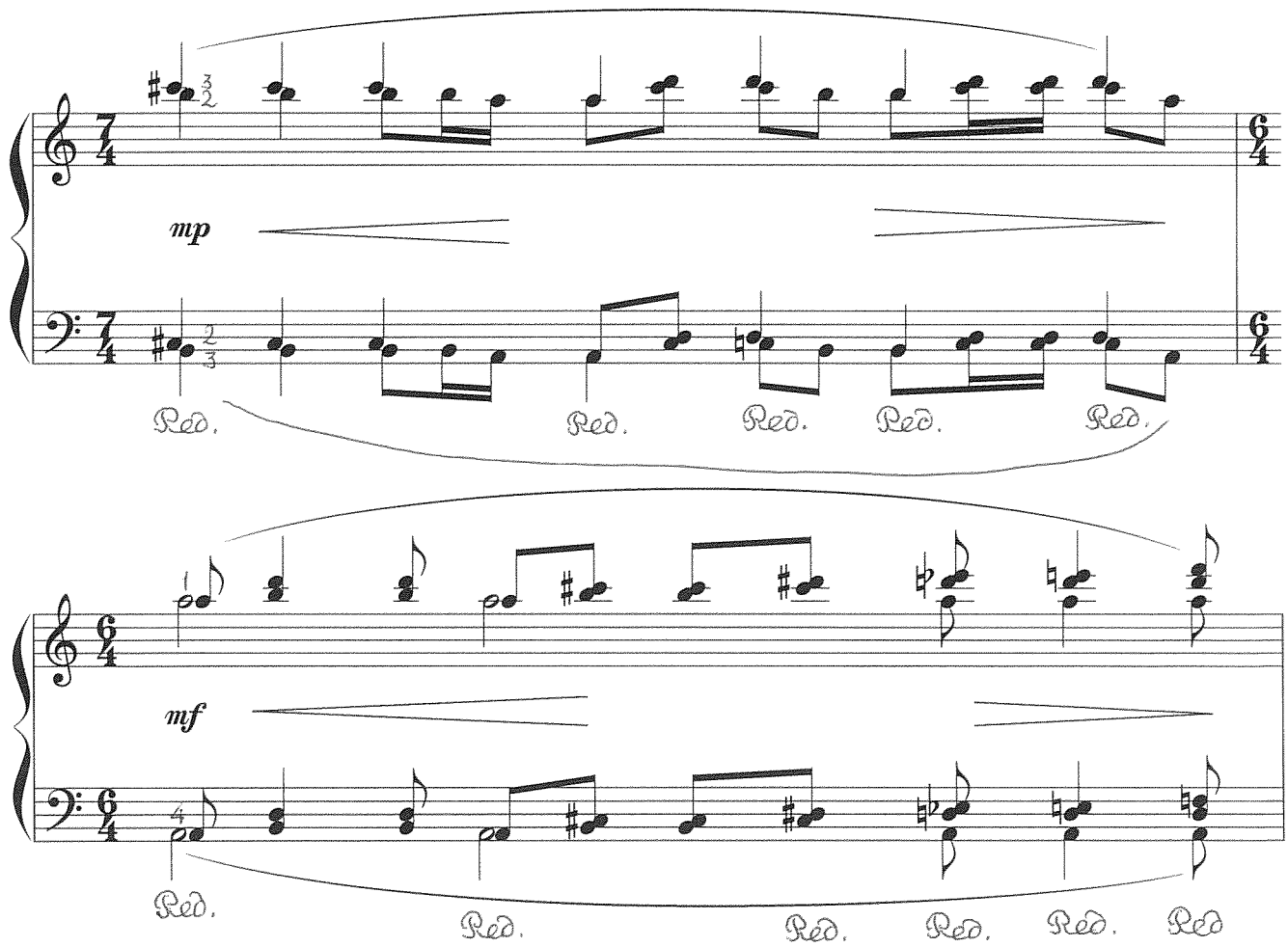


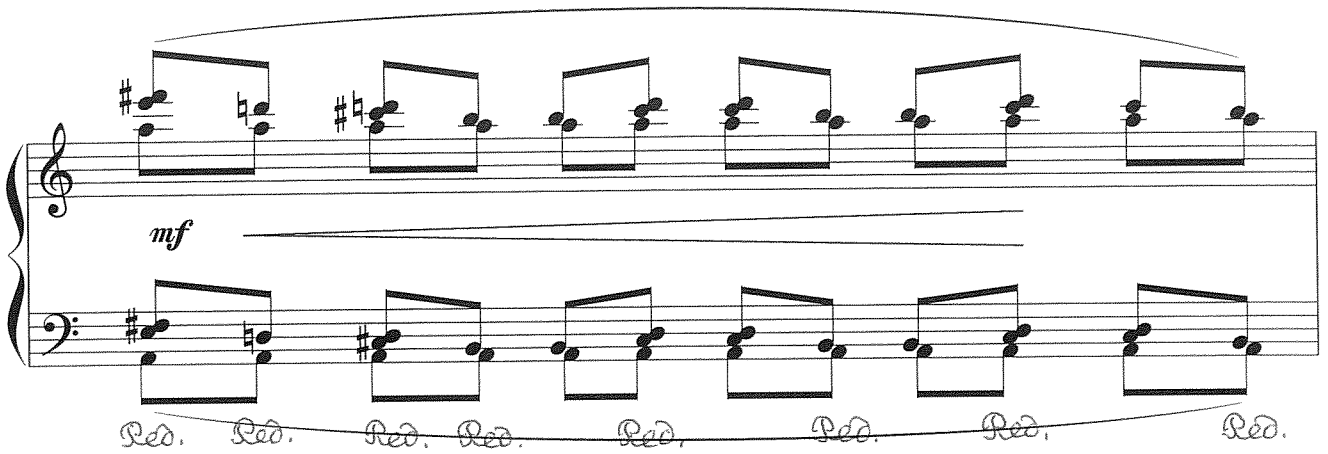
Meno mosso

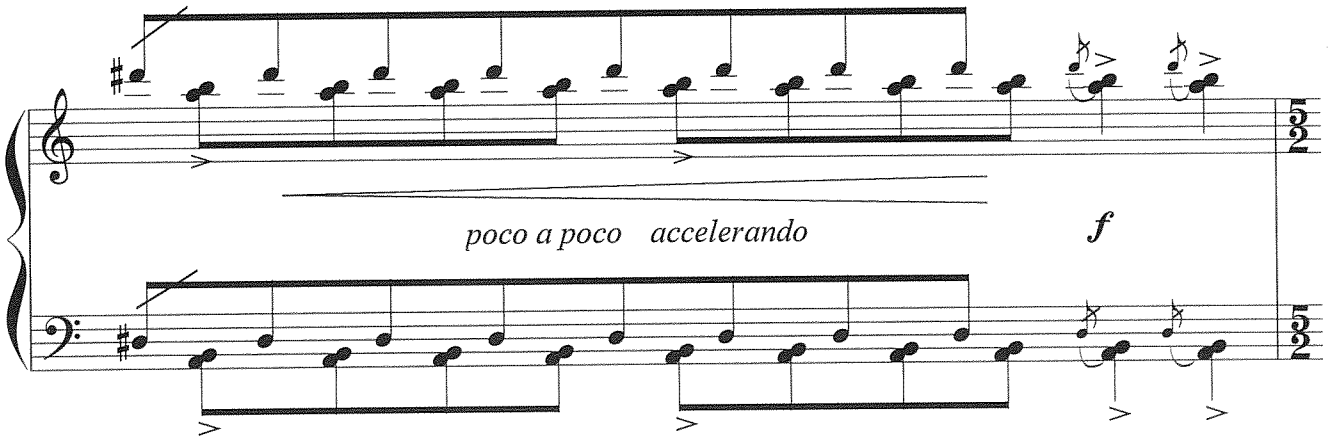

3
Ped.
Ped.
3
Ped.
Ped.
Ped.


3
3
poco a poco accelerando
3
Ped.
3
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

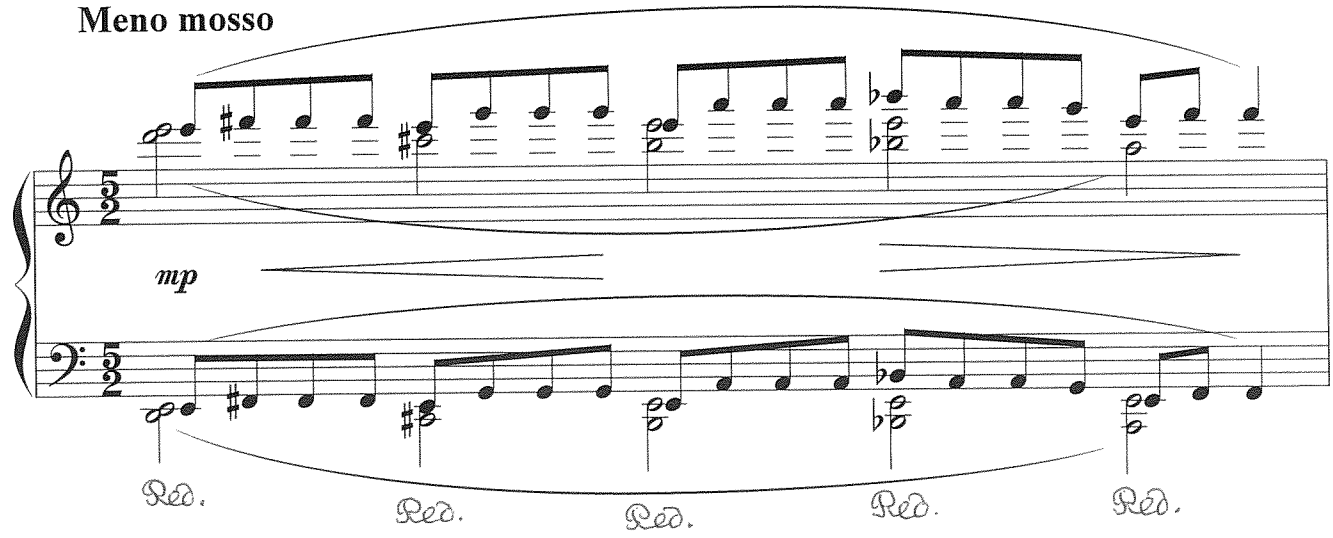
Piu mosso

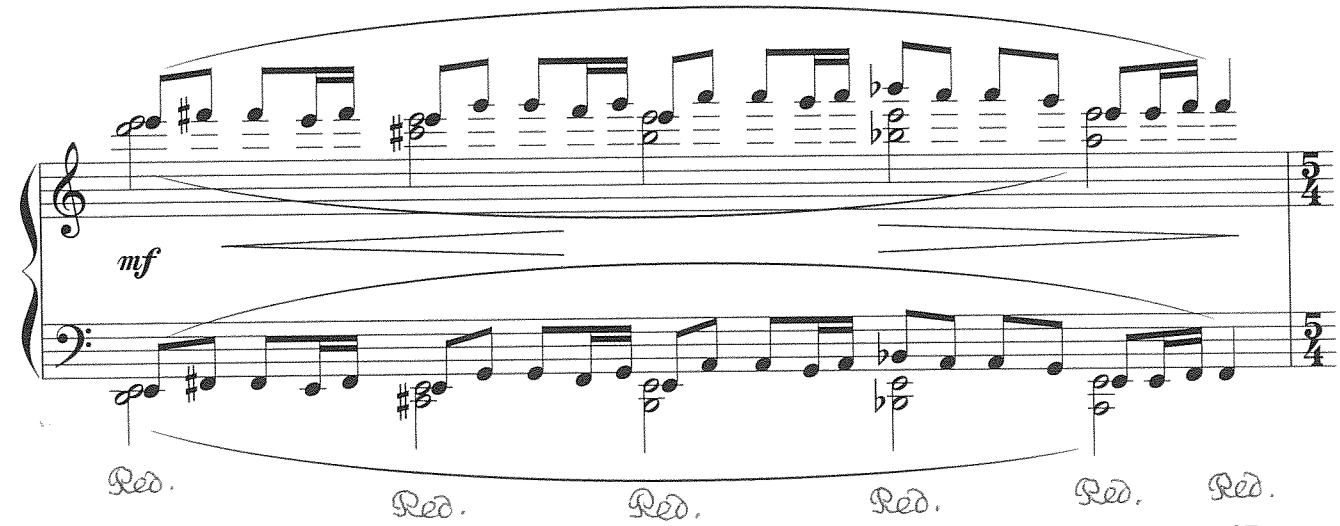

mp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped


mf
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

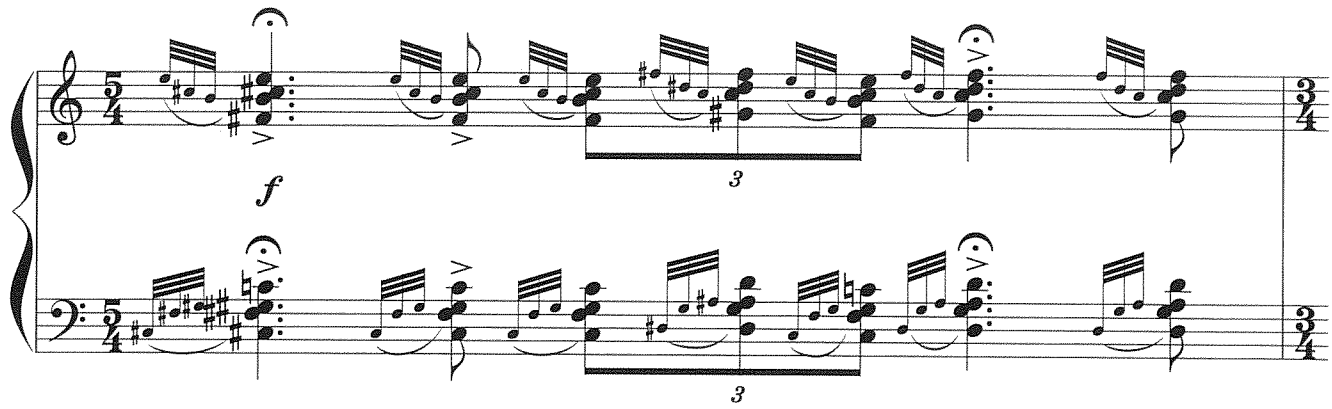

poco a poco accelerando
f

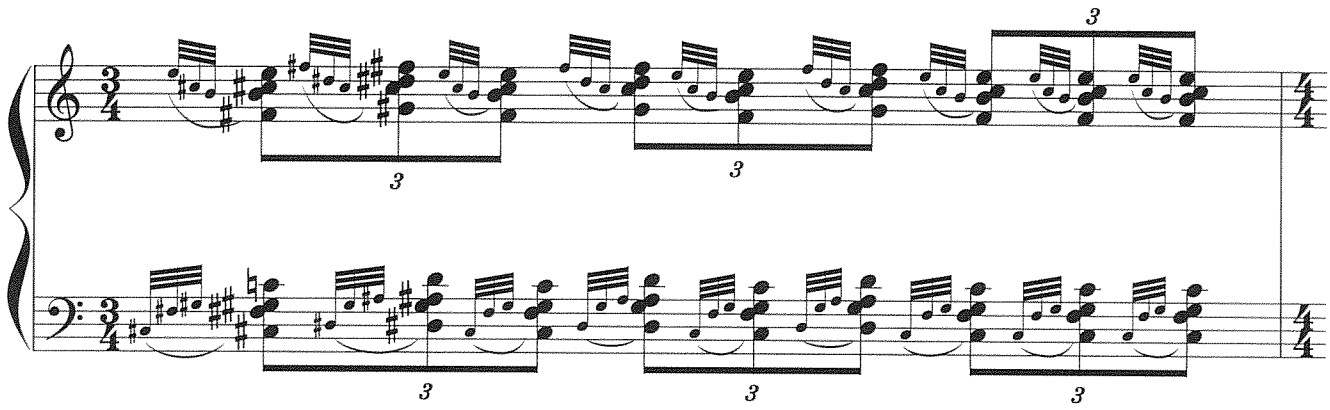
Meno mosso

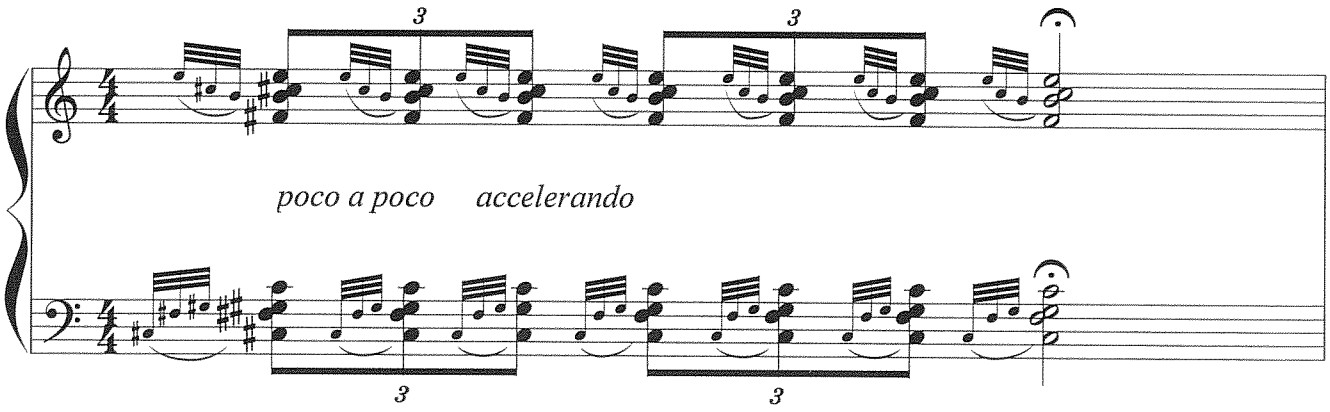

mp
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.


mf
Ped. Ped. Ped. Ped. Ped. Ped.

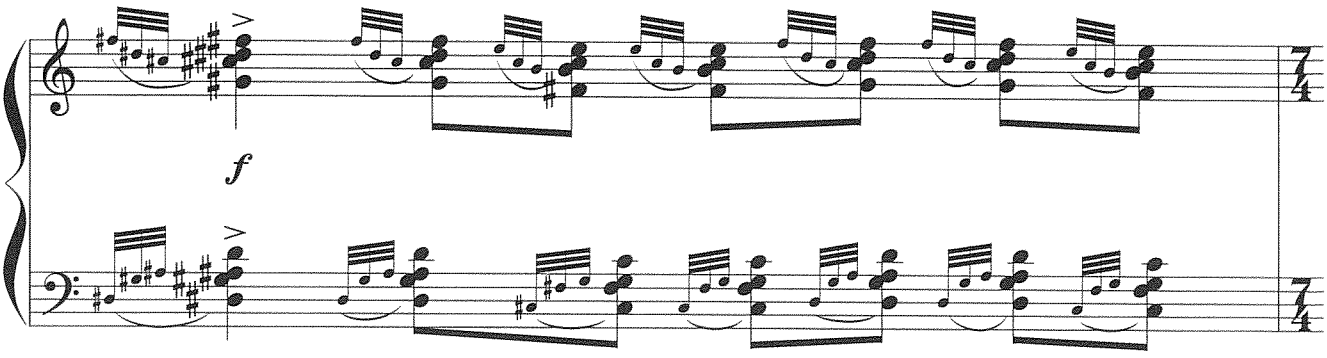
Tempo I



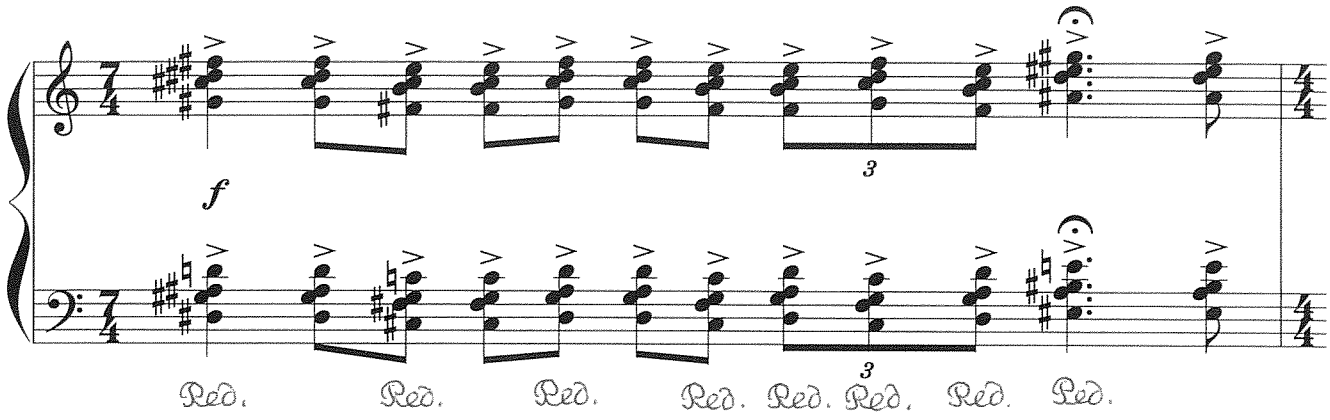


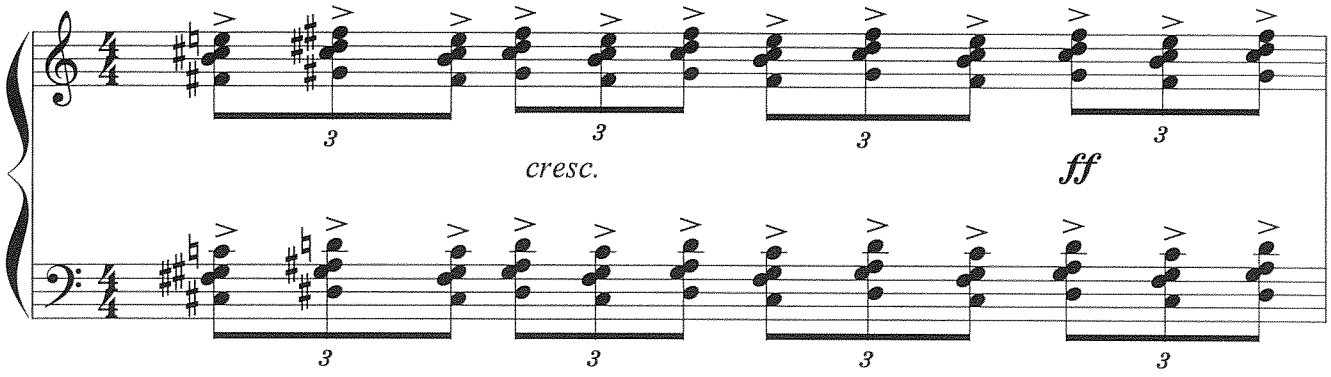


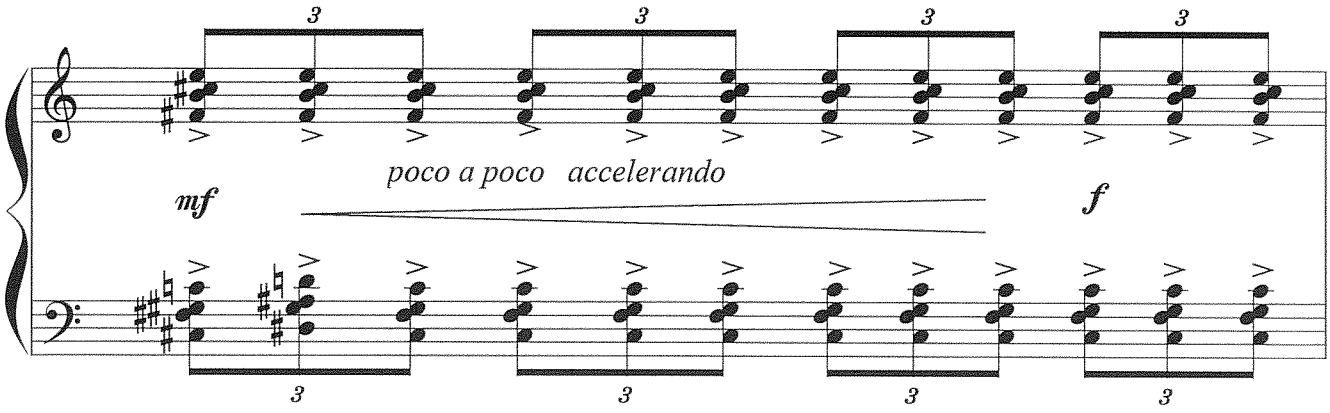
Meno mosso



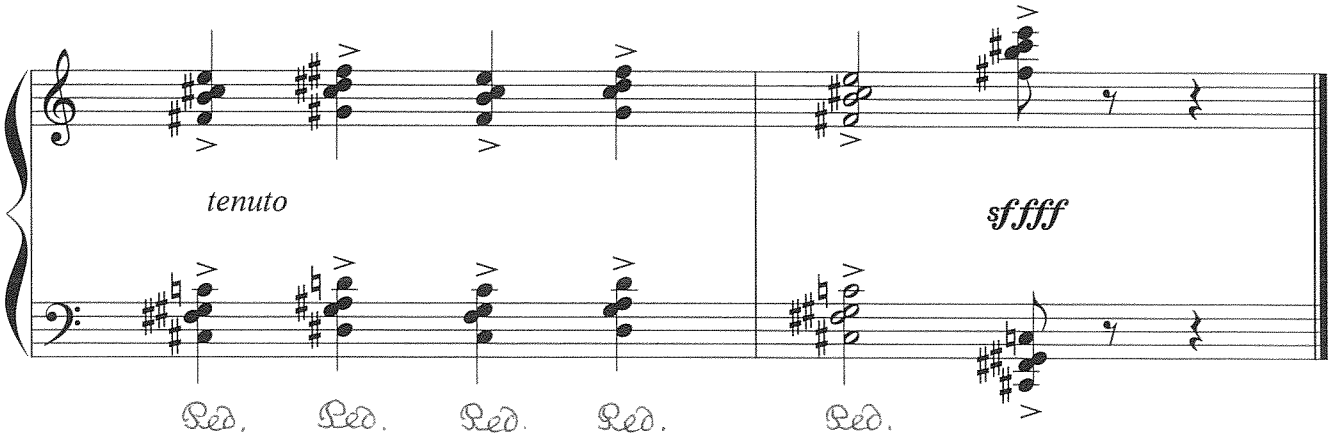
Piu mosso







Pesante

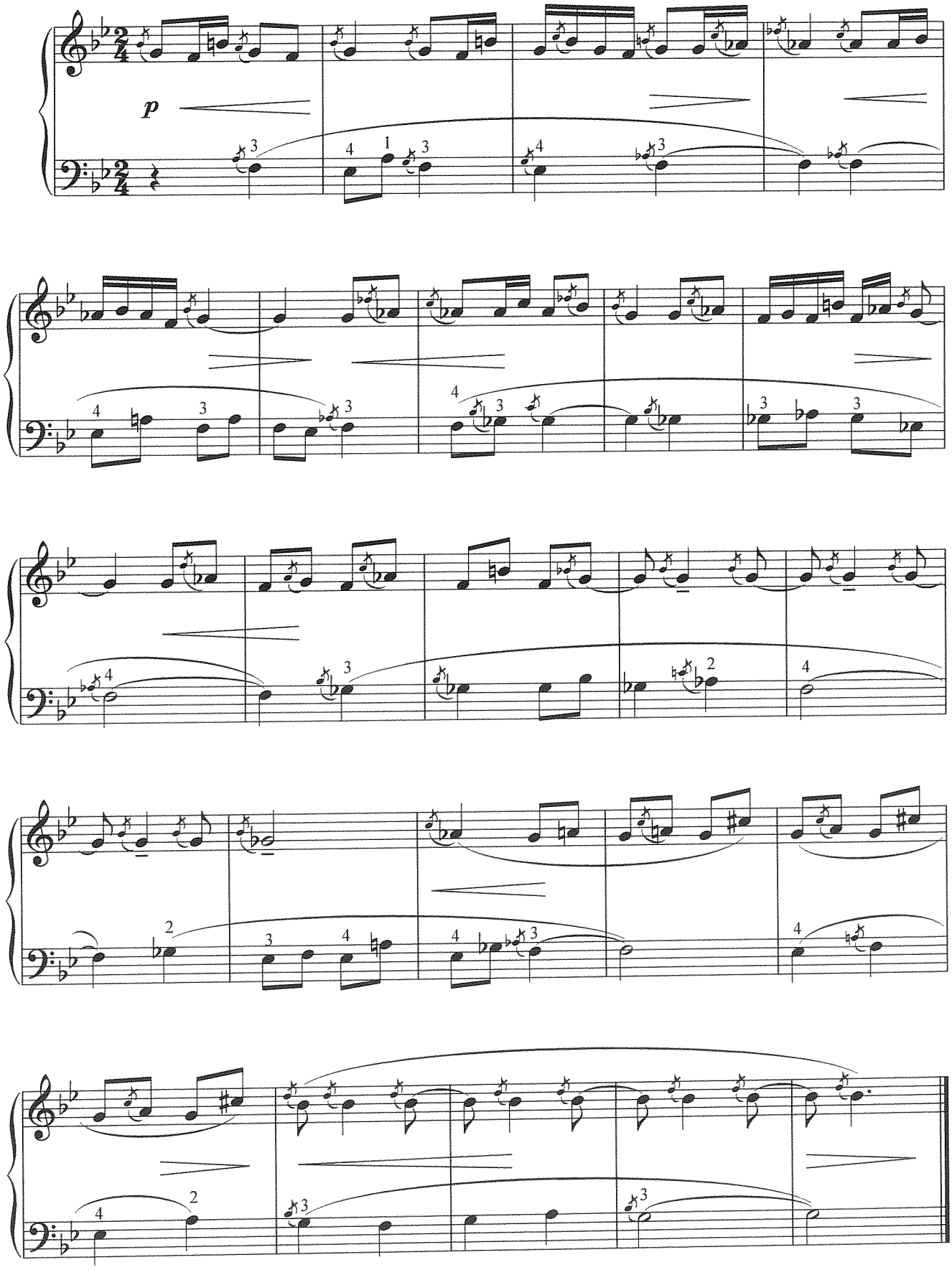


Полифоническая тетрадь

1.Тойук

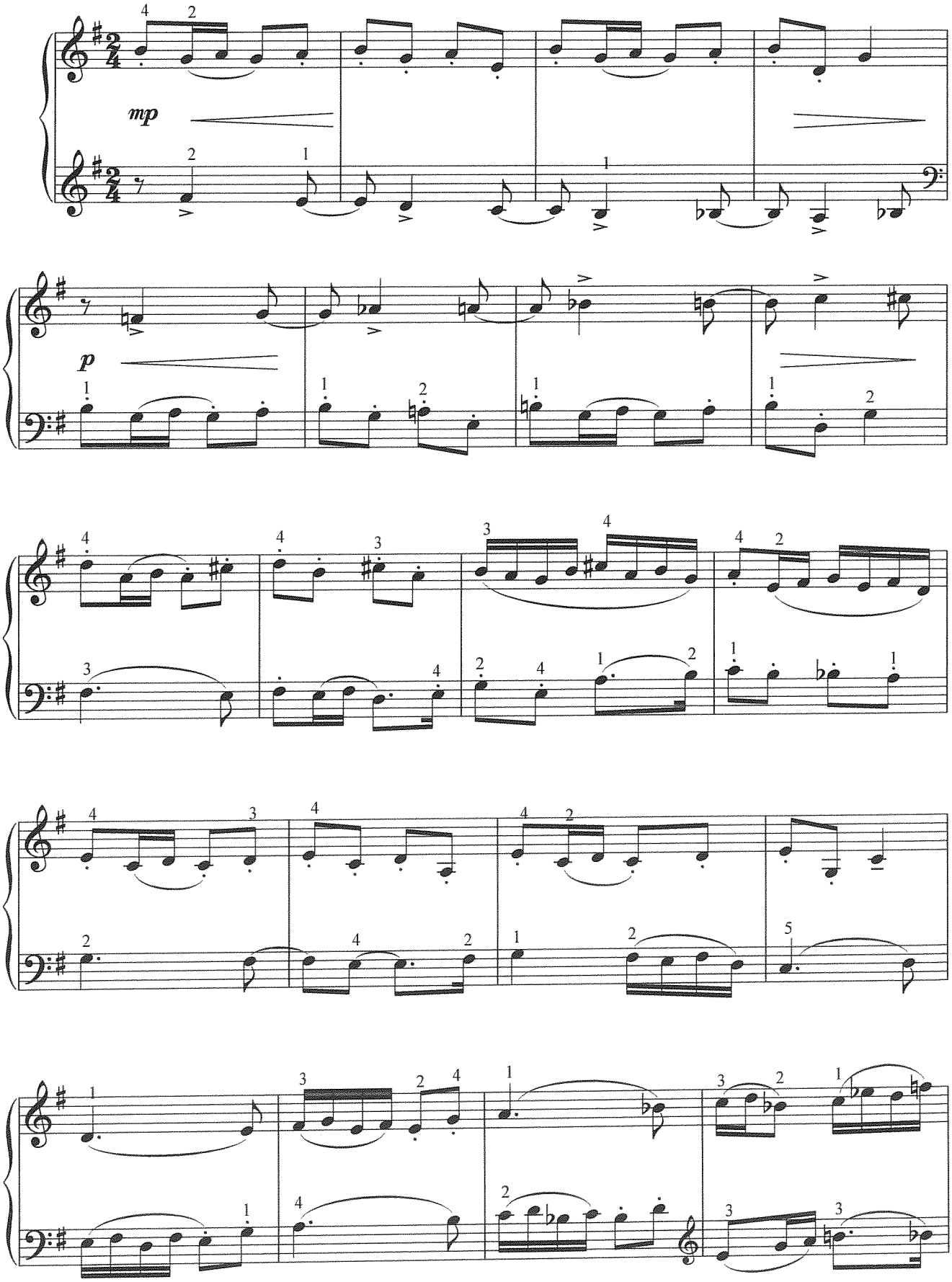
(Канон в увеличении)

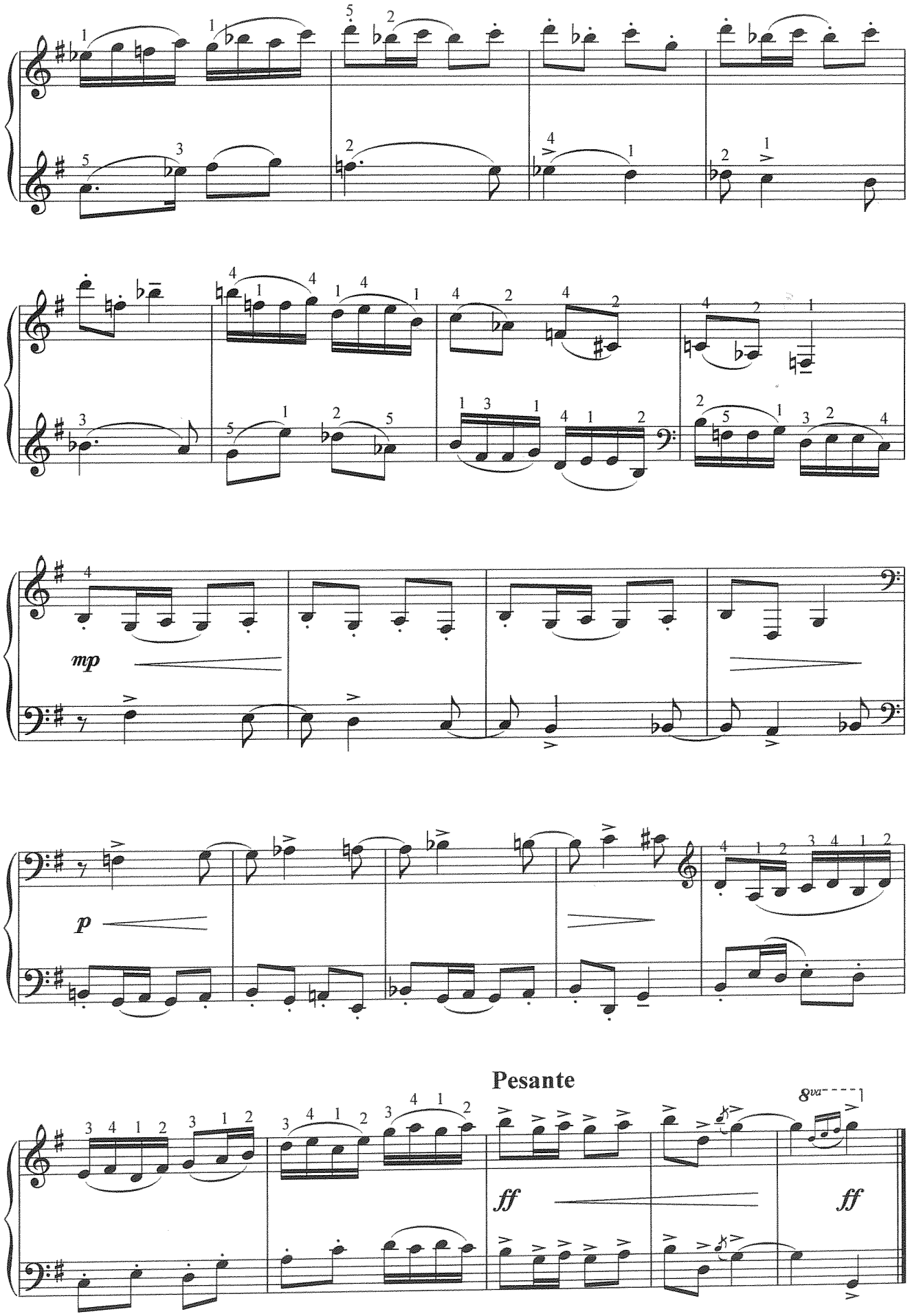
Moderato



2.Инвенция

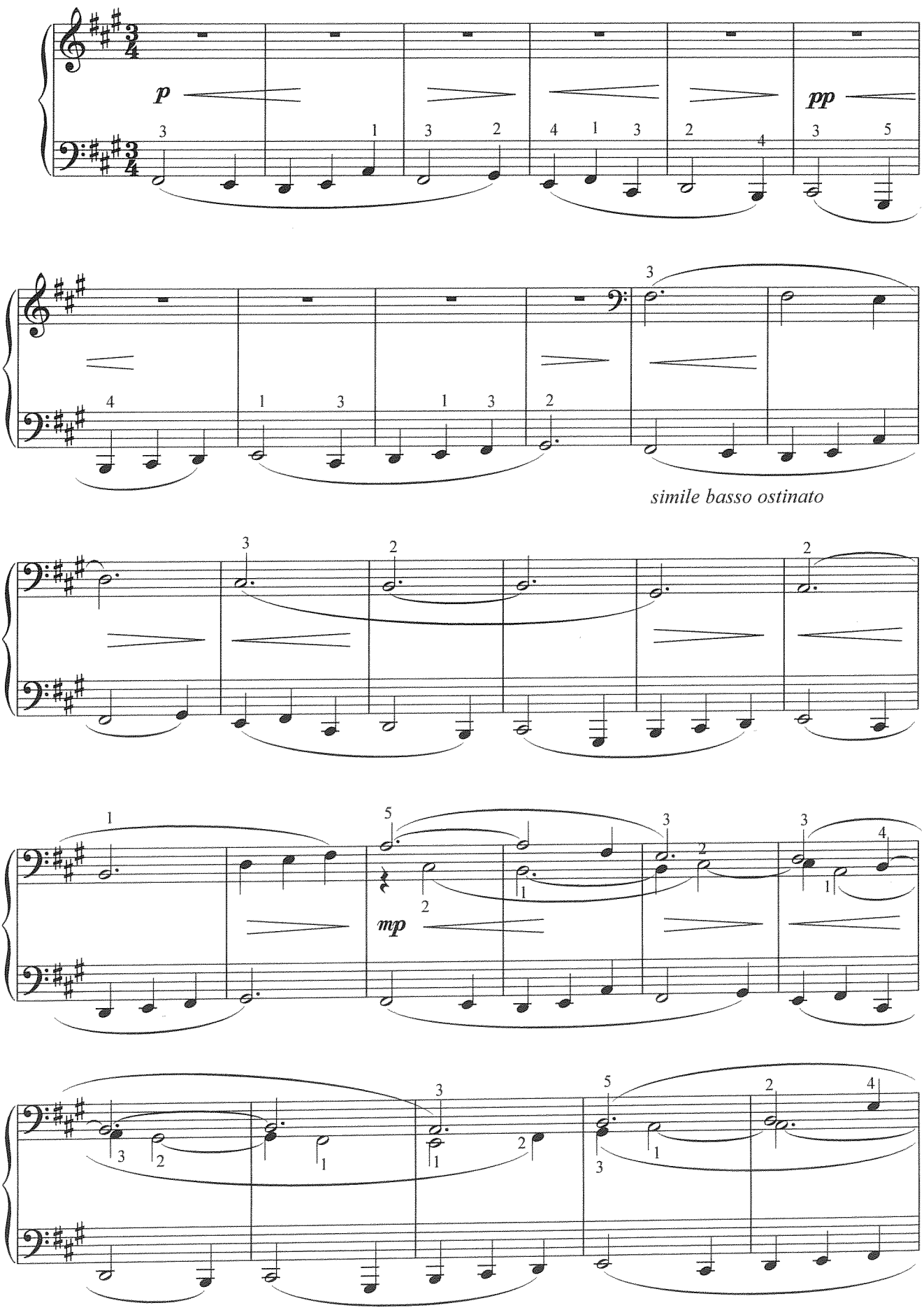
Allegro

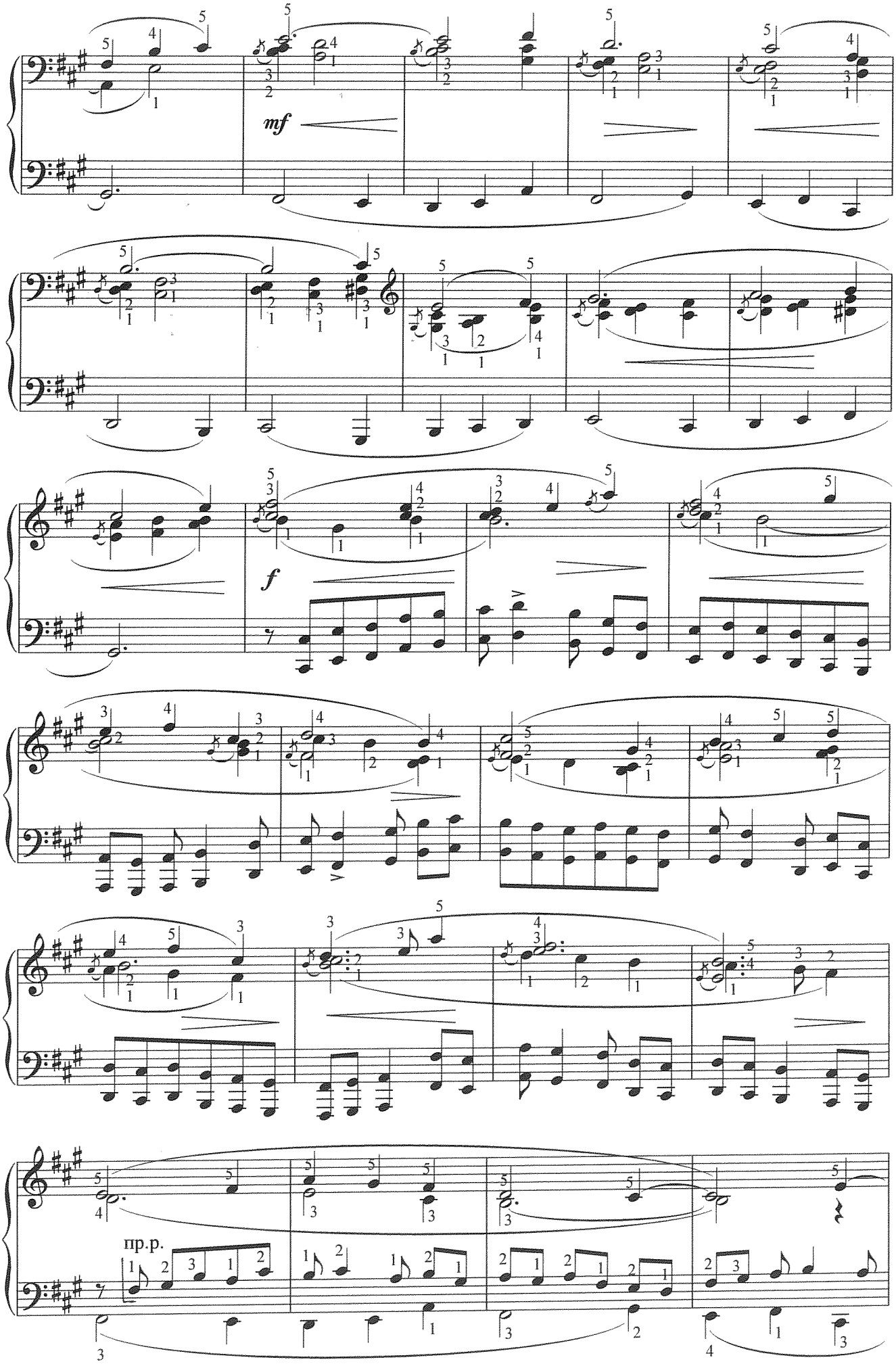


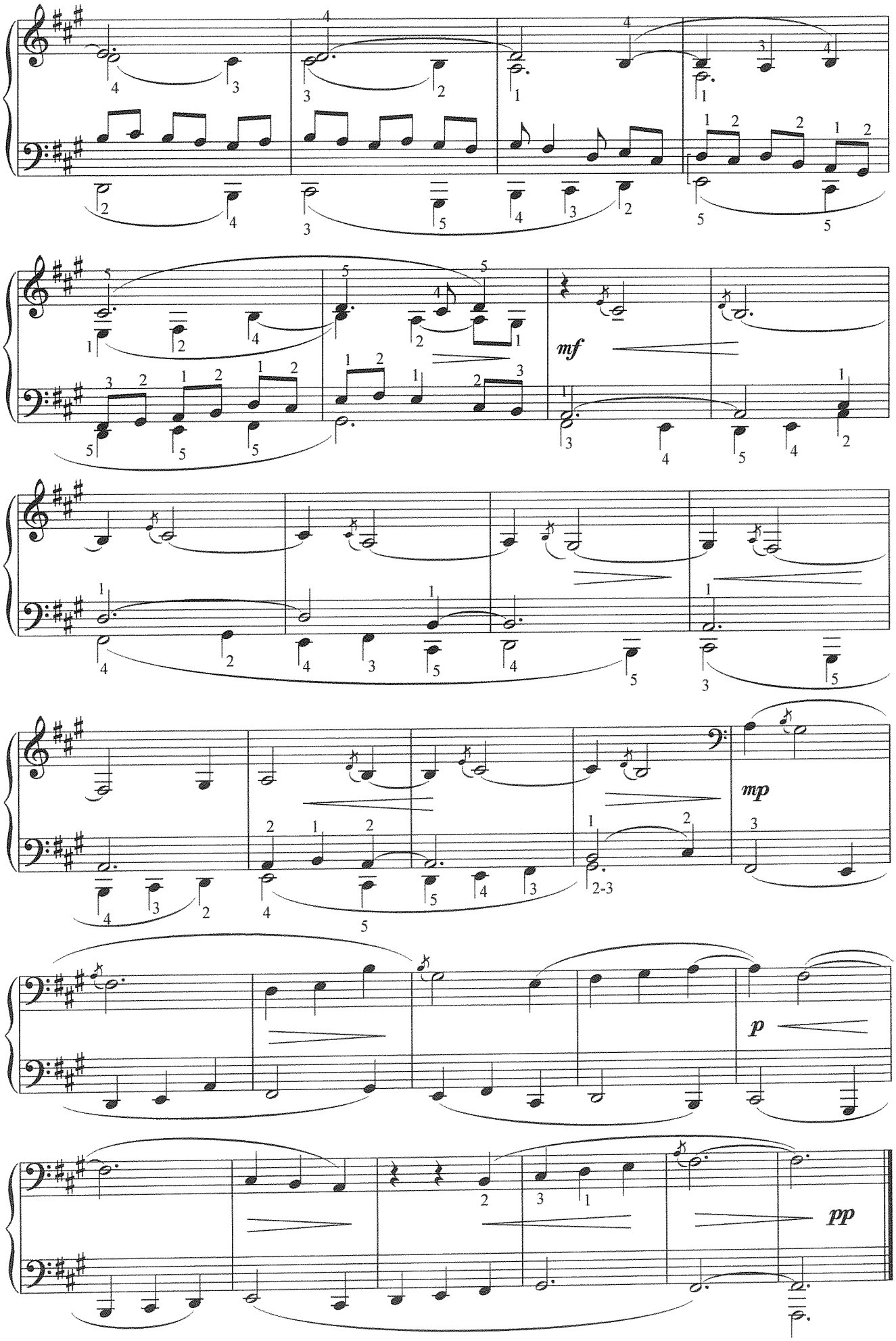

mp
p
Pesante
ff
ff
8va

3.Пассакалья

Sostenuto

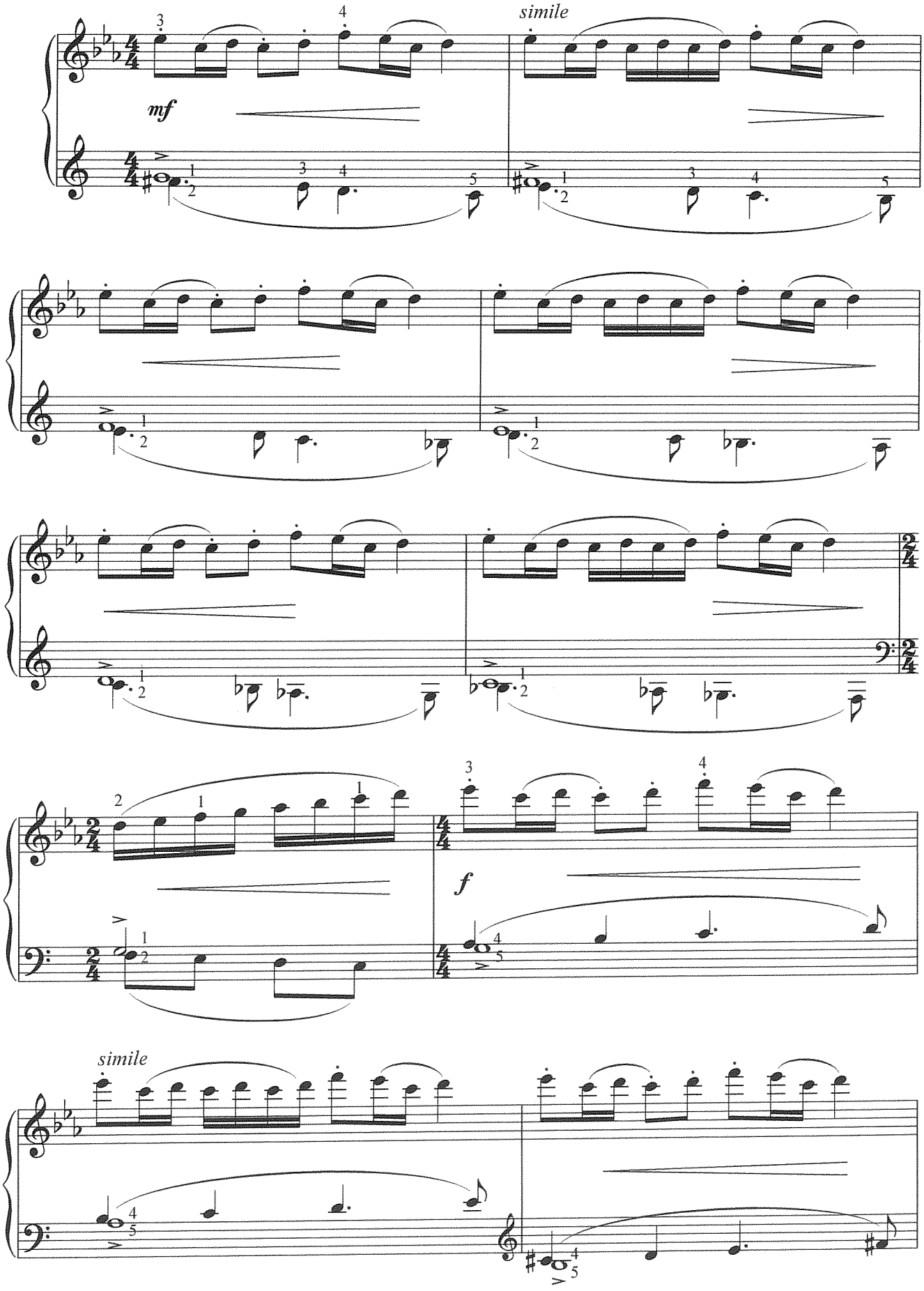


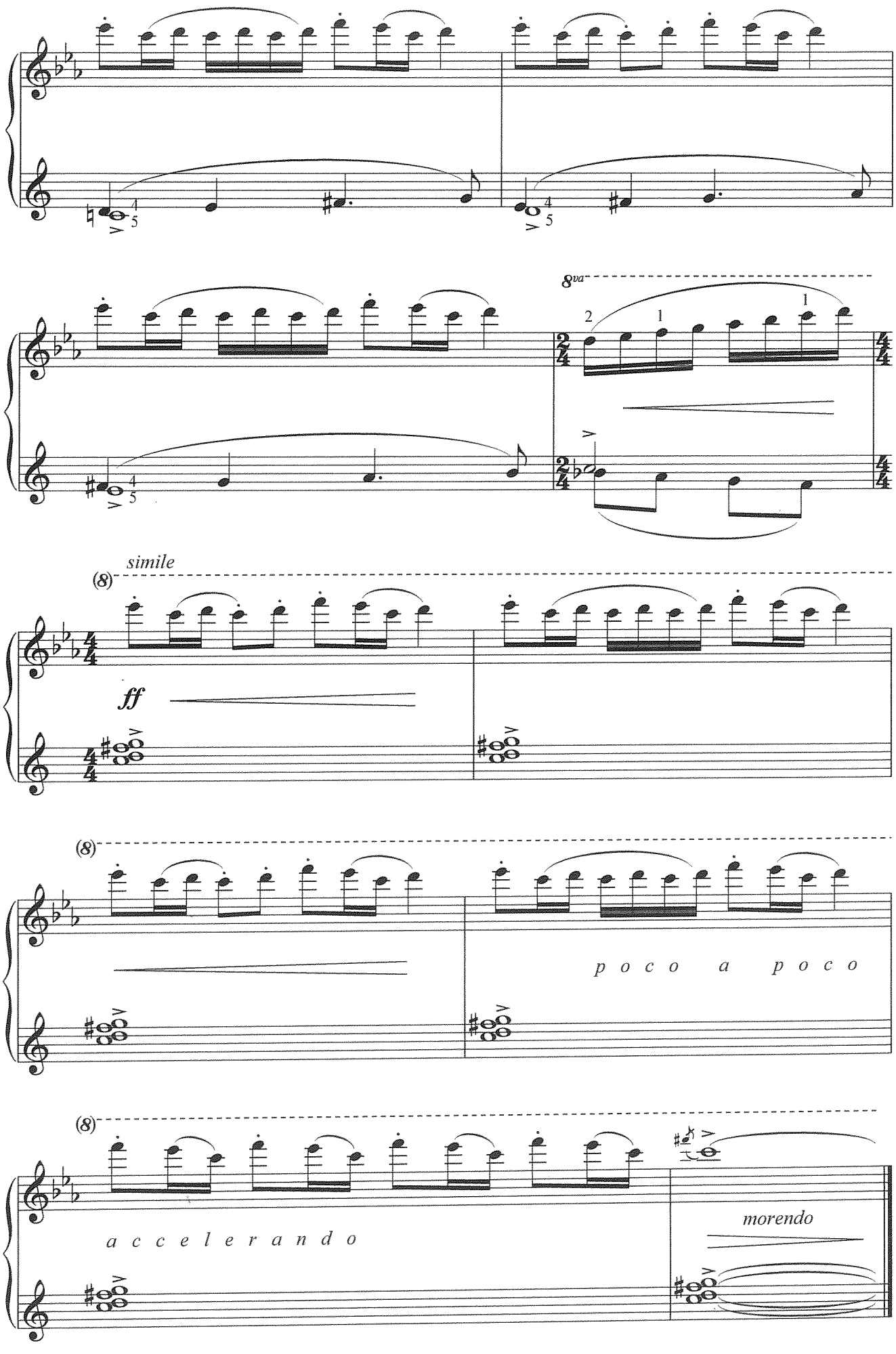

mf
f
пр.р.


mf
mp
p
pp

4. Сыгый
(Политональность)

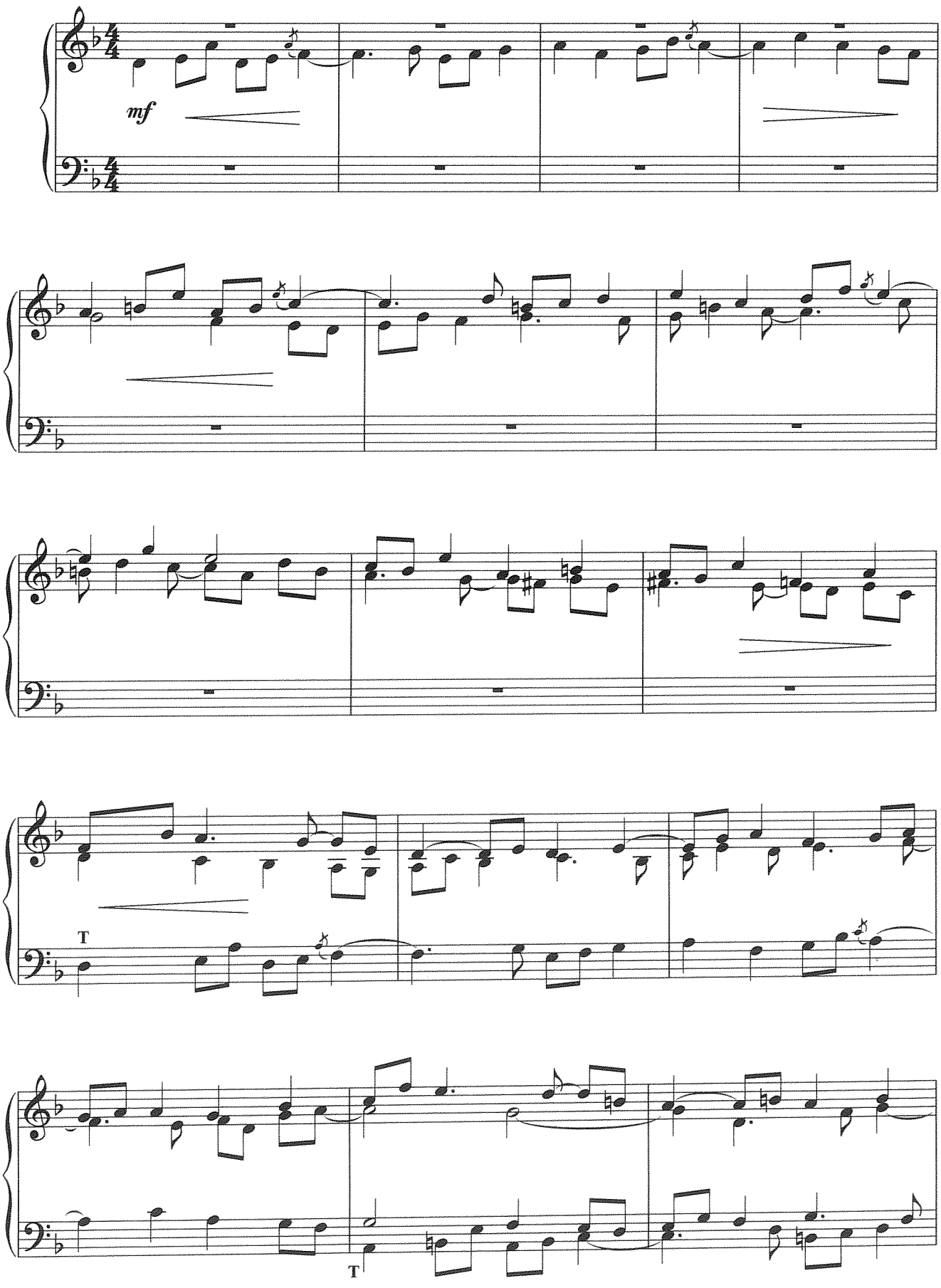
Allegro con brio

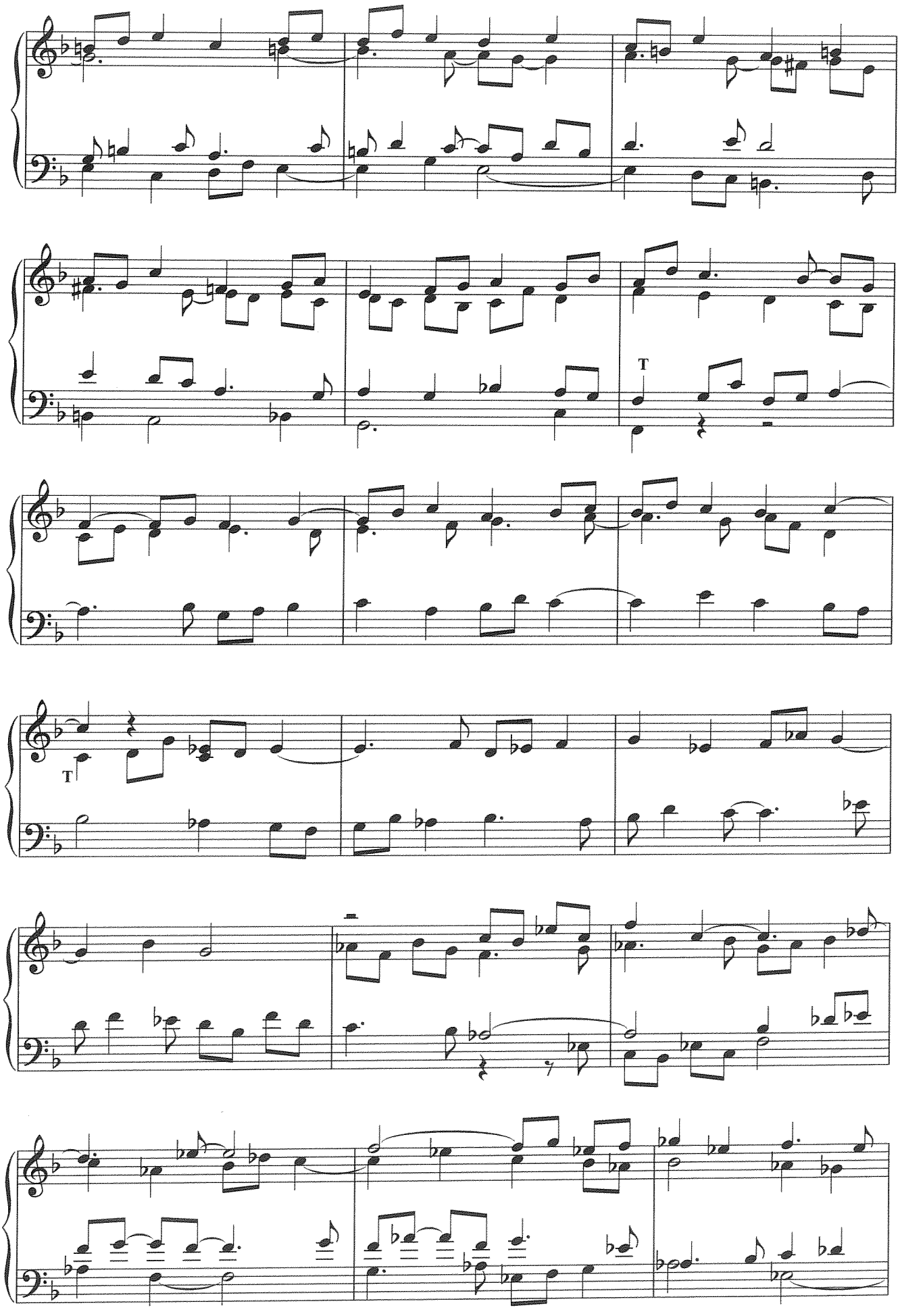


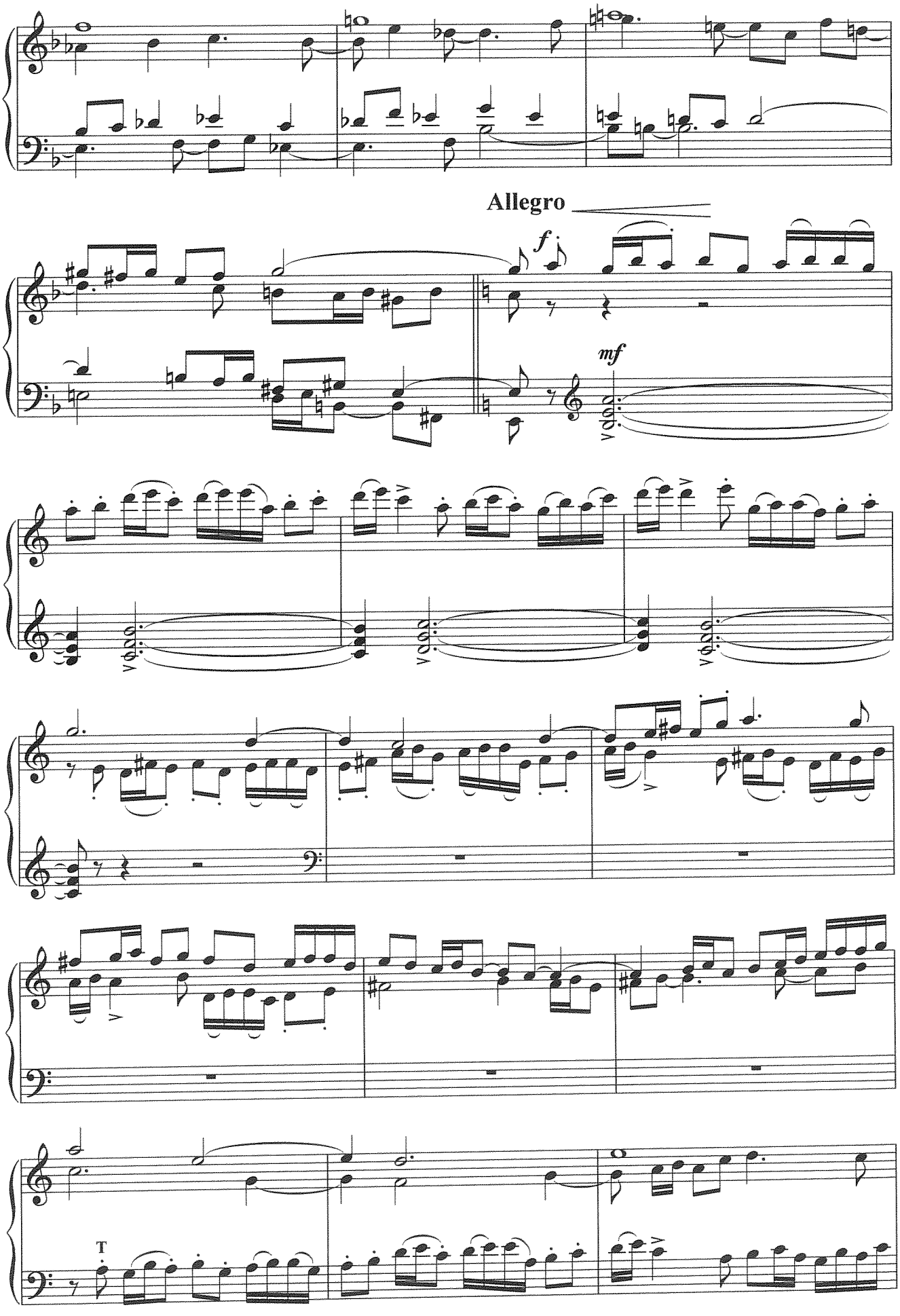

8va
simile
(8)
ff
(8)
p o c o a p o c o
(8)
a c c e l e r a n d o
morendo

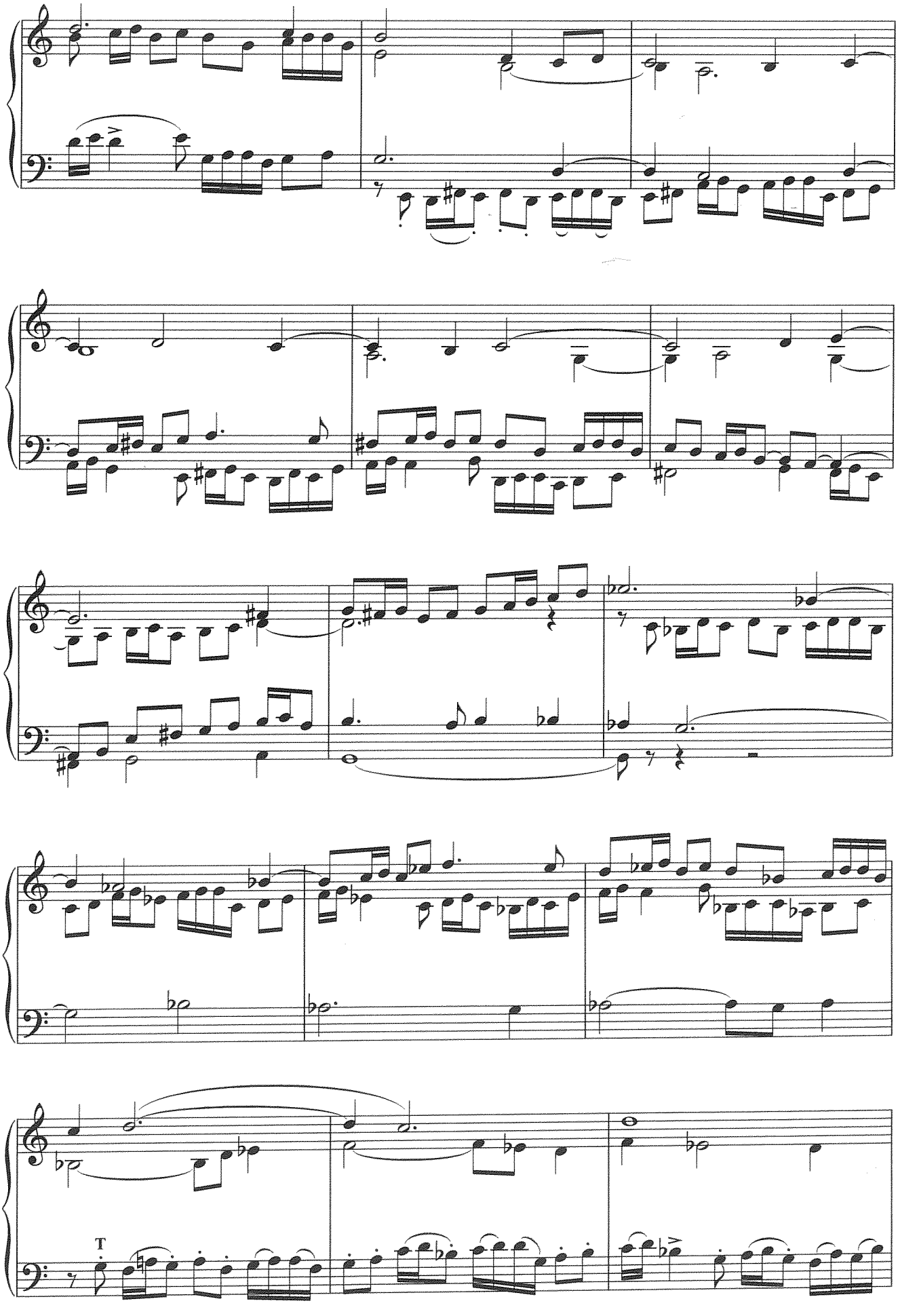
5. Двойная фуга
(Четырехголосная)

Moderato con anima

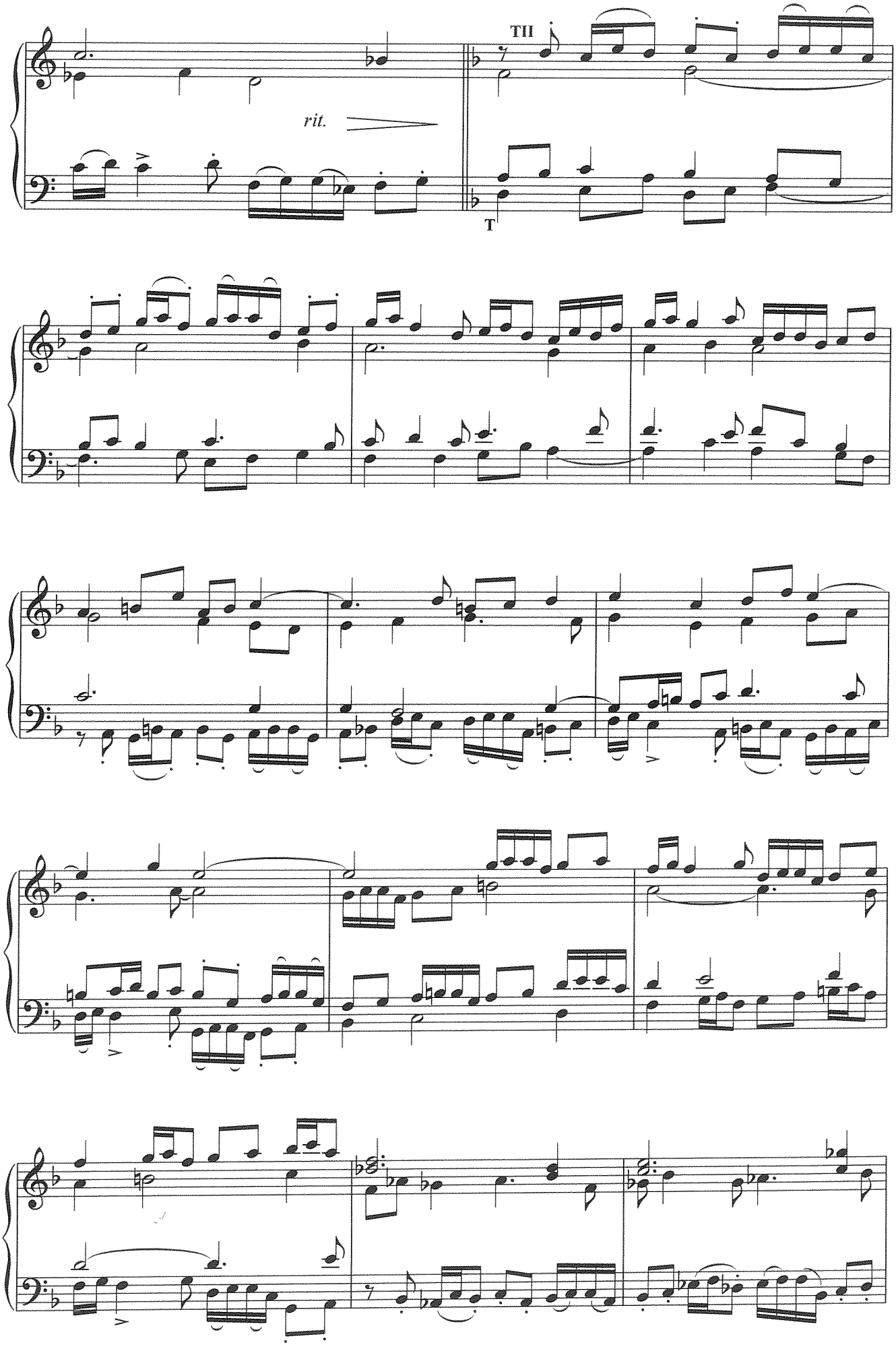


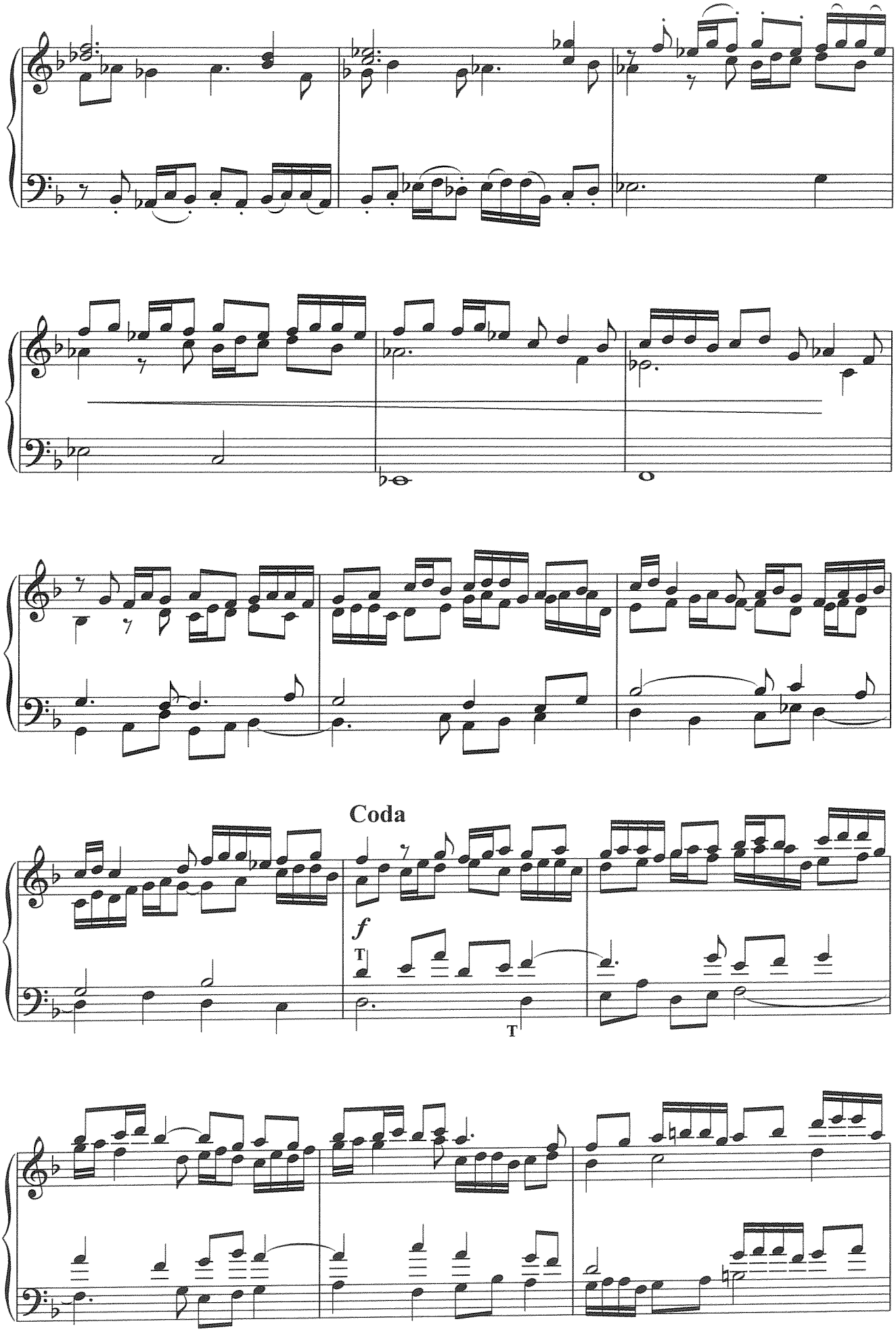

T
T

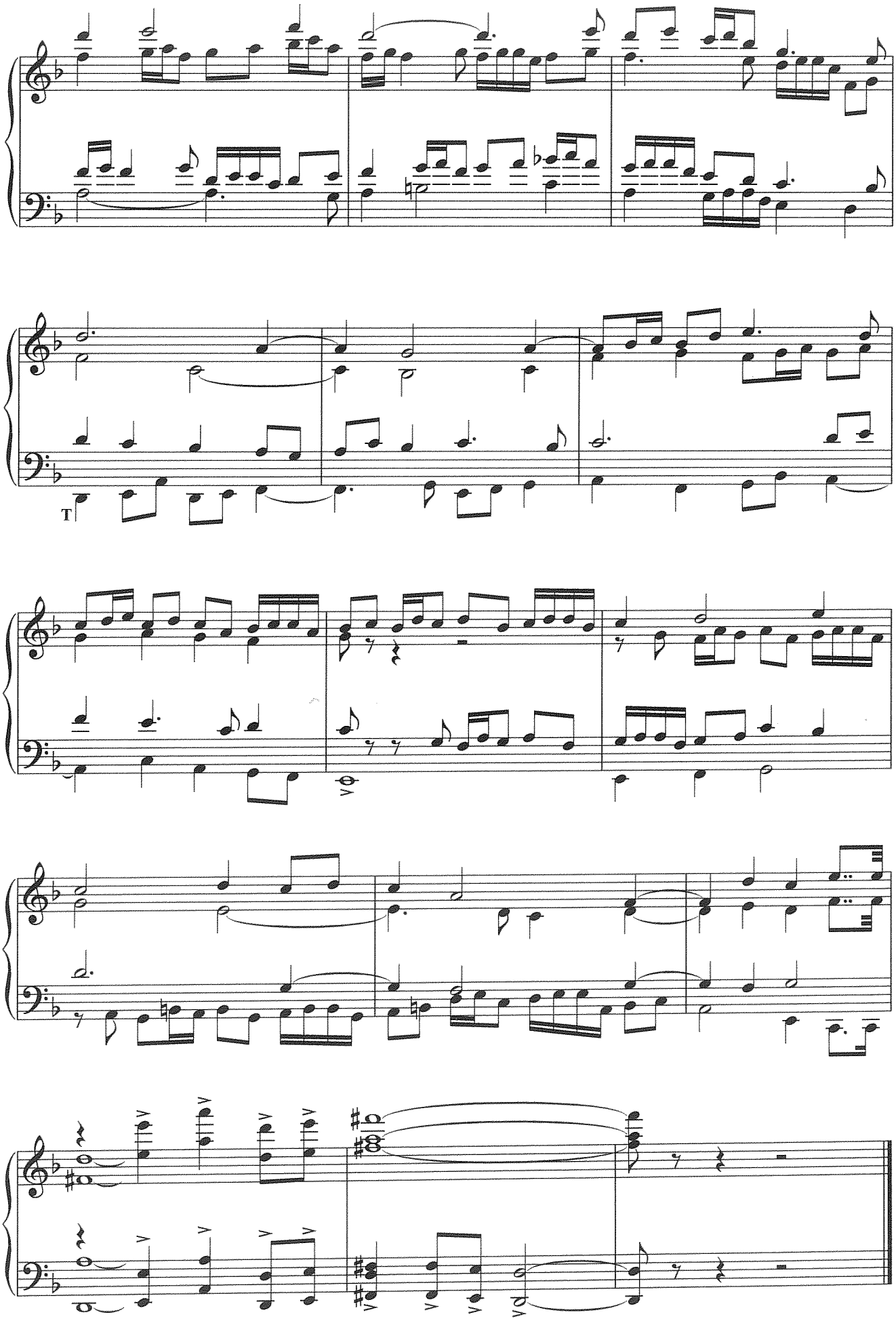

Allegro
f
mf
T


T

Tempo primo. Moderato

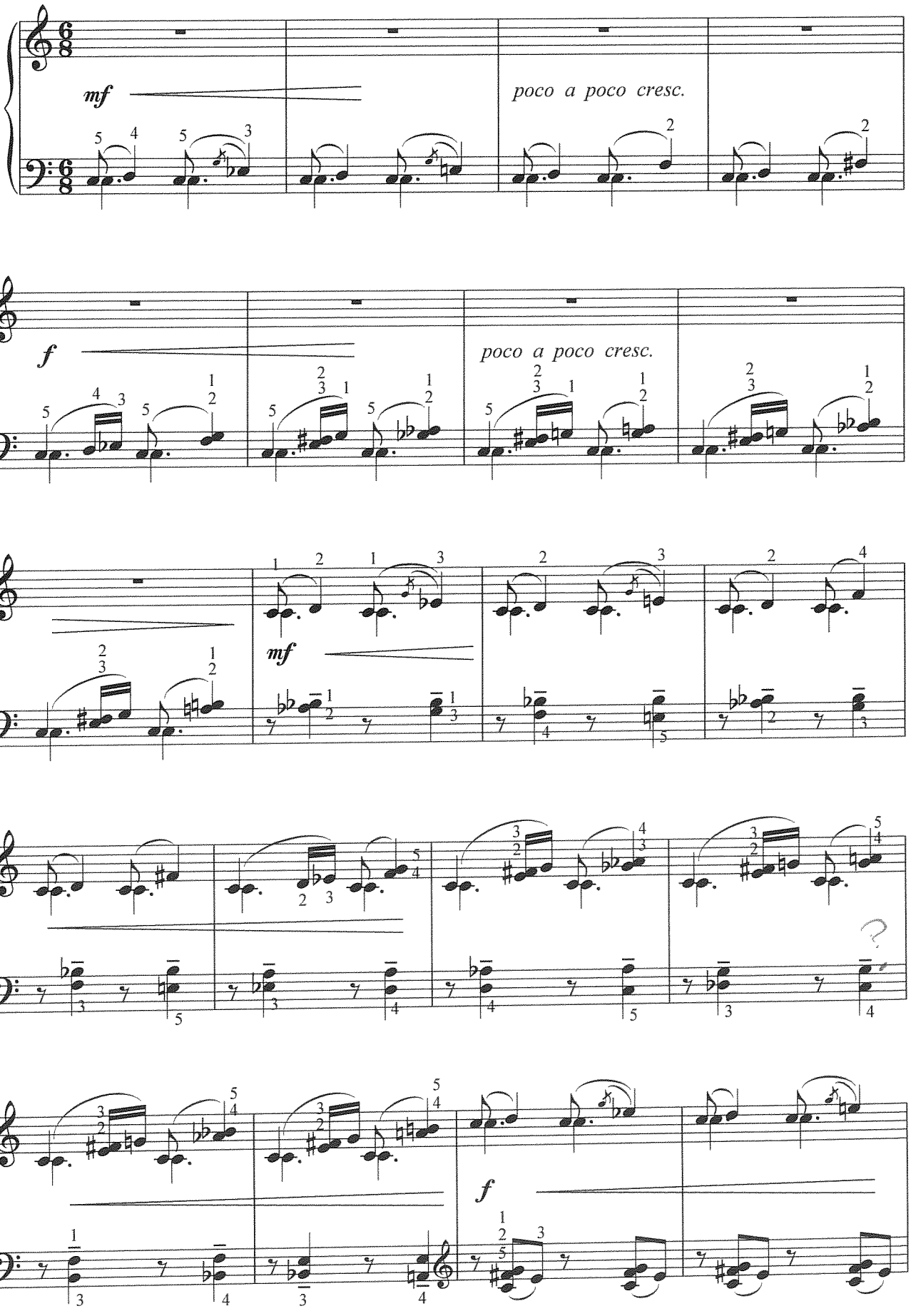


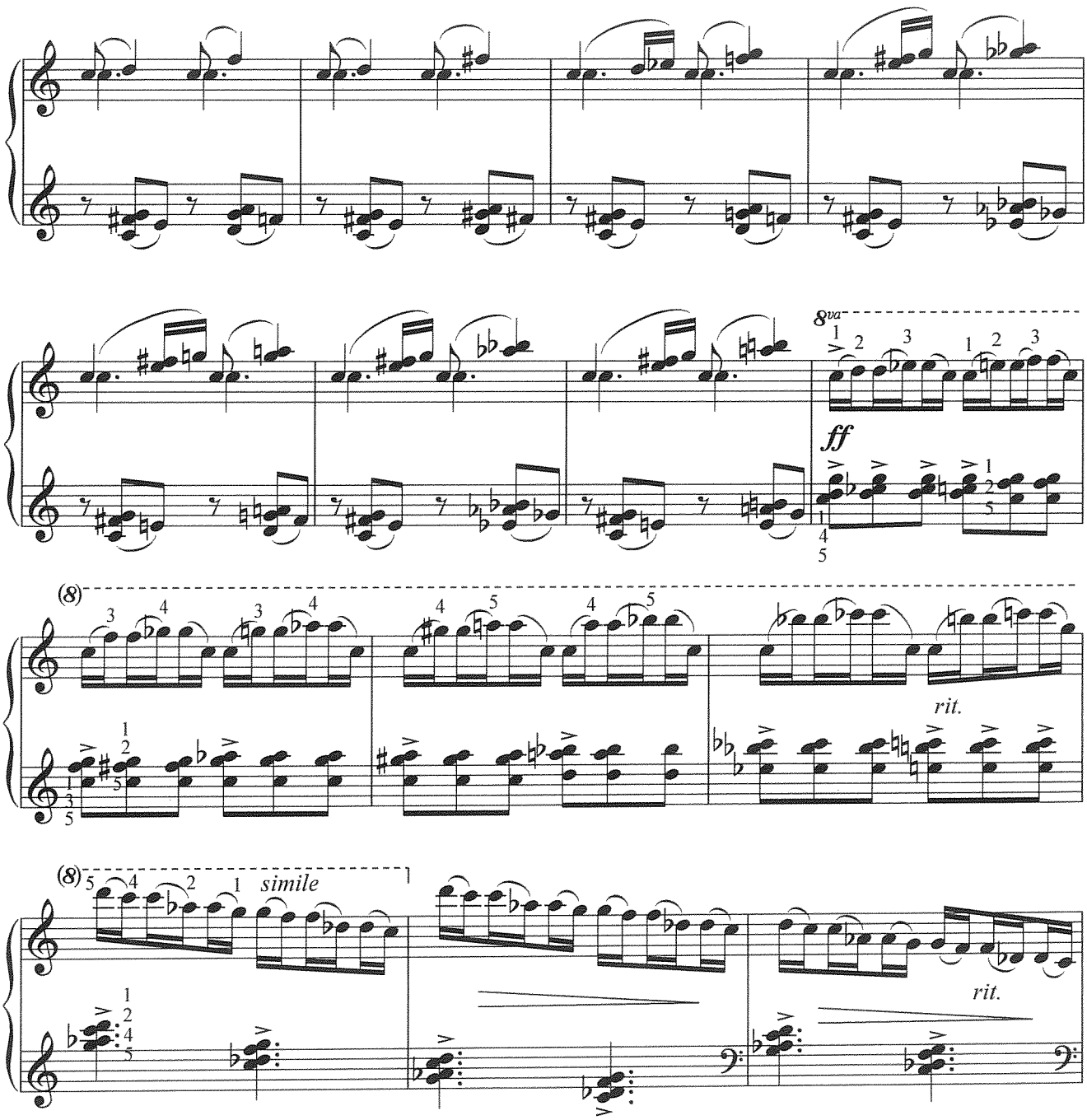

Coda
f
T
T


T

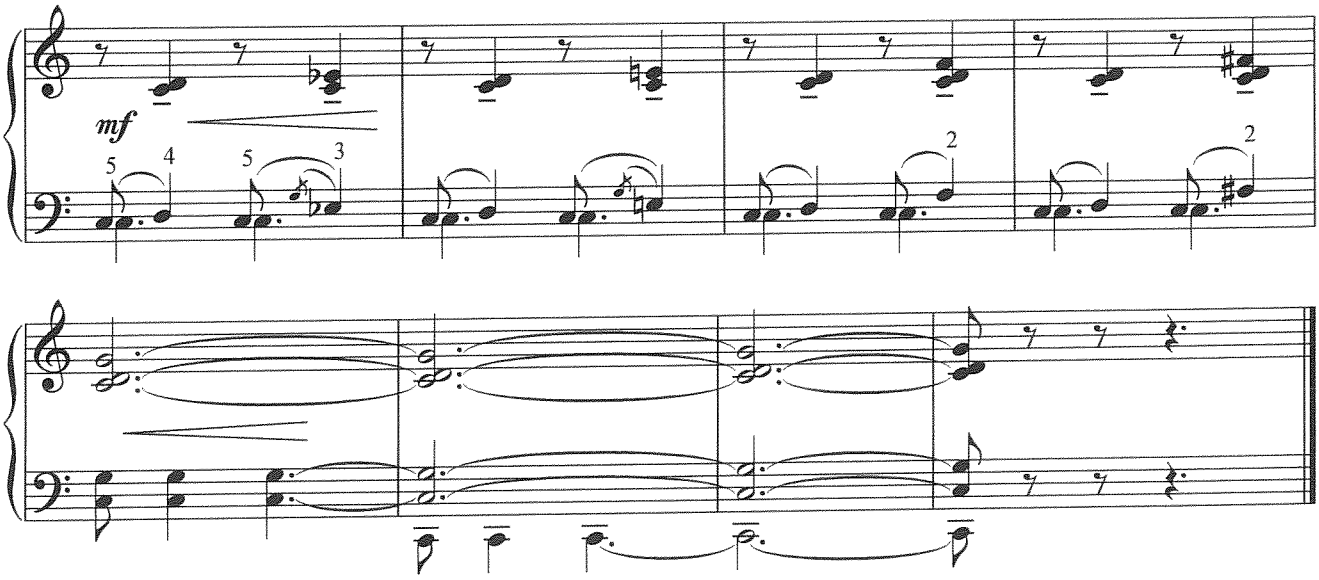
6. Осуохай
(полиладовость)

В темпе осуохая





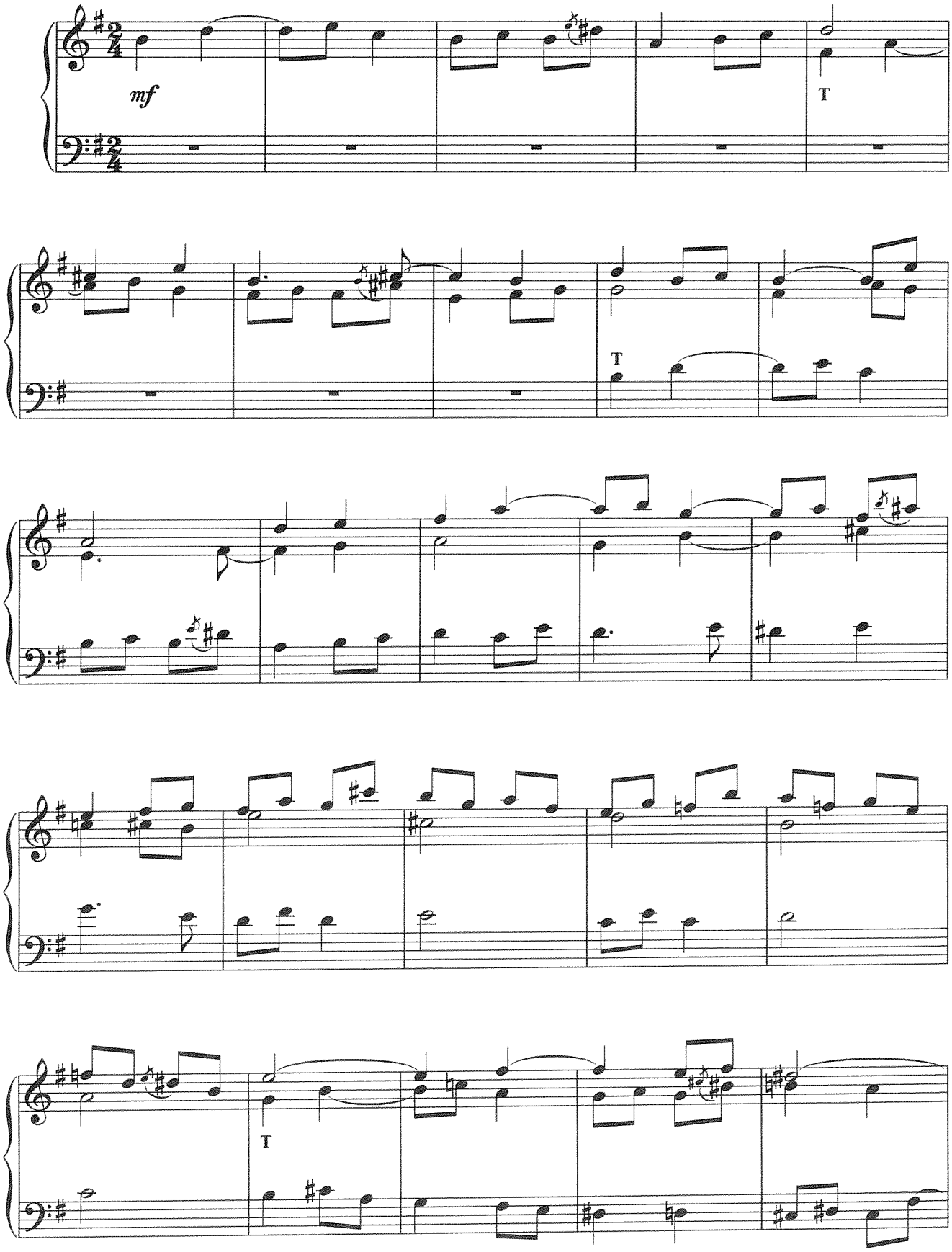
L'istesso tempo (прежний темп)

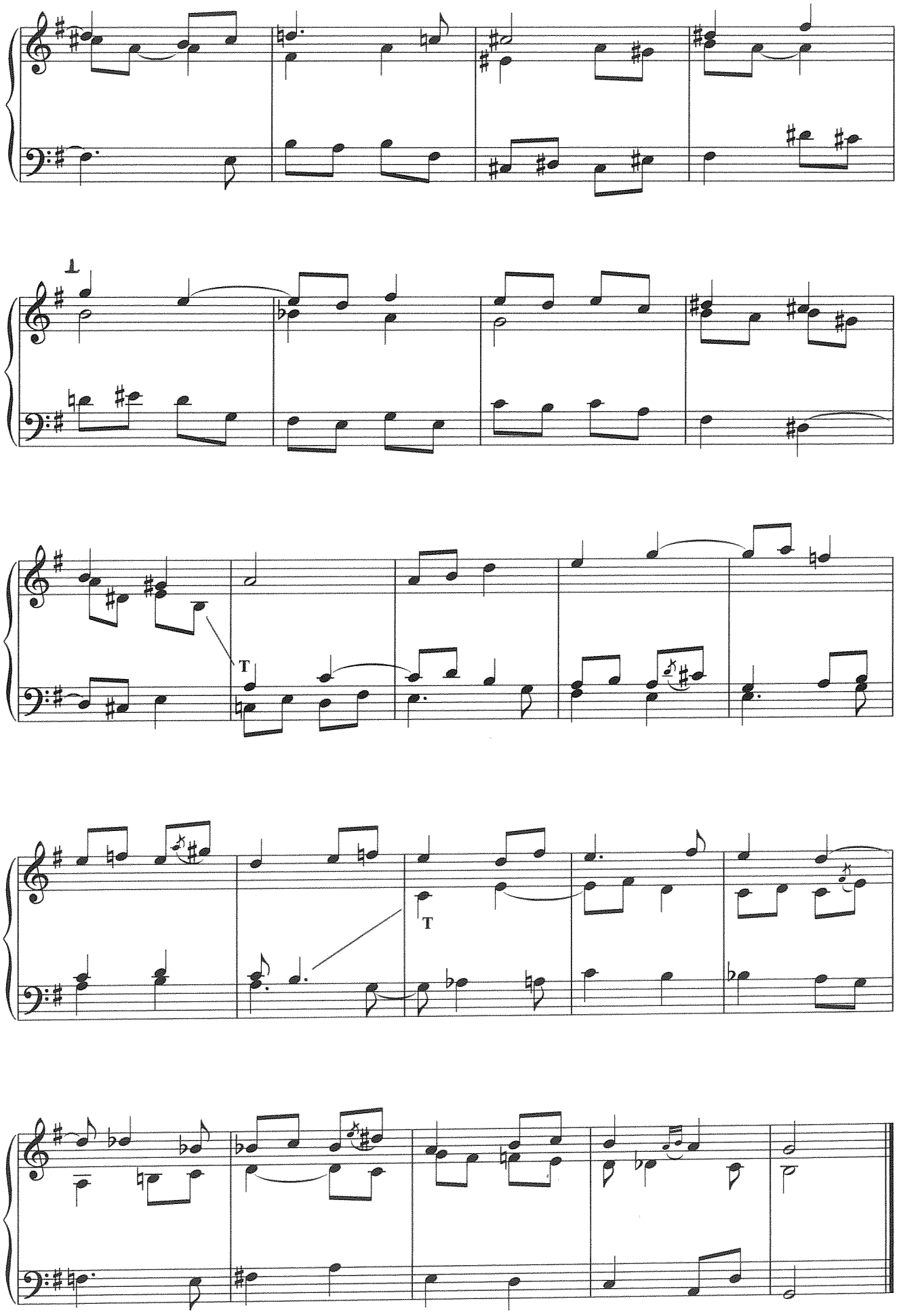


7. Фуга №1

(Трехголосная)

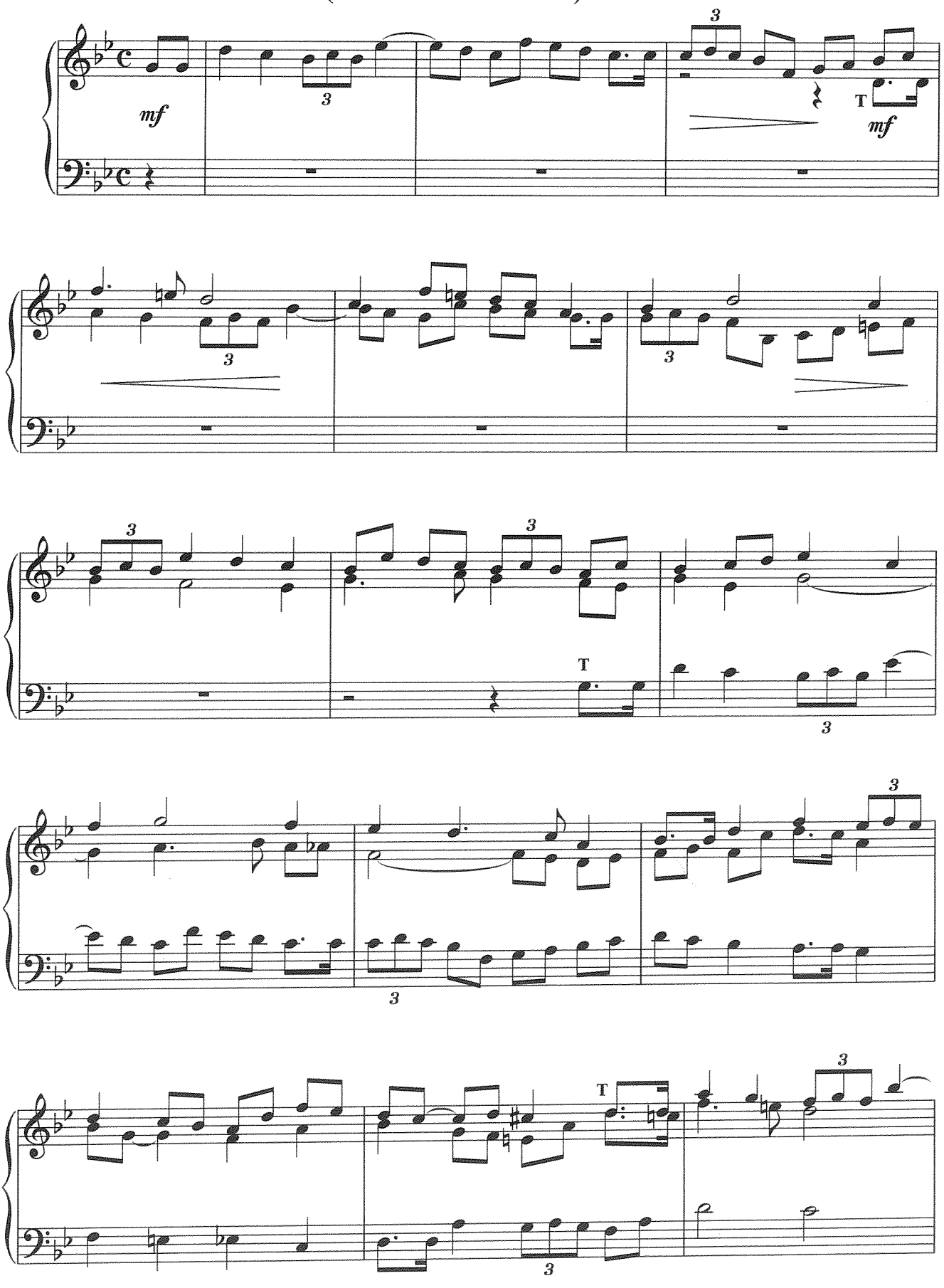
Moderato

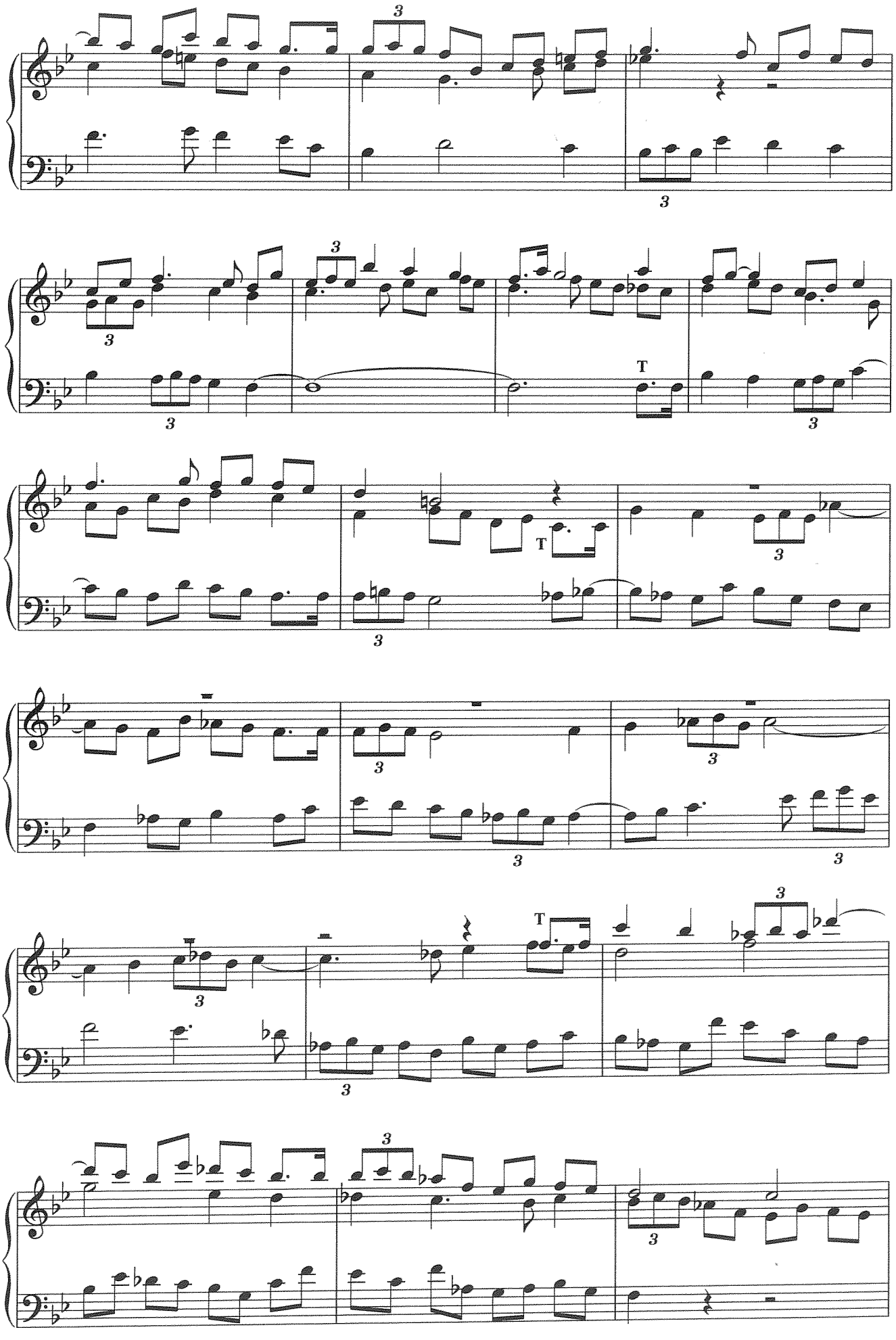


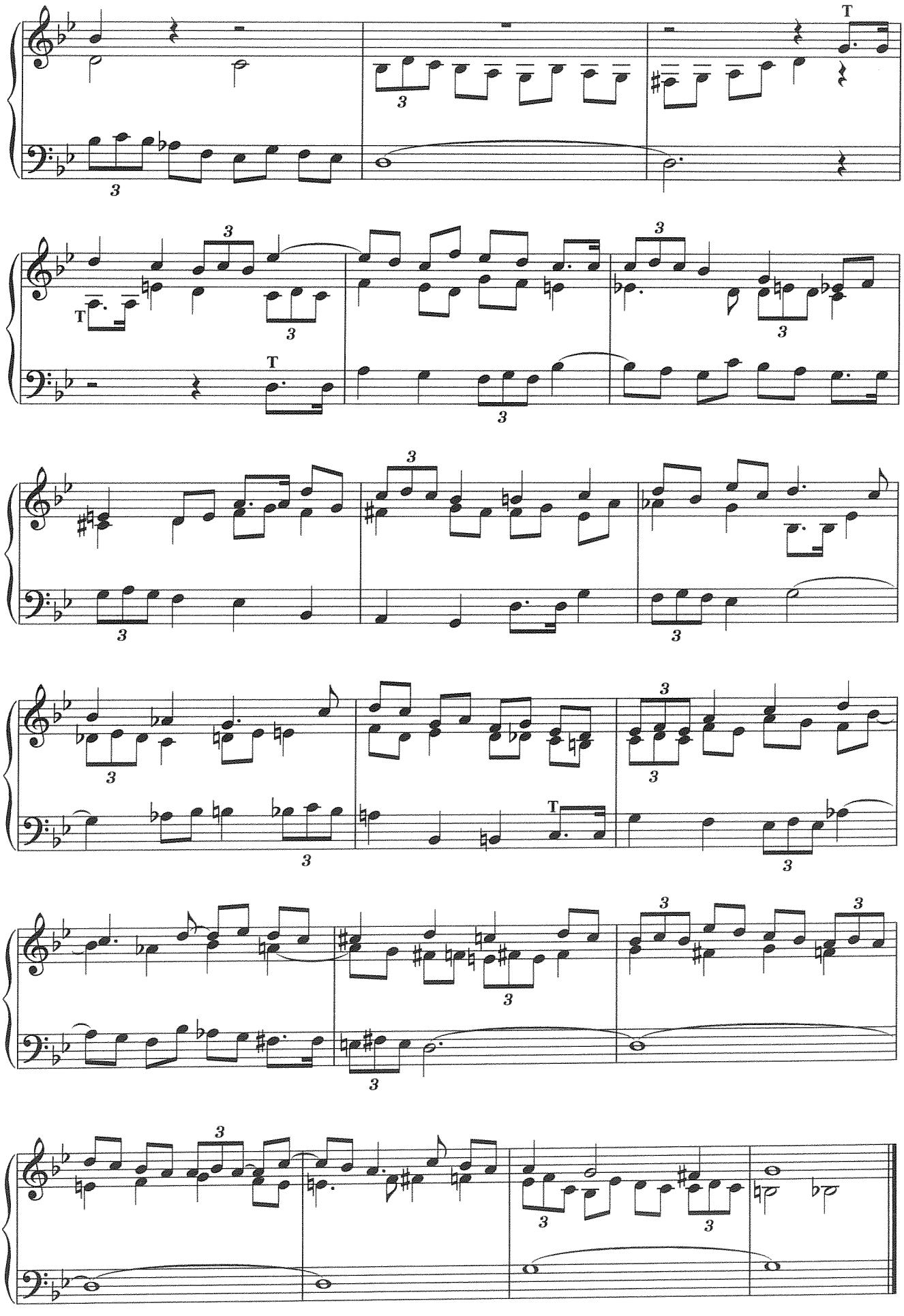

T
T

8. Фуга №2
(Трехголосная)

Andante. Maestoso (Не спеша. Величаво)



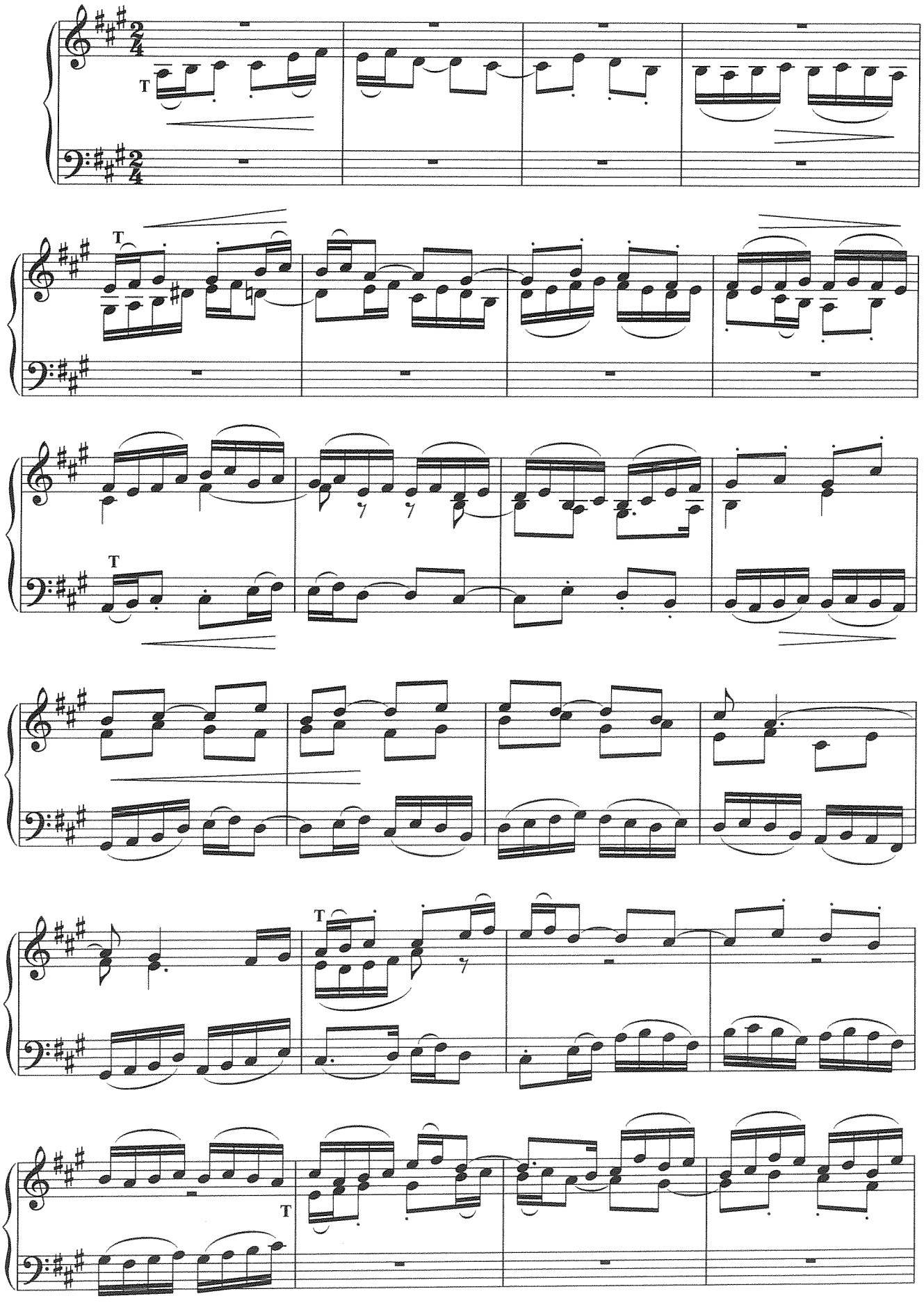

3
3
3
3
T
T
3
3
3
3
3
3
3
T
3
3
3
3

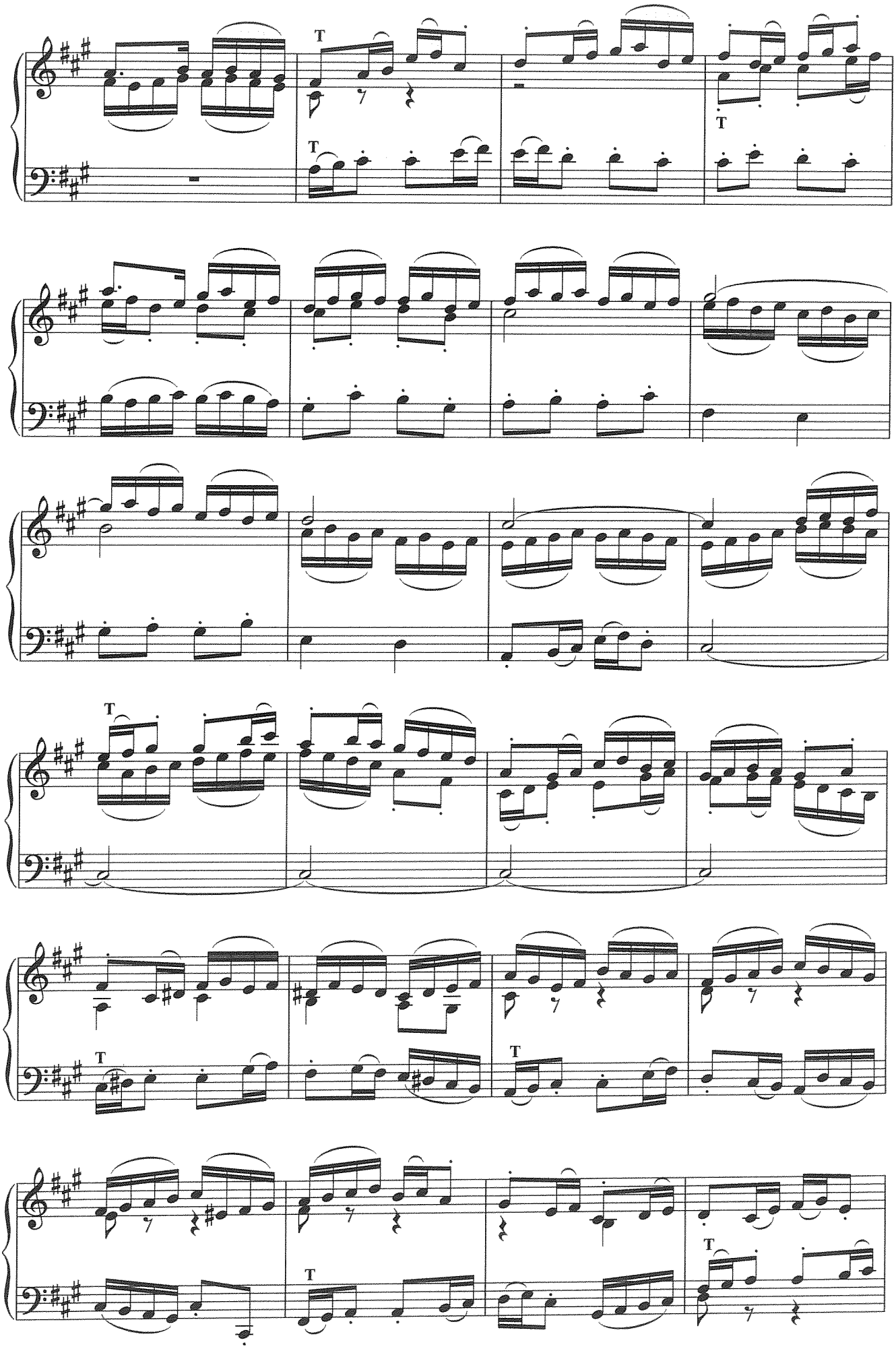


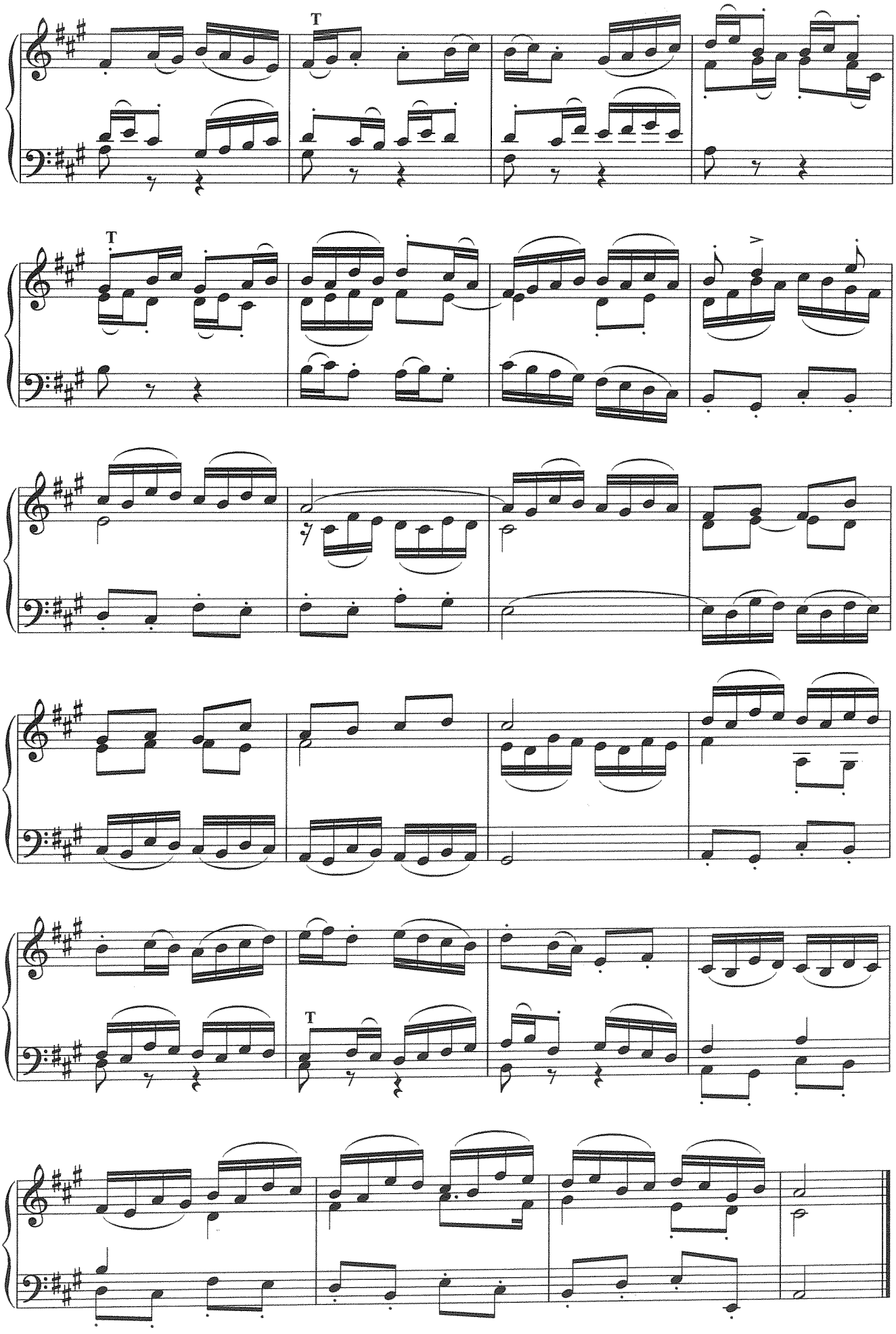
9. Фуга №3

(Трехголосная)

Allegretto



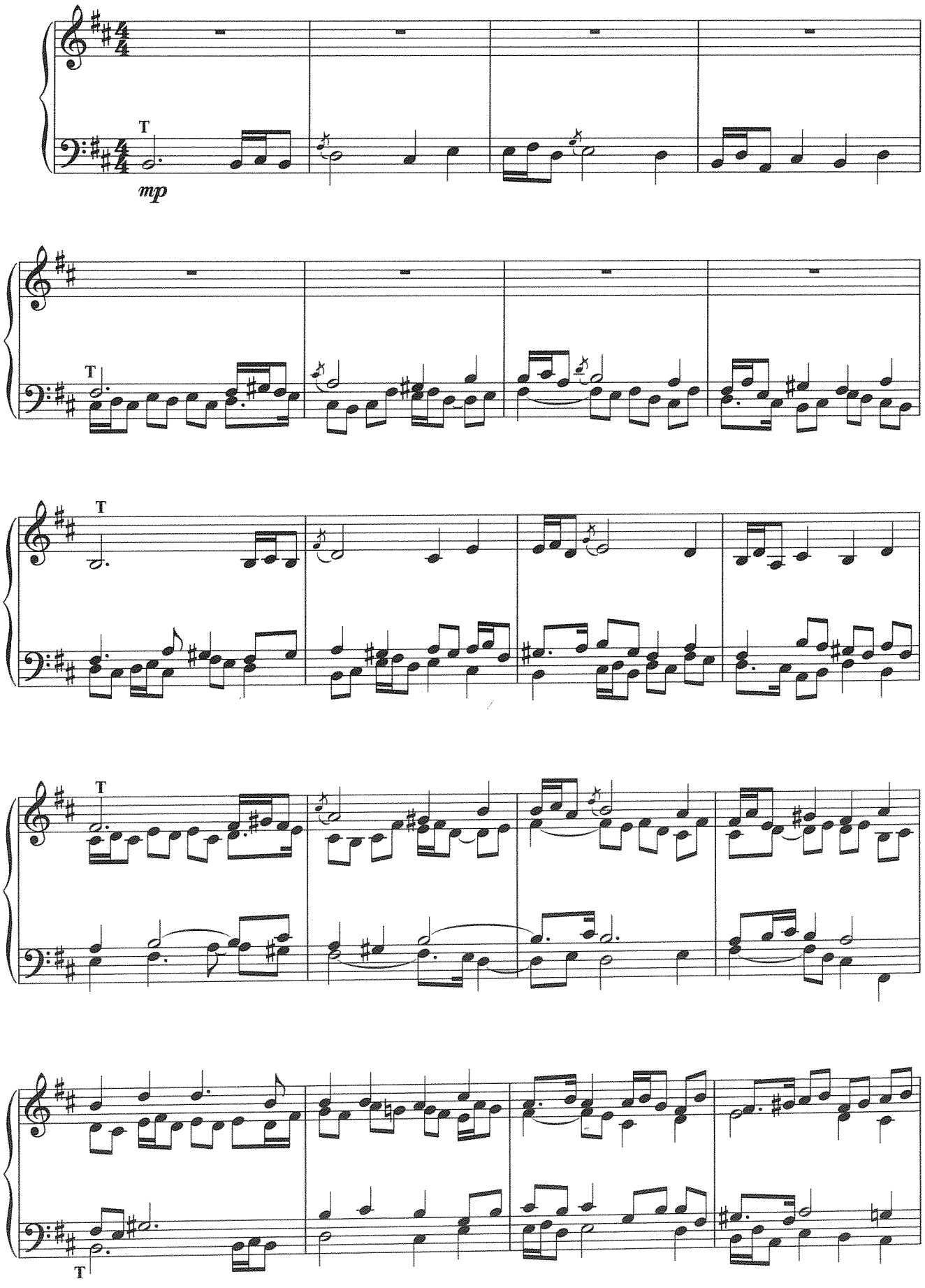

T
T
T
T
T
T
T
T

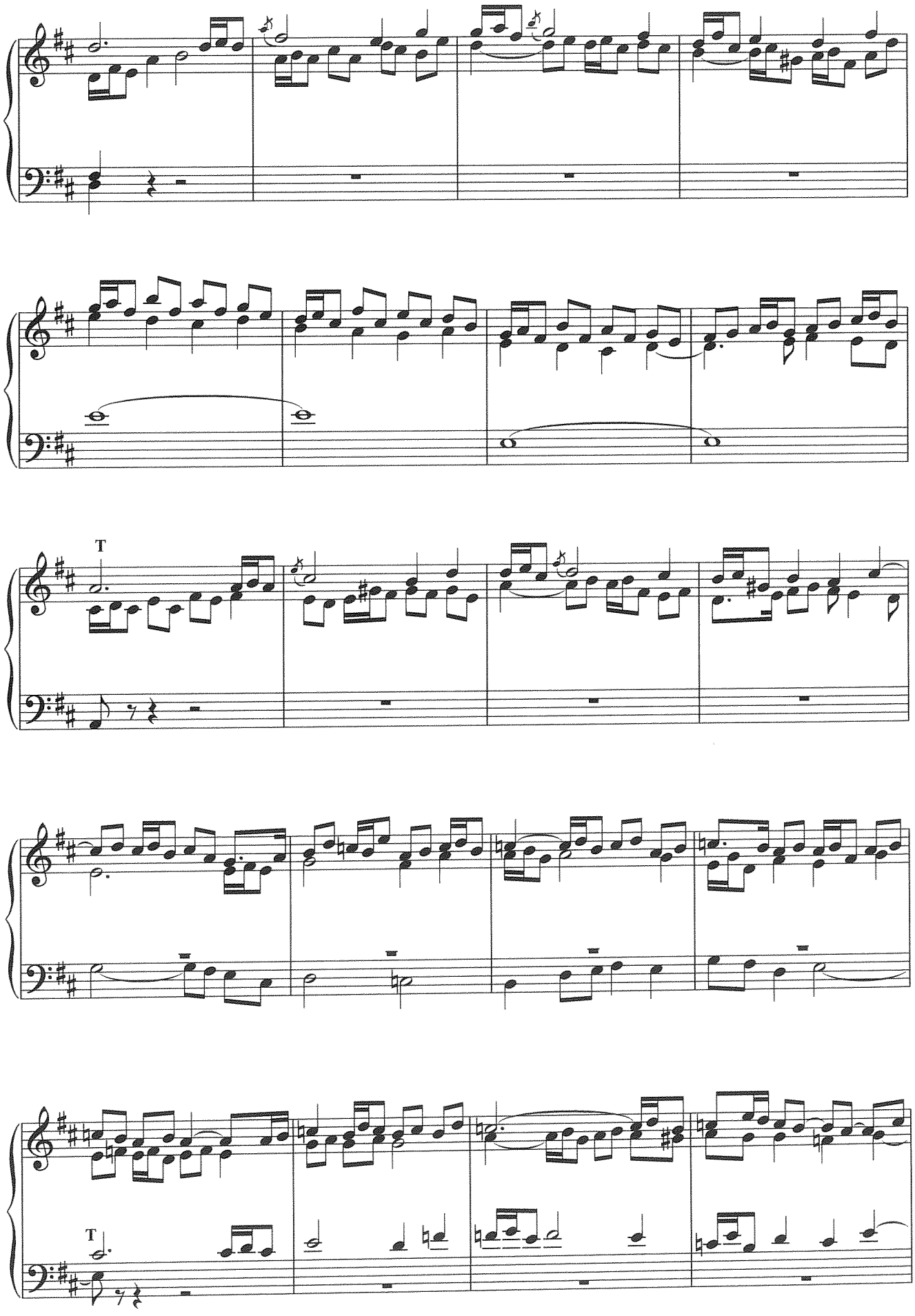

T
T
T

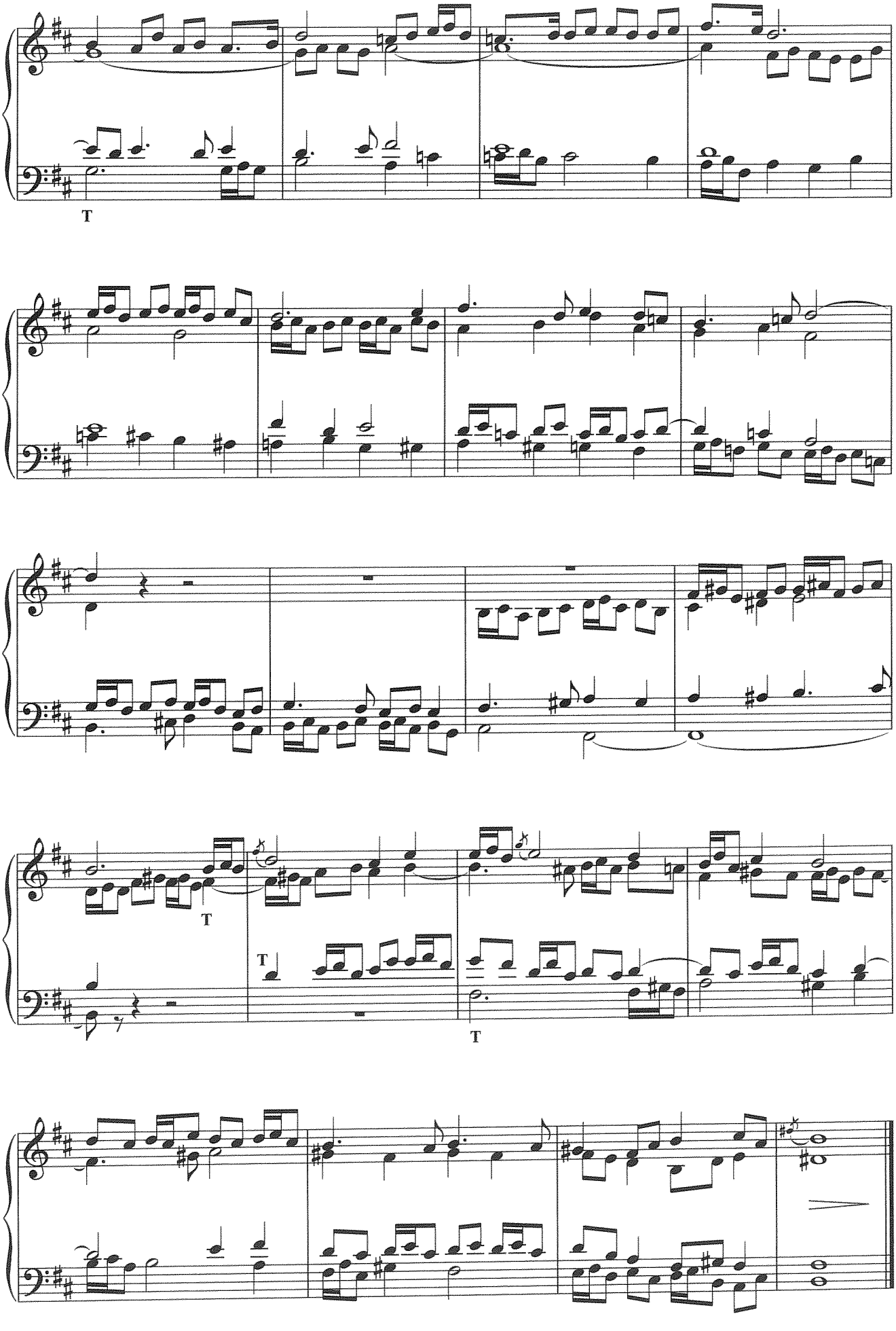
10. Фуга №4

(Четырехголосная)

Moderato



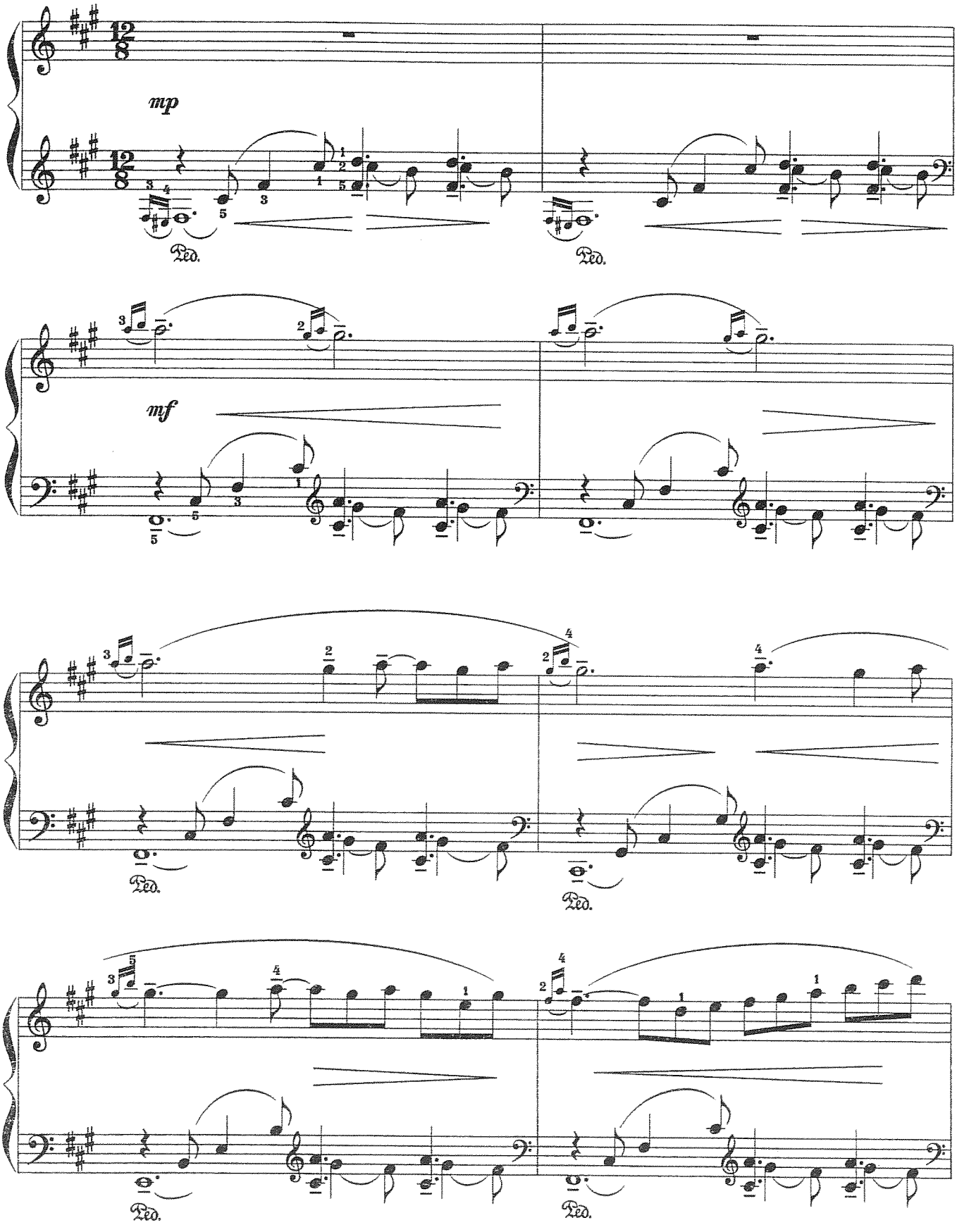

T
T

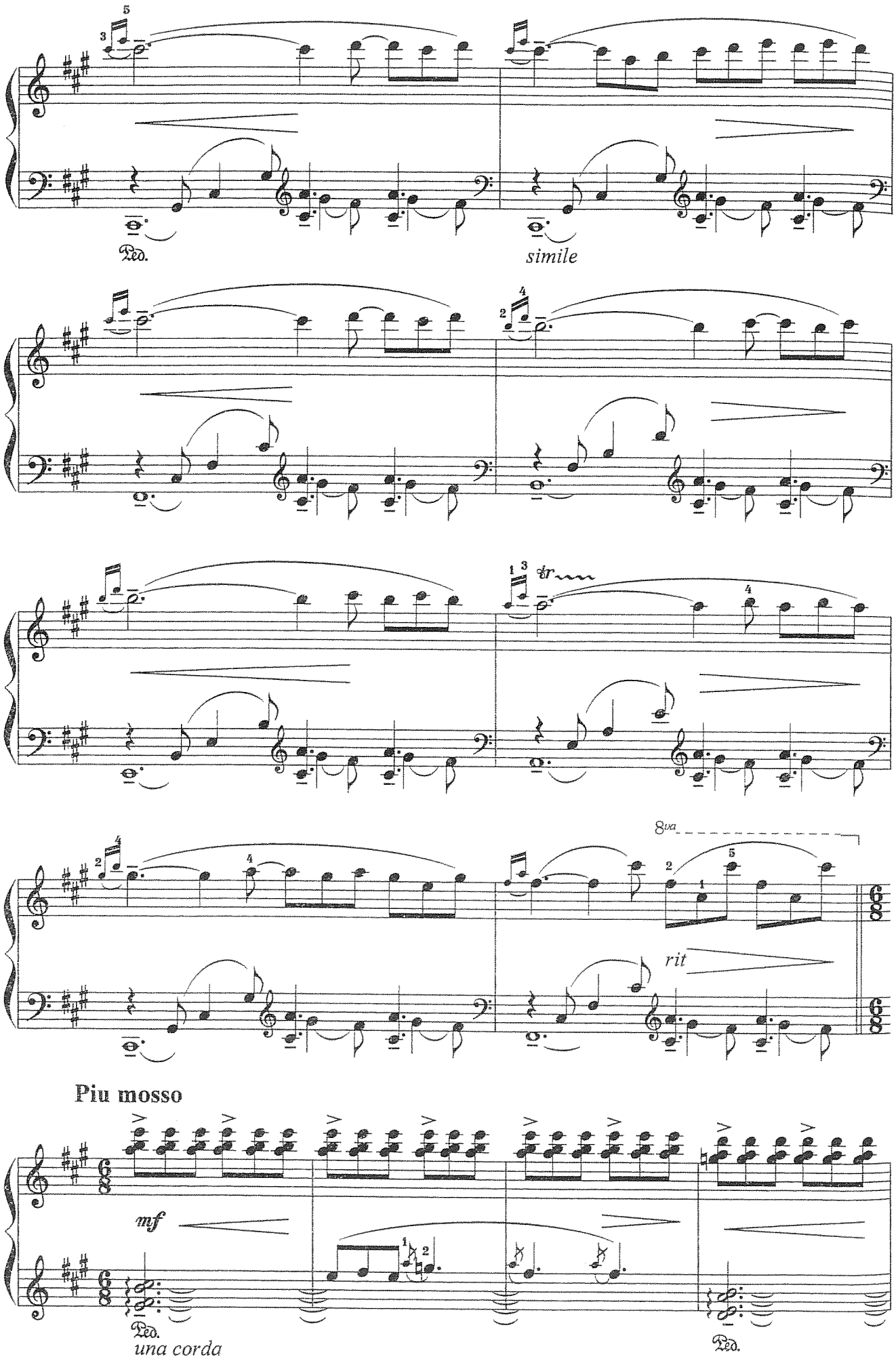

T
T
T
T

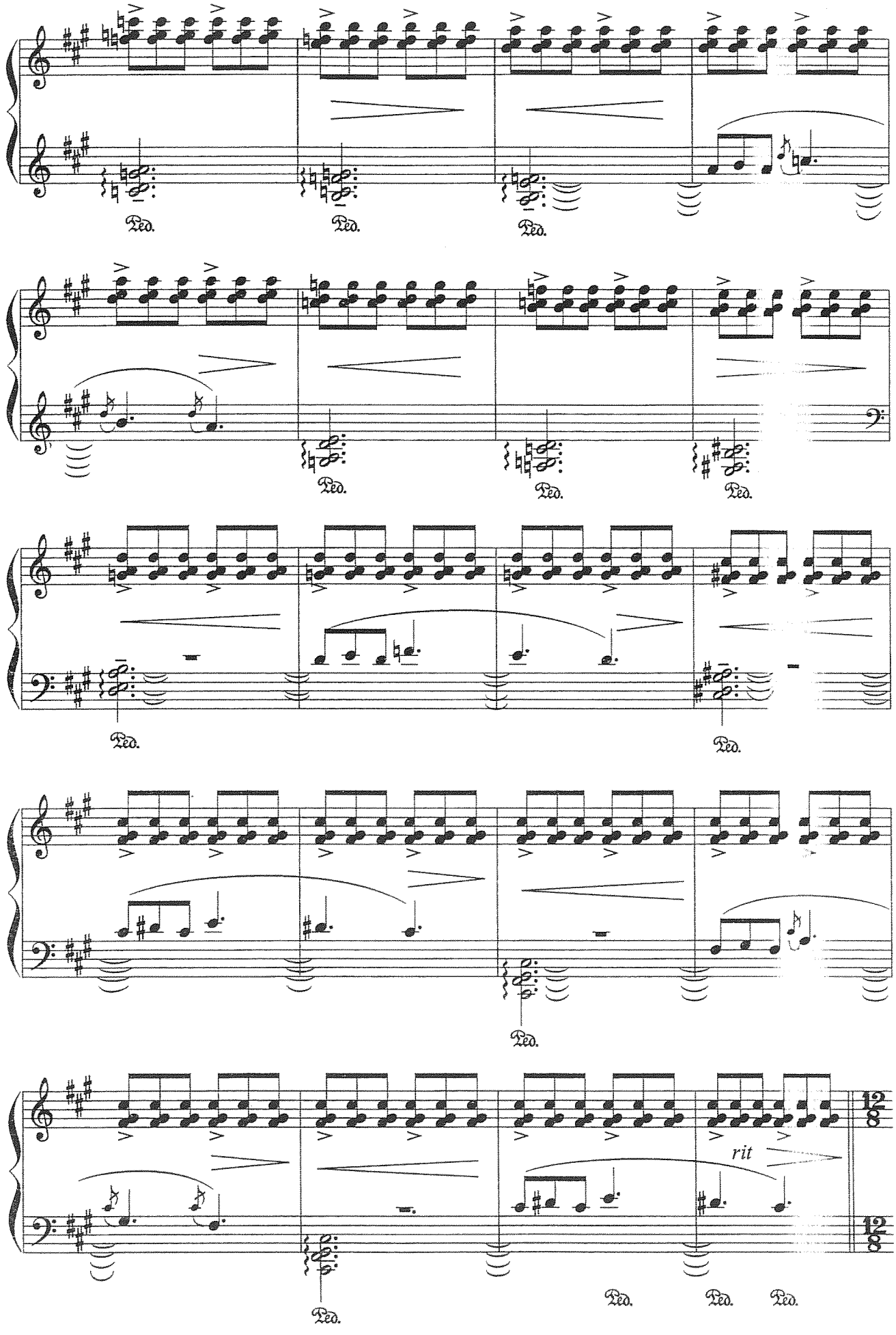
ПЕСНЬ СТЕРХОВ
из одноименного цикла пьес для фортепиано

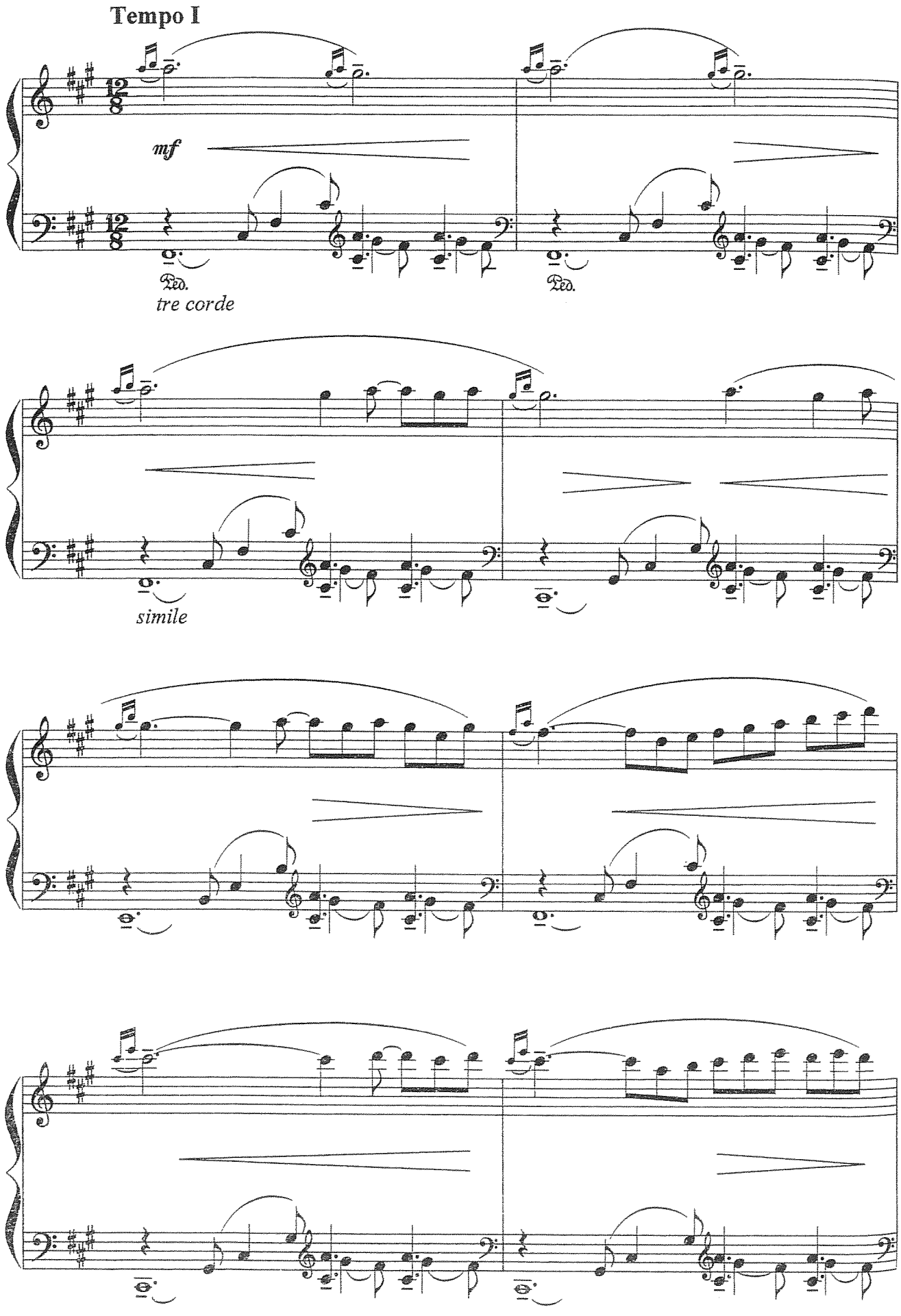
В. Ксенофонтов

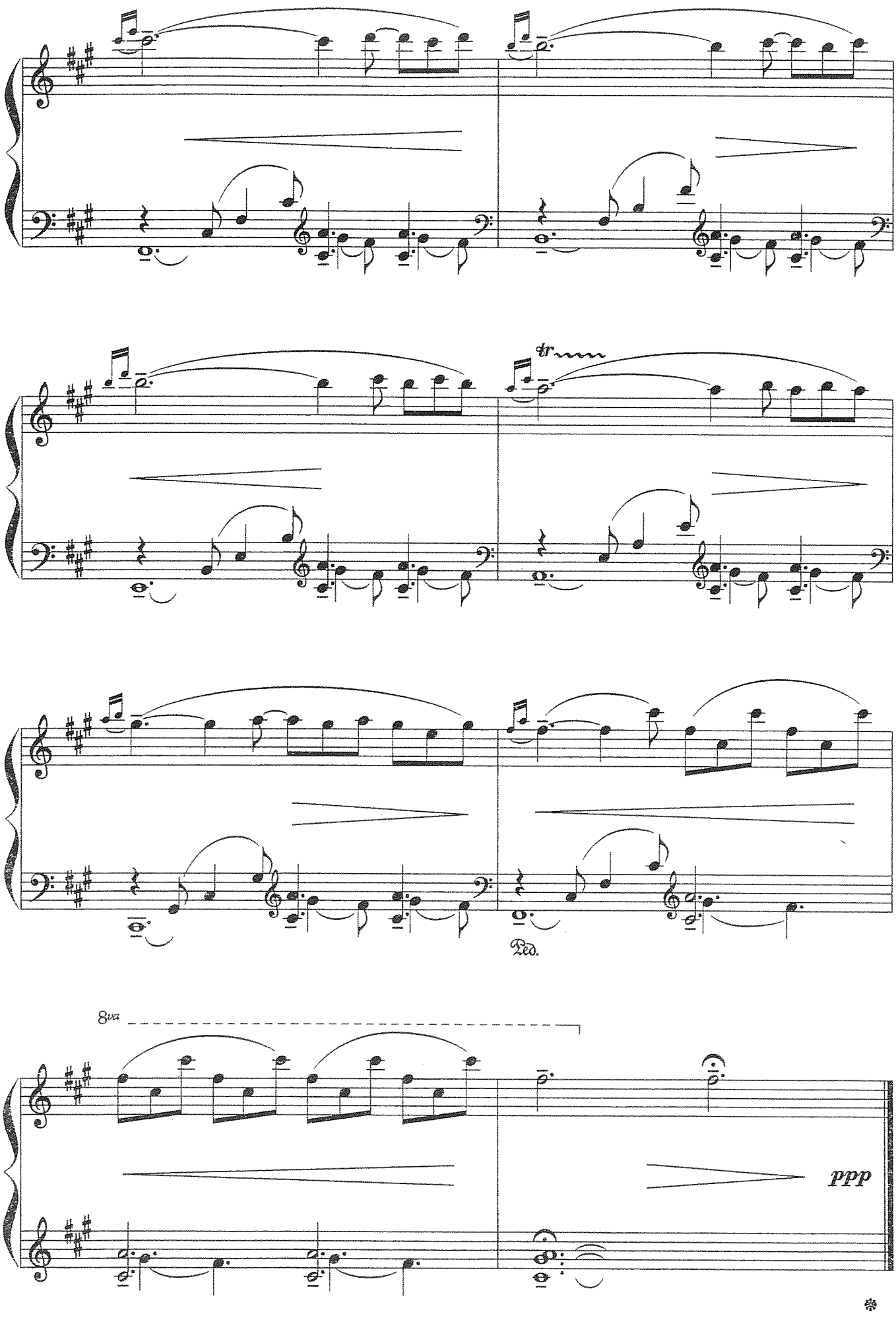
Moderato



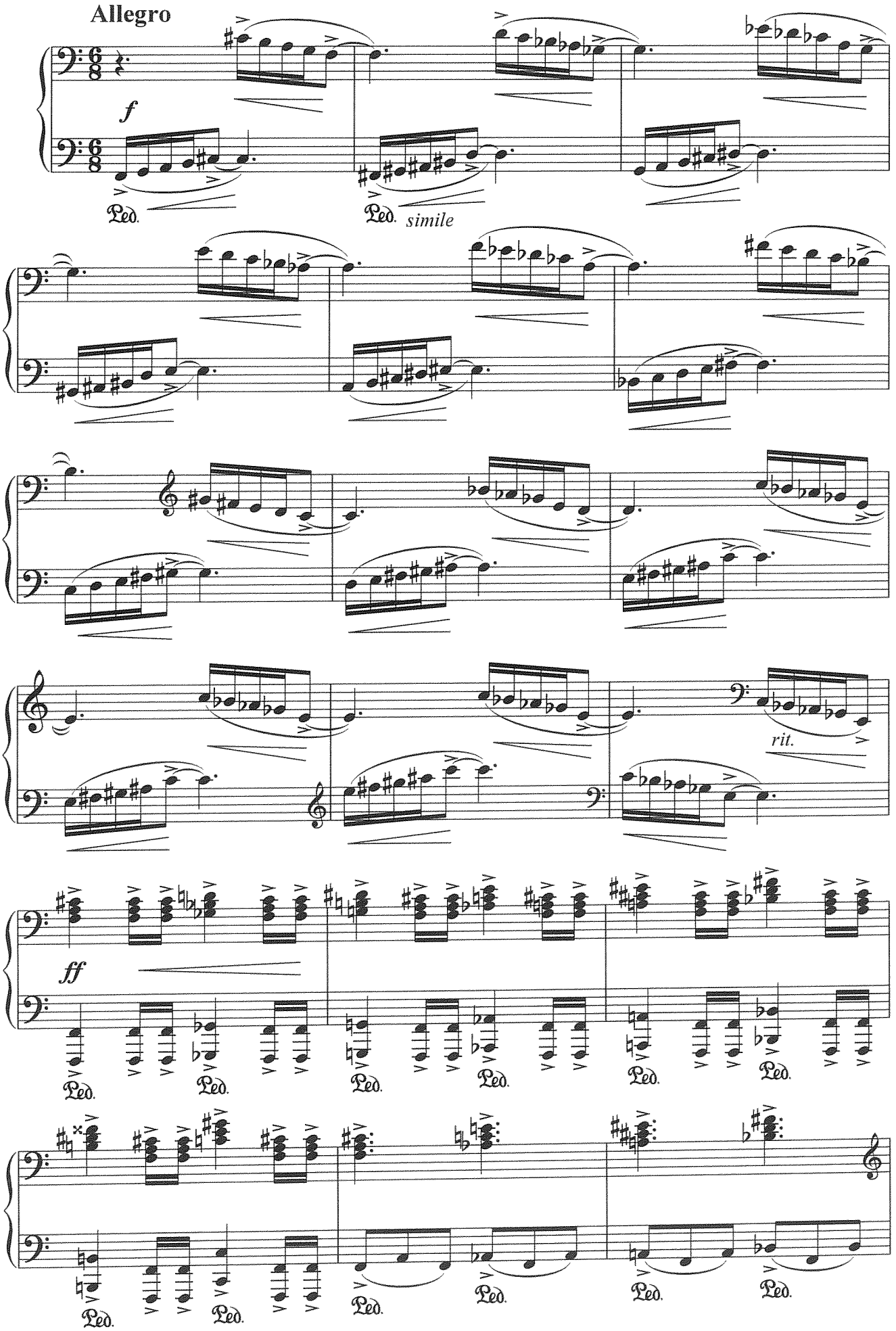

Ped.
simile
8va
rit
Piu mosso
mf
Ped.
una corda
Ped.

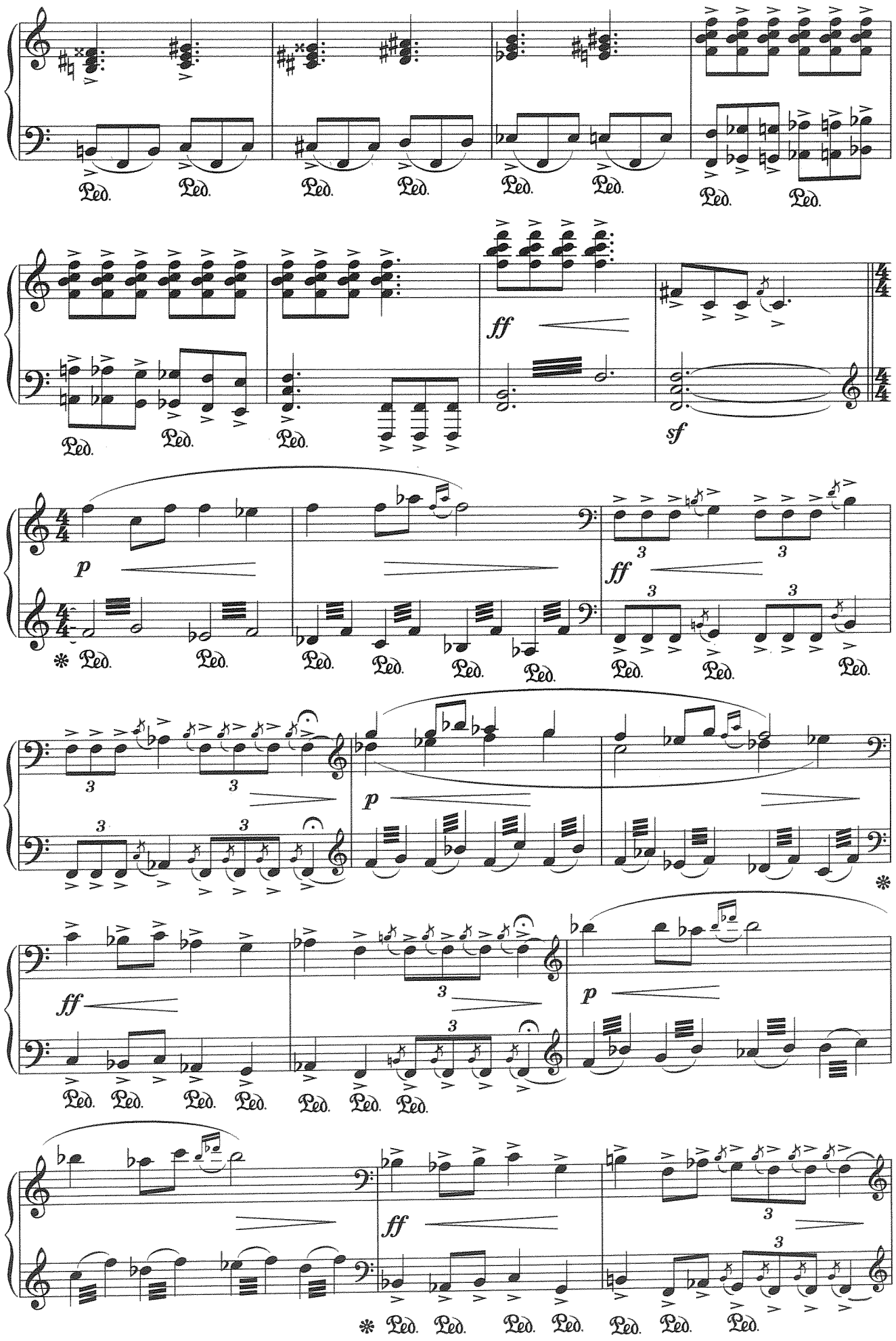

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
rit
12/8
12/8
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

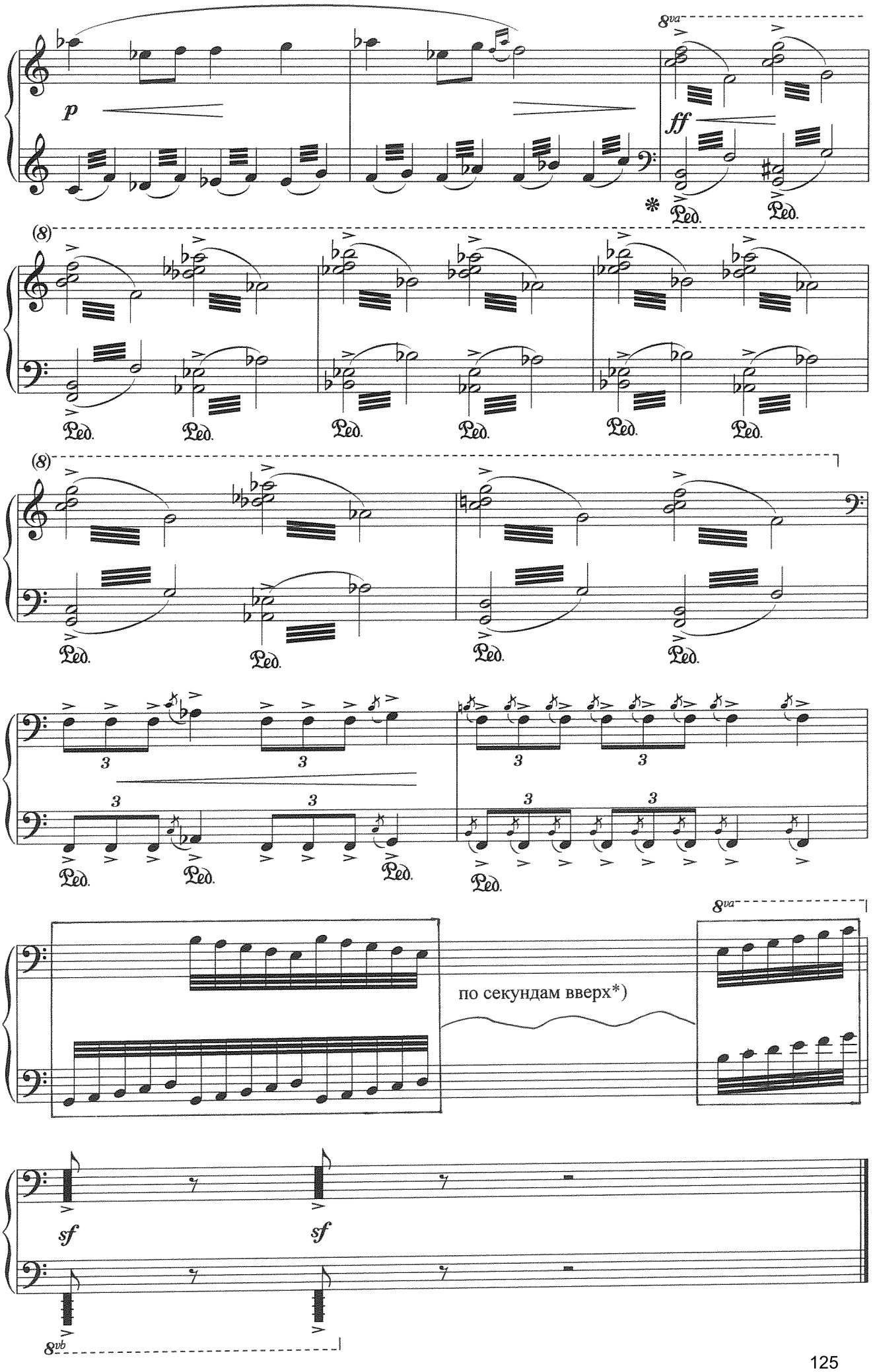

Tempo I
mf
Ped.
tre corde
Ped.
simile


tr
Ped.
8va
ppp

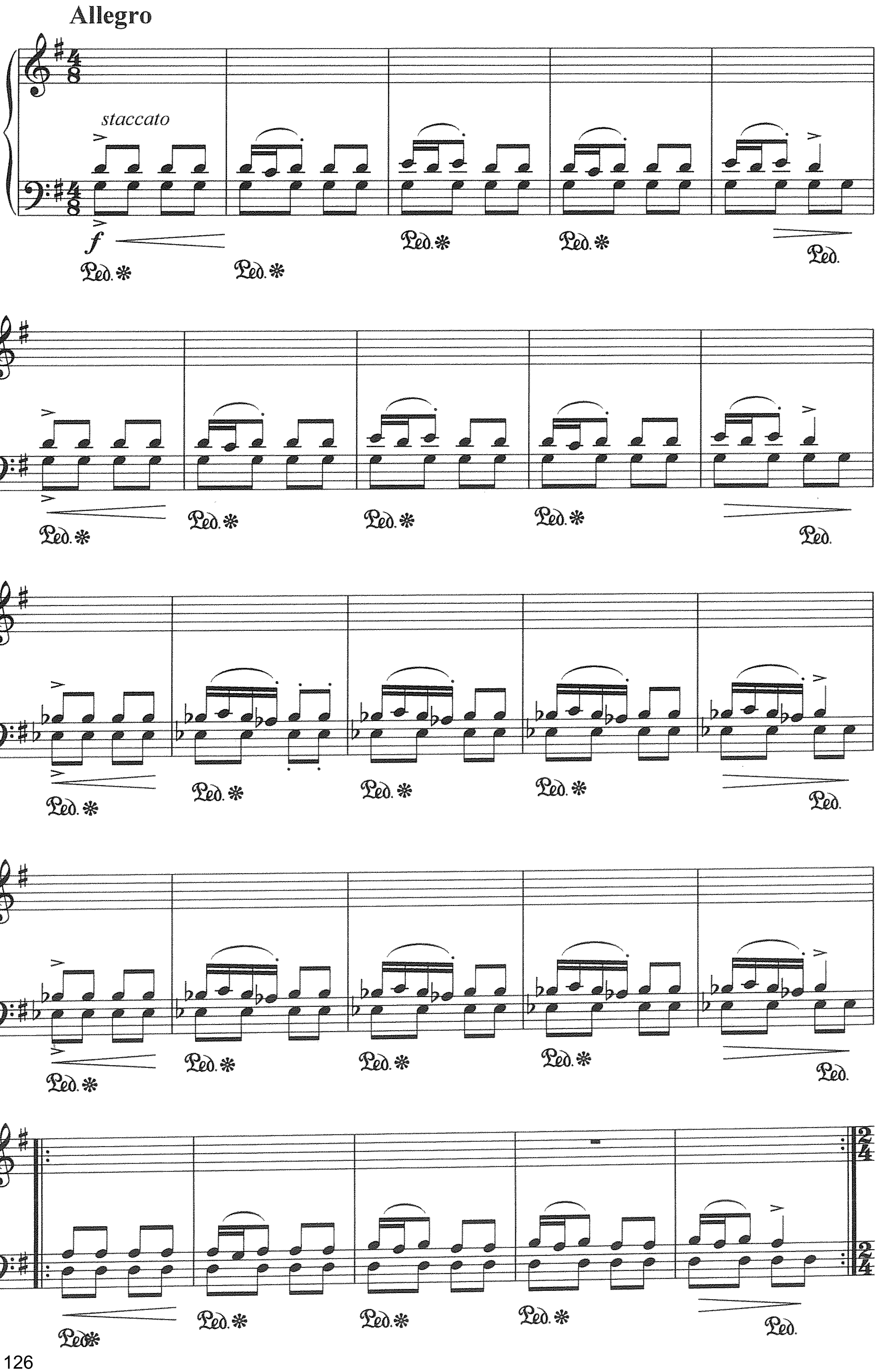
Борьба Нижнего мира с Средним миром



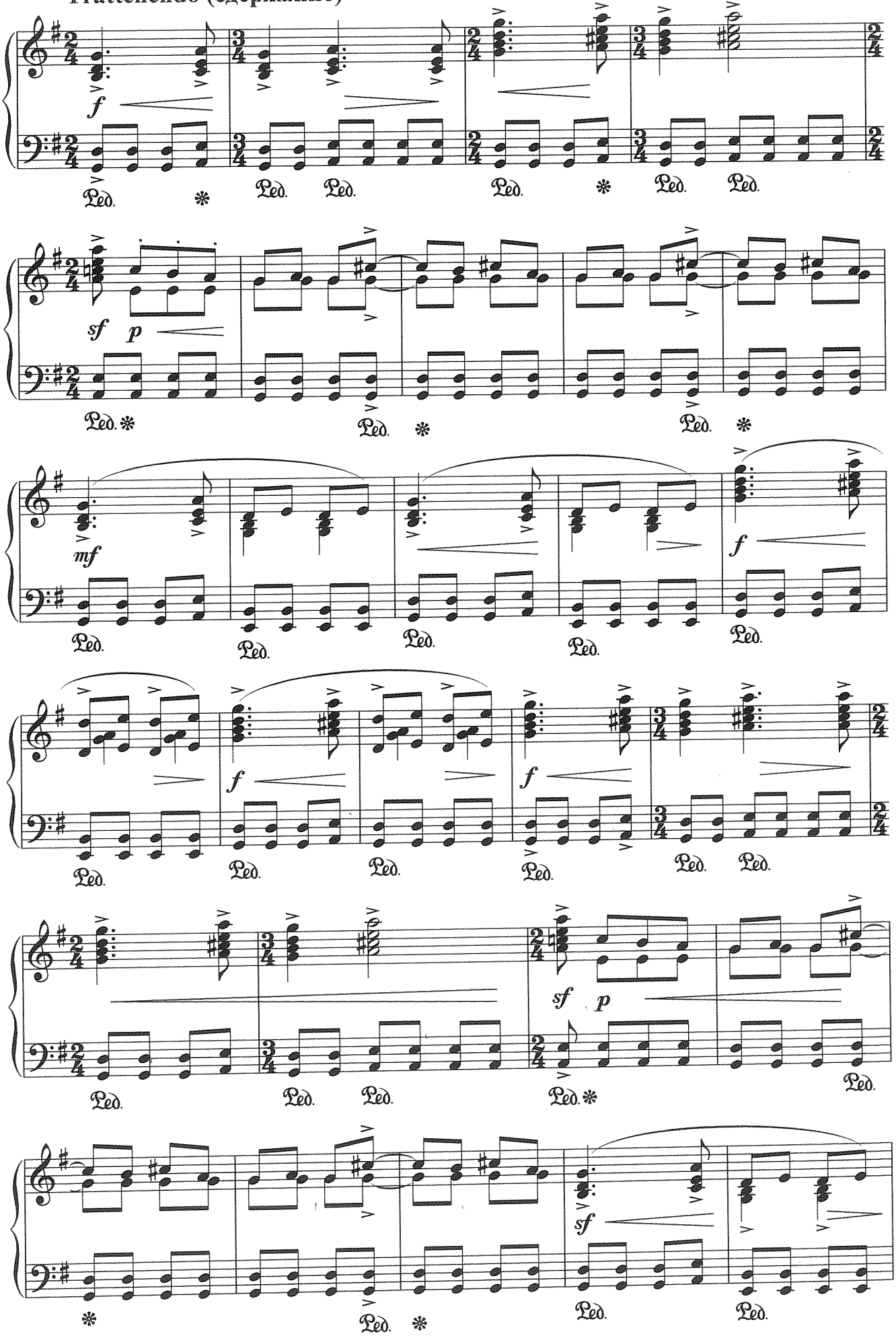

Ped.
ff
sf
p
3
*

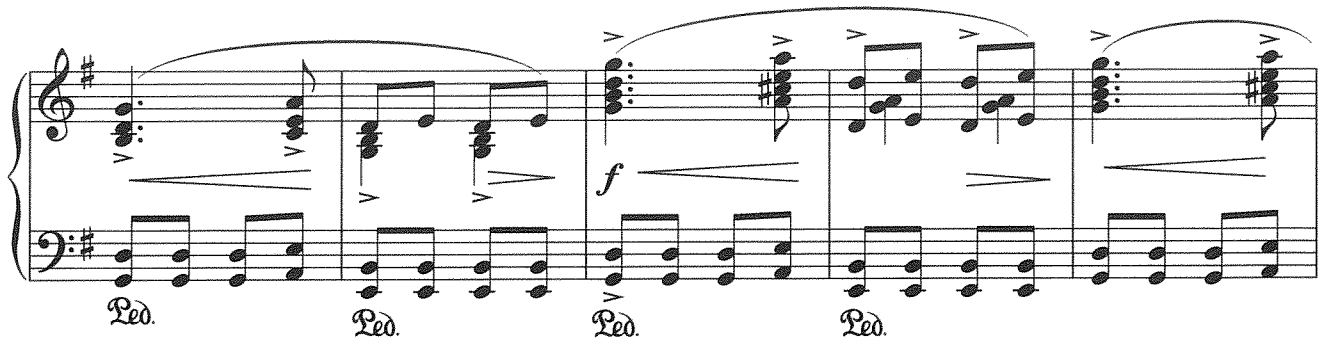

8va
p
ff
Ped.
(8)
3
по секундам вверх*)
sf
8vb

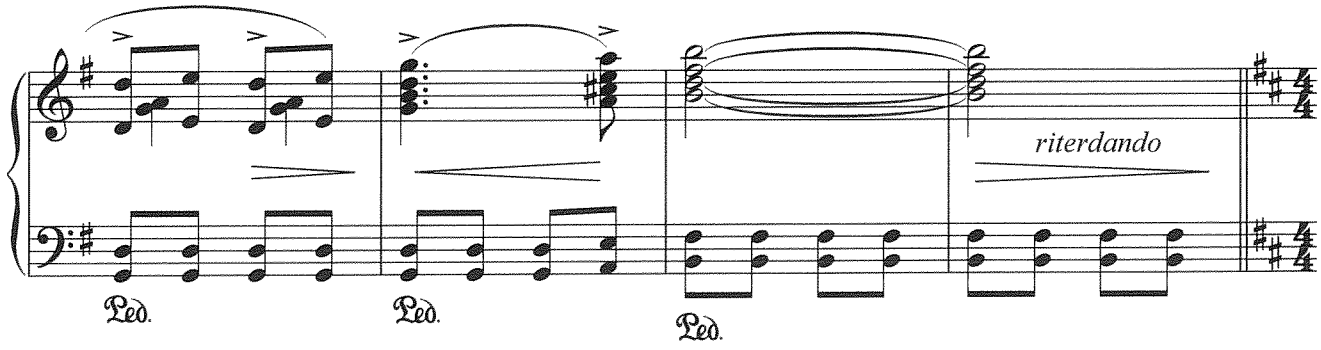
Торжество Среднего мира



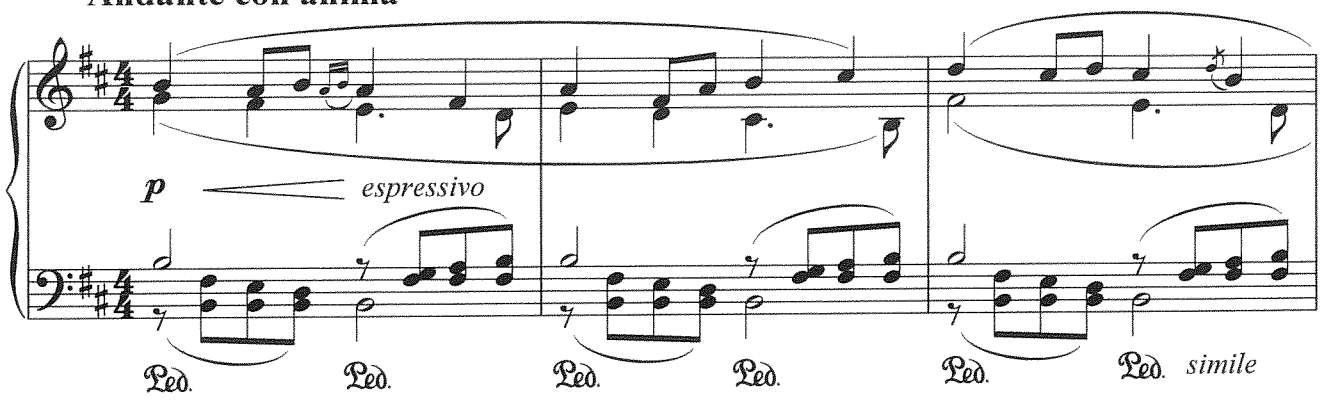
Trattenendo (сдержанно)

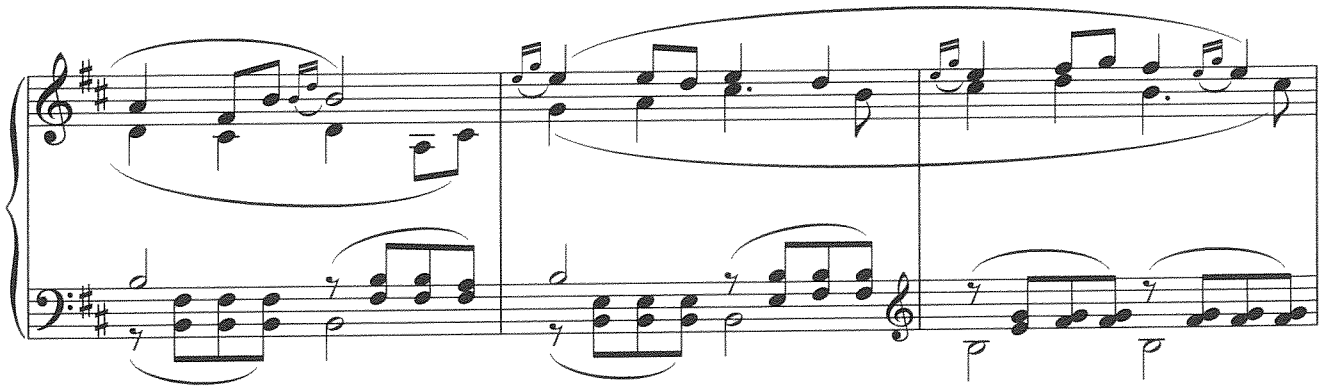


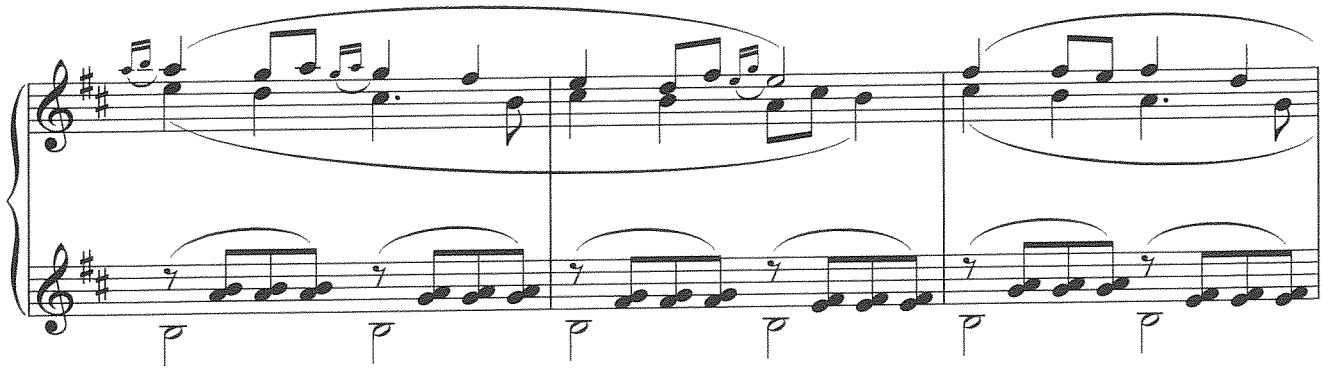


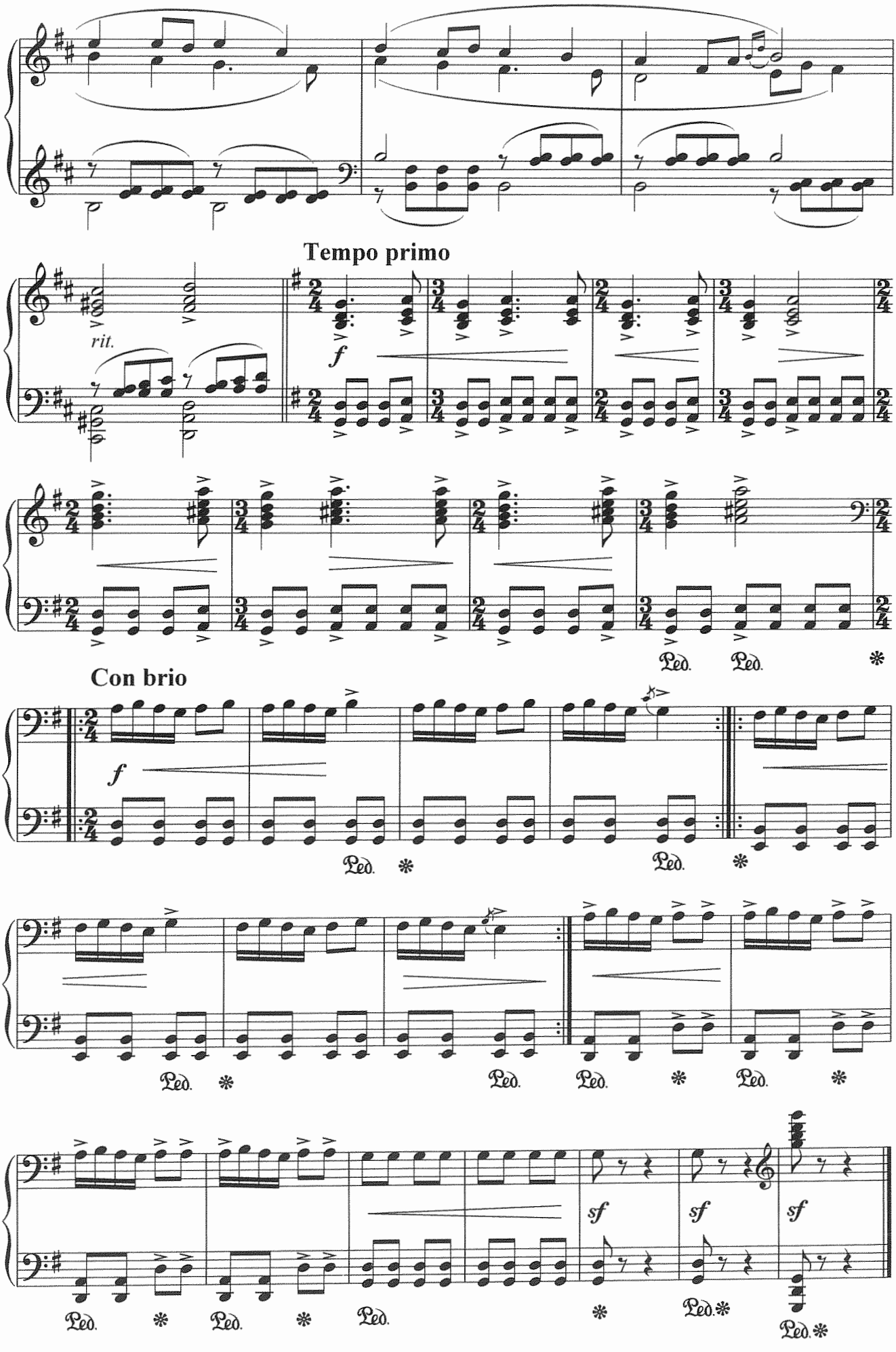


Andante con anima





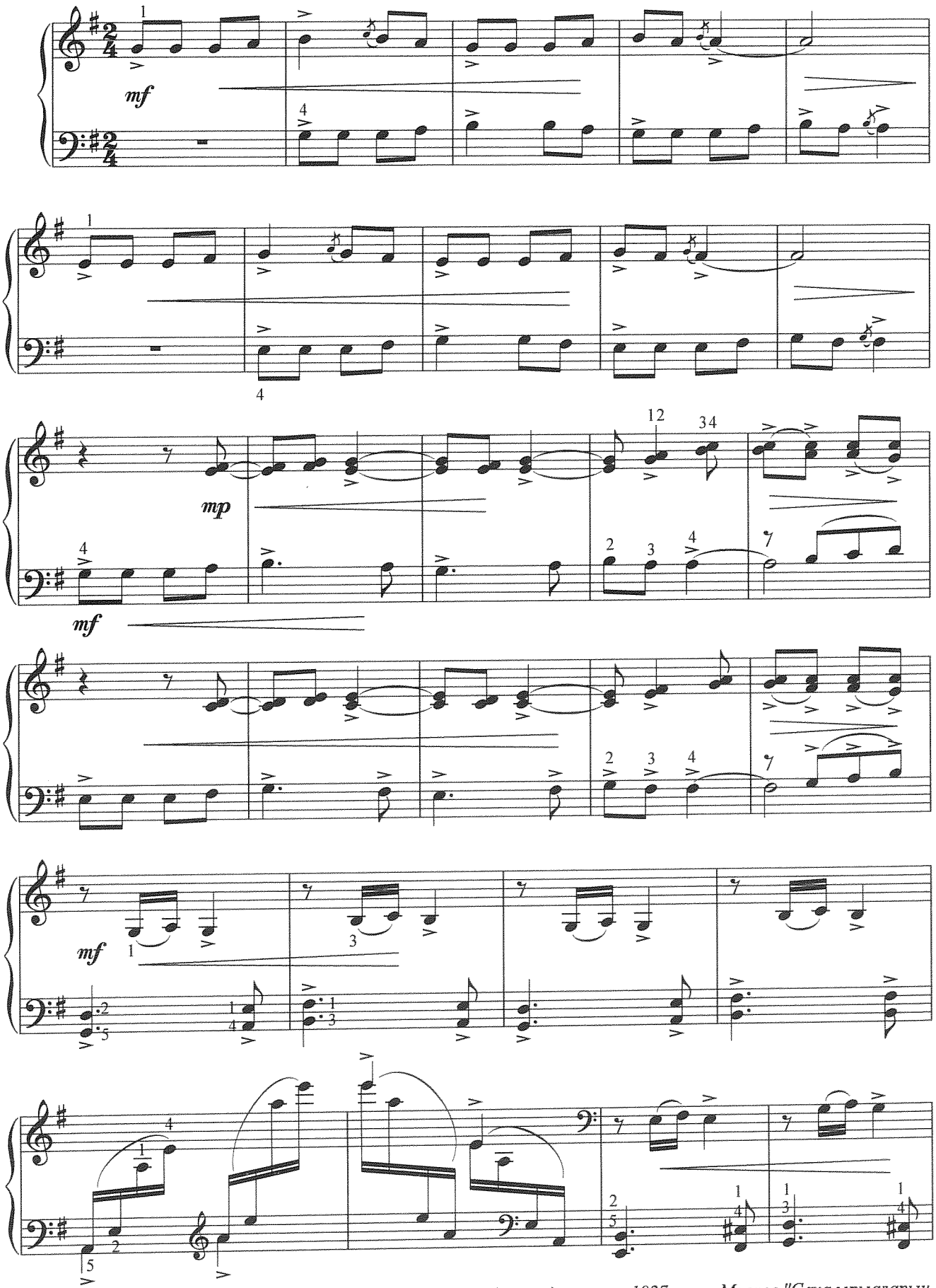



Tempo primo
rit.
f
Ped.
Con brio
f
sf
sf
sf

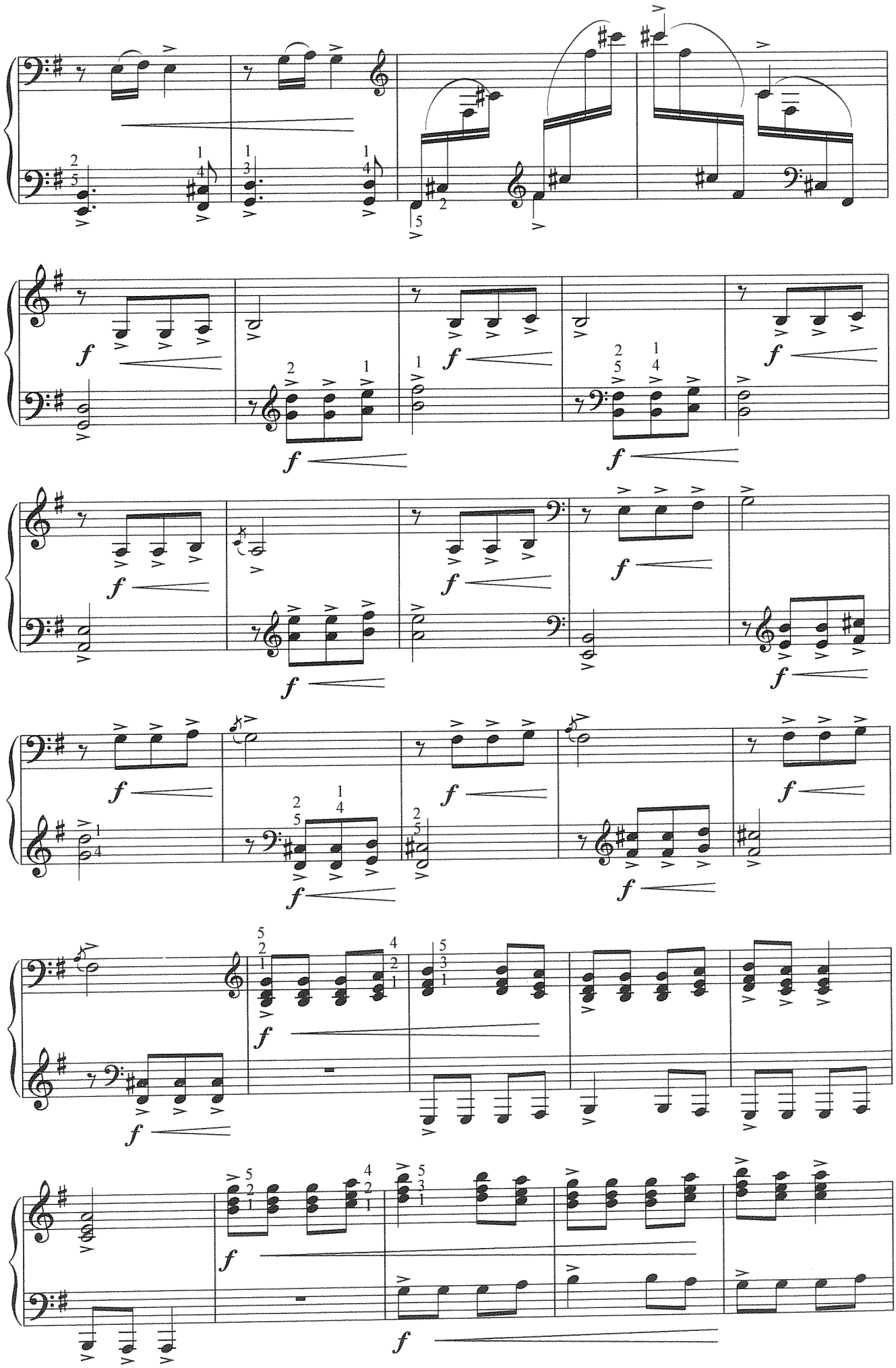
Двенадцать концертных парафраз
на якутские народные песни*)

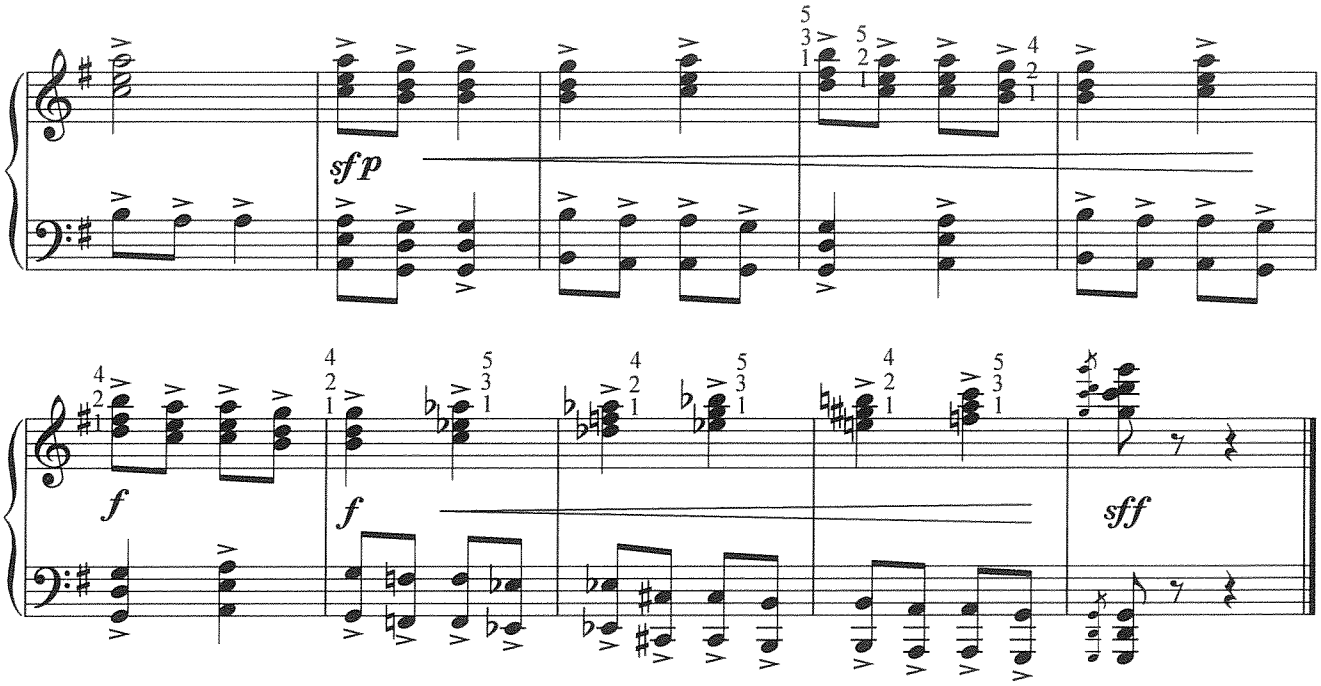
№1 Новая жизнь

Tempo di marcia

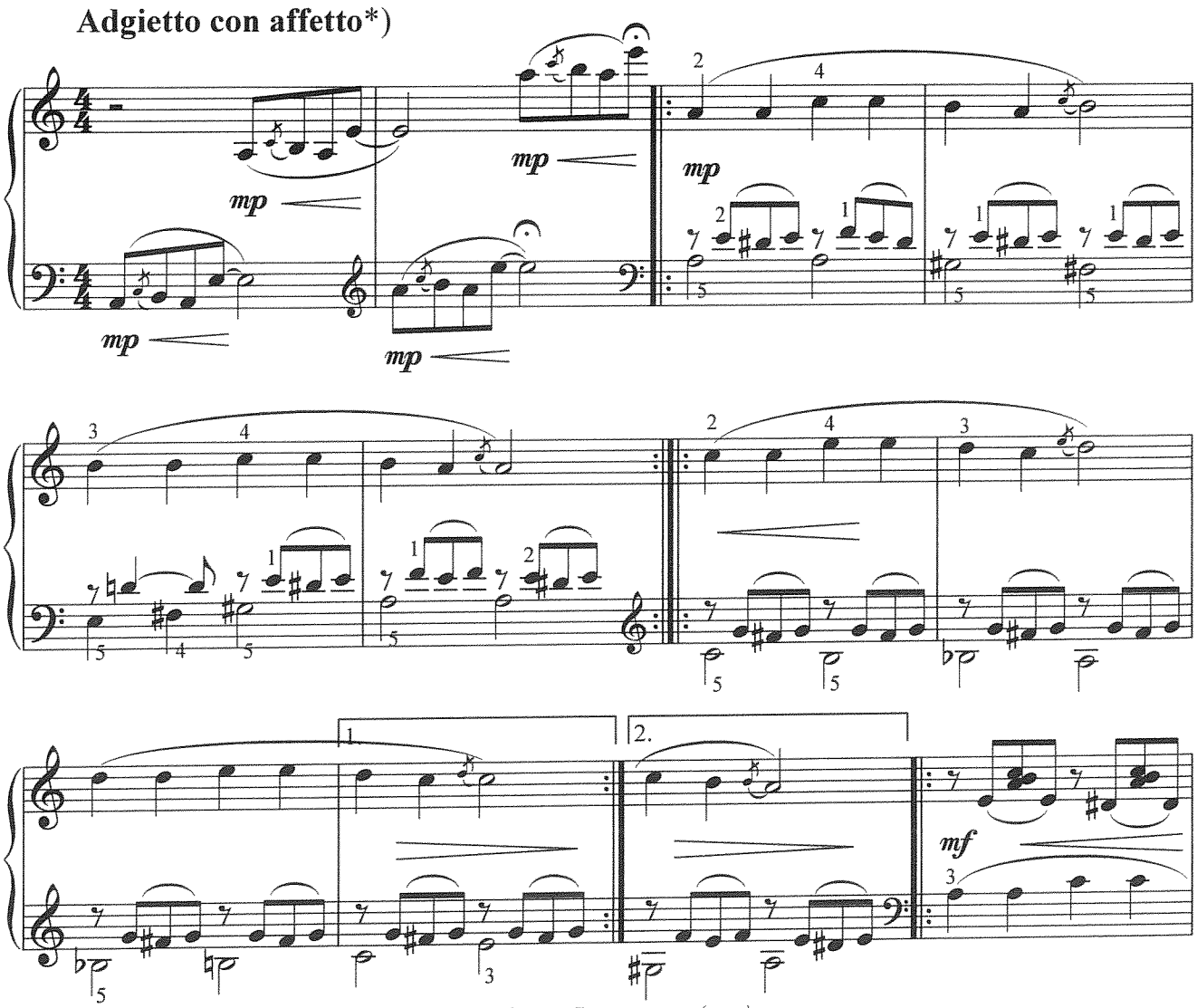


*) Песни использованы из сборника А.В.Скрябина изданного в 1927 г. в г. Москве "Саха ырыаларын ноталара" (Якутские песни с нотами) в обработке К.П.Виноградова и Н.И.Аладова.

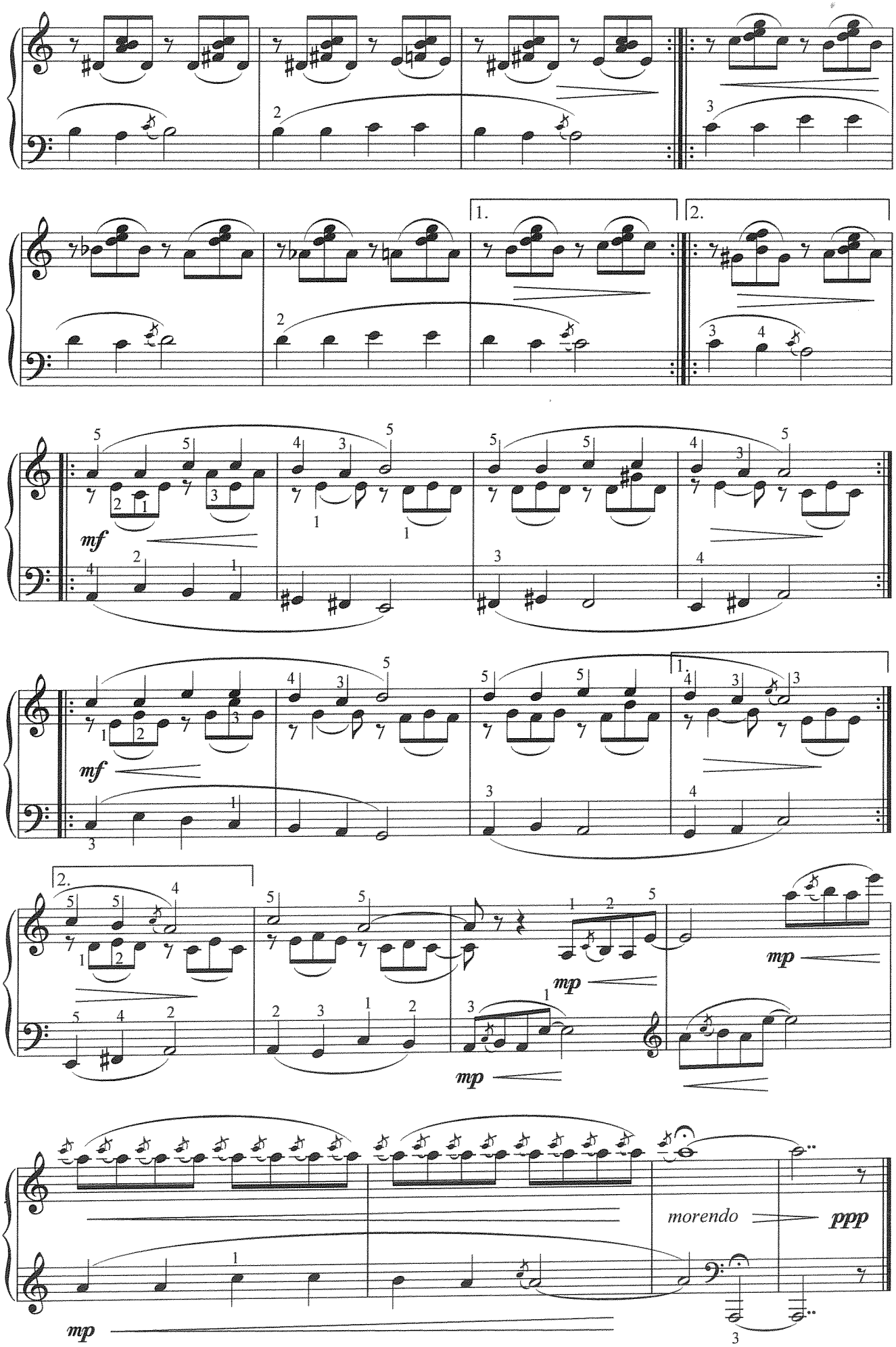




№2 Как белые снегири

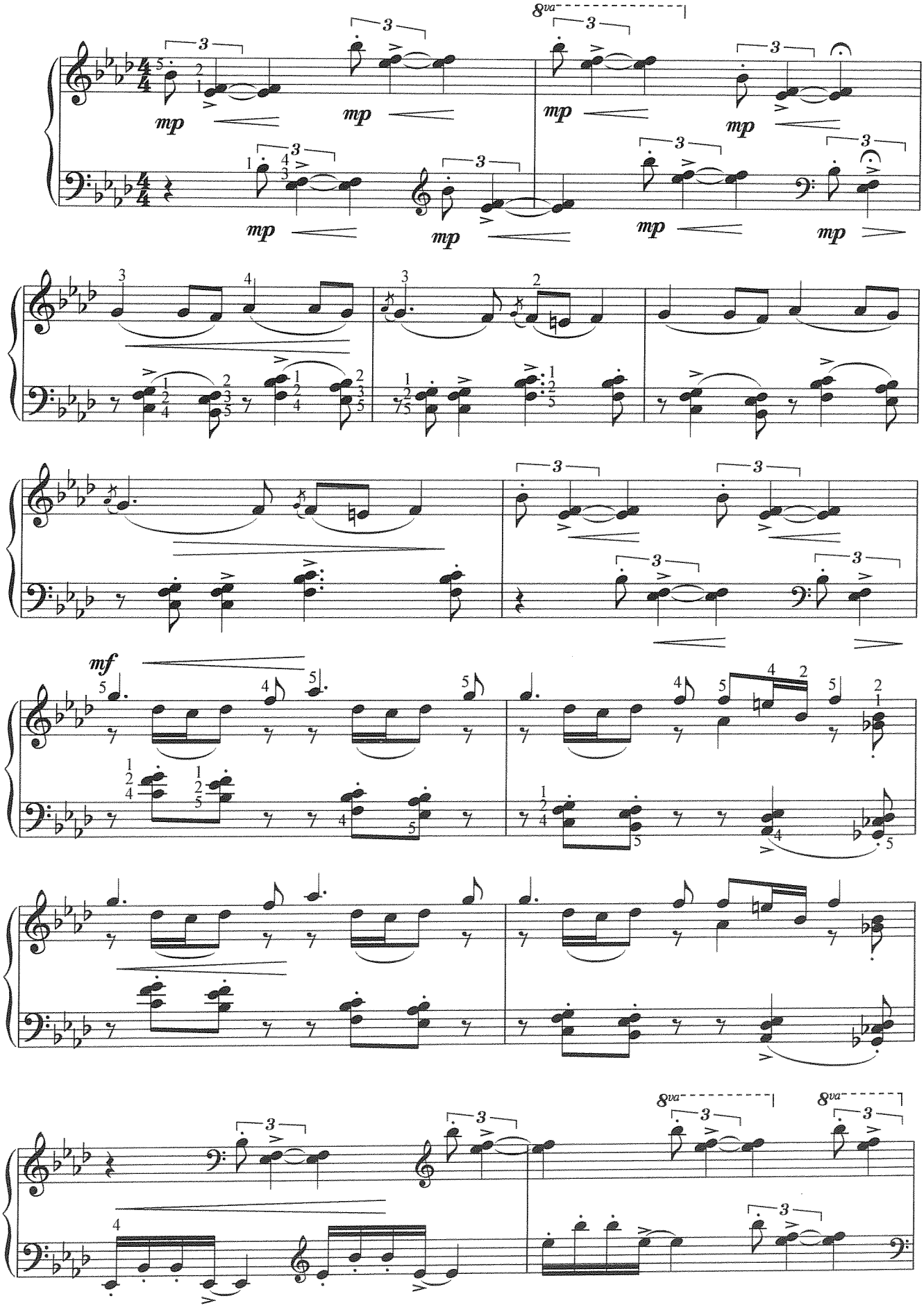


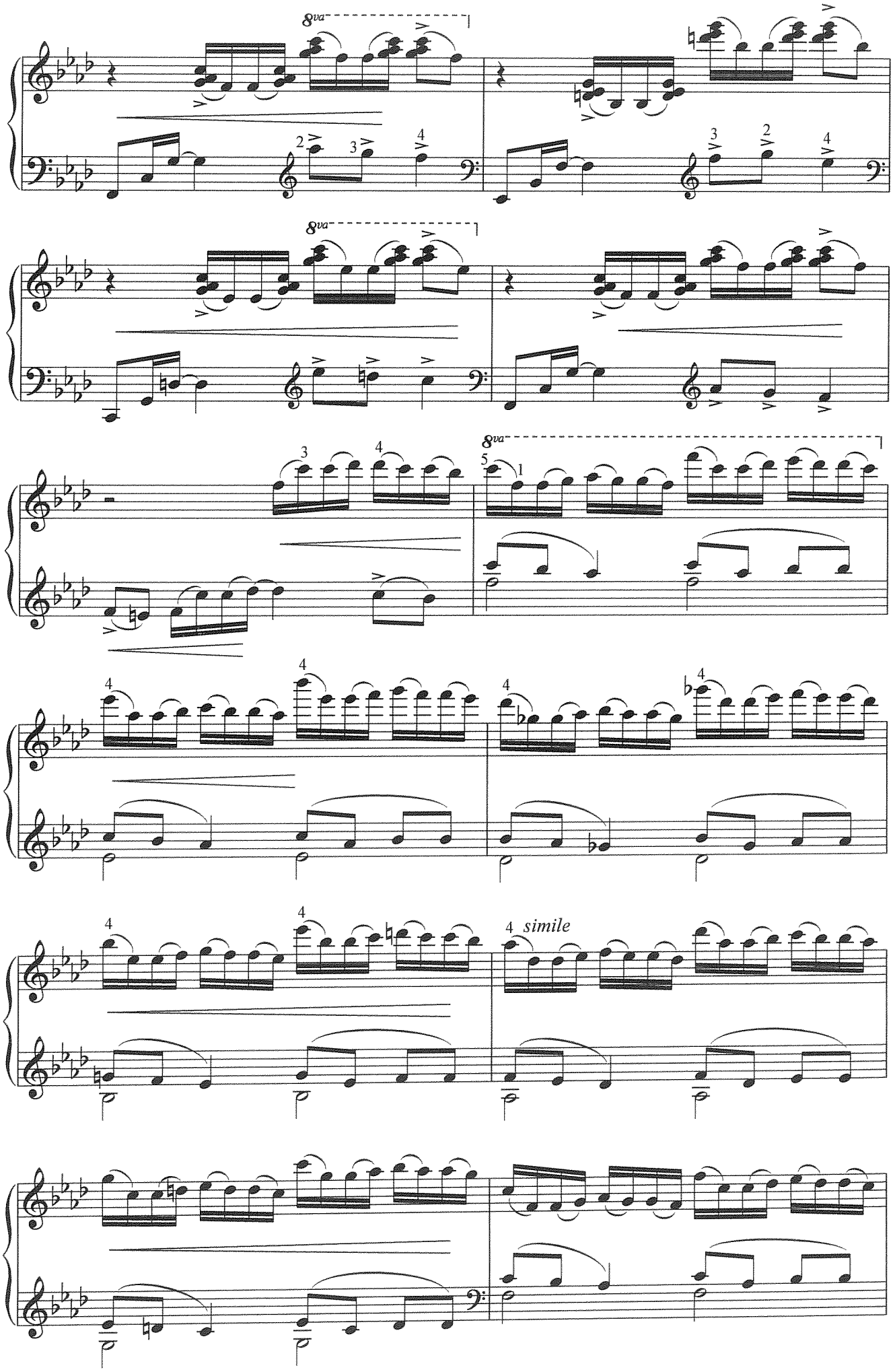
*)Несколько подвижнее, чем adagio. С чувством (авт).

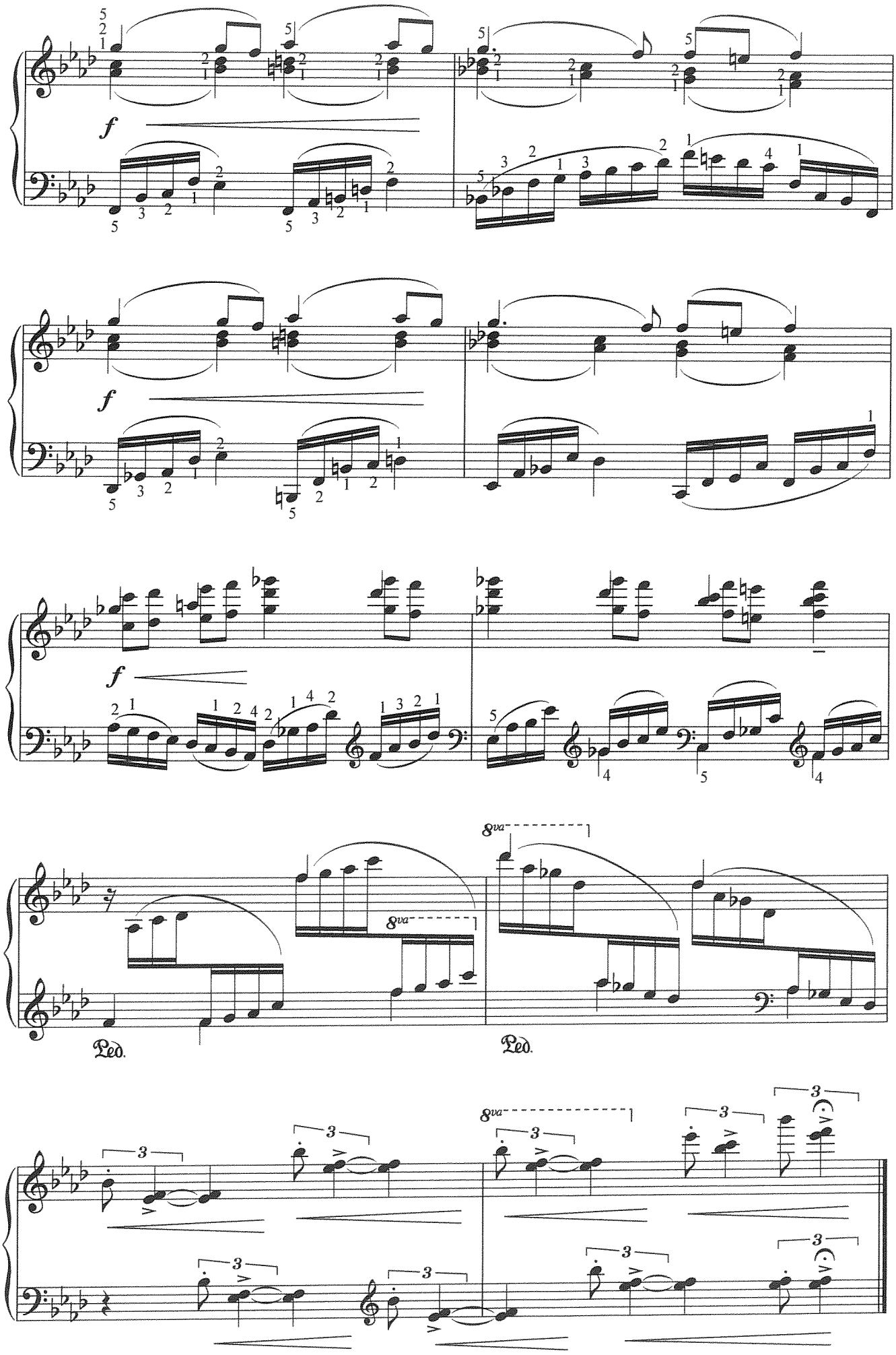

1.
2.
mf
mf
mp
mp
mp
morendo
ppp
mp

№3 Кукушка

Andante con espressivo (выразительно, экспрессивно)

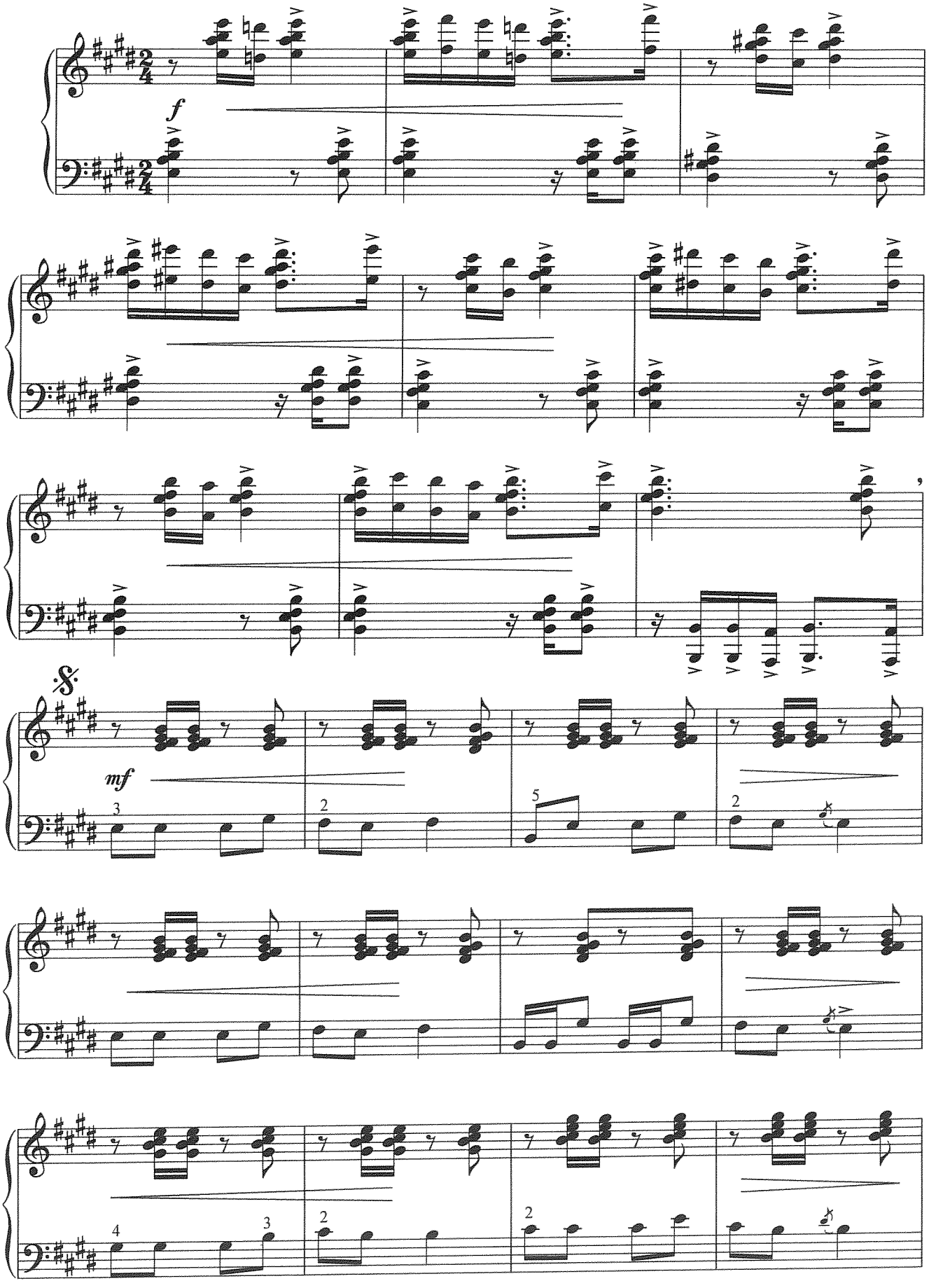


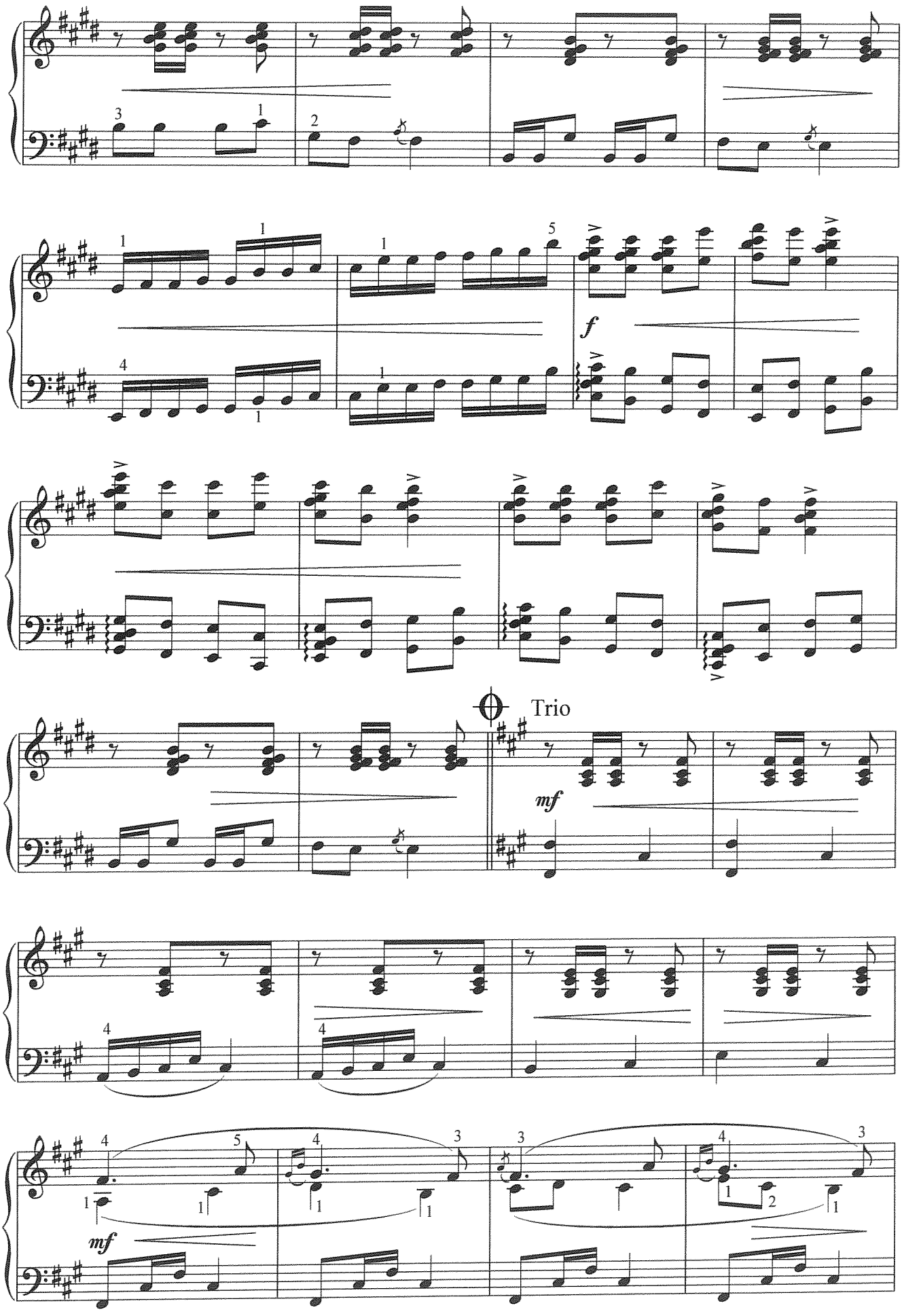

8va
8va
8va
simile

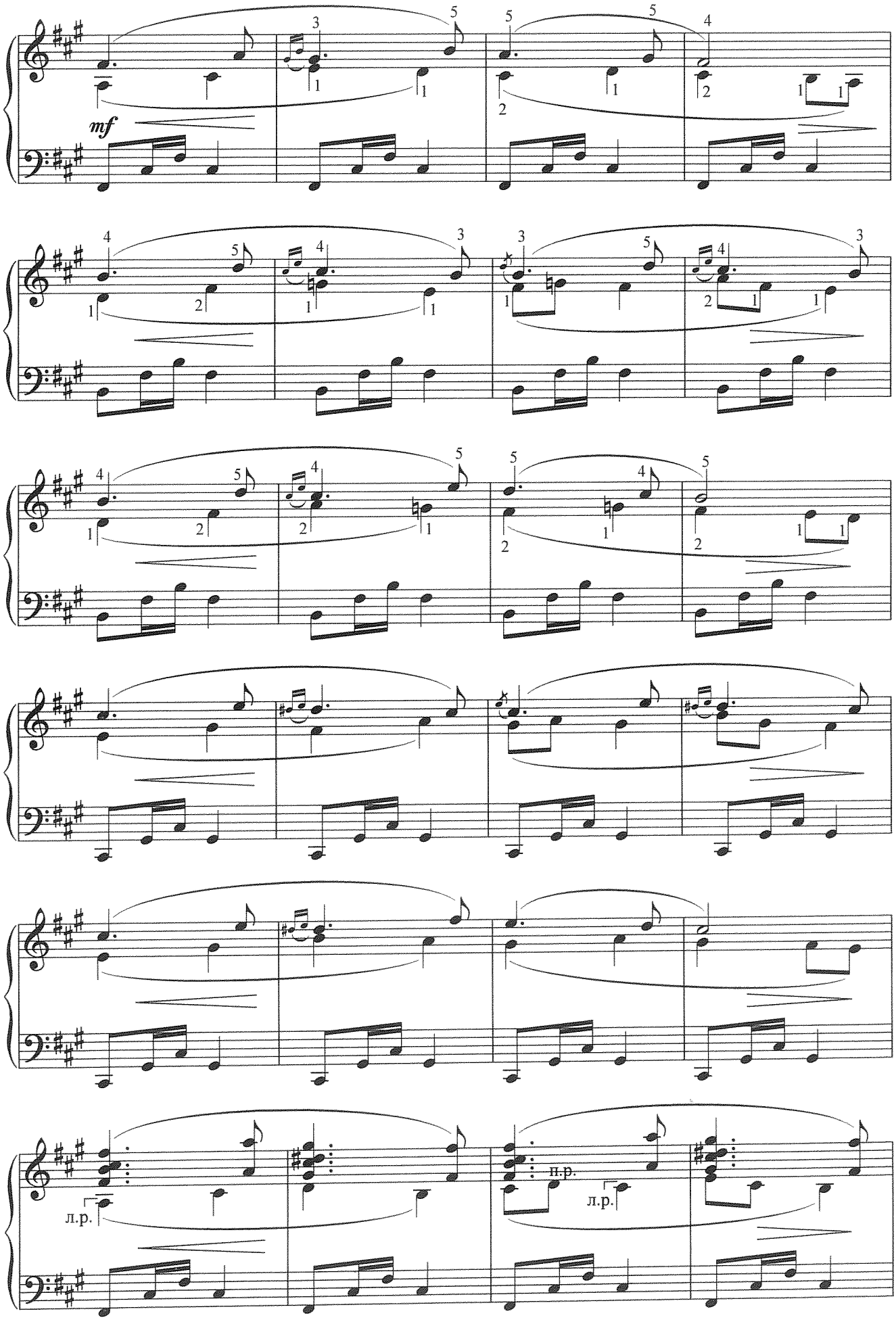

f
f
f
8va
8va
Ped.
Ped.
8va
3

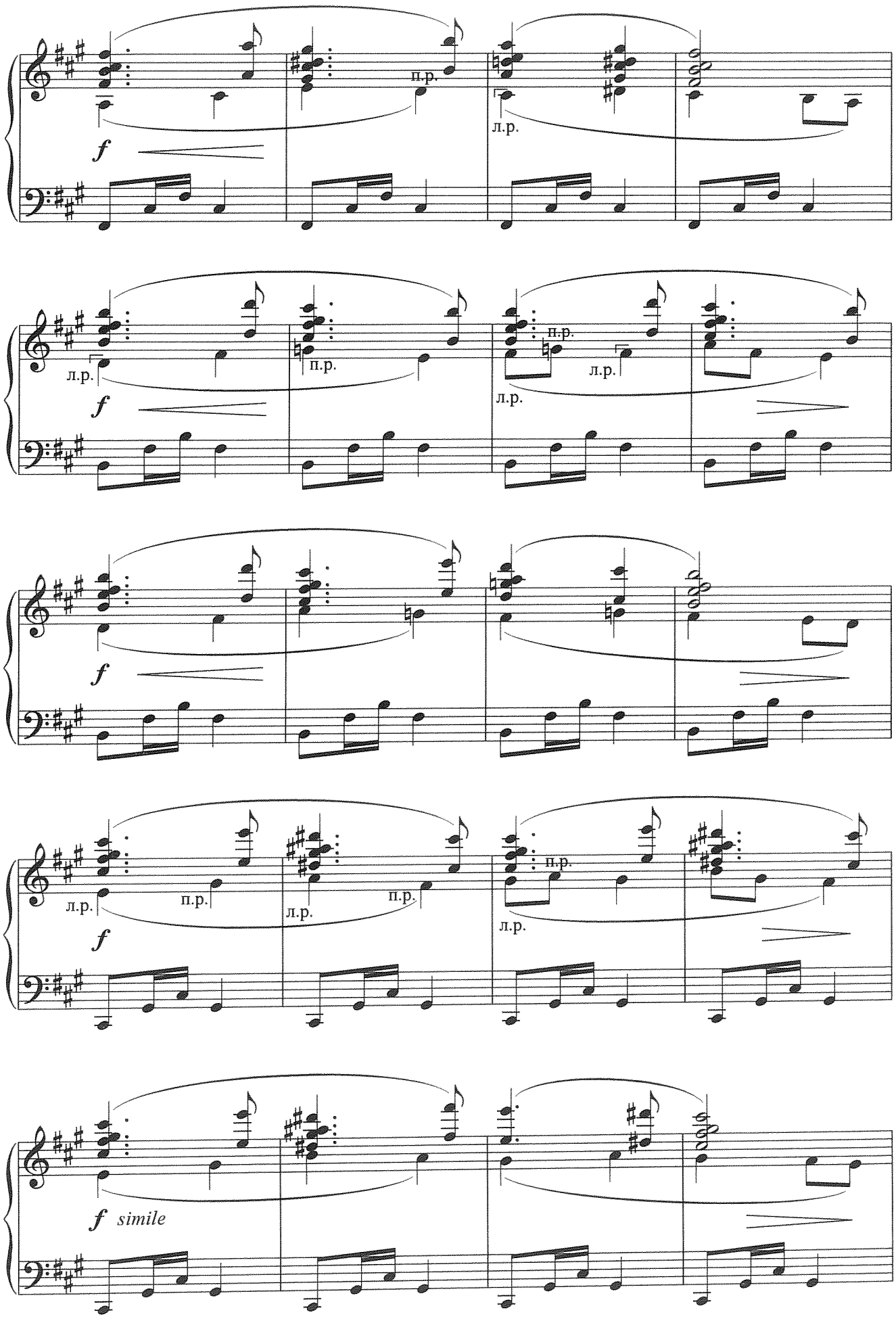
№4 Овеянный счастьем якут

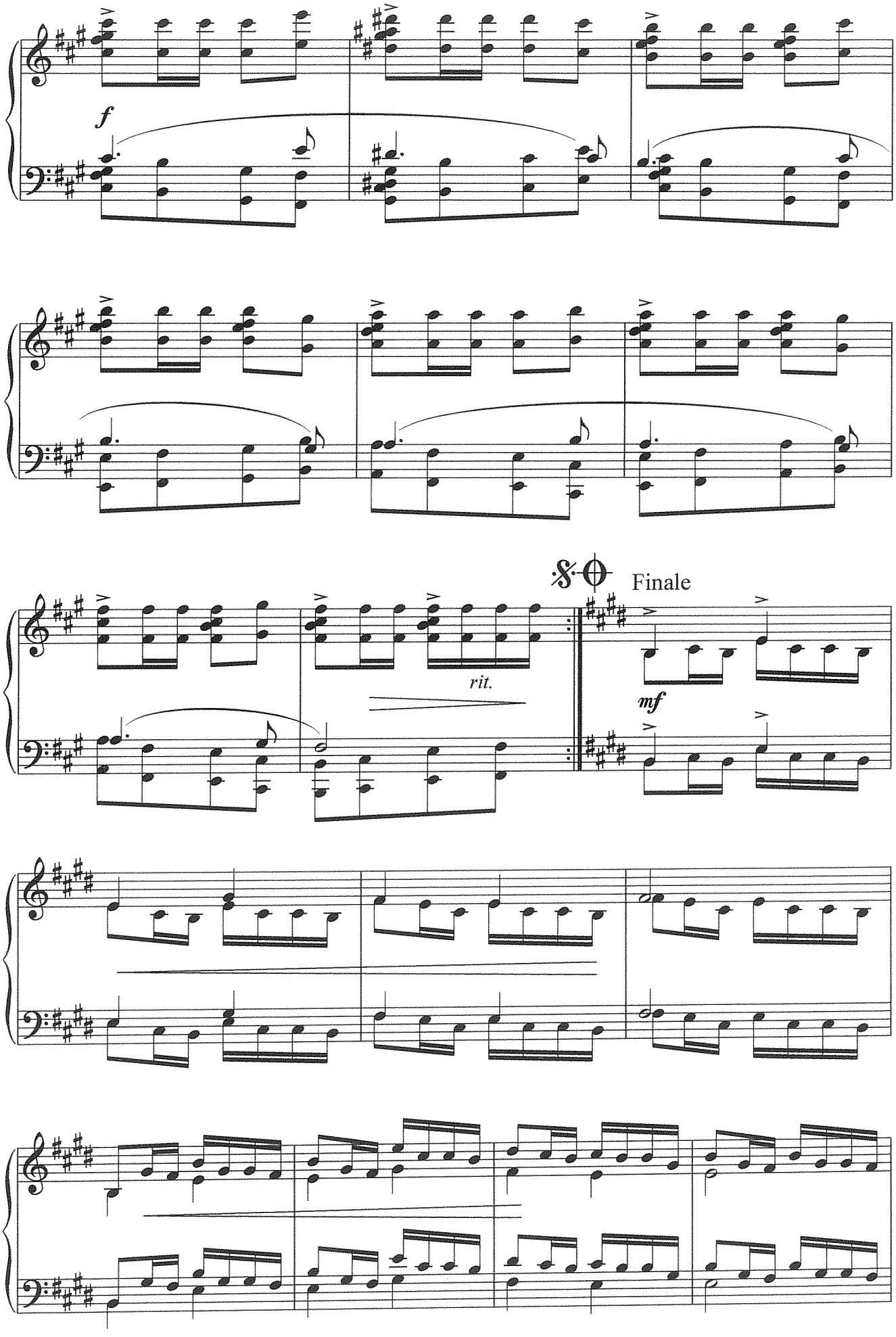
Marcia trionfale (торжественно)

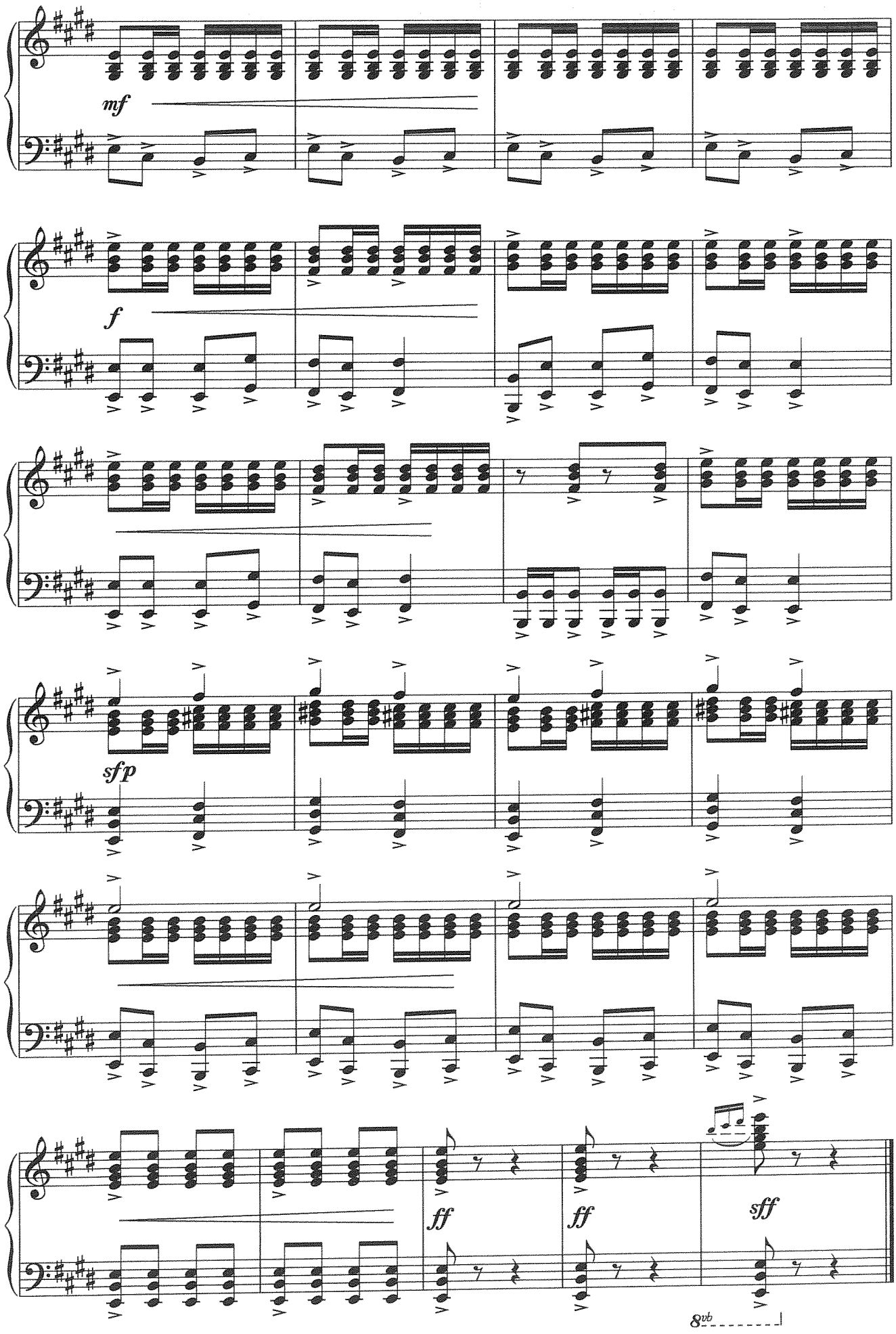



f
Trio
mf
mf


mf
л.р.
п.р.
л.р.

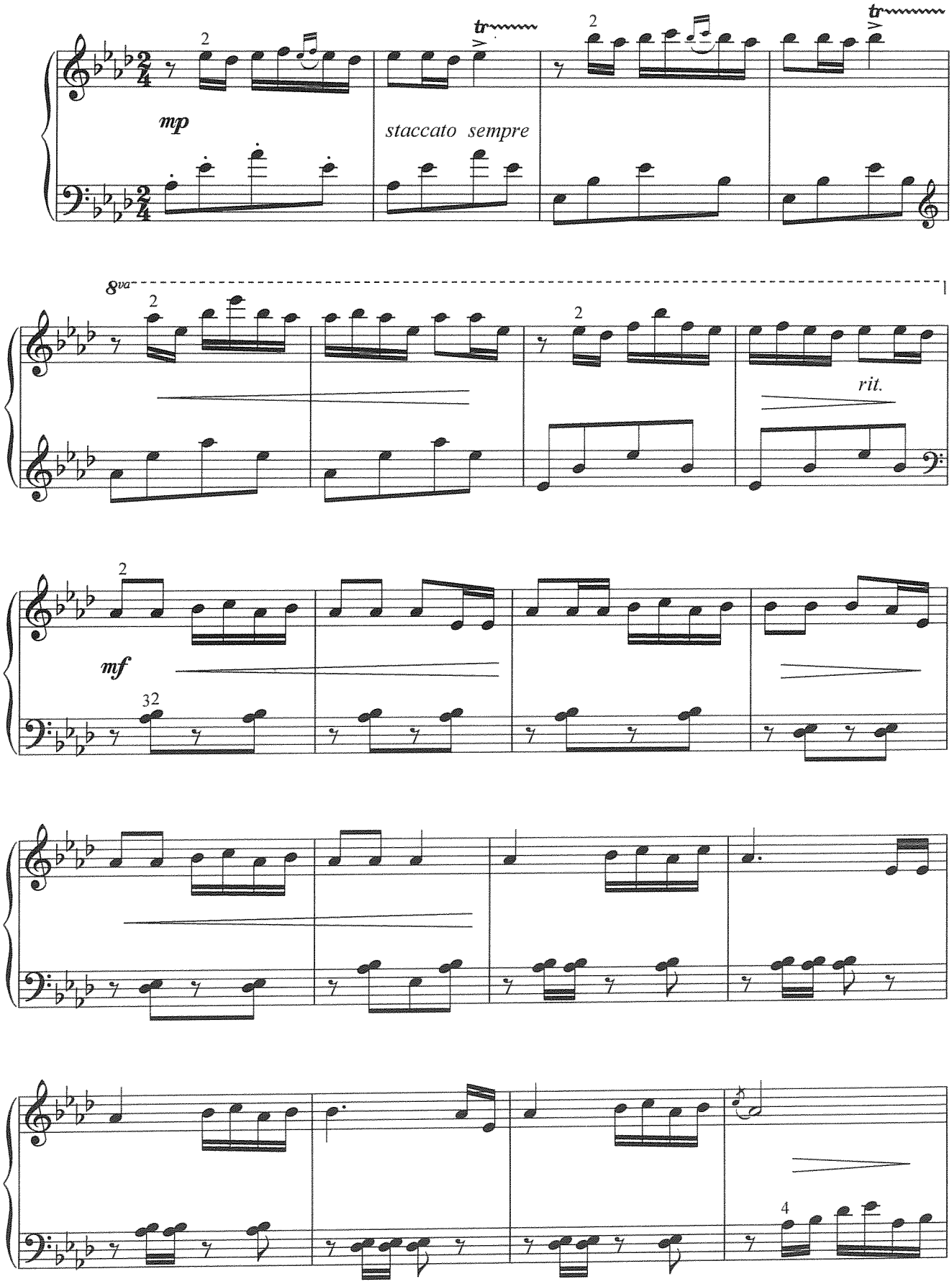

п.р.
л.р.
f
л.р.
п.р.
л.р.
п.р.
л.р.
f
л.р.
п.р.
л.р.
п.р.
л.р.
f
п.р.
л.р.
f simile

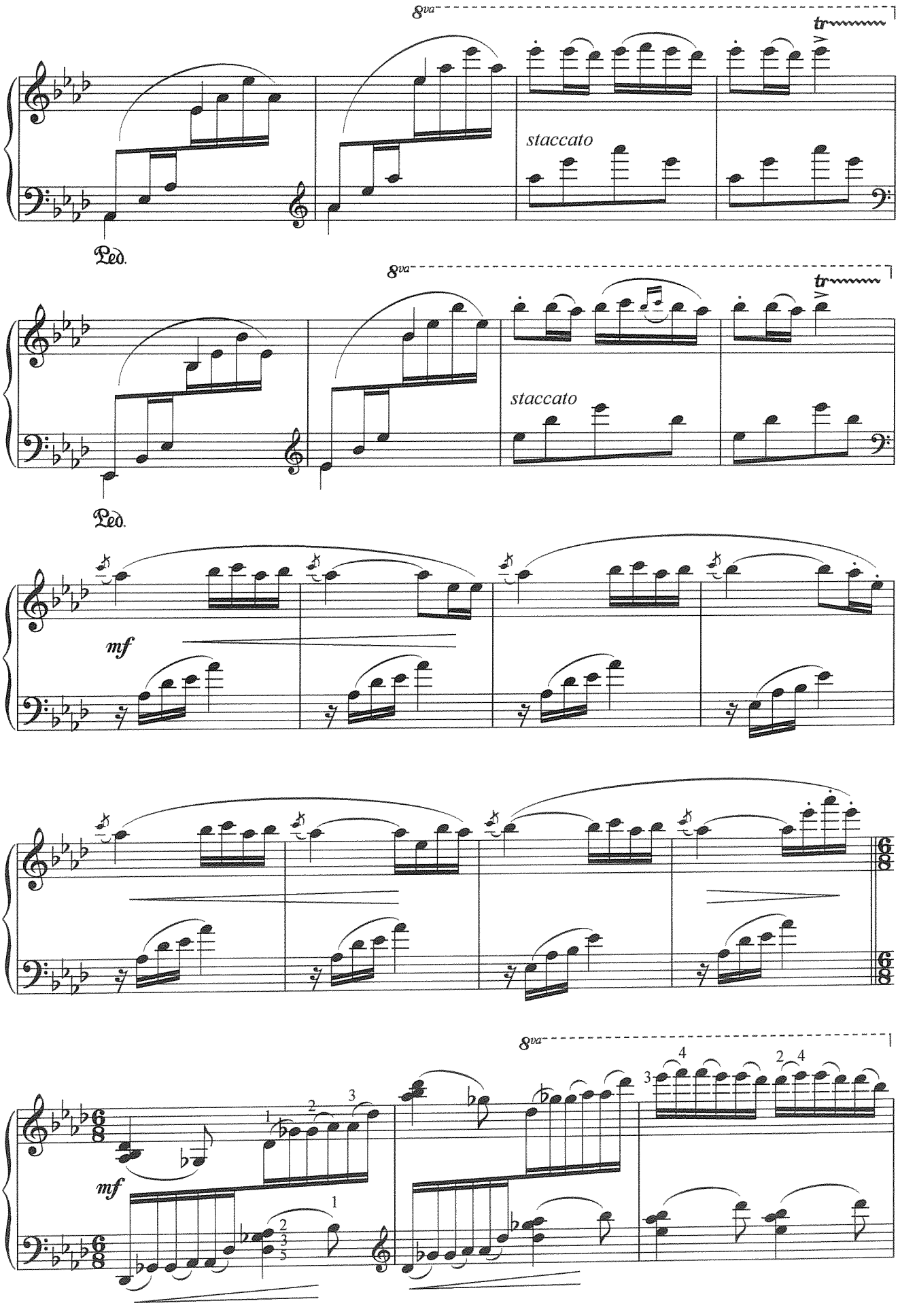

f
Finale
rit.
mf

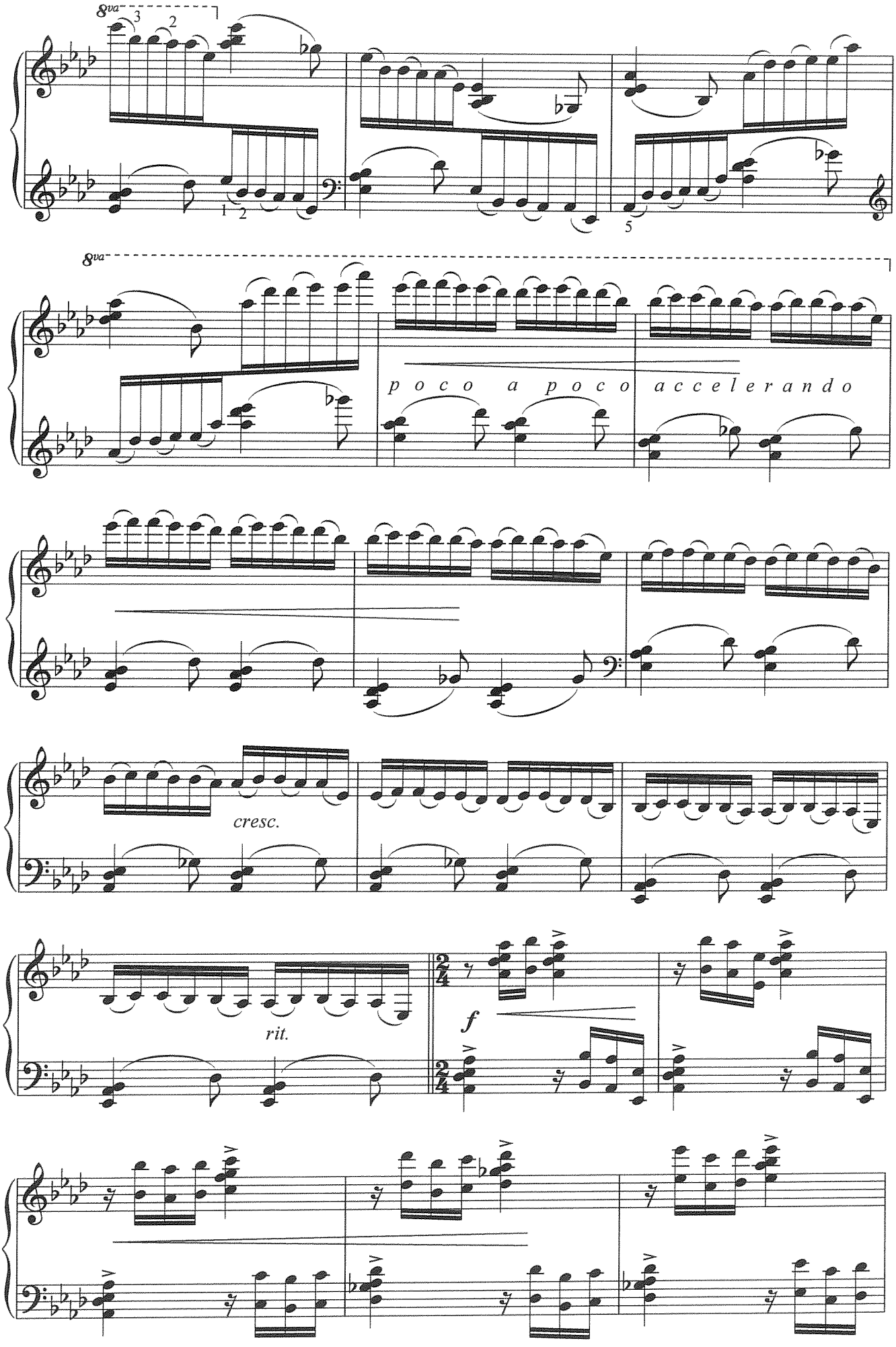

mf
f
sfp
ff
ff
sff
8vb

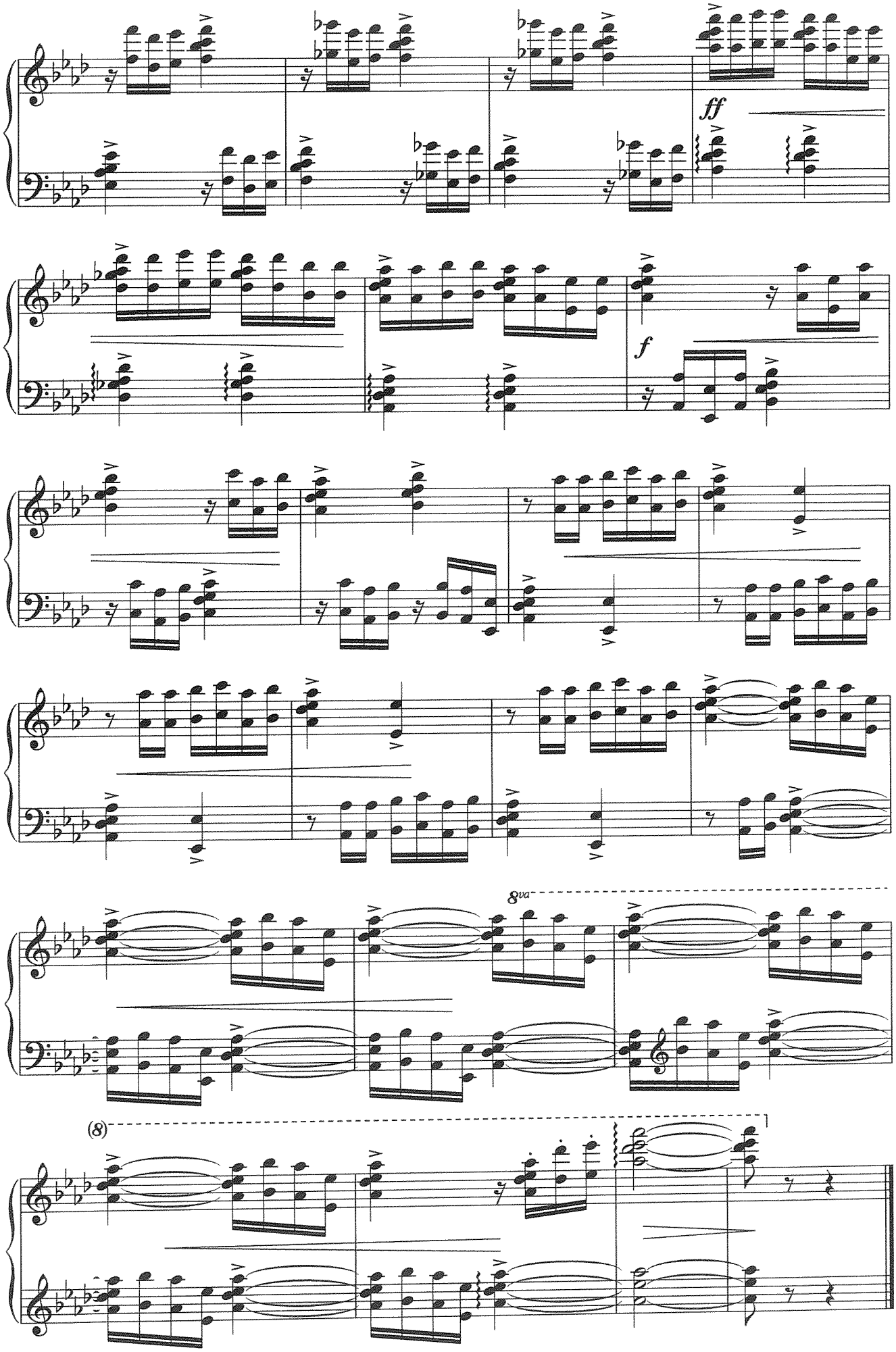
№5 Золотистый ли...

Allegretto con giocoso (игриво)



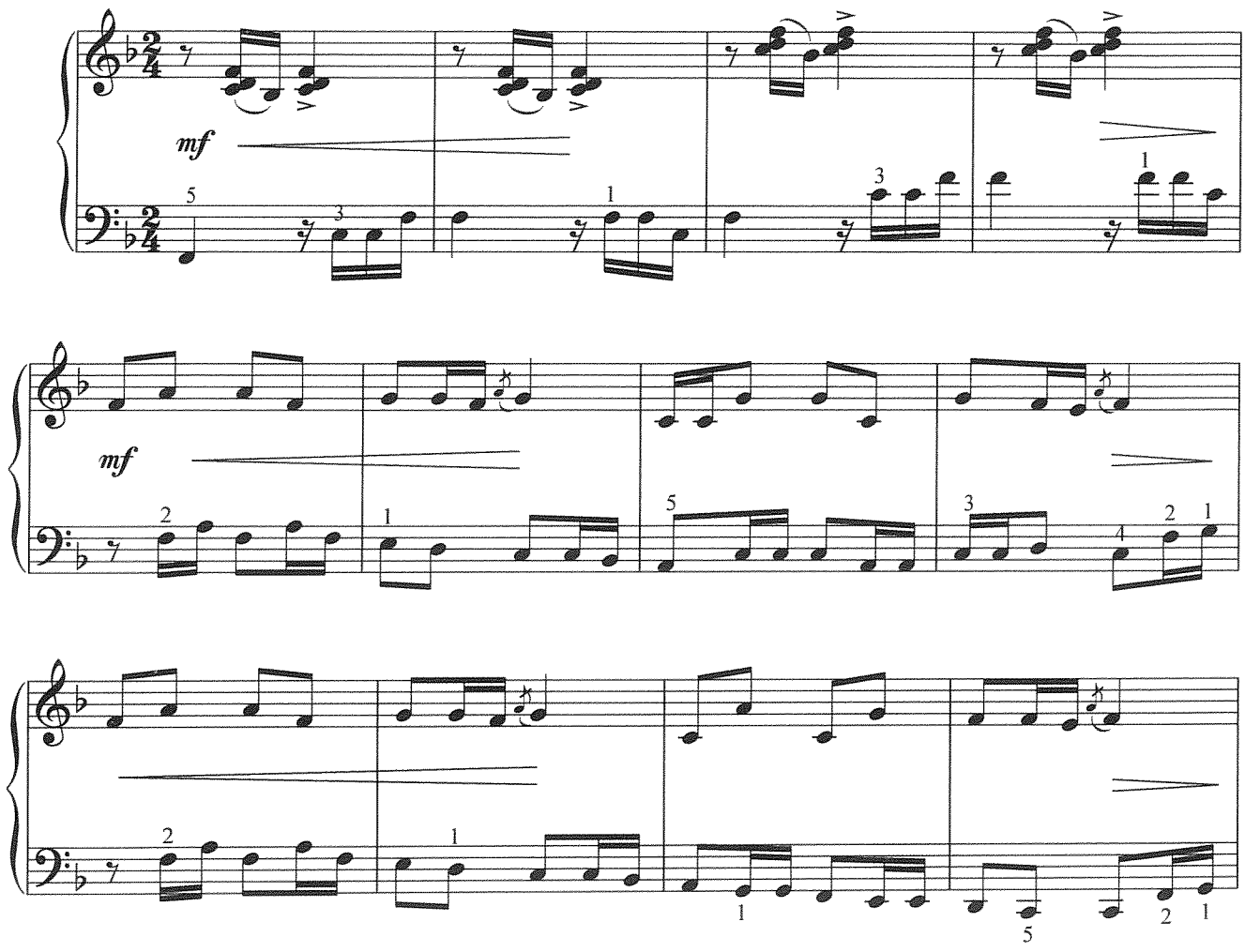

8va
tr
staccato
Ped.
8va
tr
staccato
Ped.
mf
mf
8va


8va
3
2
1
2
5
8va
poco a poco accelerando
cresc.
rit.
f

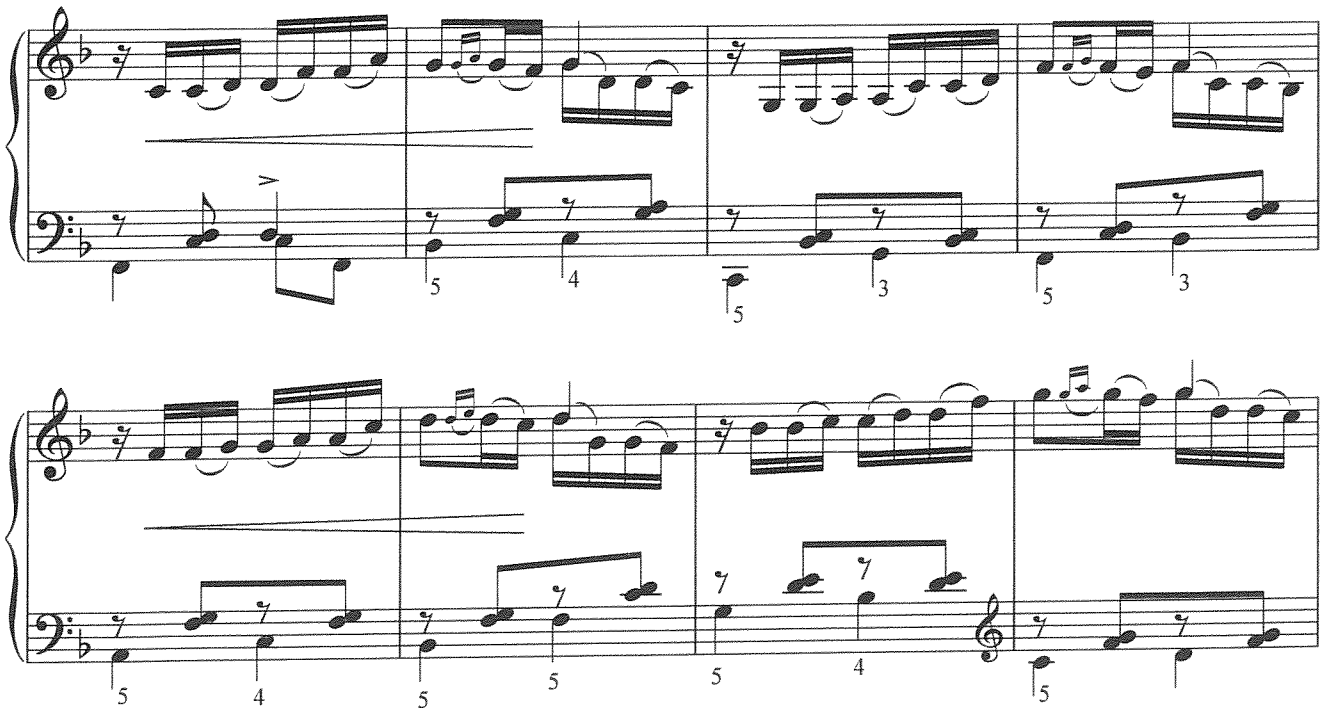

ff
f
8va
(8)

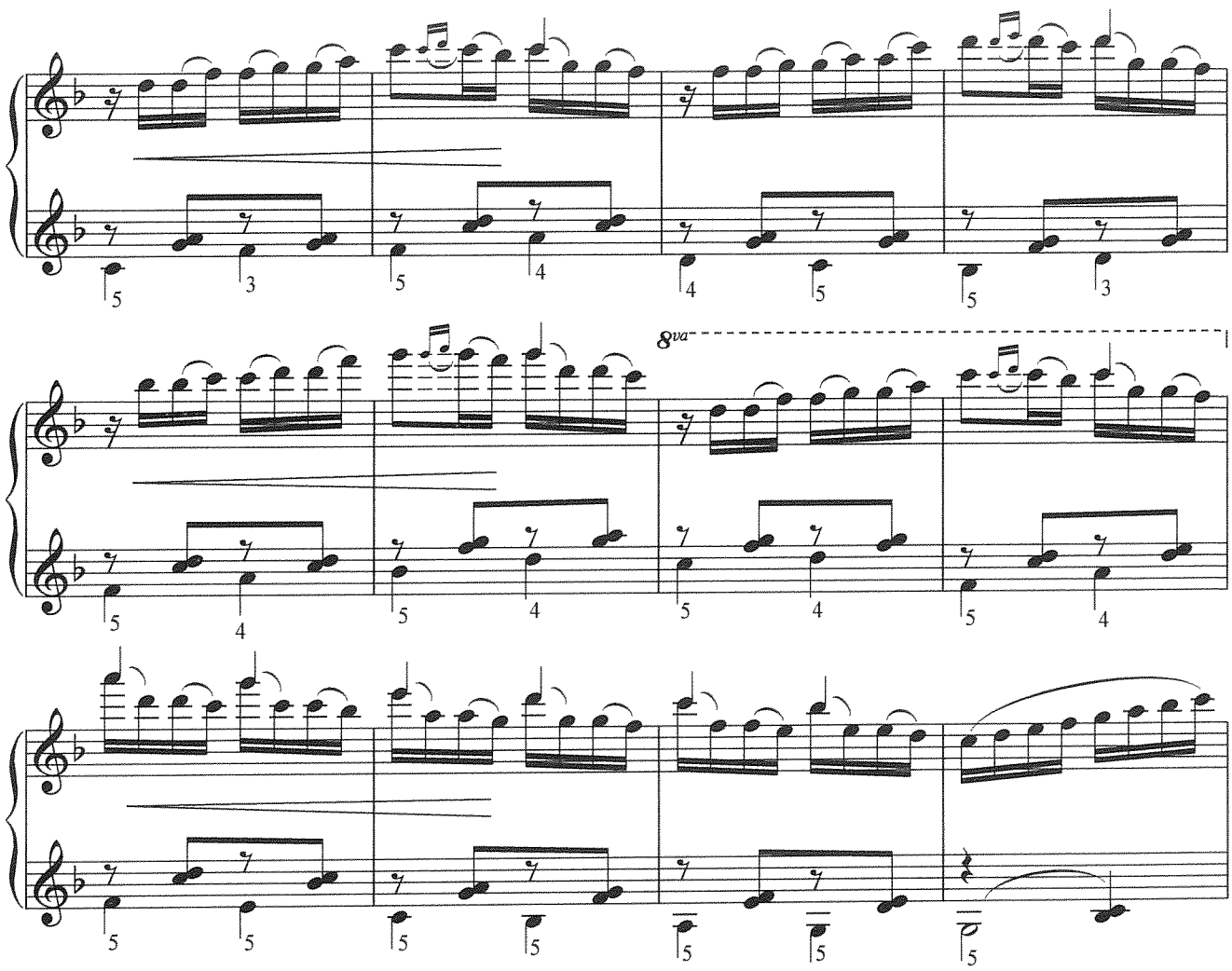
№6 "Чадом - гарью пахнущий"

Moderato con temperamento

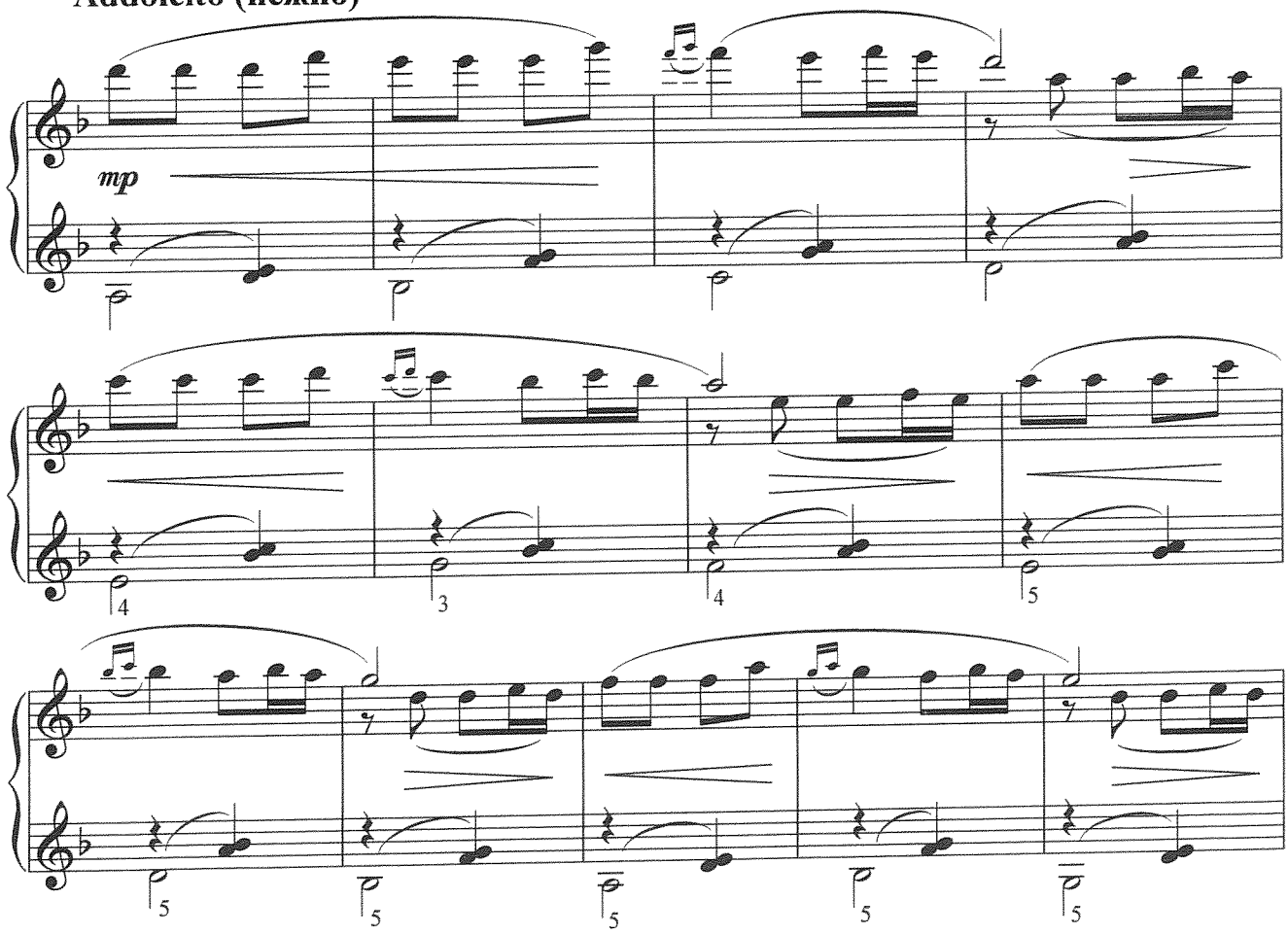


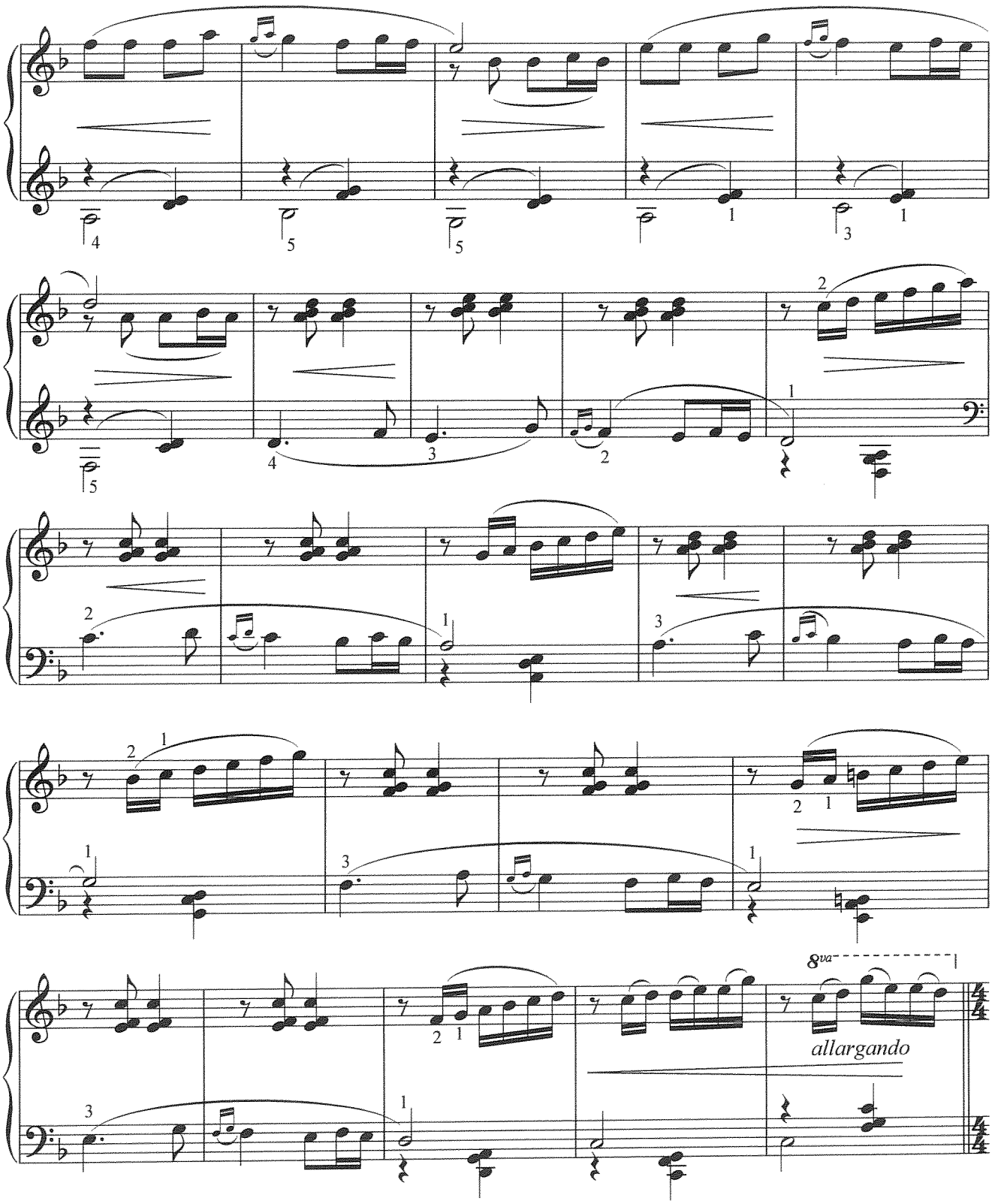
Meno mosso



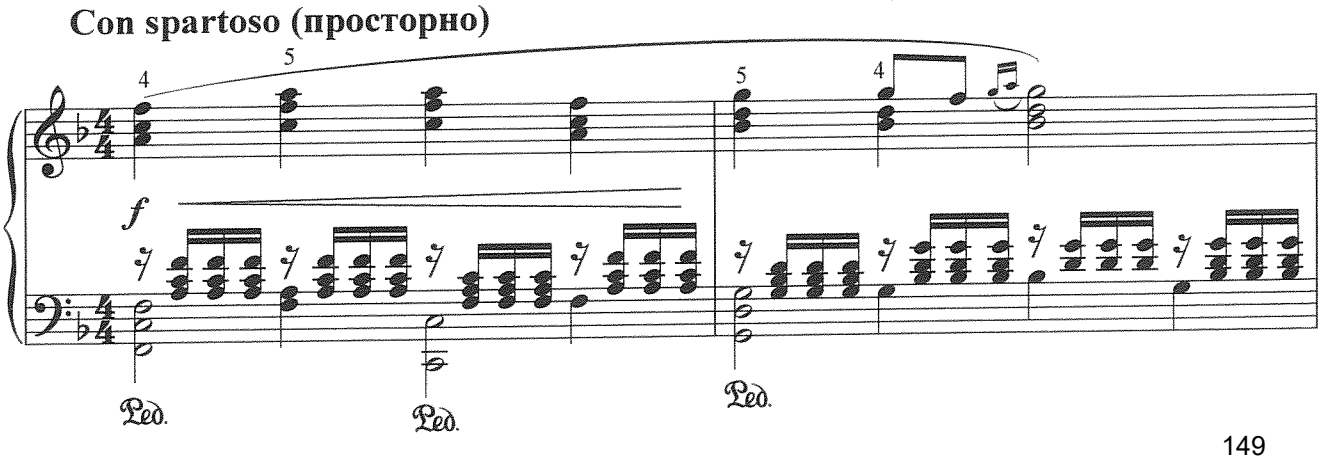


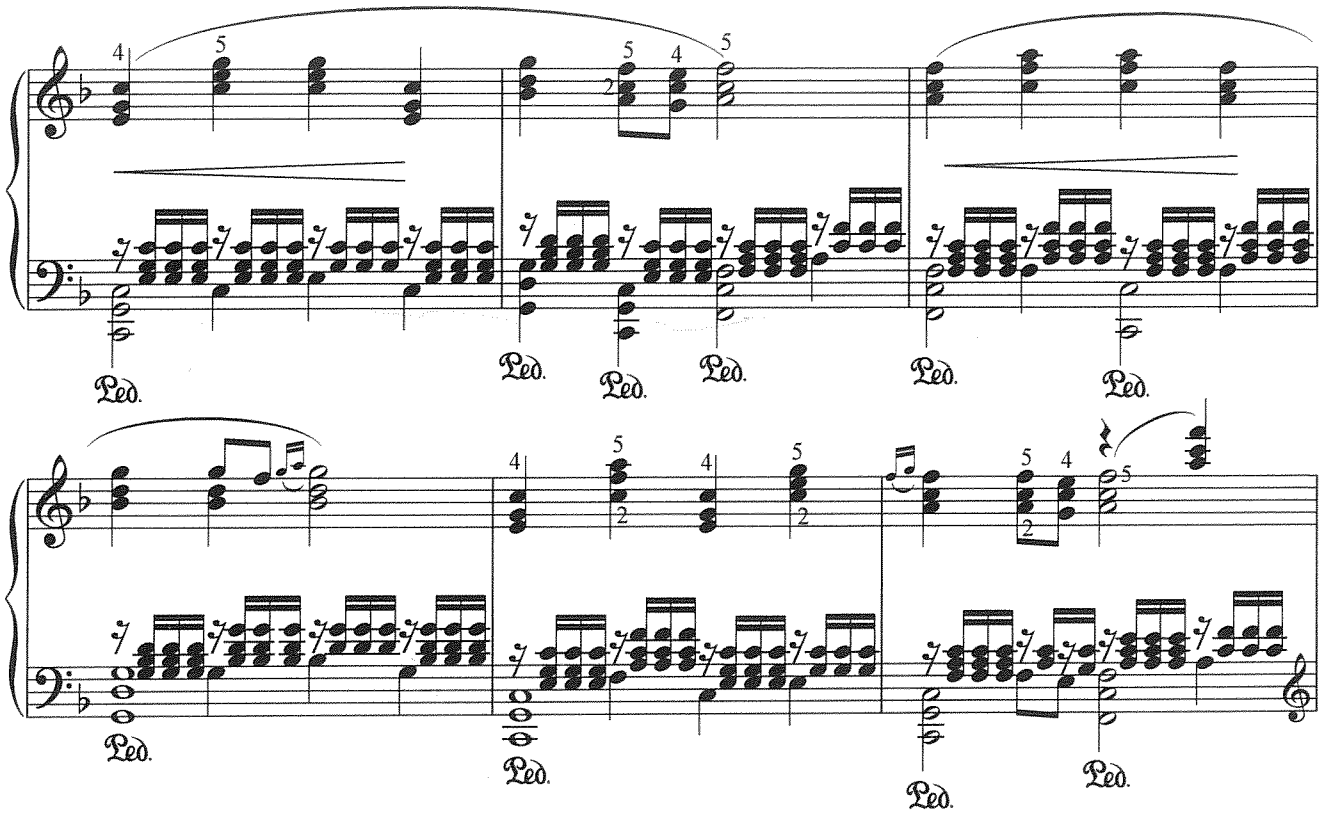
Addolcito (нежно)



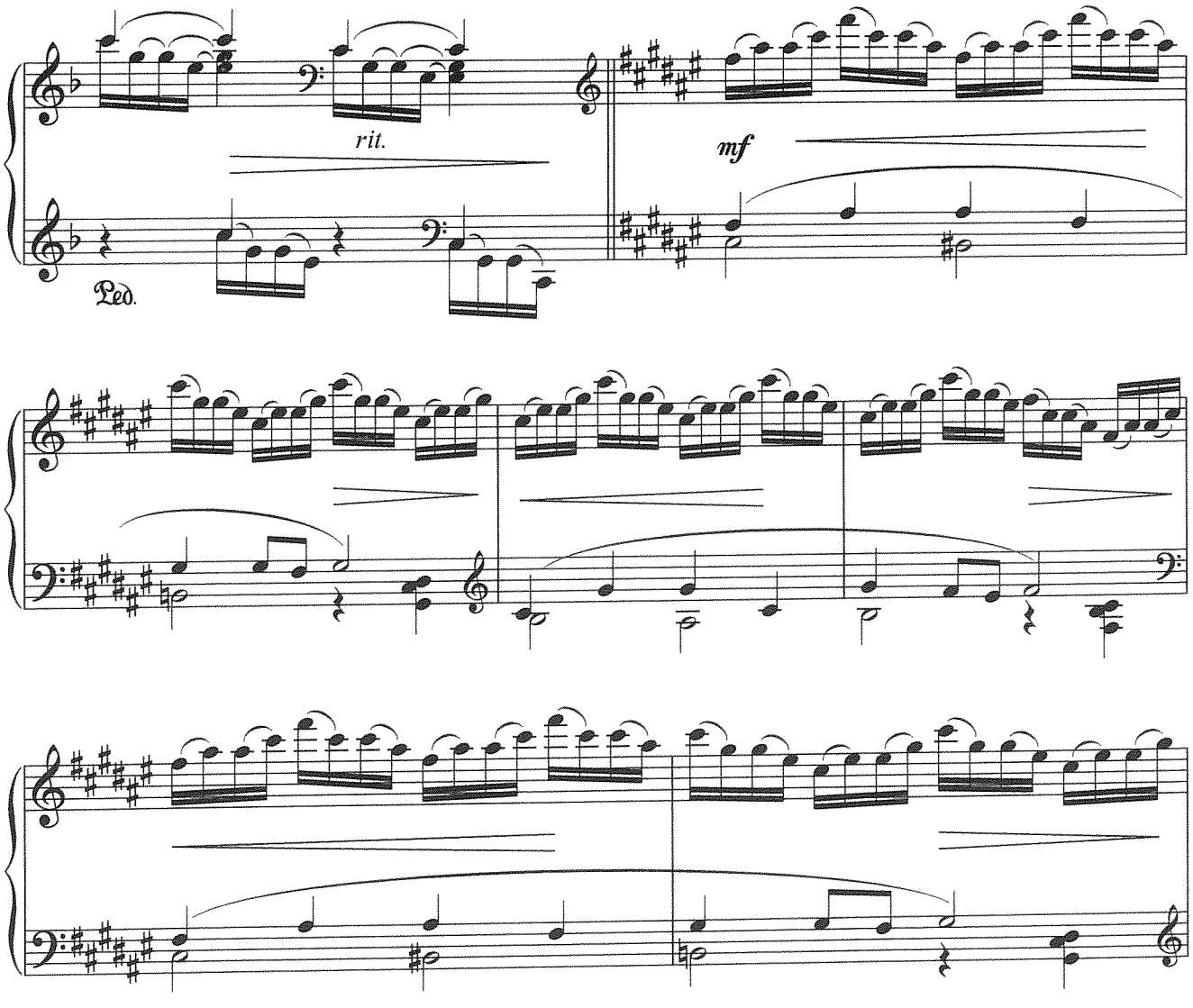


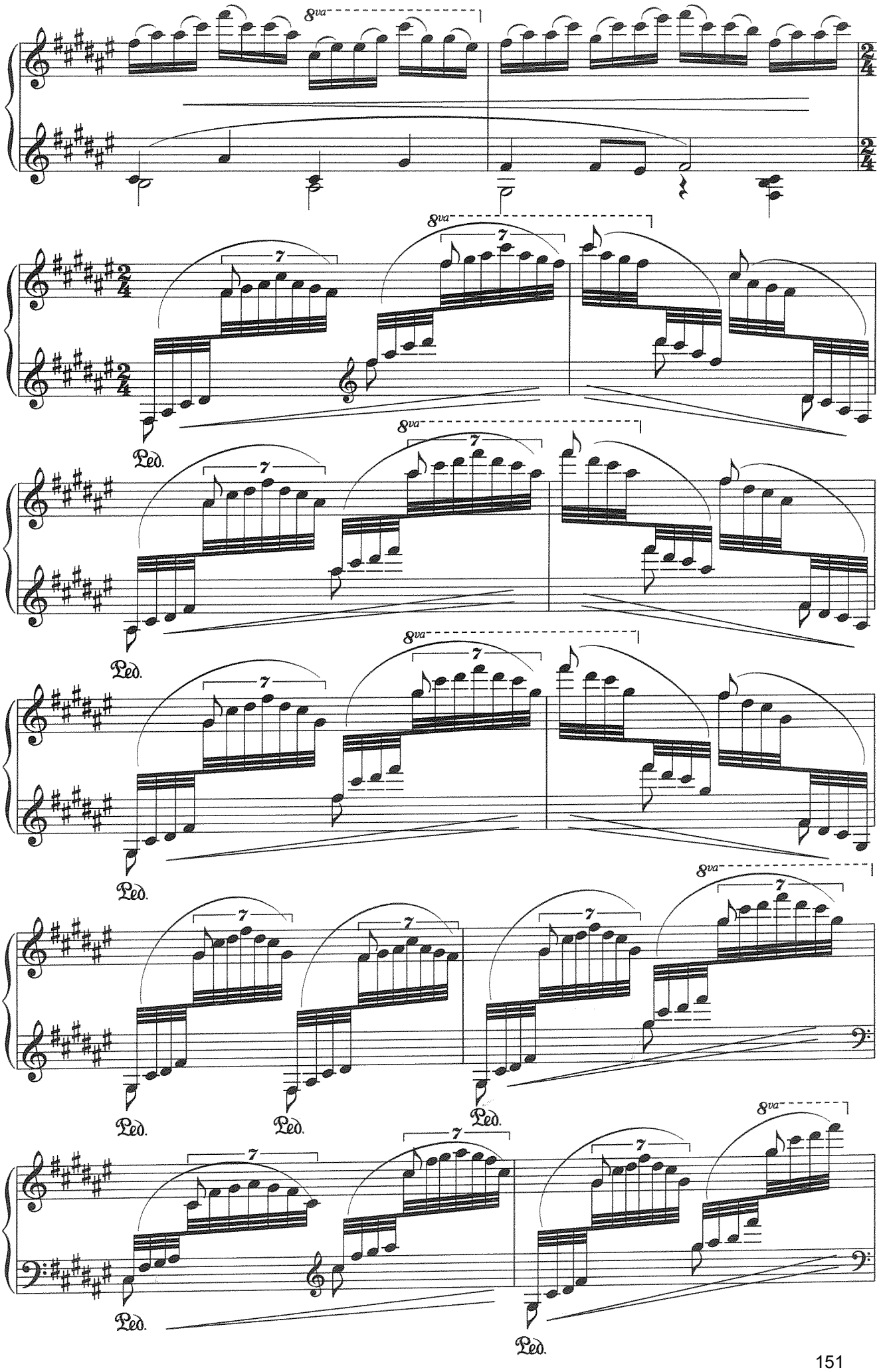
Con spartoso (просторно)

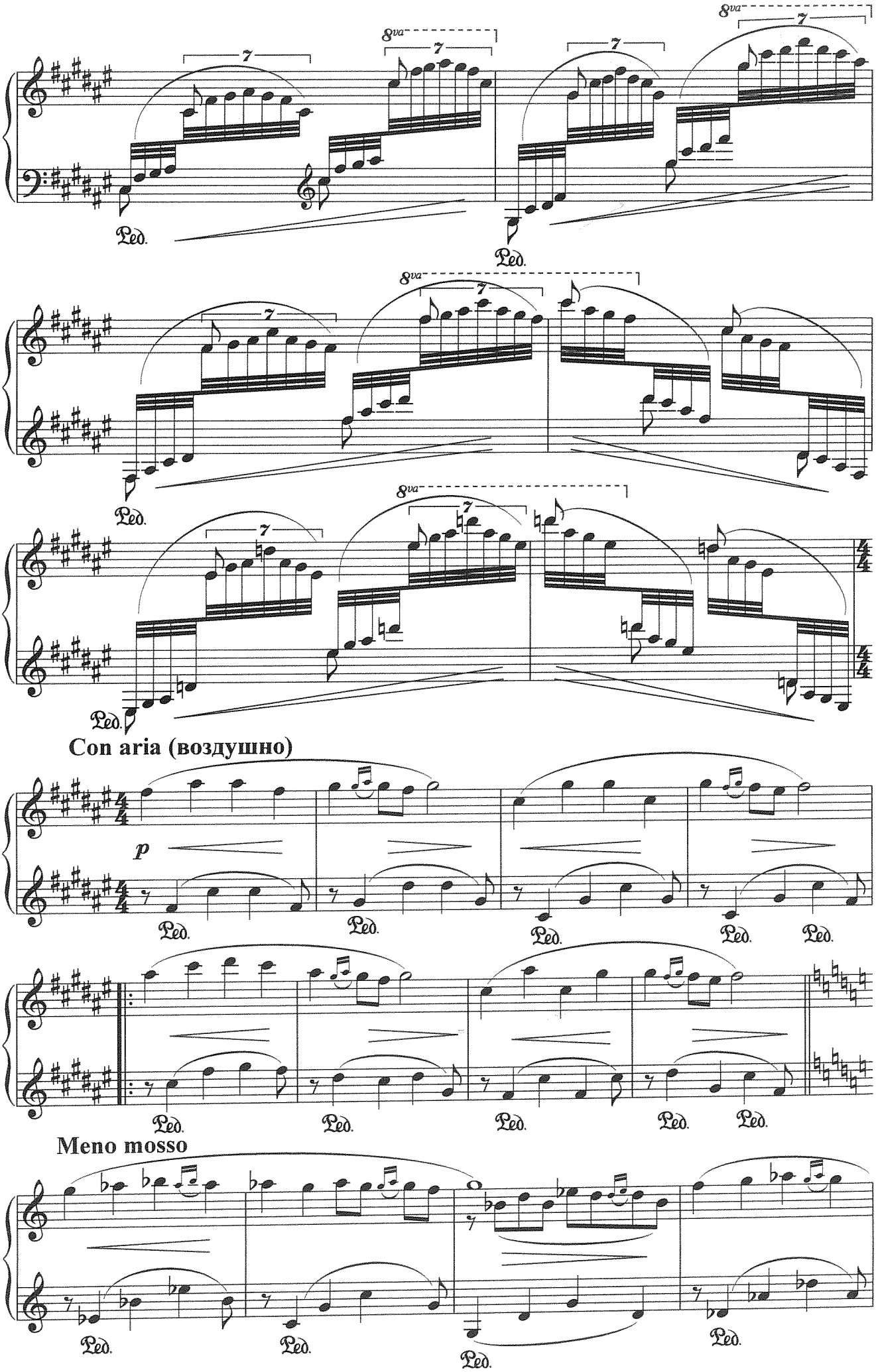


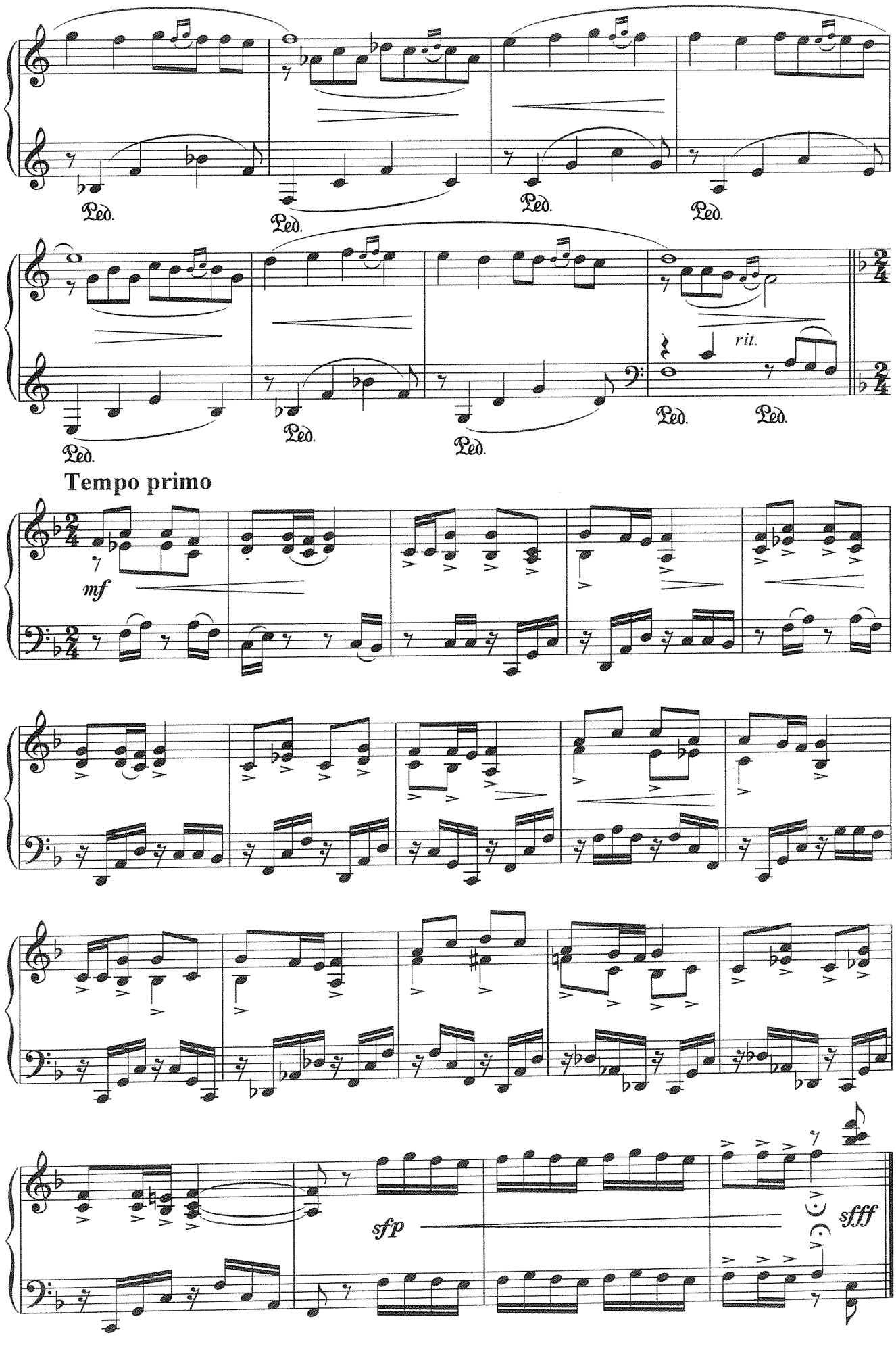


Sonante (звучно)



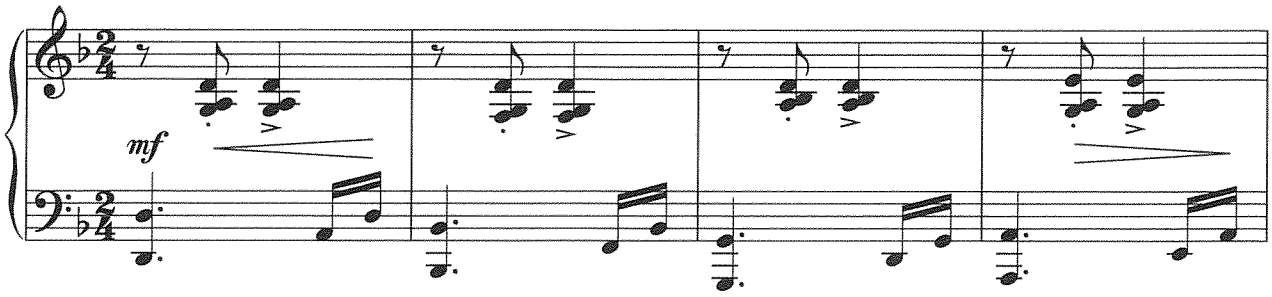

8va
7
Ped.


8va
7
Ped.
Con aria (воздушно)
p
Meno mosso

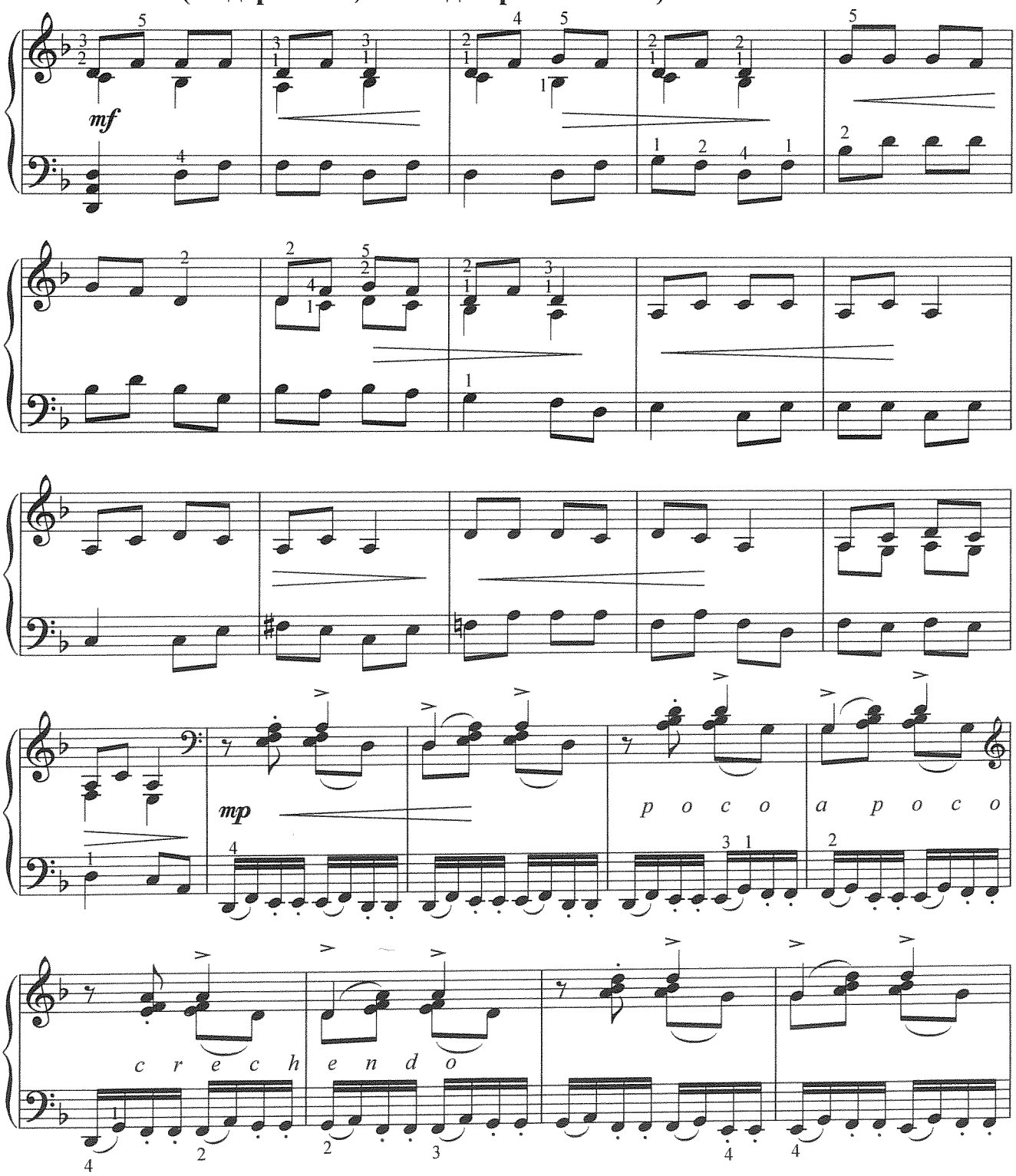

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
rit.
Tempo primo
mf
sfp
sfff

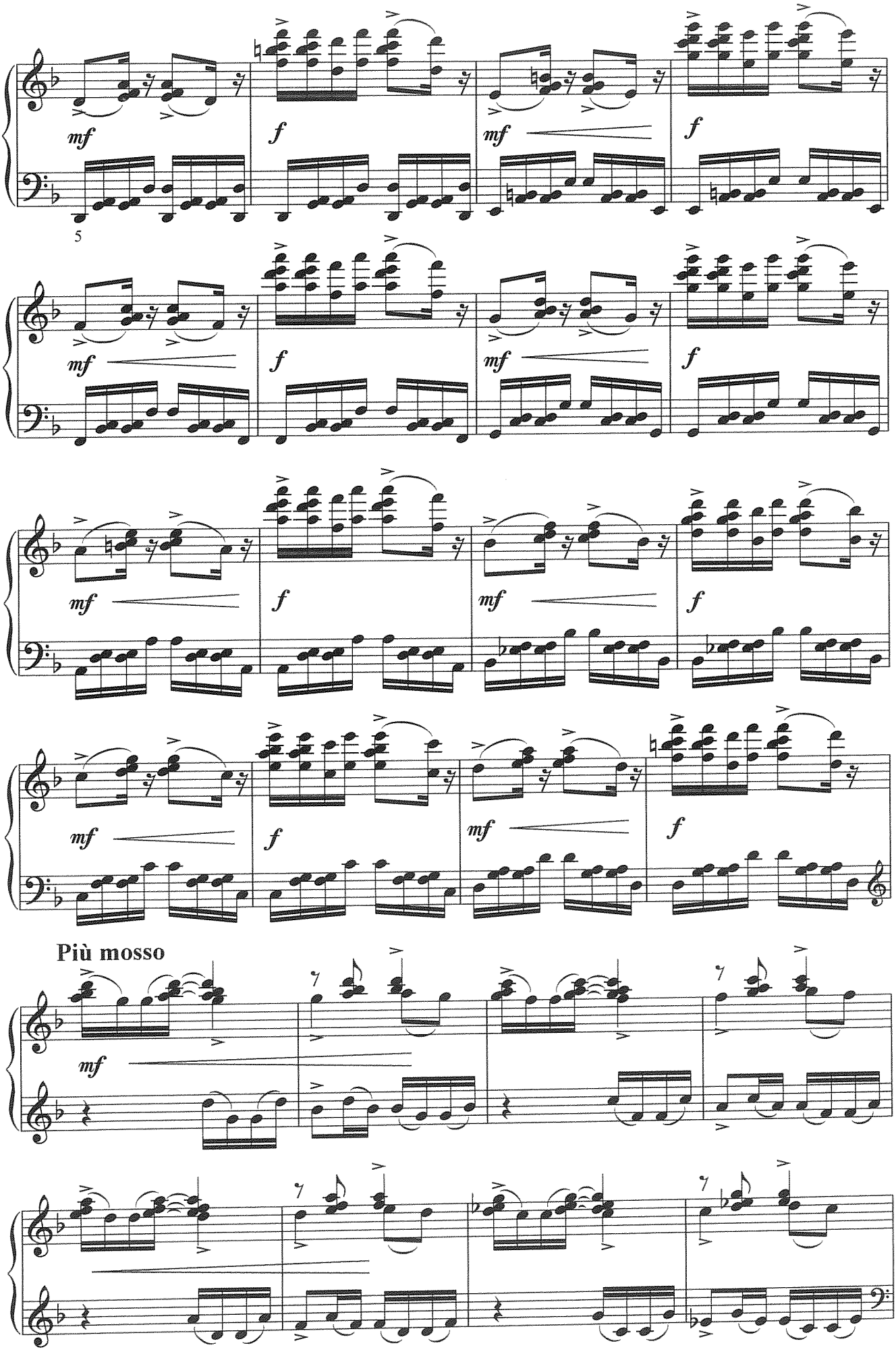
№7 Трудные дни

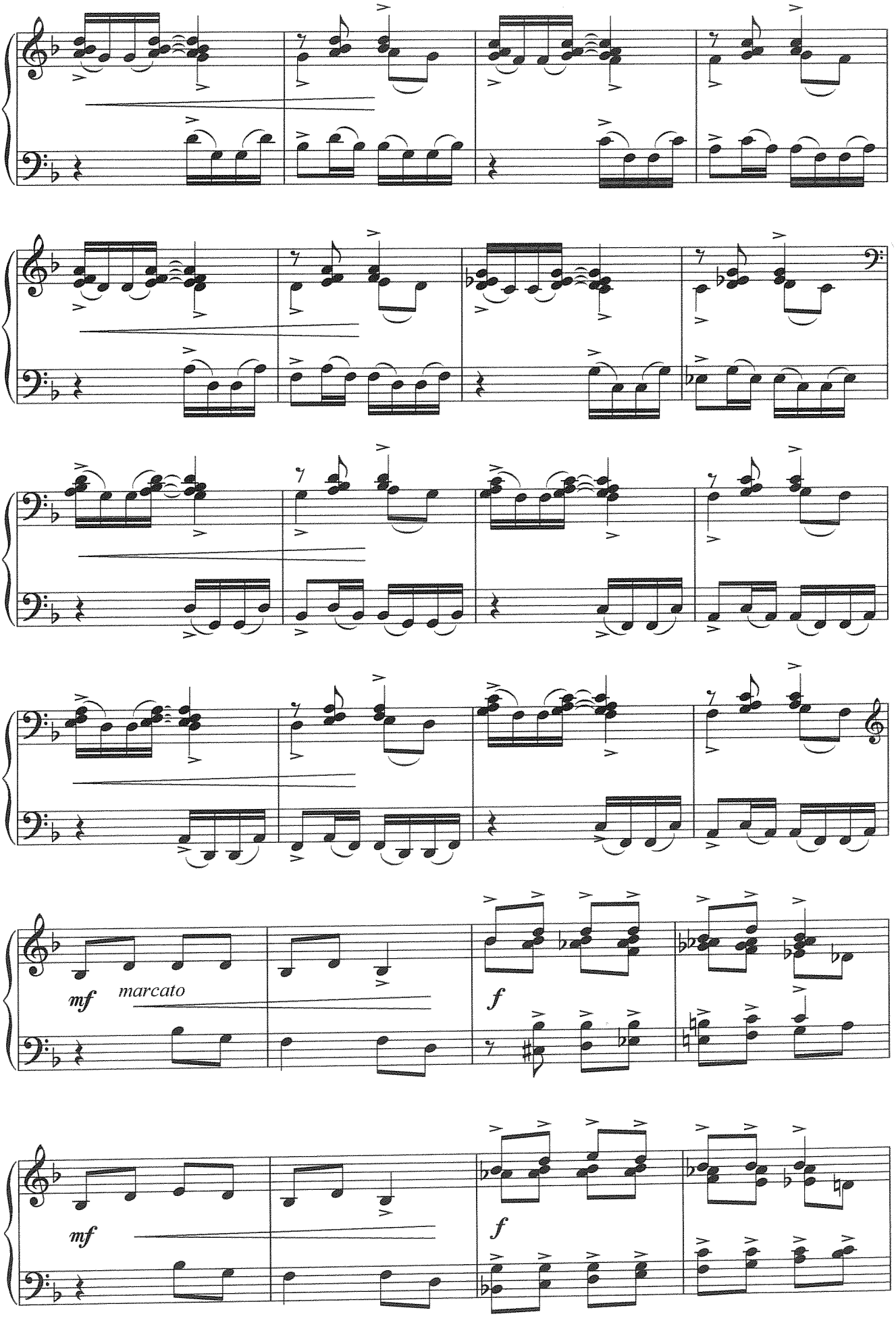
Tempo di osokai (Таттинский)

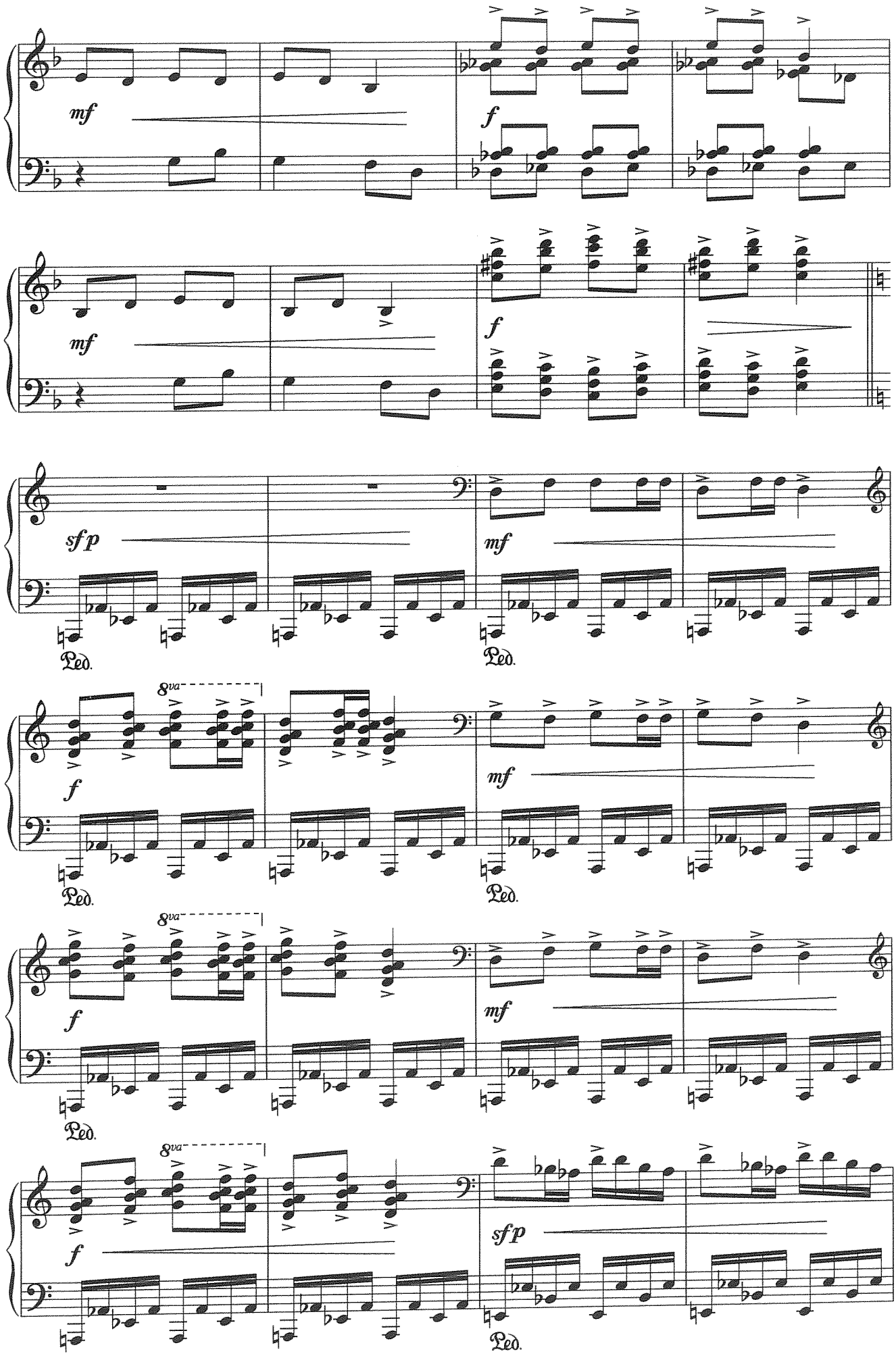


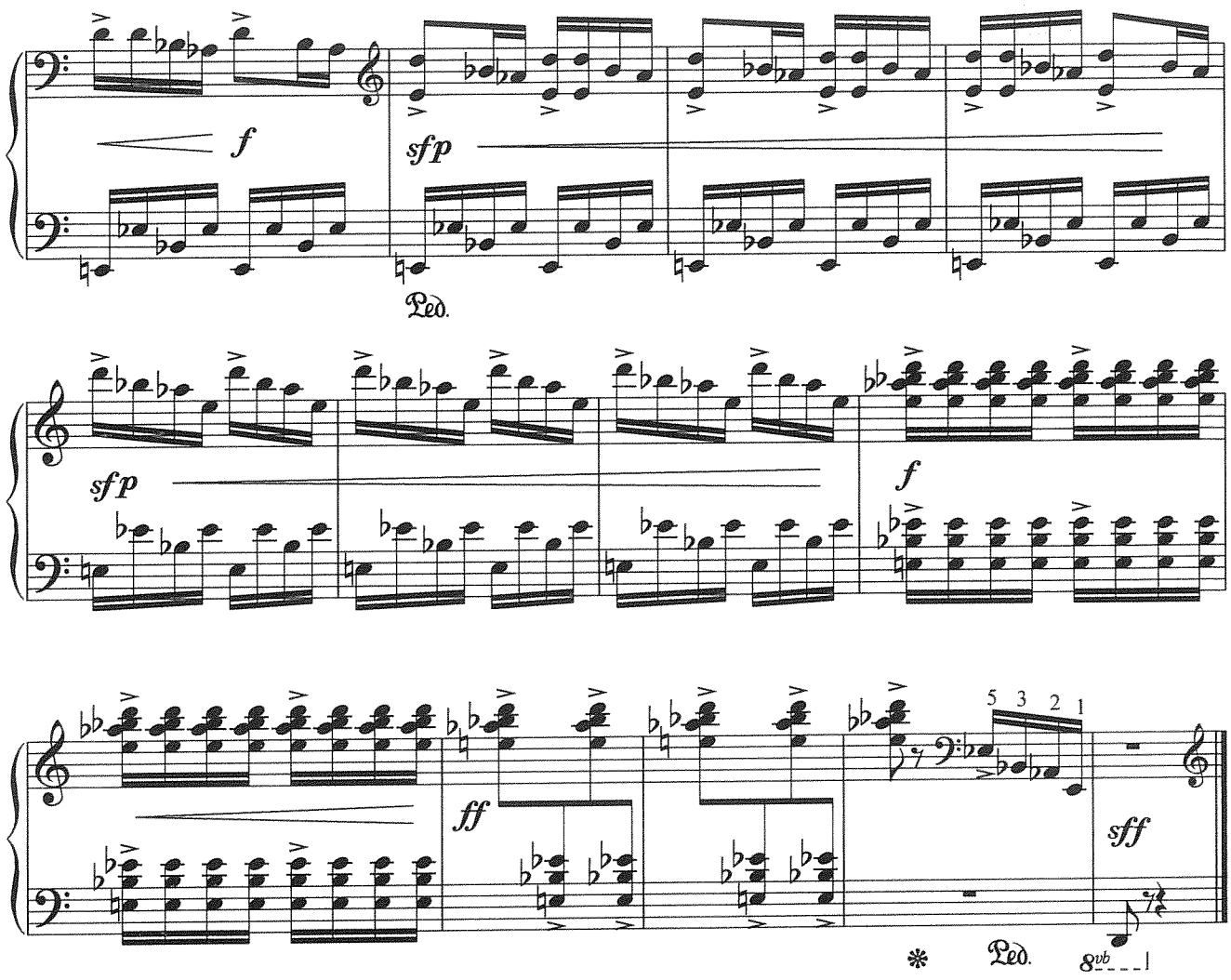
Tenendo (выдерживая, соблюдая ритм и темп)




mf
f
mf
f
5
Più mosso

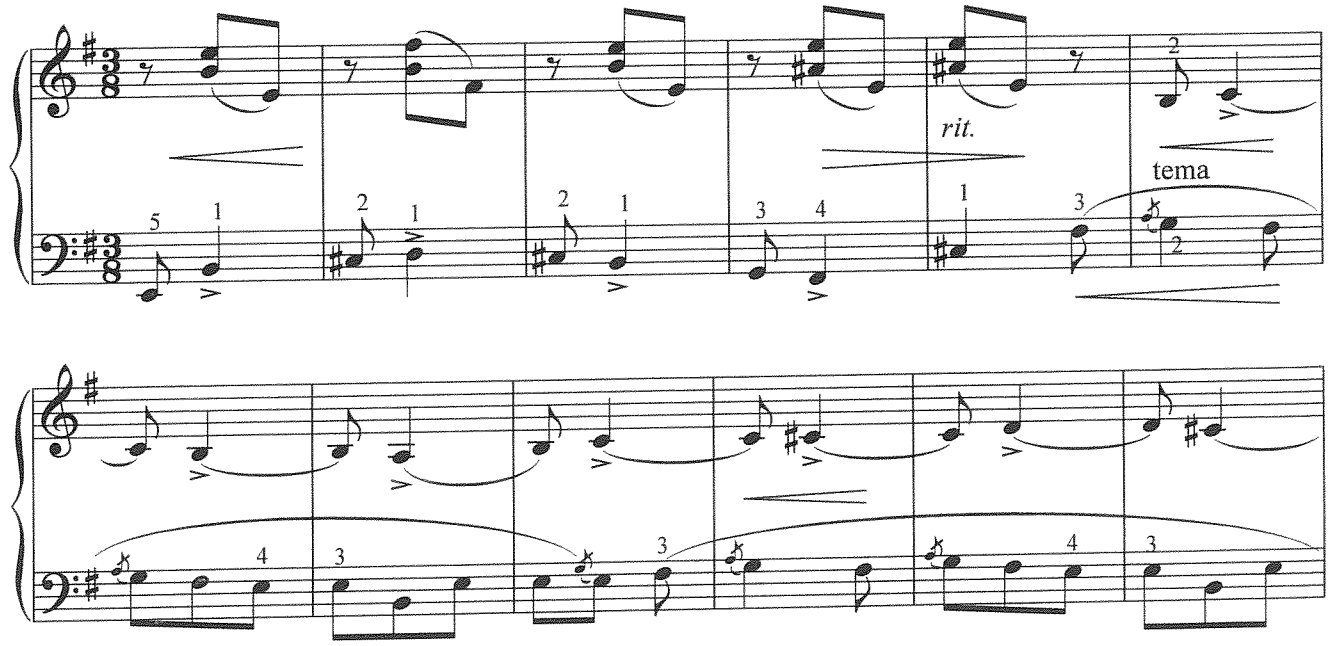

mf
marcato
f
mf
f


mf
f
mf
f
sf p
mf
Ped.
Ped.
8va
f
mf
Ped.
Ped.
8va
f
mf
Ped.
8va
f
sf p
Ped.

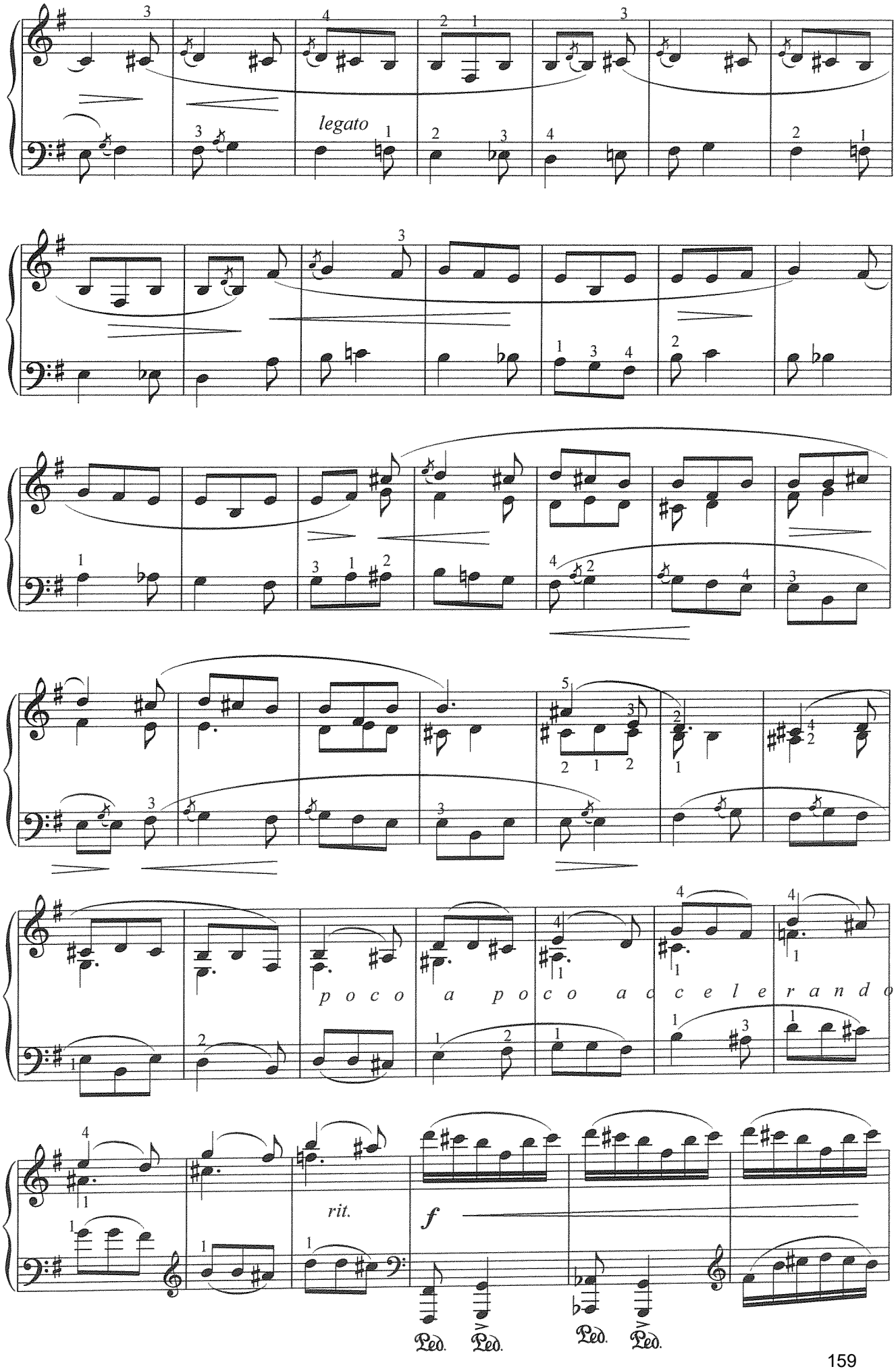


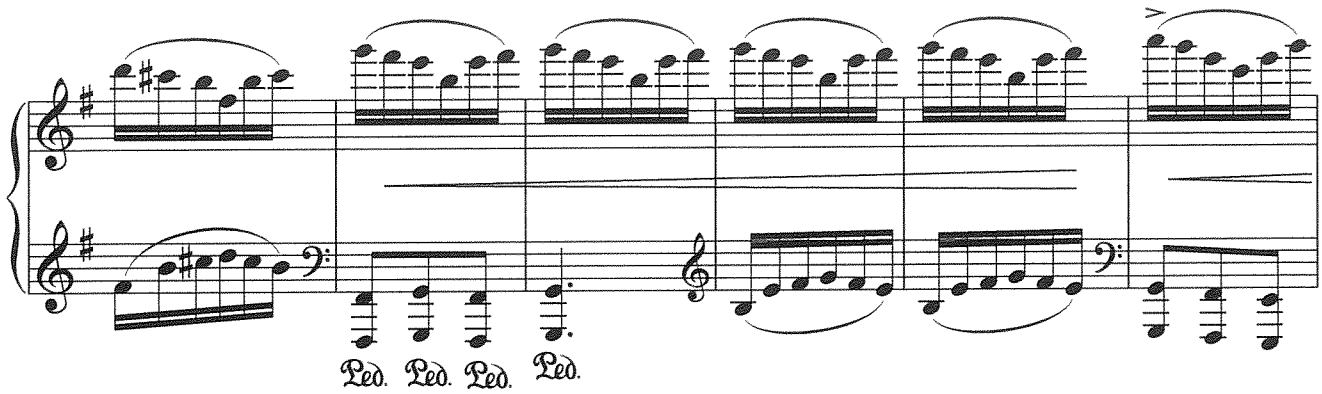
№8 Остров Кыллах

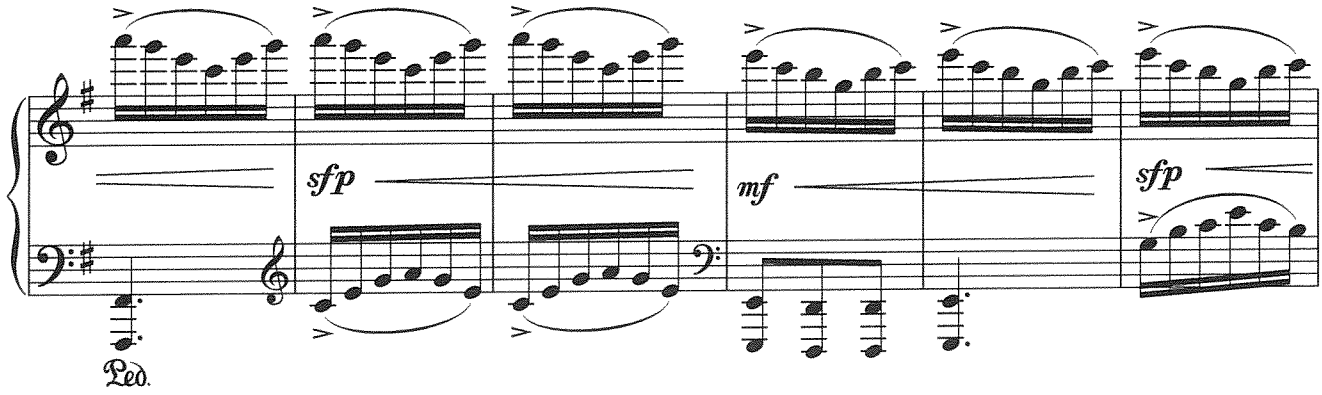
Andante on affezione (с нежностью, любовью)

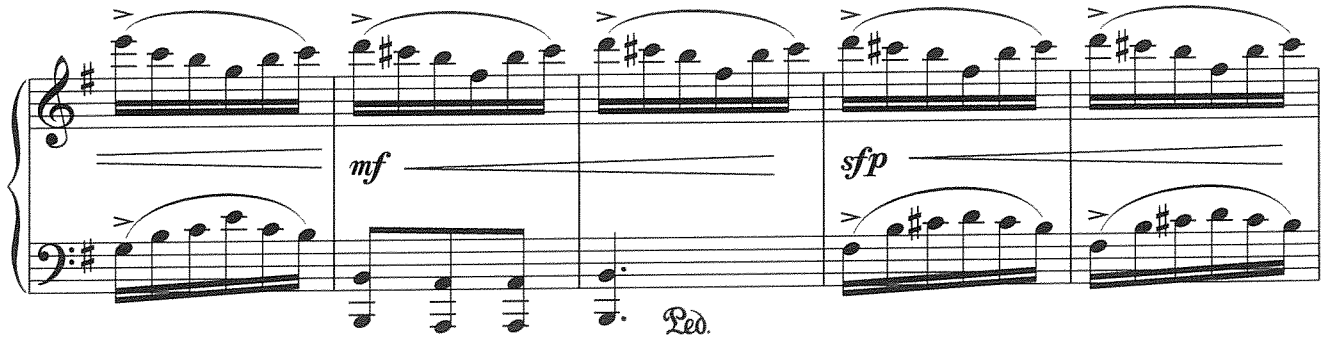


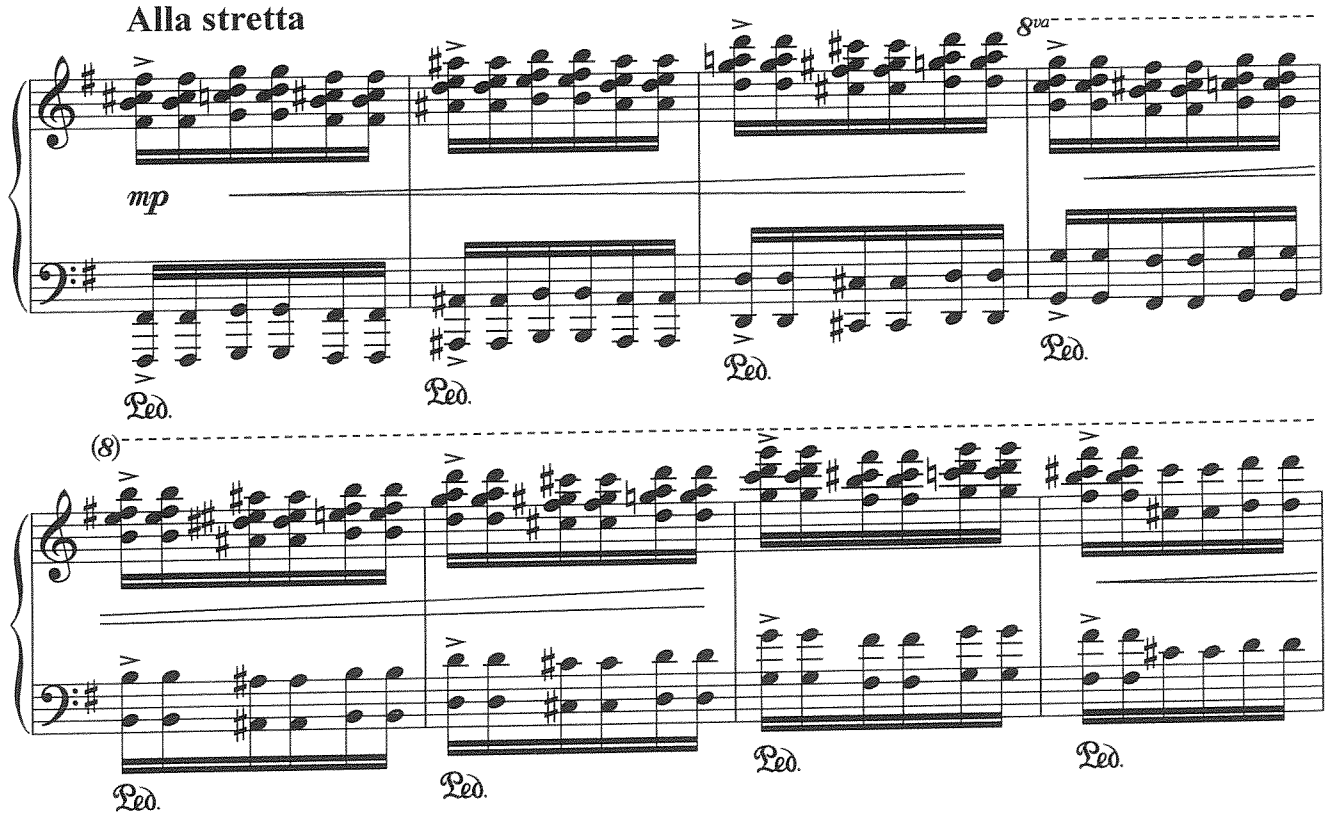
Iniziale (заглавная) pensioroso (задумчиво)

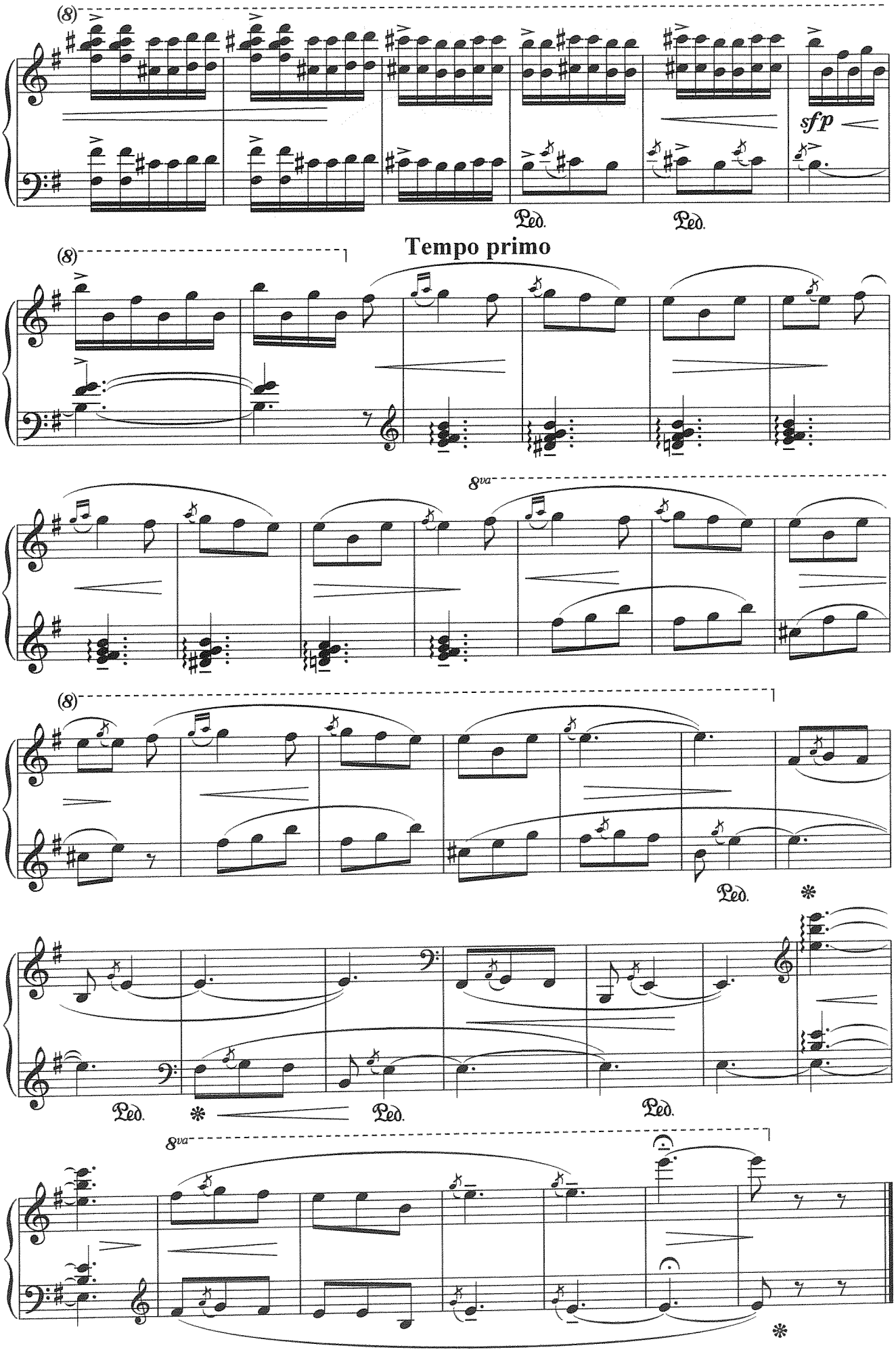



Ped. Ped. Ped. Ped.


sfp
mf
sfp
Ped.

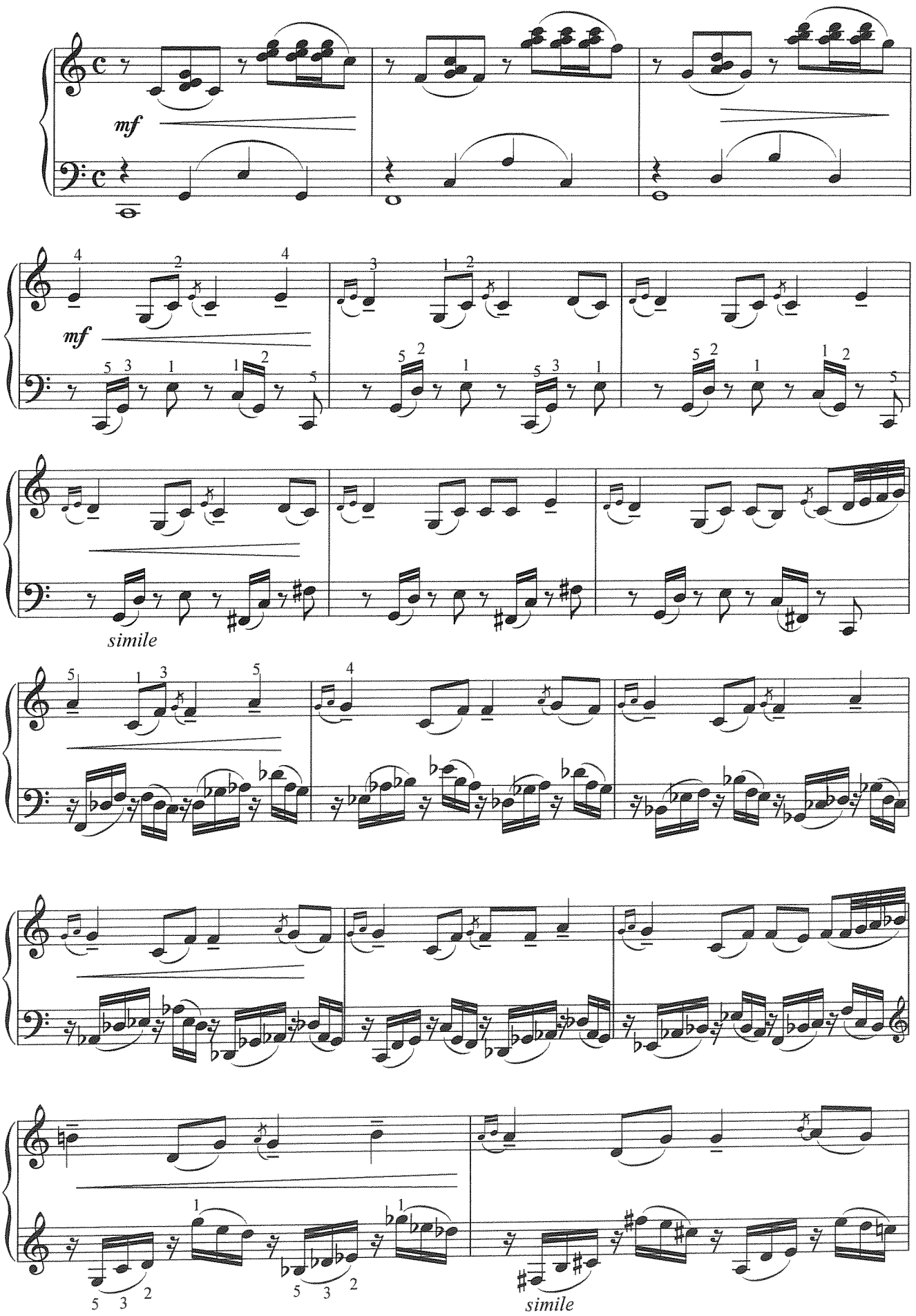

mf
sfp
Ped.

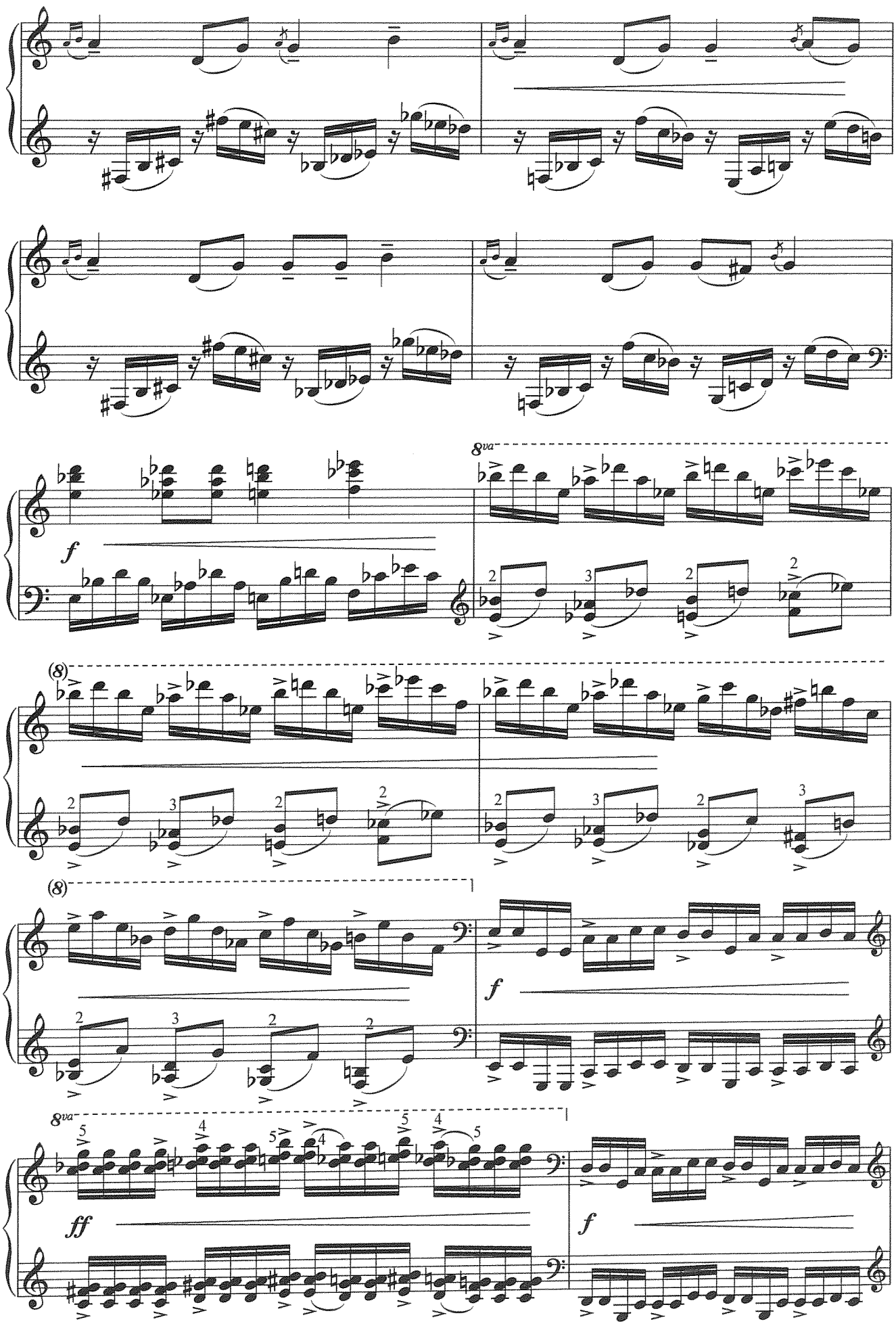

Alla stretta
8va
mp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
(8)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

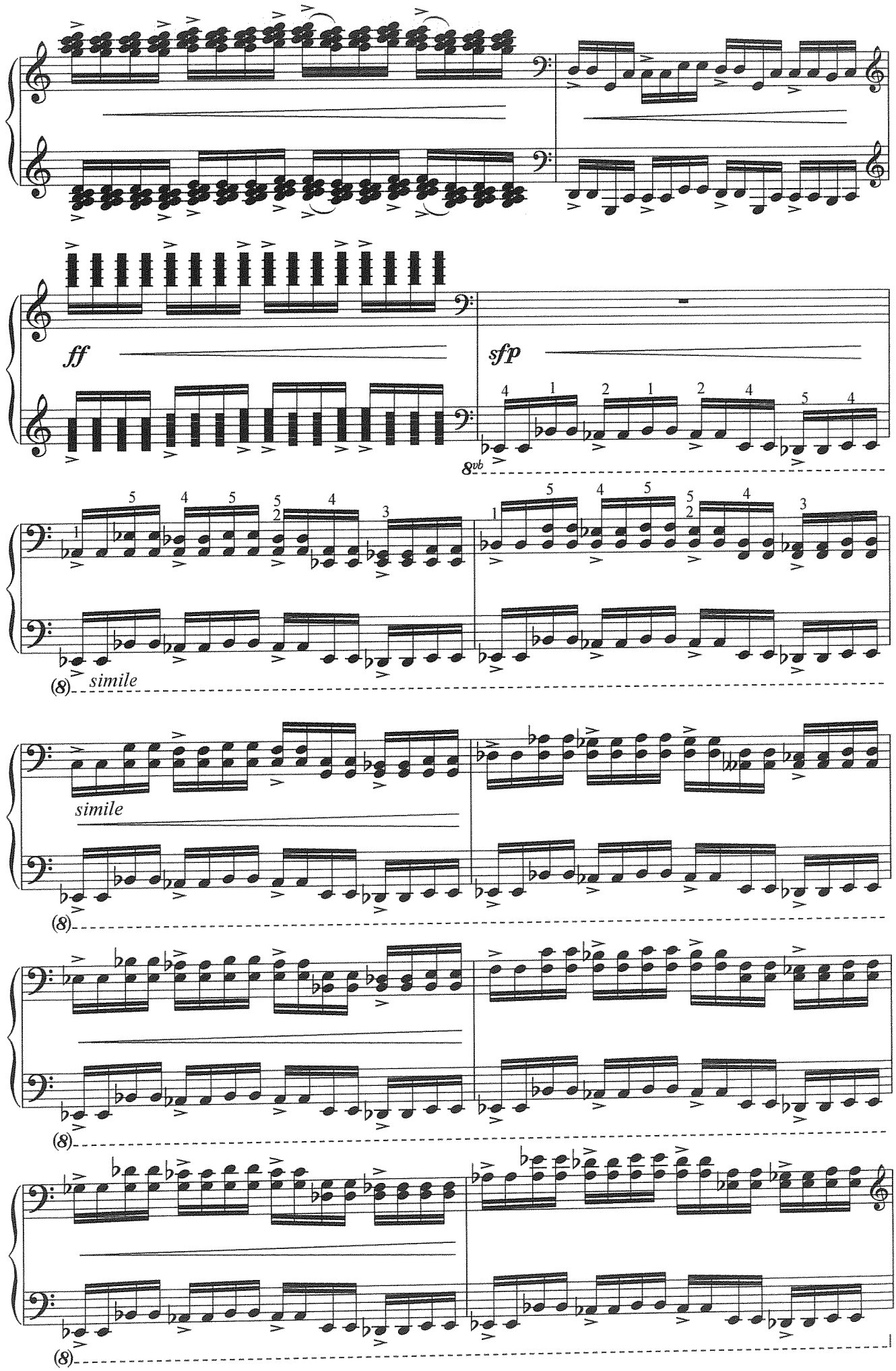

(8)
sfp
Ped.
Ped.
Tempo primo
(8)
8va
(8)
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8va

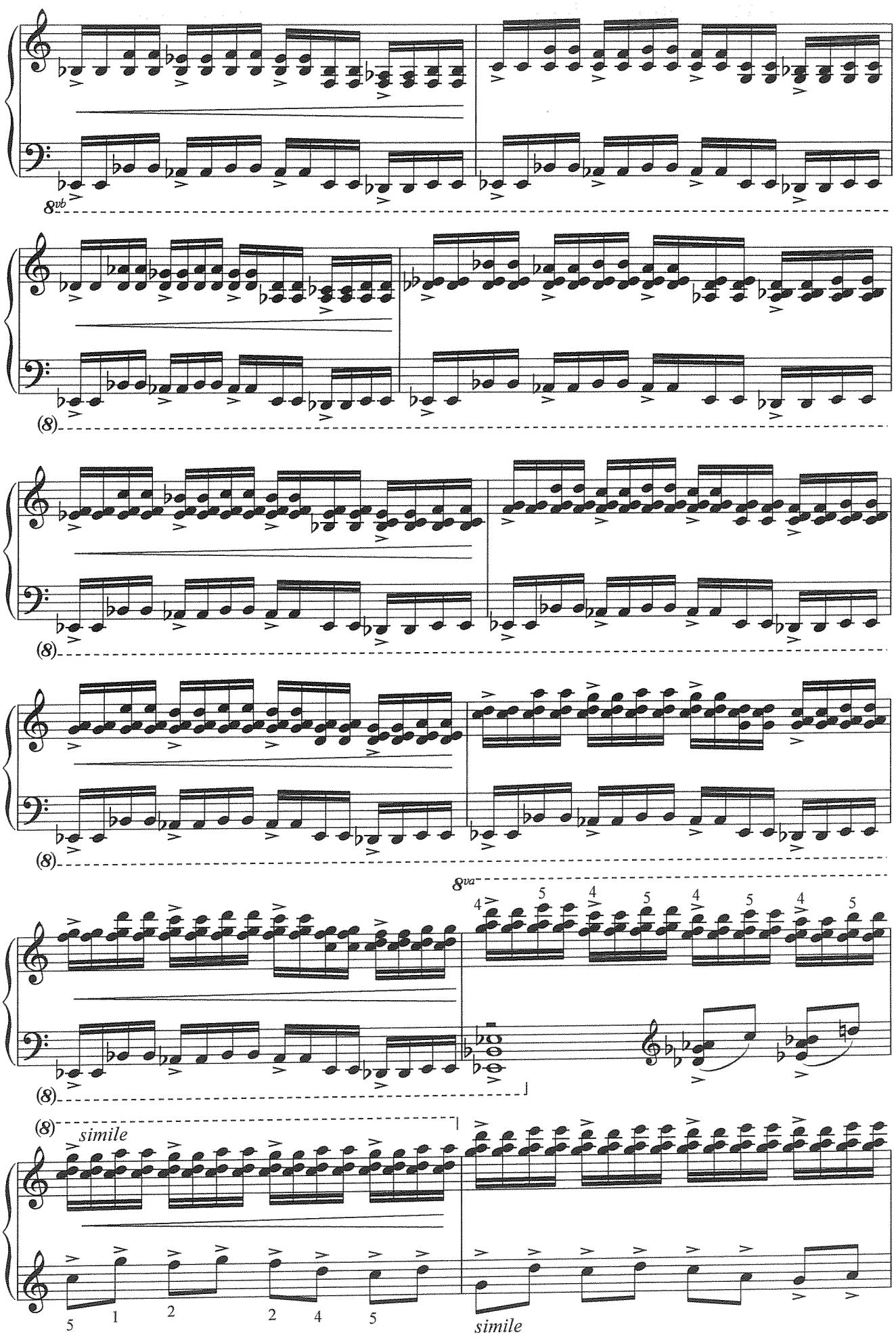
№9 Люди вы молодые

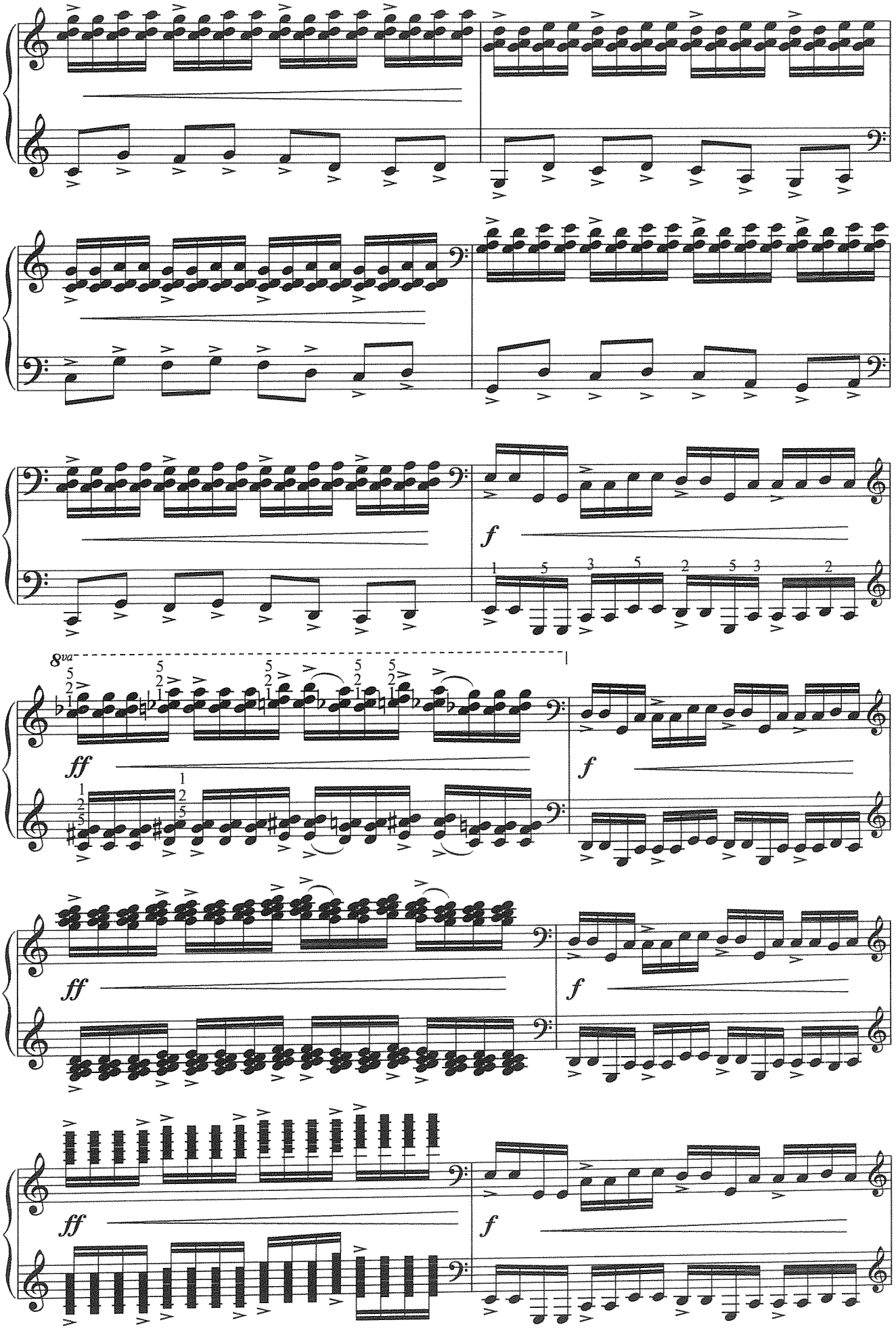
Moderato con energia (энергично, решительно)

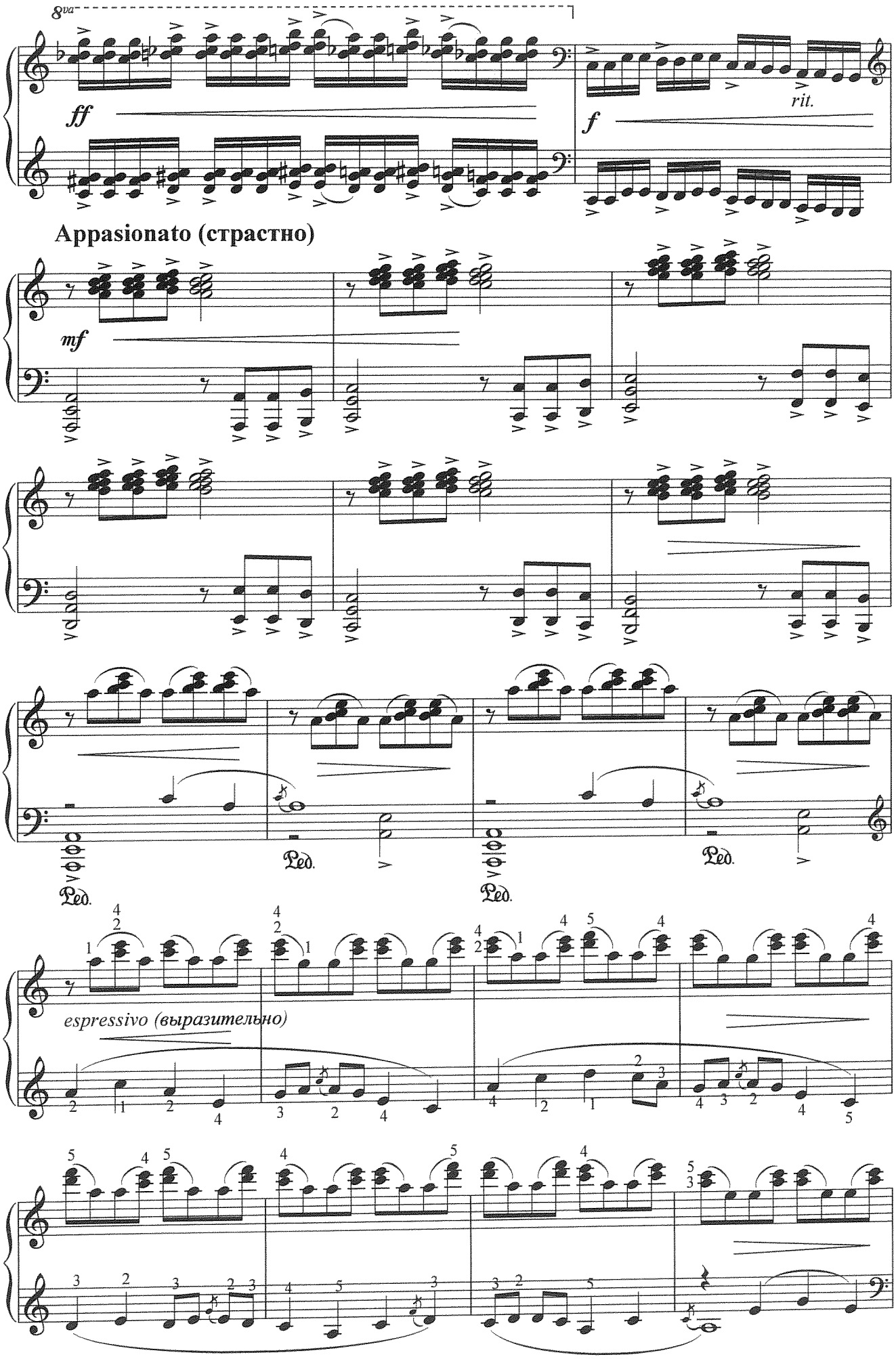


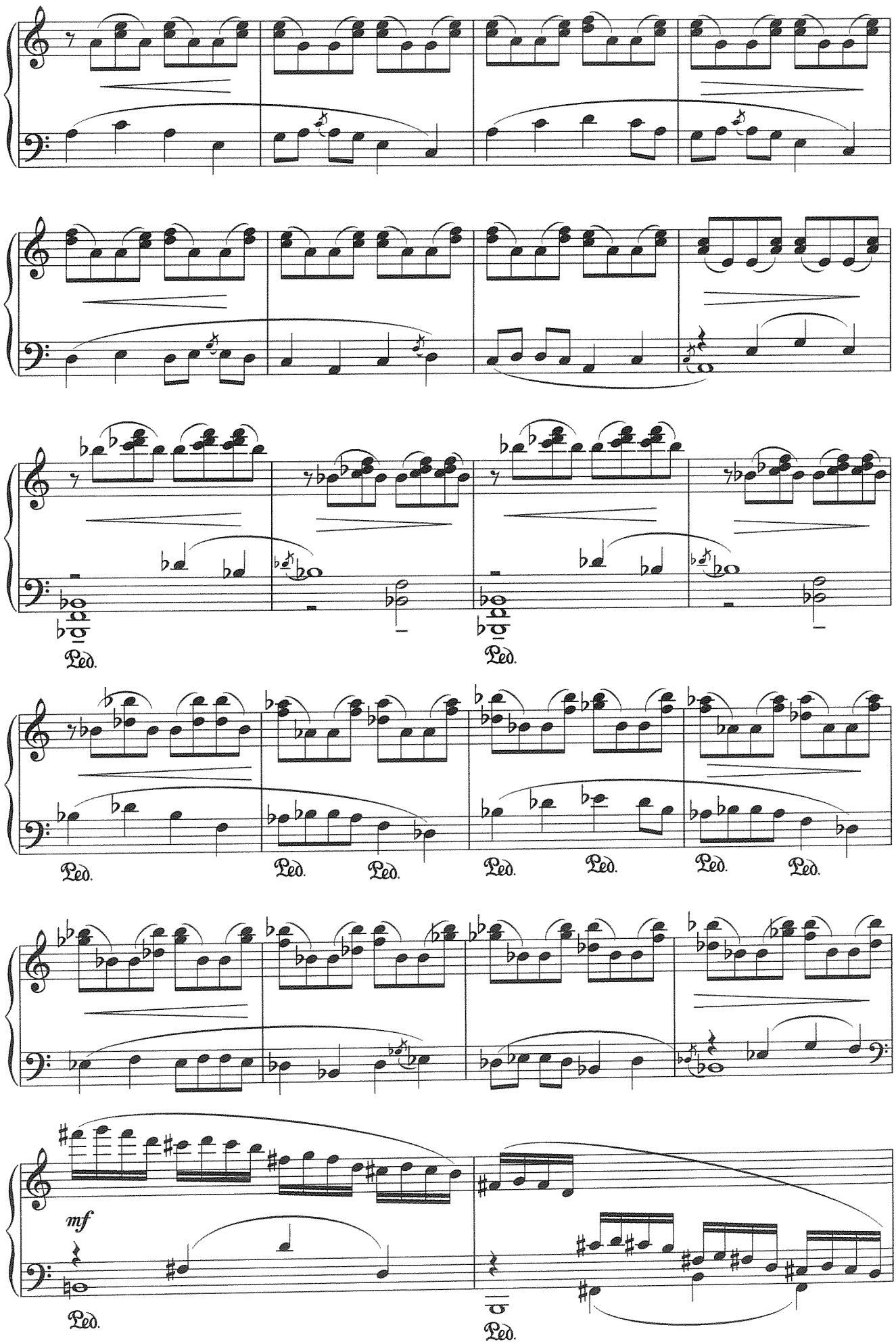

8va
f
(8)
(8)
f
8va
ff
f

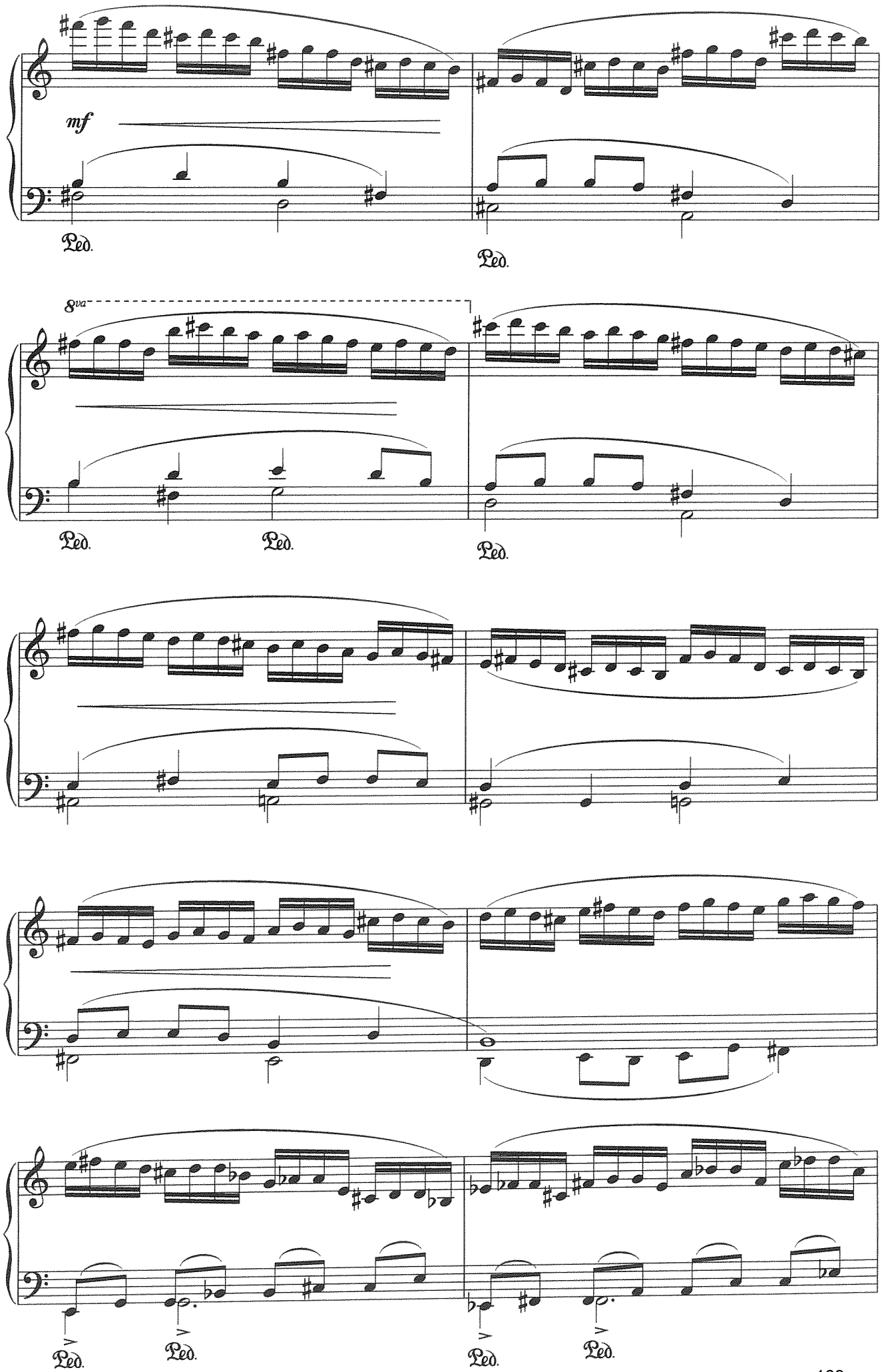

ff
sfp
8vb
(8)
simile
simile
(8)
(8)
(8)

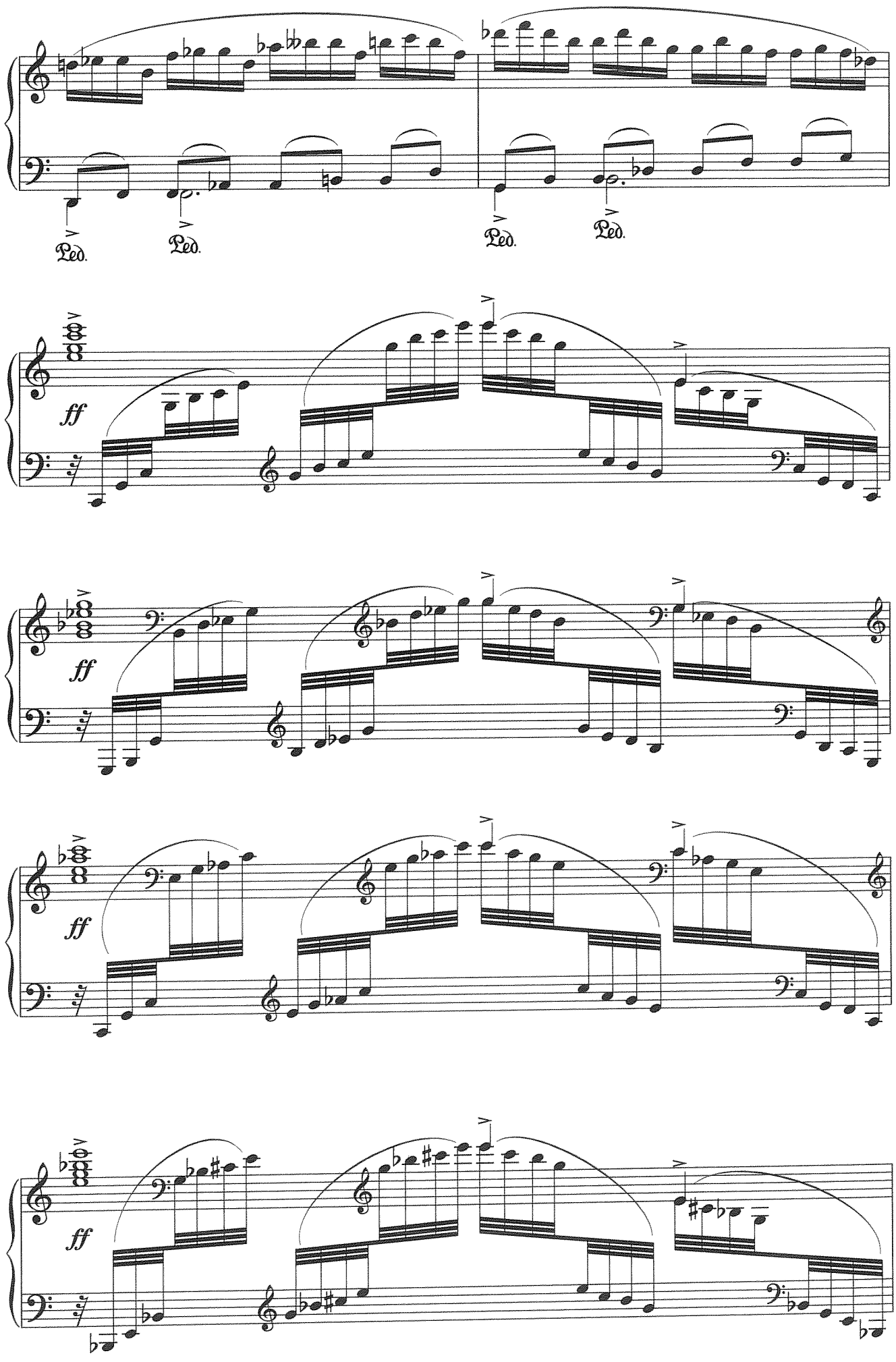

8vb
(8)
(8)
(8)
8va
4 5 4 5 4 5 4 5
(8)
(8)
simile
5 1 2 2 4 5
simile

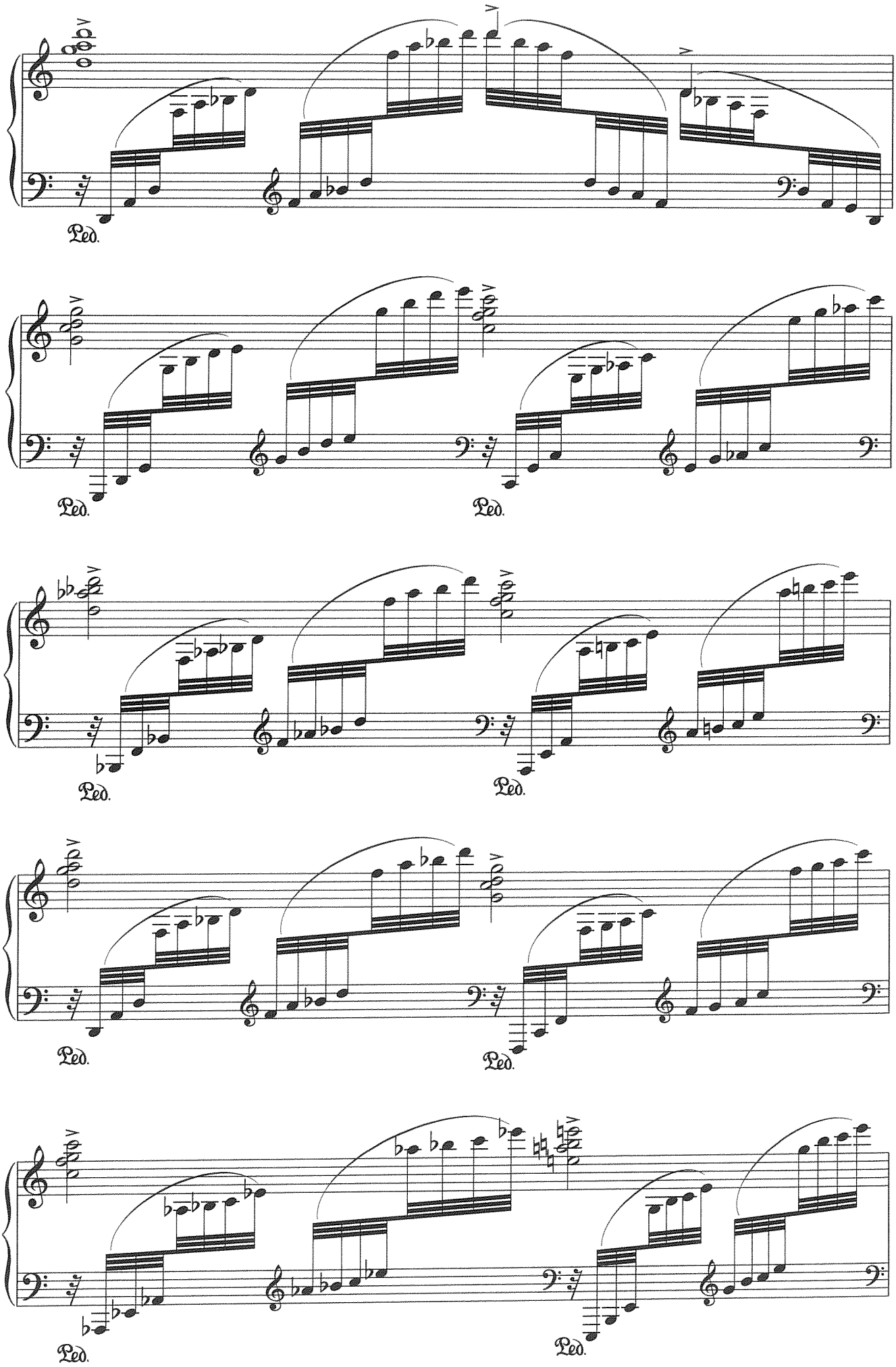

f
8va
ff
f
ff
f
ff
f

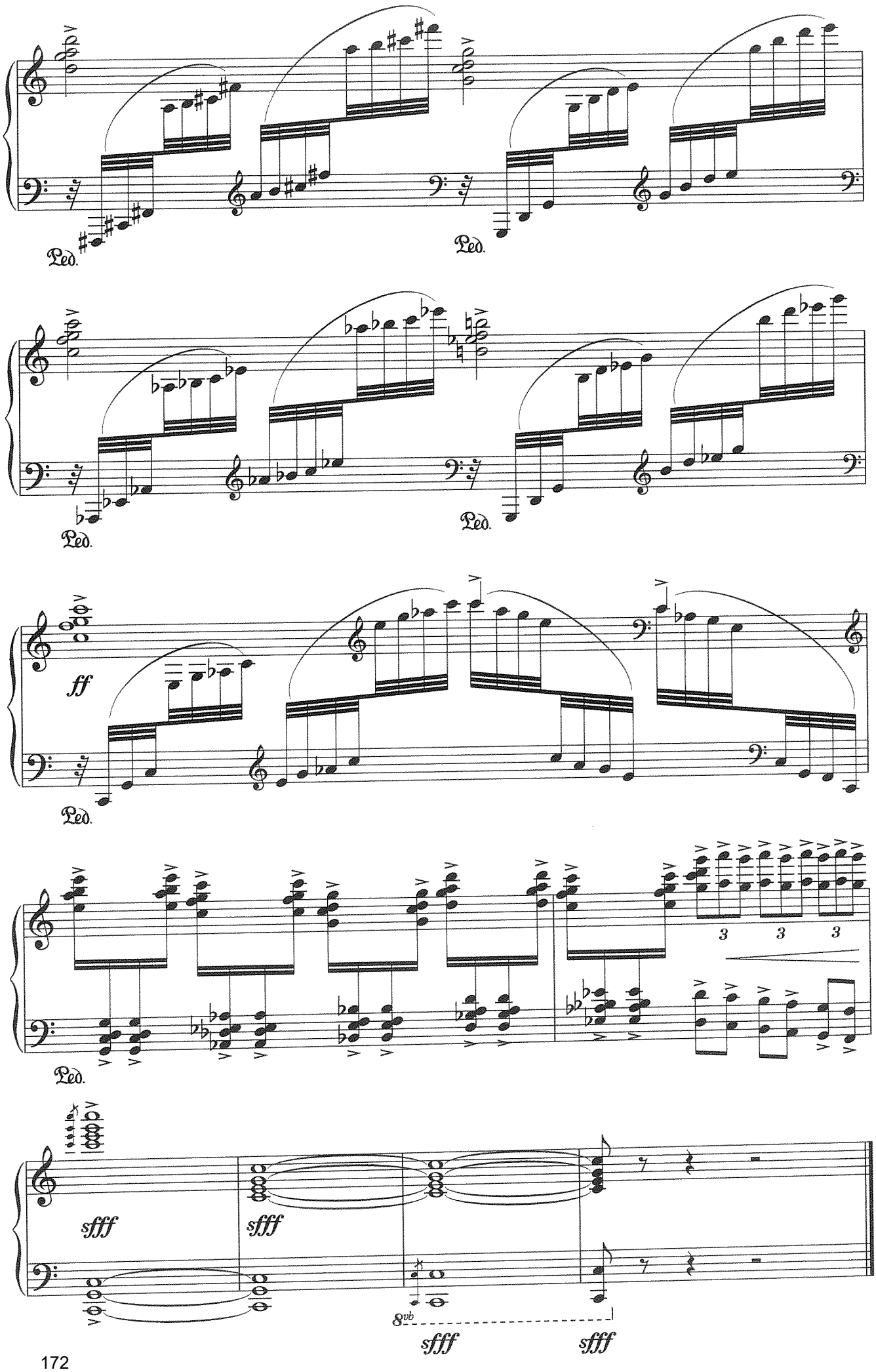

8va
ff
f
rit.
Appasionato (страстно)
mf
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
espressivo (выразительно)


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
mf
Ped.
Ped.


mf
Ped.
Ped.
8va
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
ff
ff
ff

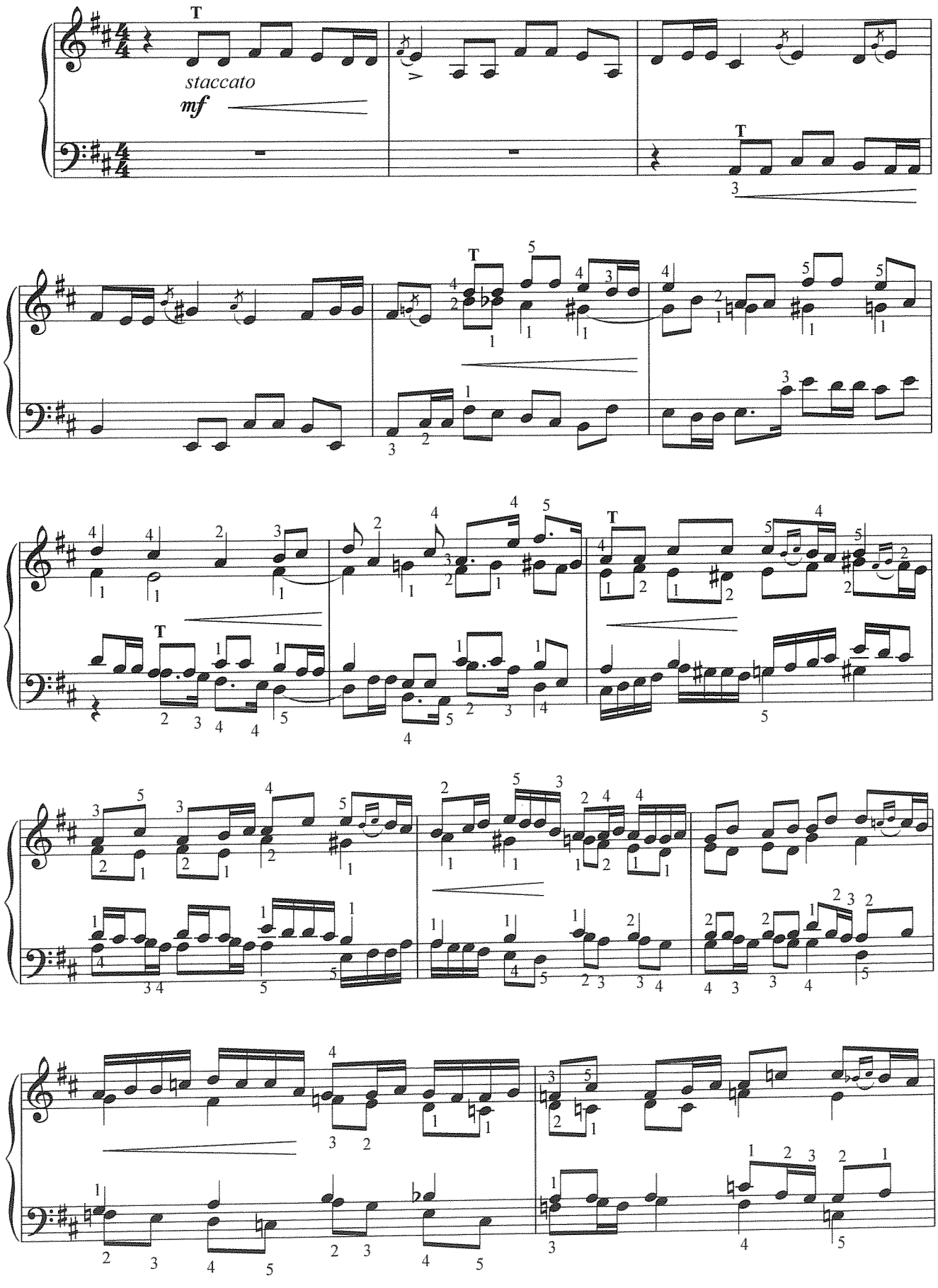

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

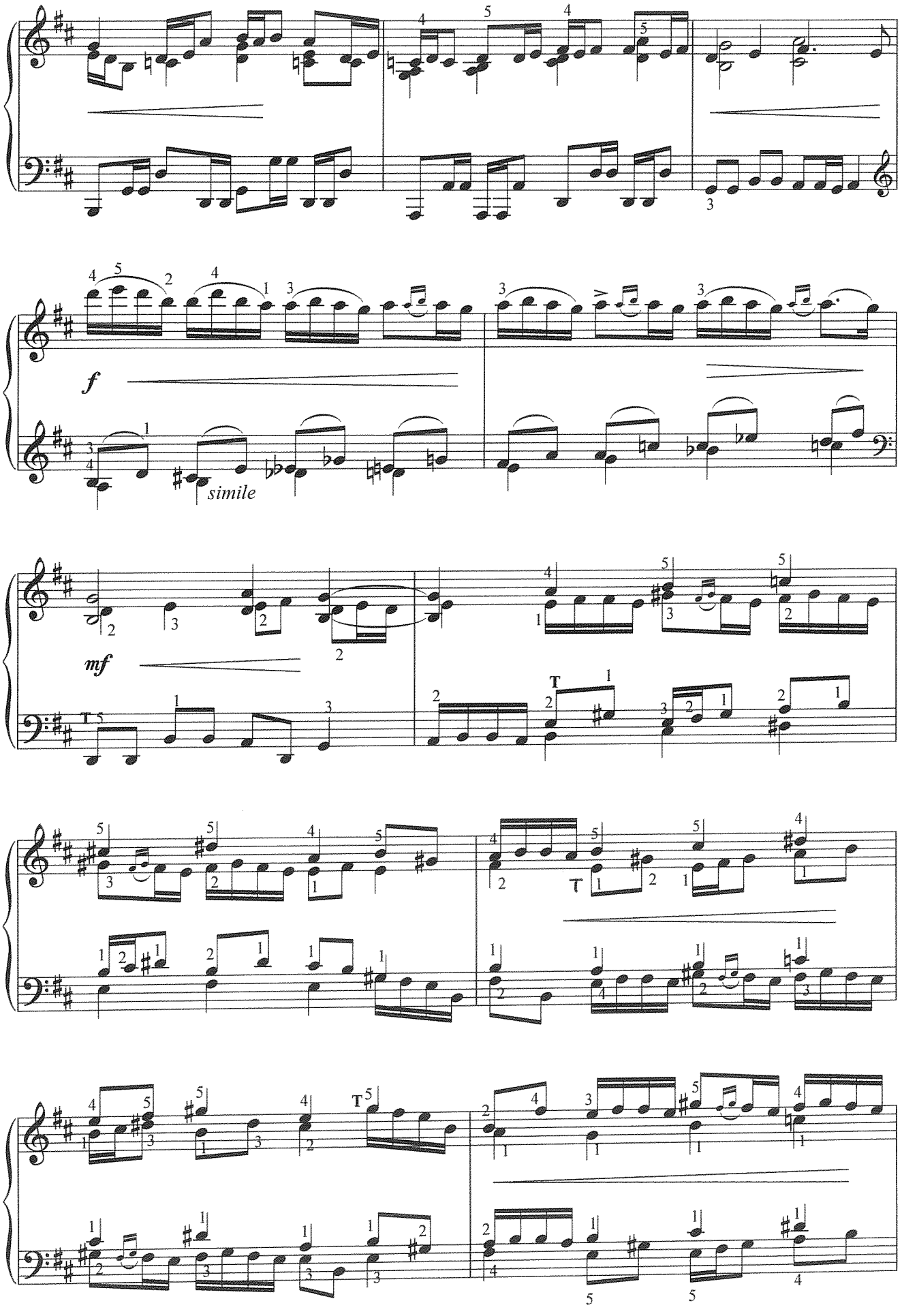

Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
ff
Ped.
3
3
3
Ped.
sfff
sfff
8vb
sfff
sfff

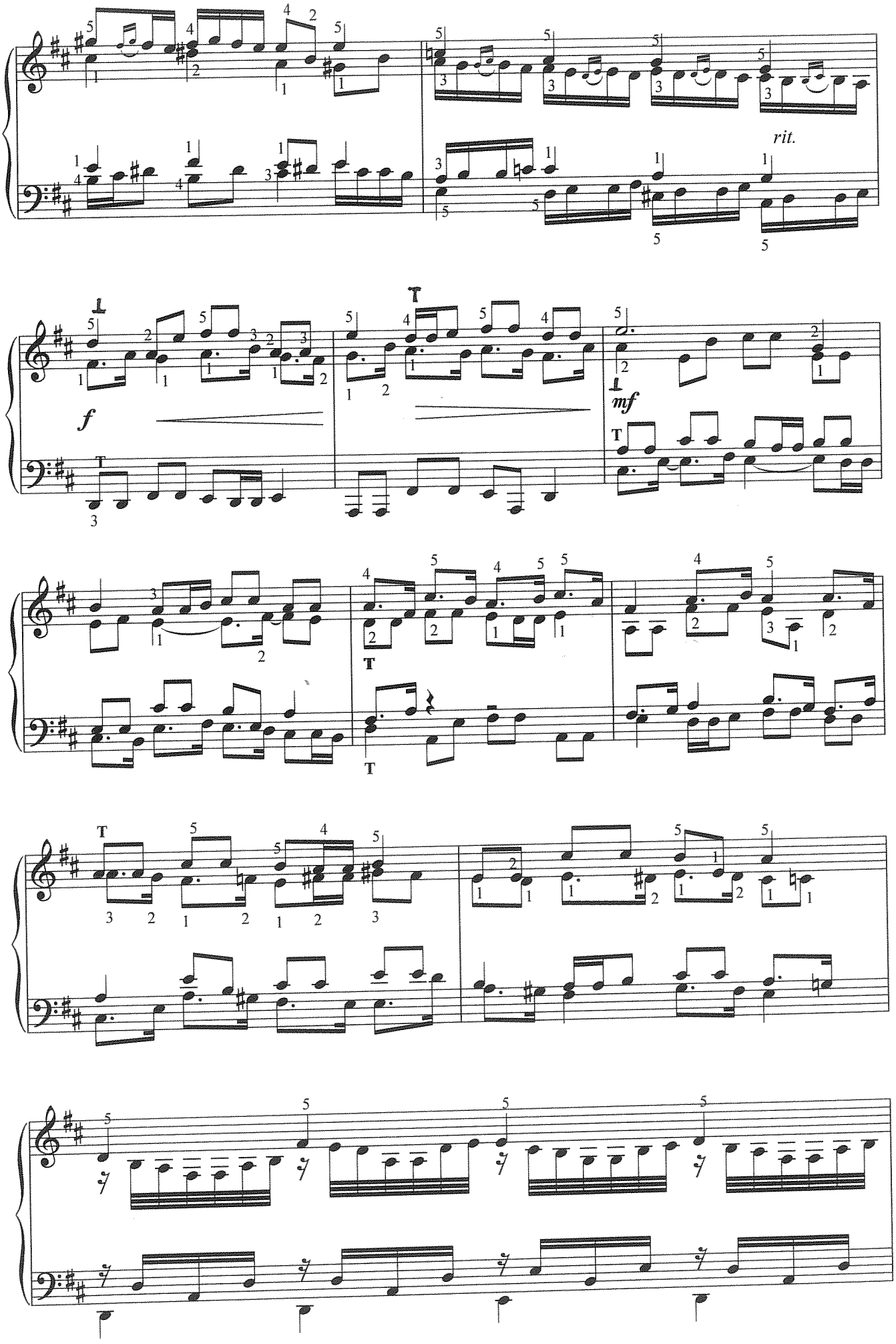
№10 Прошла тёмная ночь

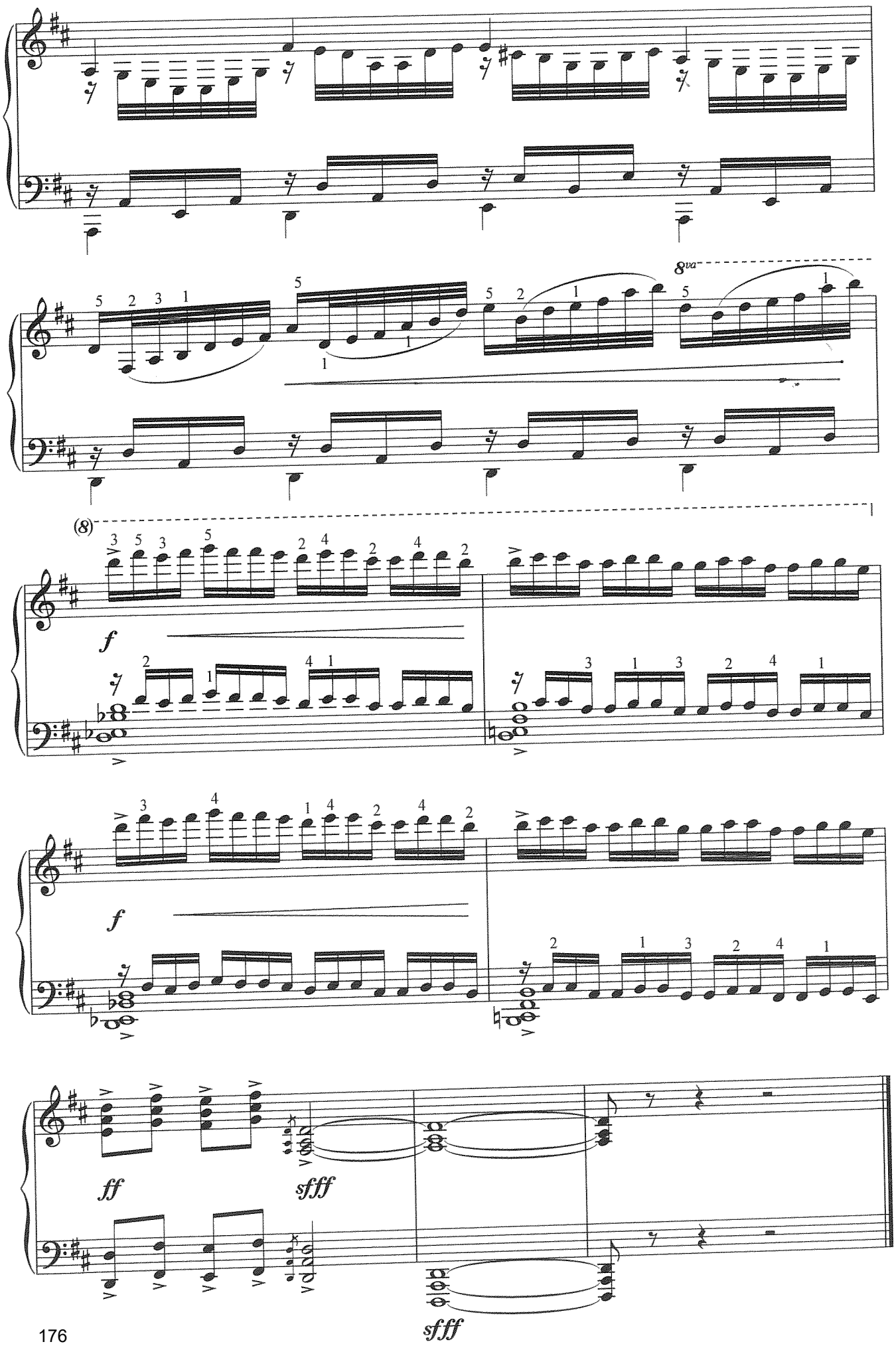
Фуга

Moderato



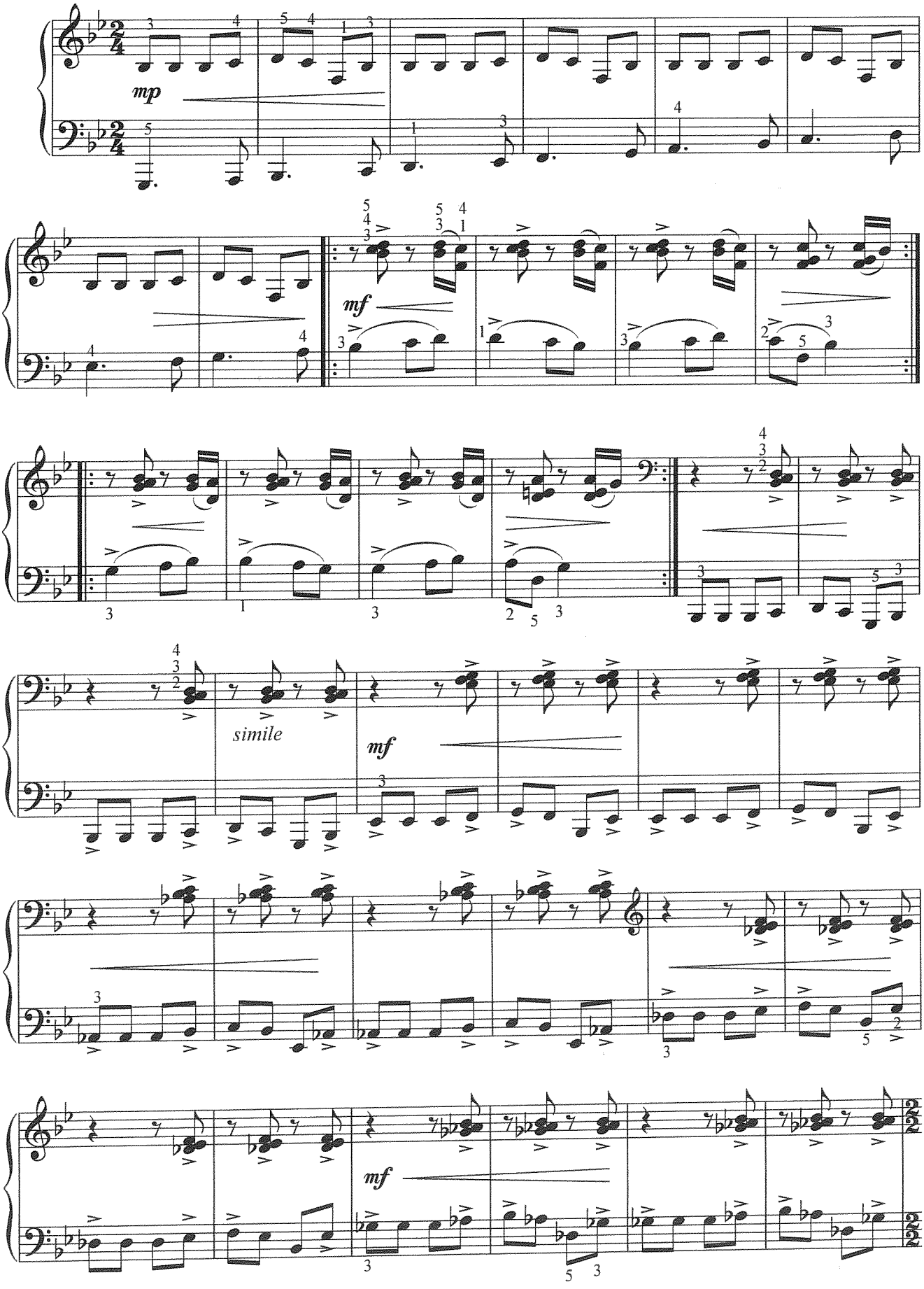

f
simile
mf

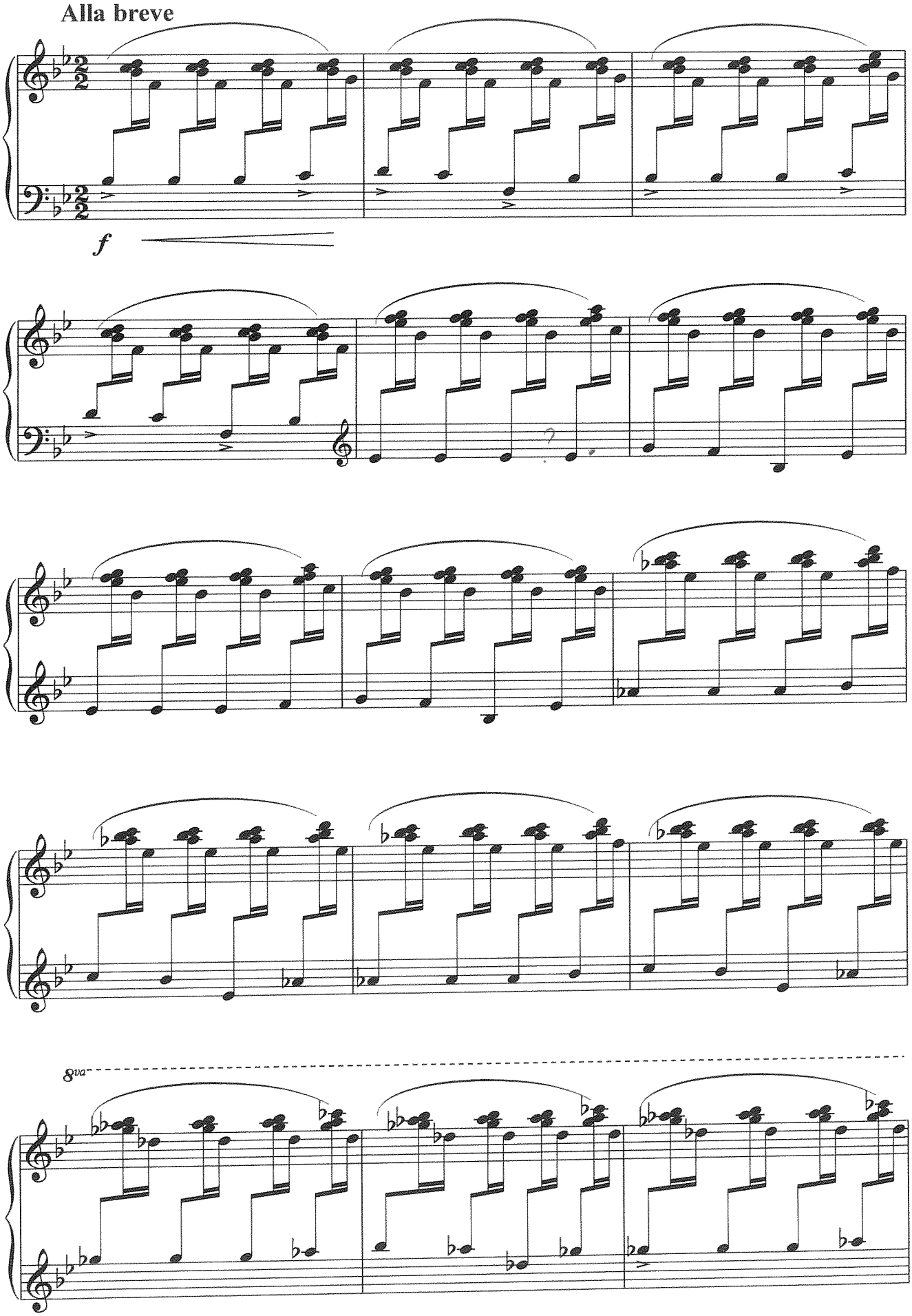

rit.
f
mf

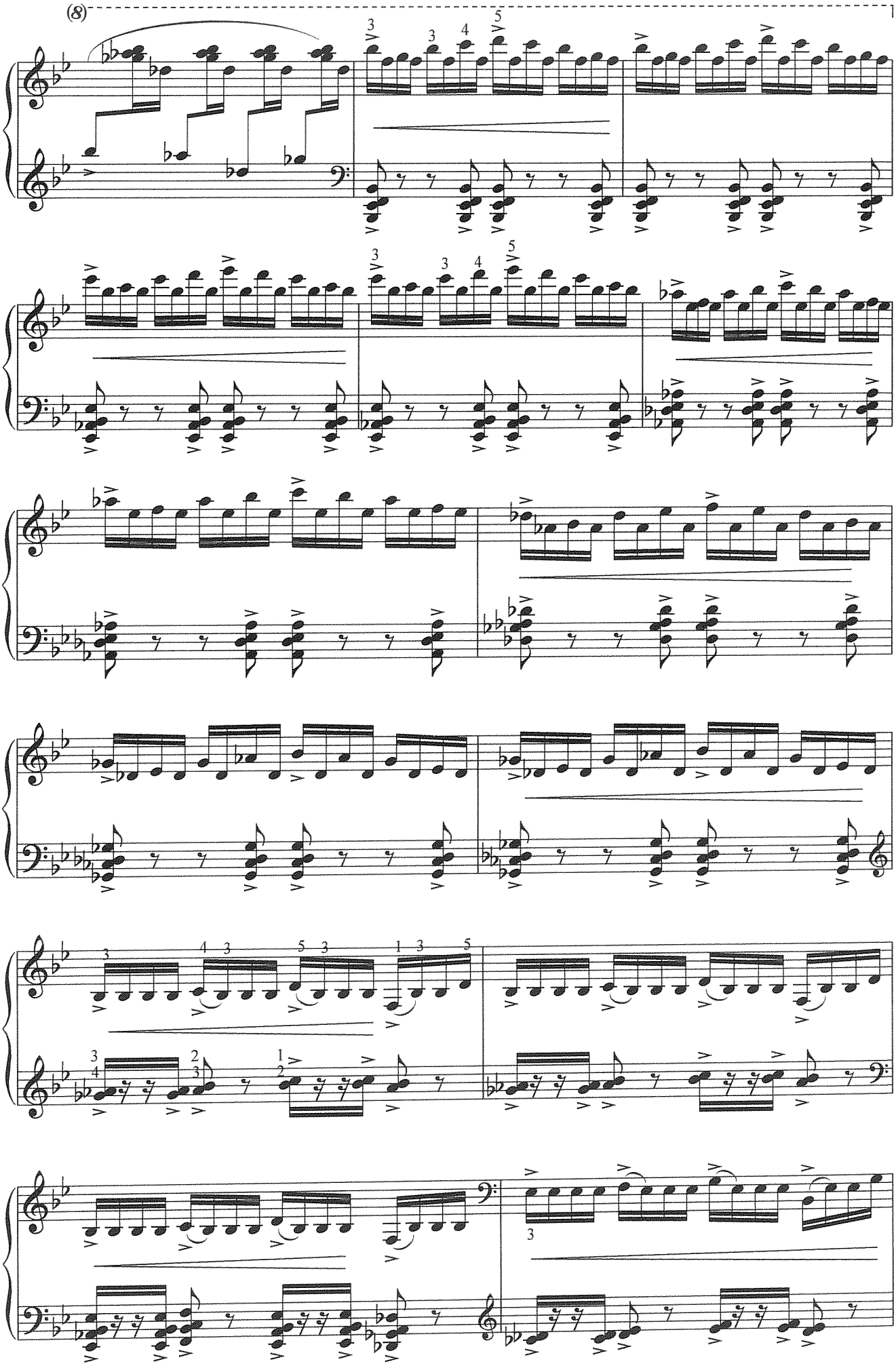

8va
(8)
f
f
ff
sfff
sfff

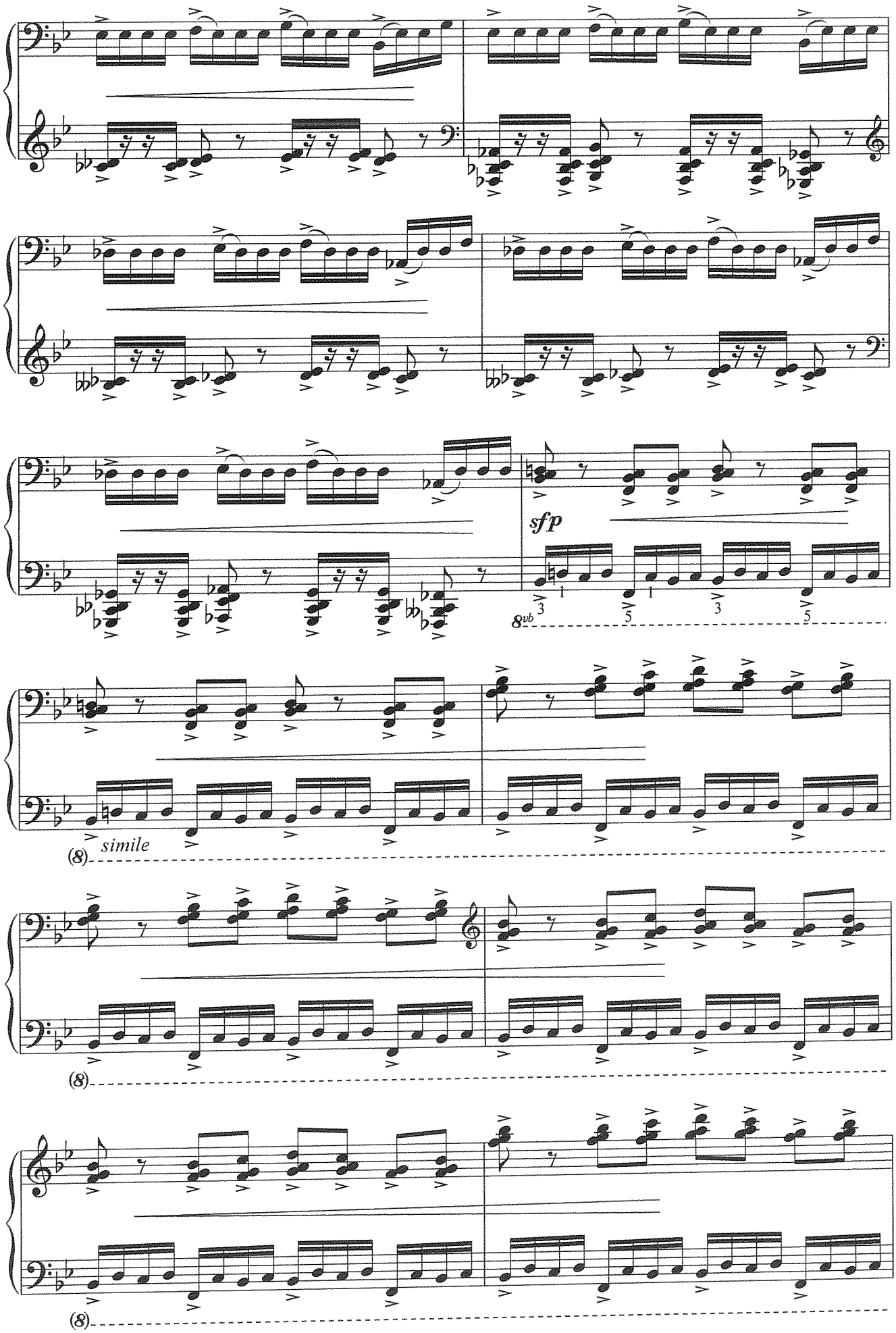
№11 Веселье прекратилось

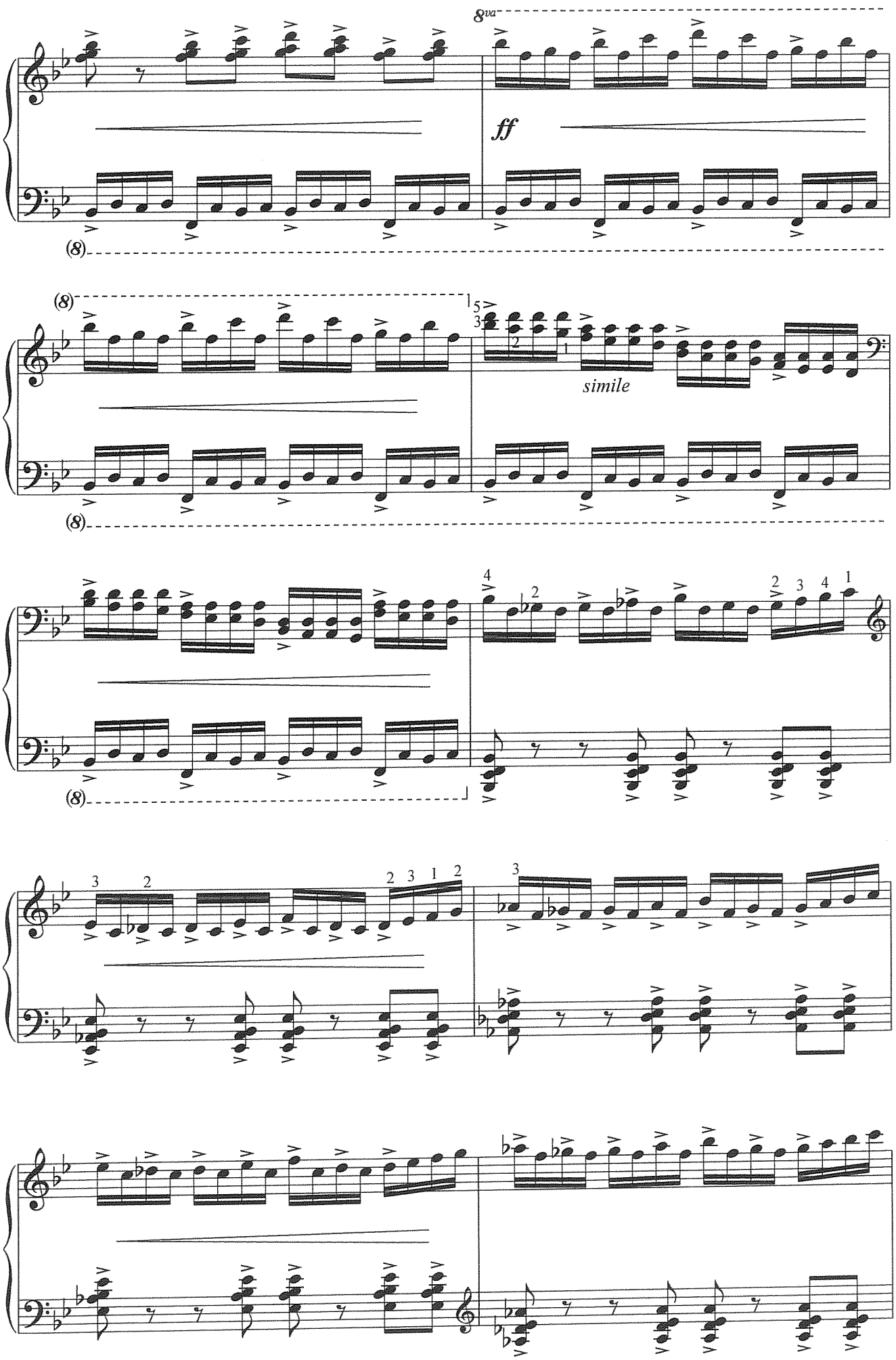
Con allegrezza (радостно, весело)

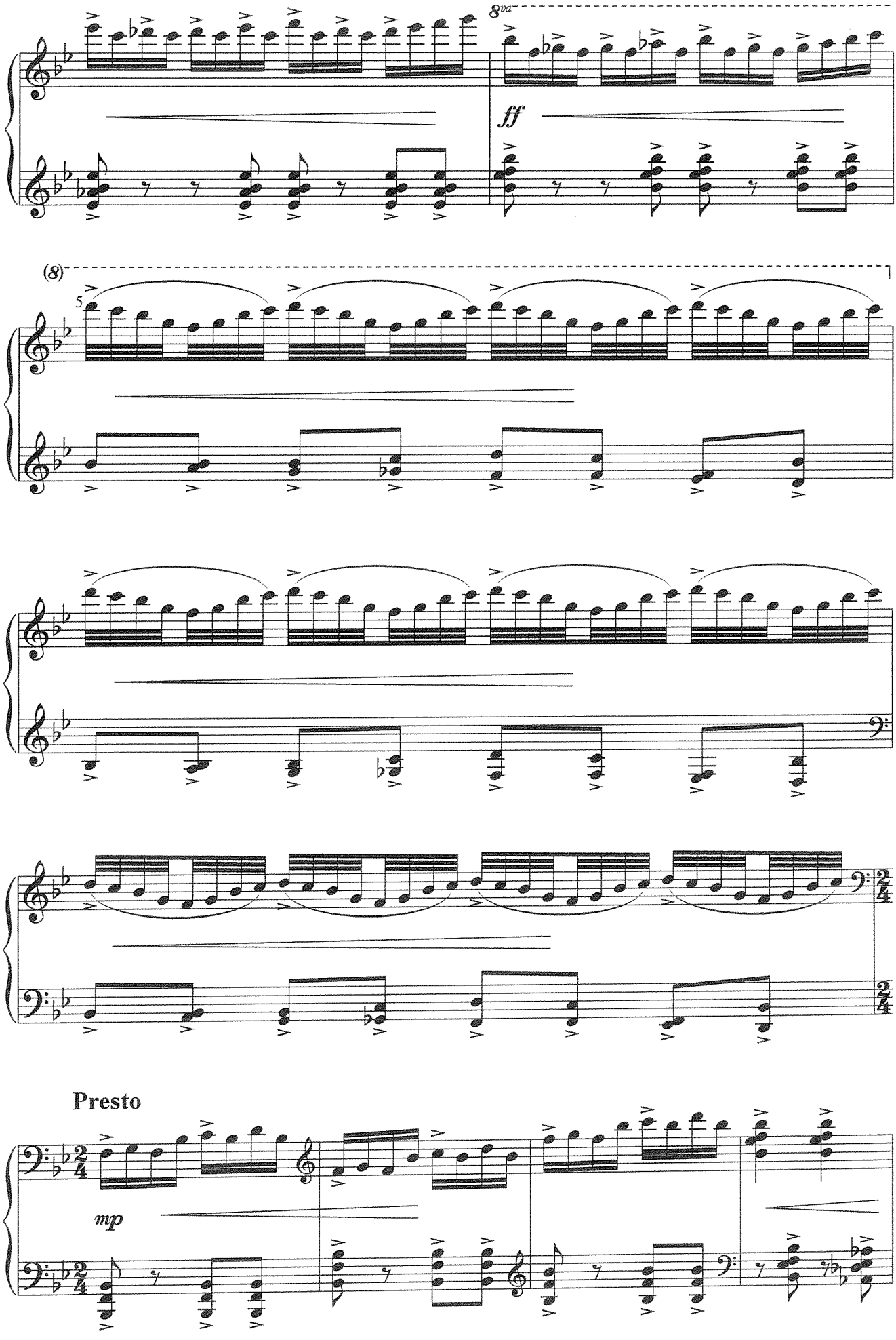


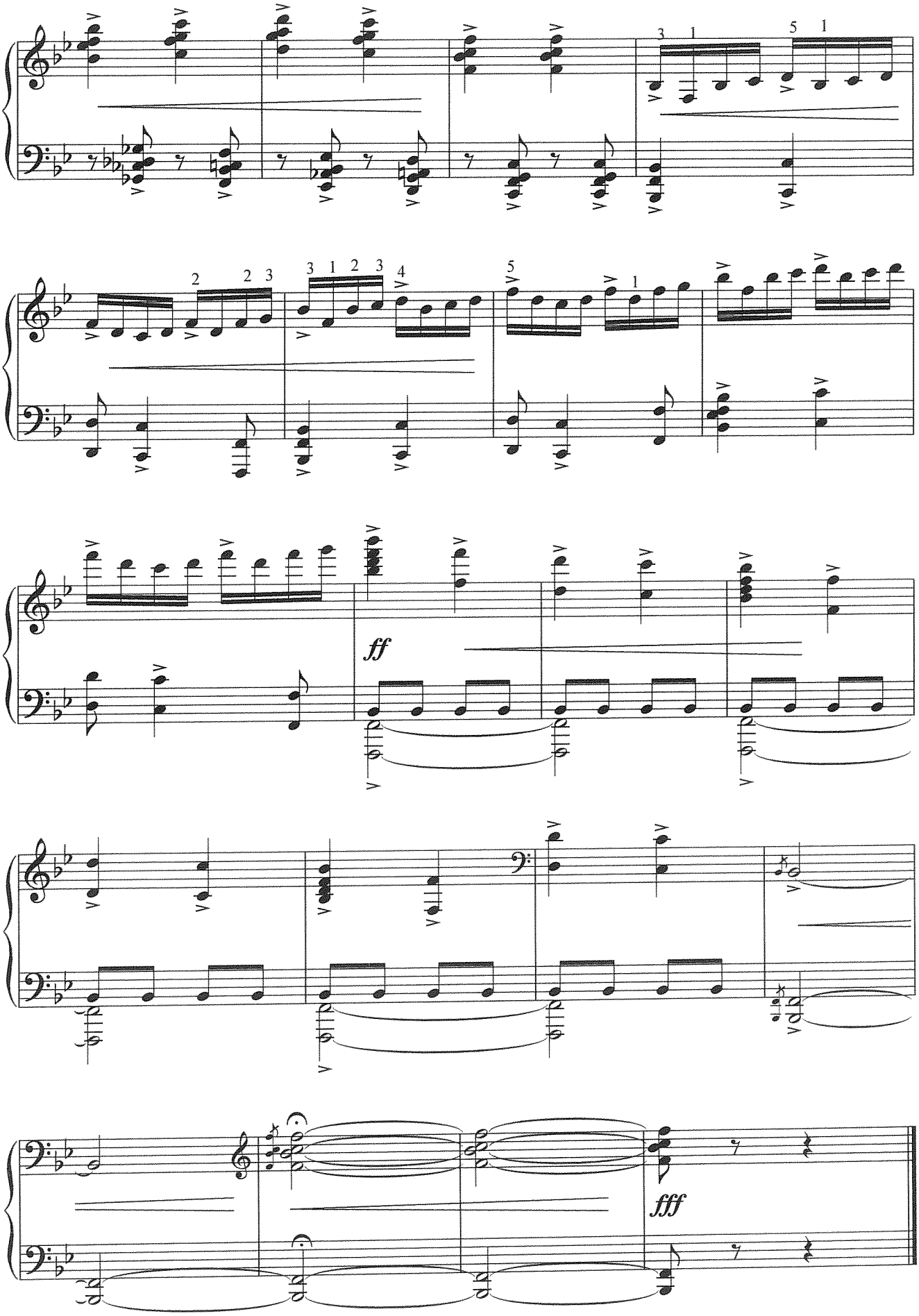

Alla breve
f
8va




sfp
8vb
simile
(8)

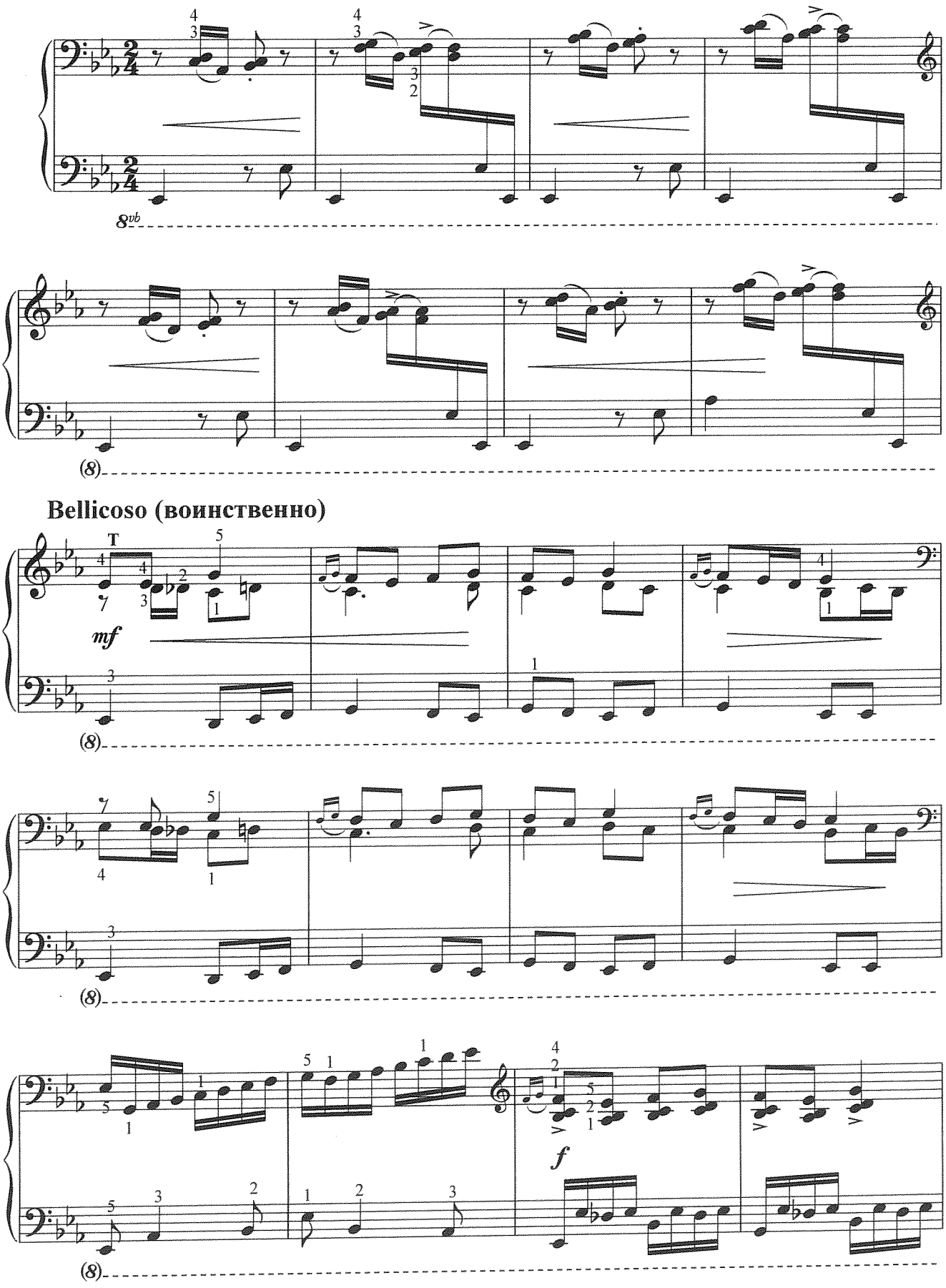

8va
ff
(8)
(8)
simile
(8)

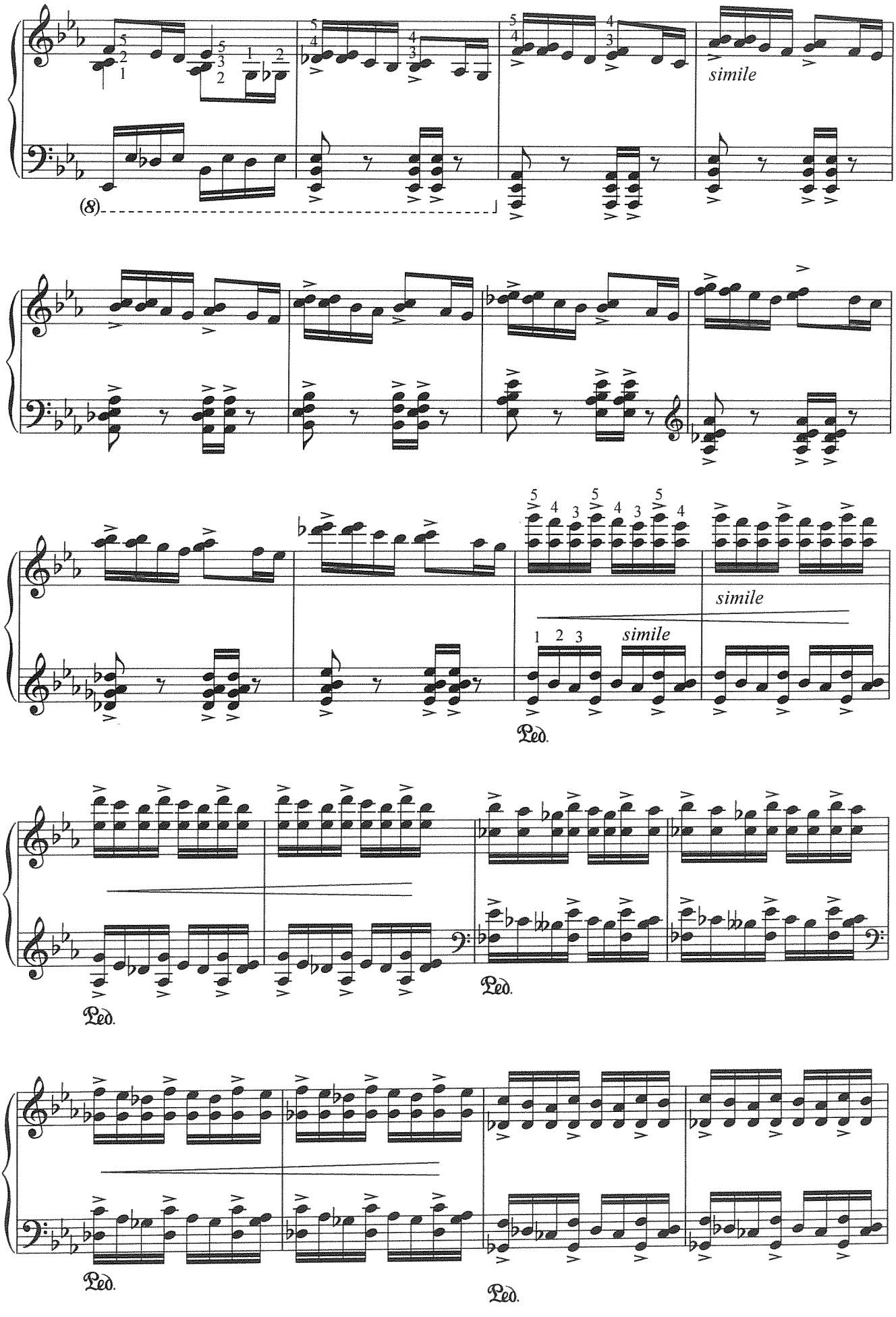

8va
ff
(8)
5
Presto
mp

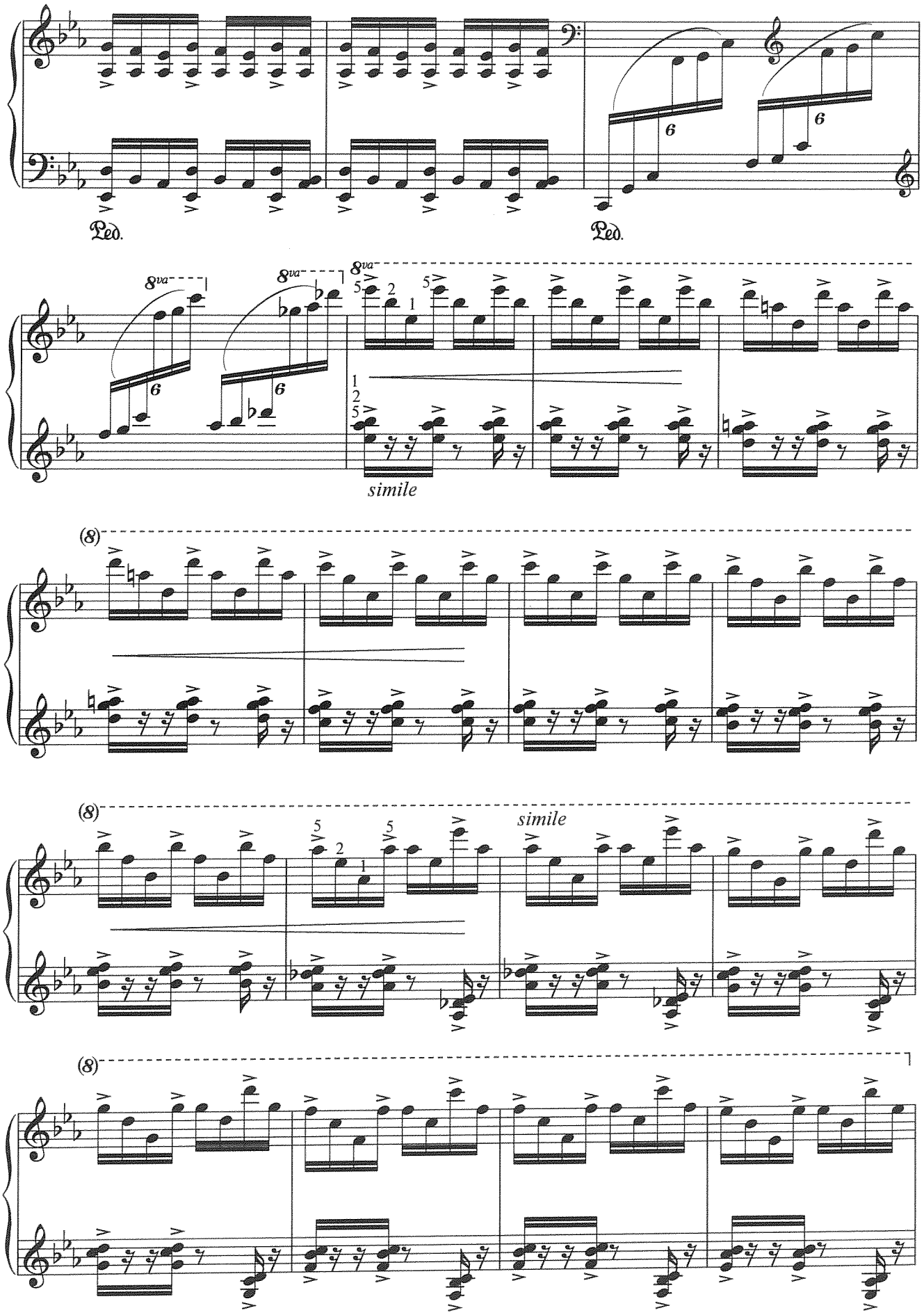

3 1
5 1
2 2 3
3 1 2 3 4
5 1
ff
fff

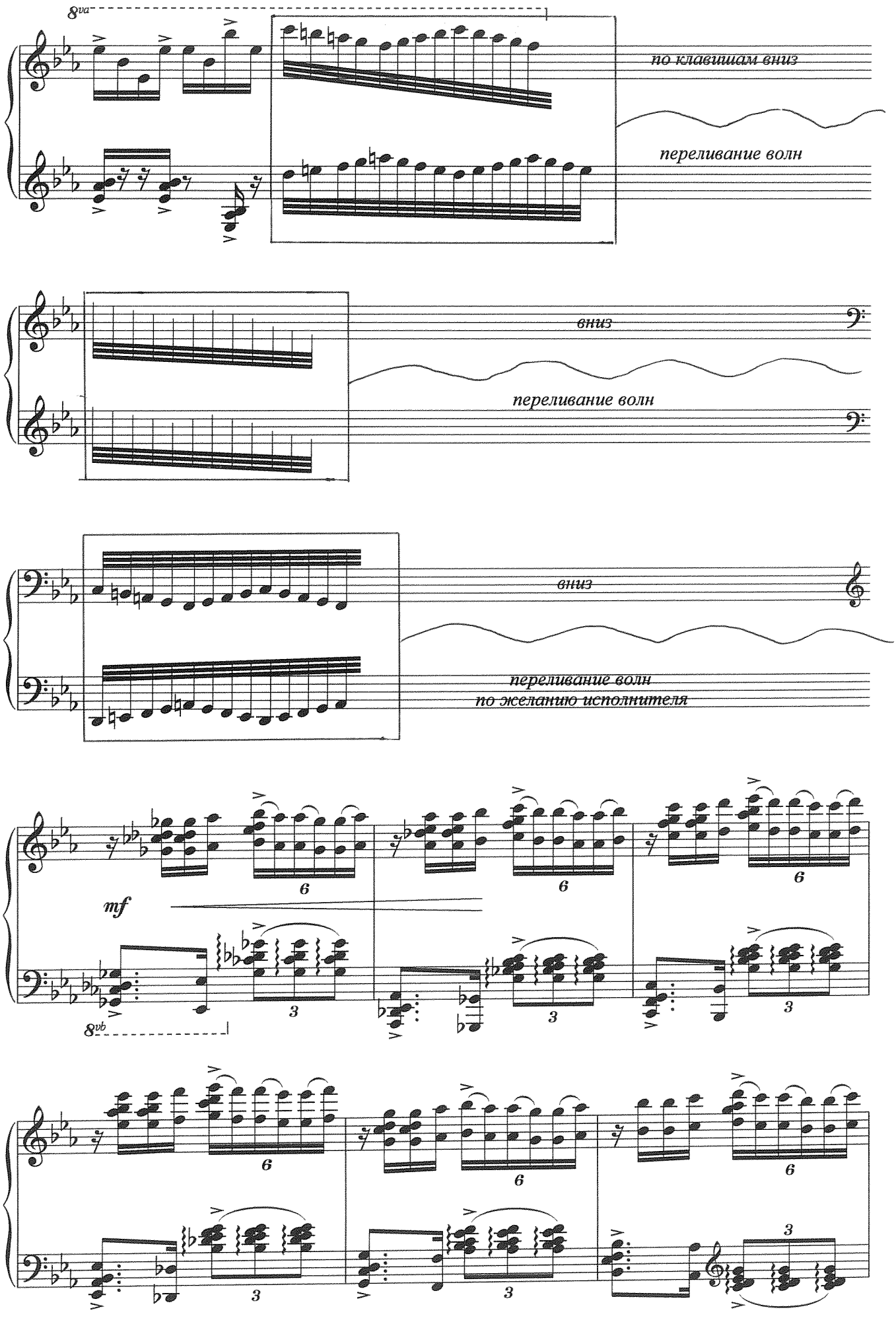
№12 Словно могучий вал морской

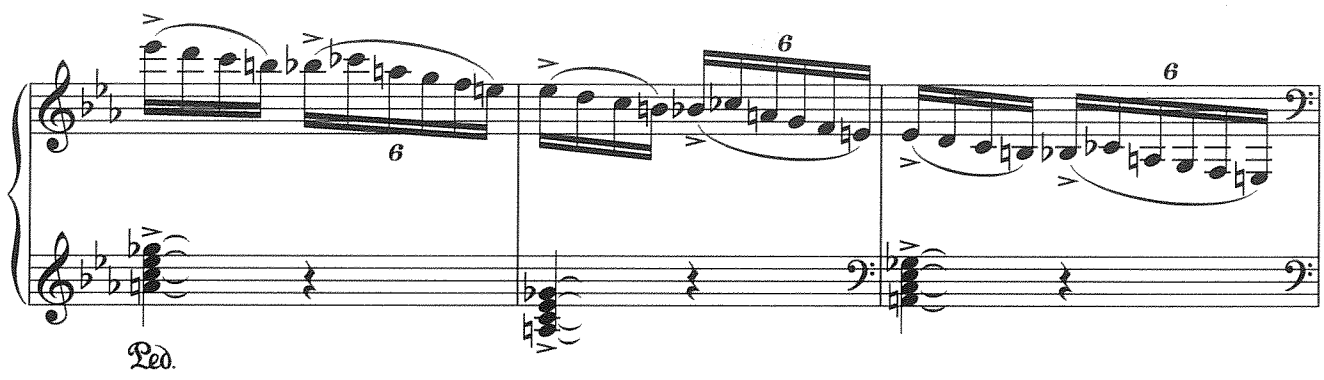
Andantino con maestoso

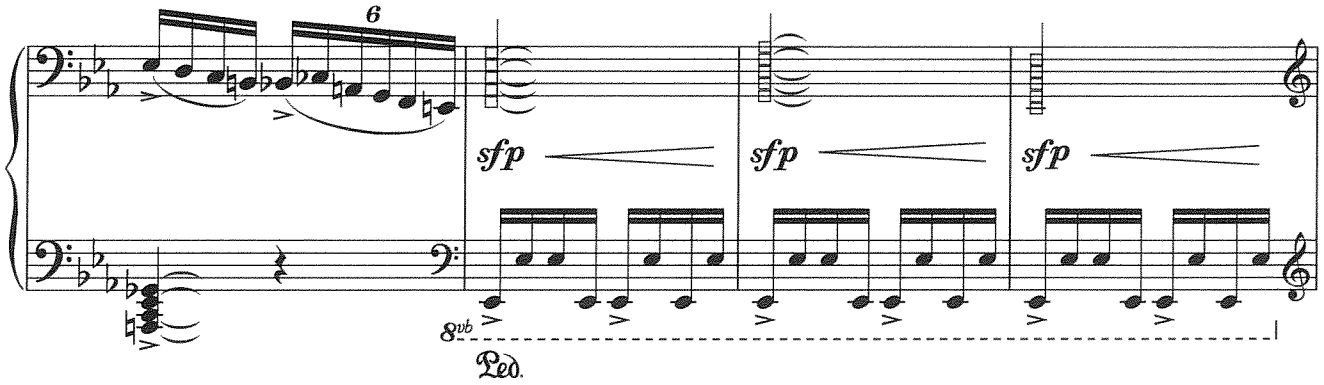



simile
(8)
simile
simile
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.

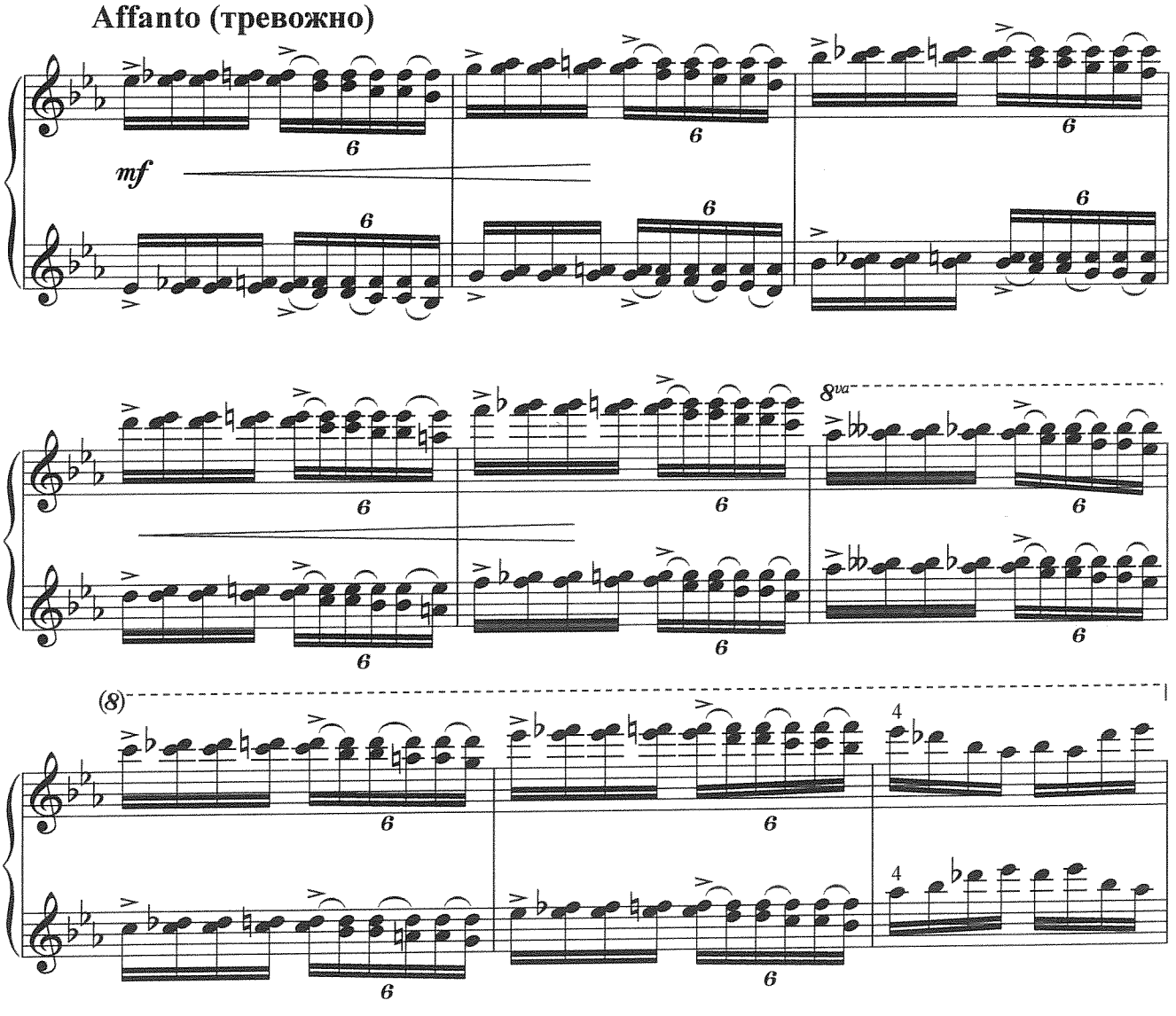

Ped.
Ped.
8va
8va
8va
simile
(8)
(8)
simile
(8)

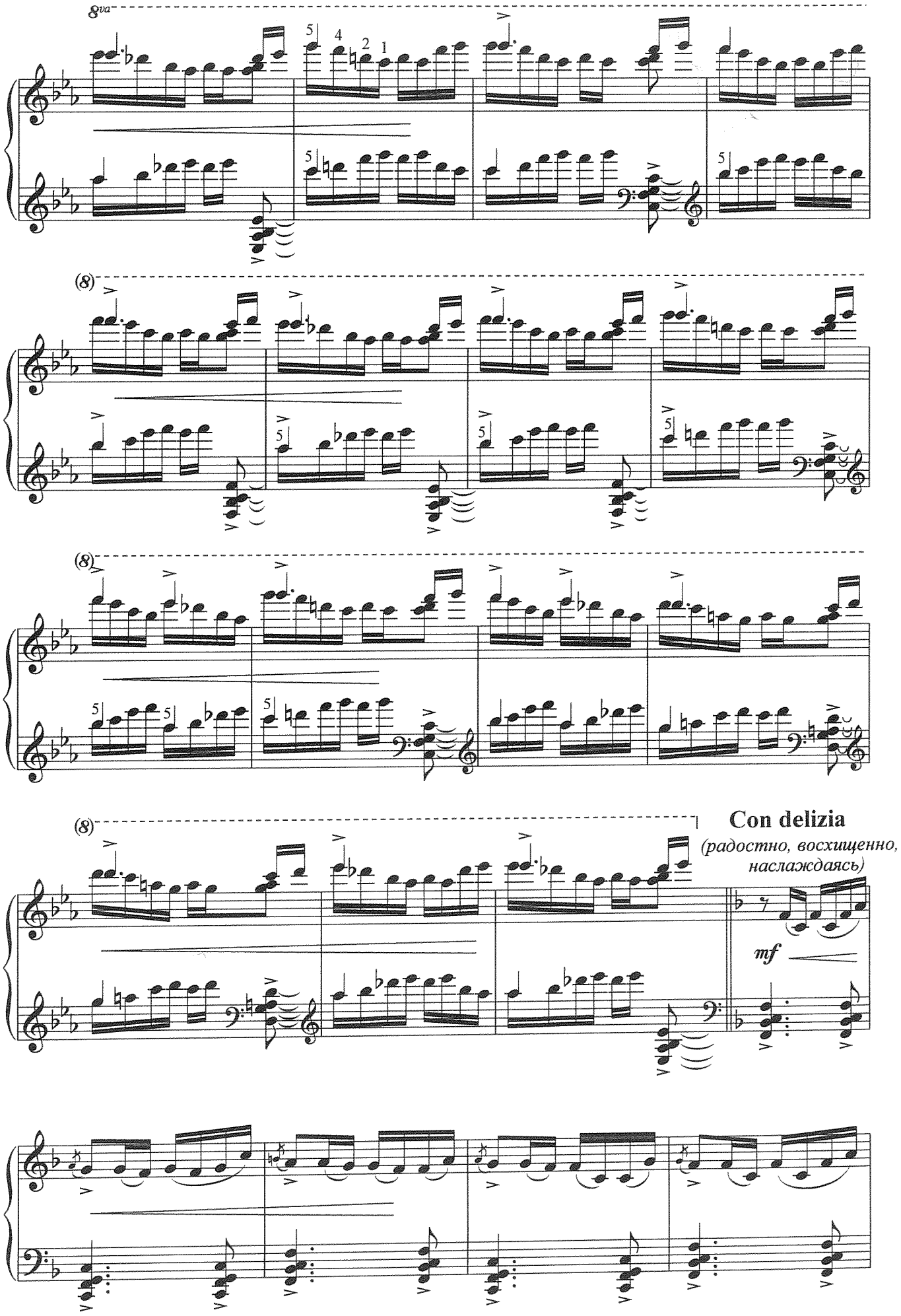

8va
по клавишам вниз
переливание волн
вниз
переливание волн
вниз
переливание волн
по желанию исполнителя
mf
8vb

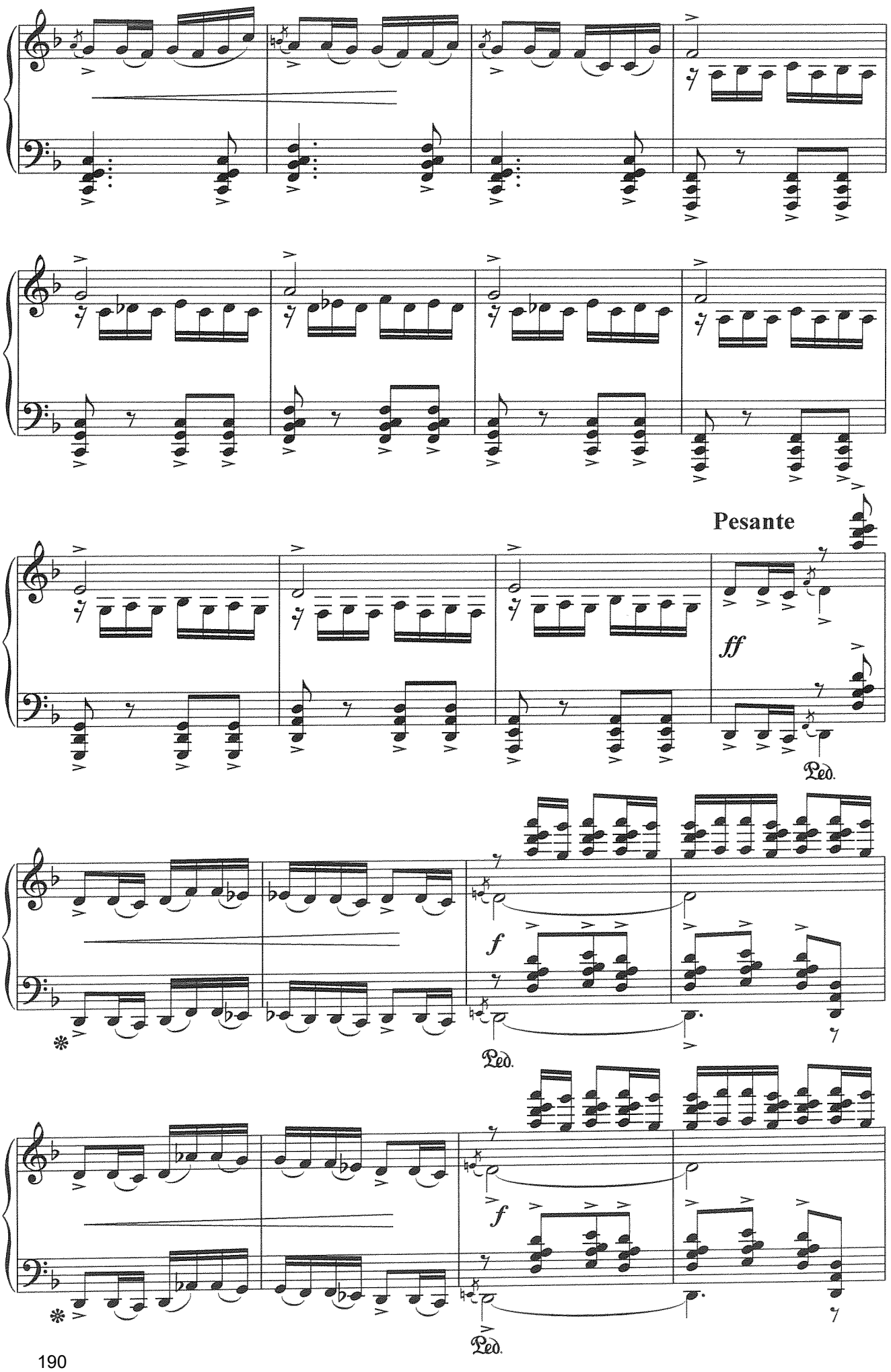


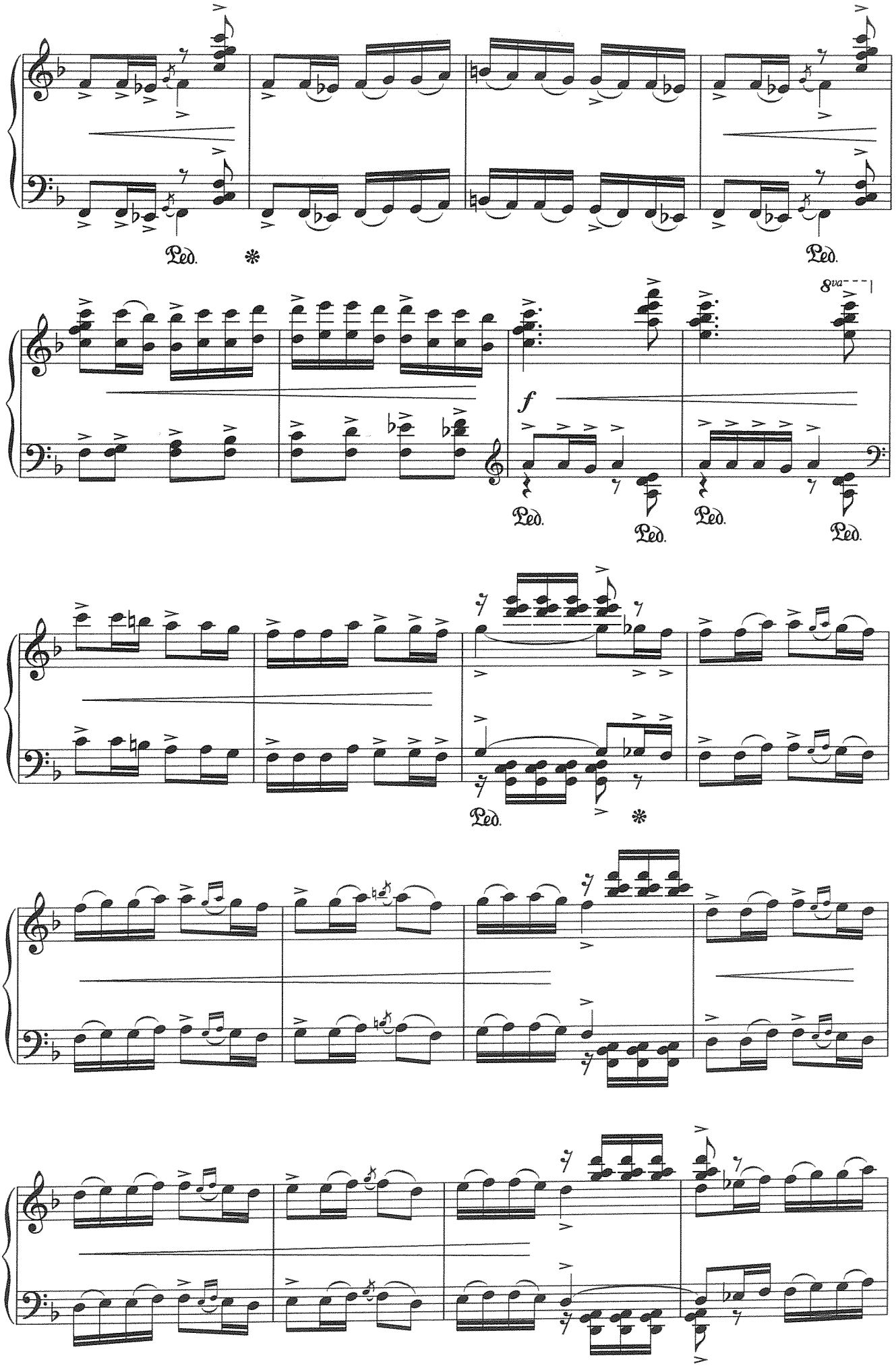


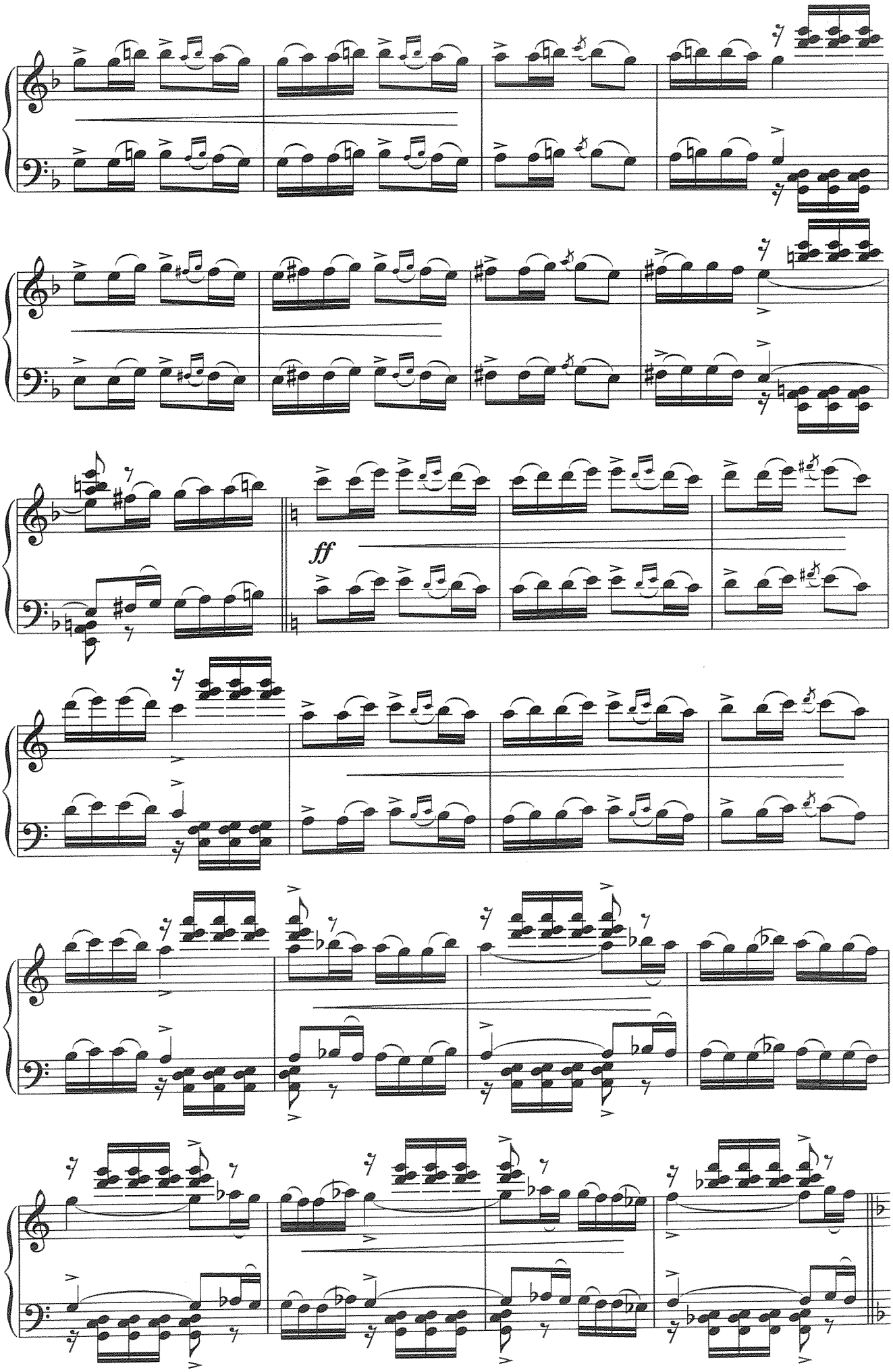
Affanto (тревожно)

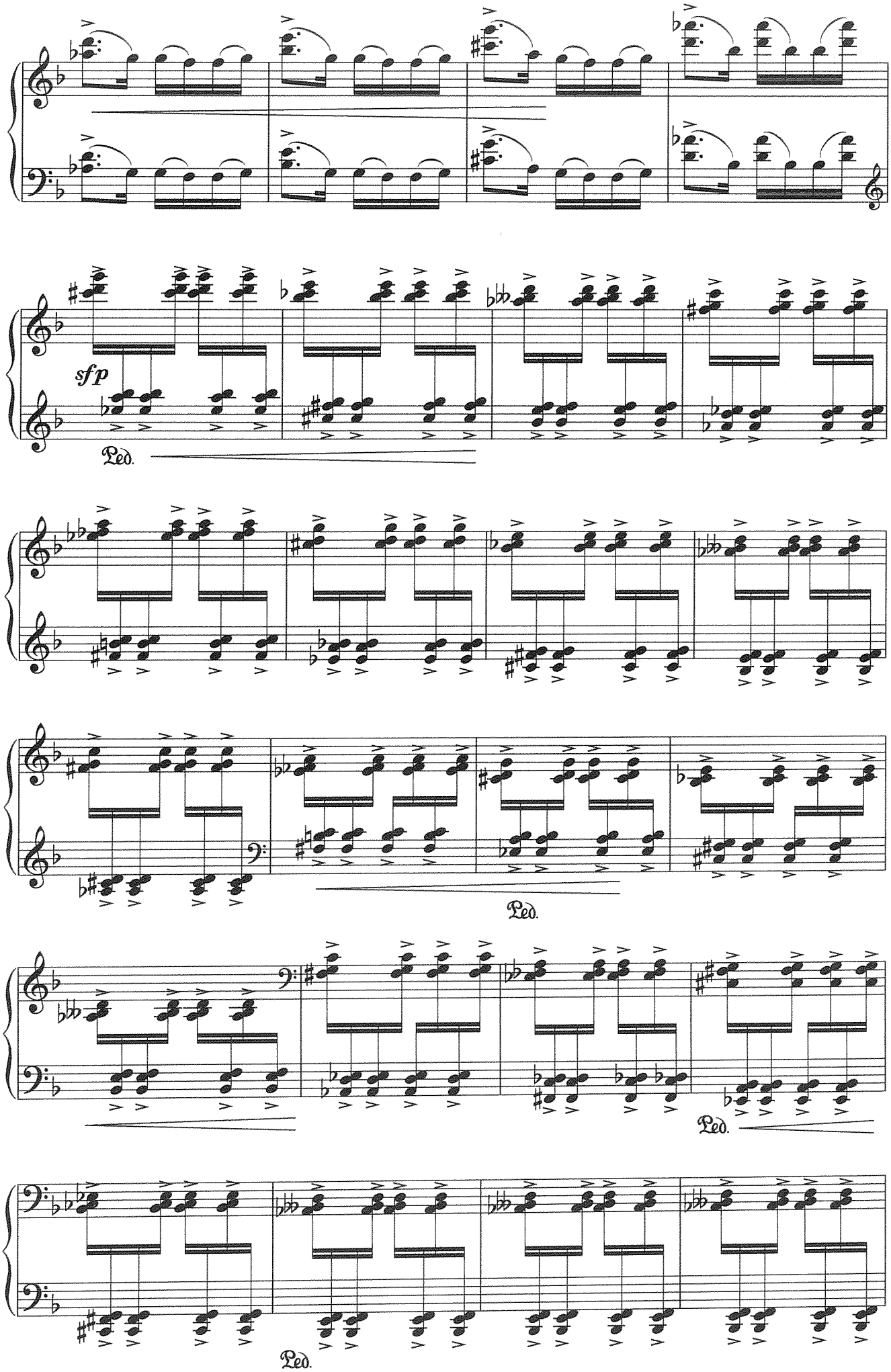


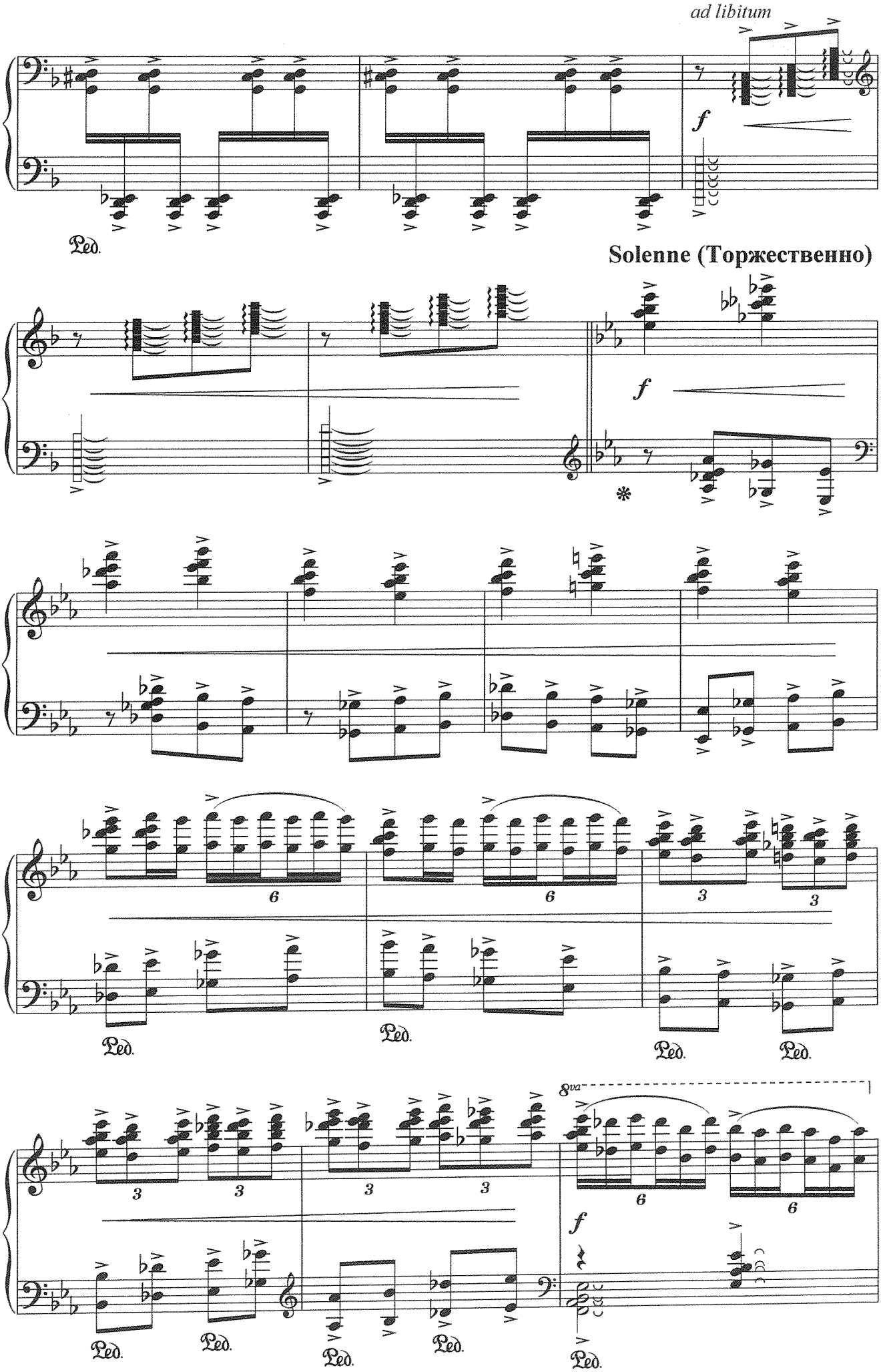

8va
(8)
(8)
(8)
Con delizia
(радостно, восхищенно, наслаждаясь)
mf

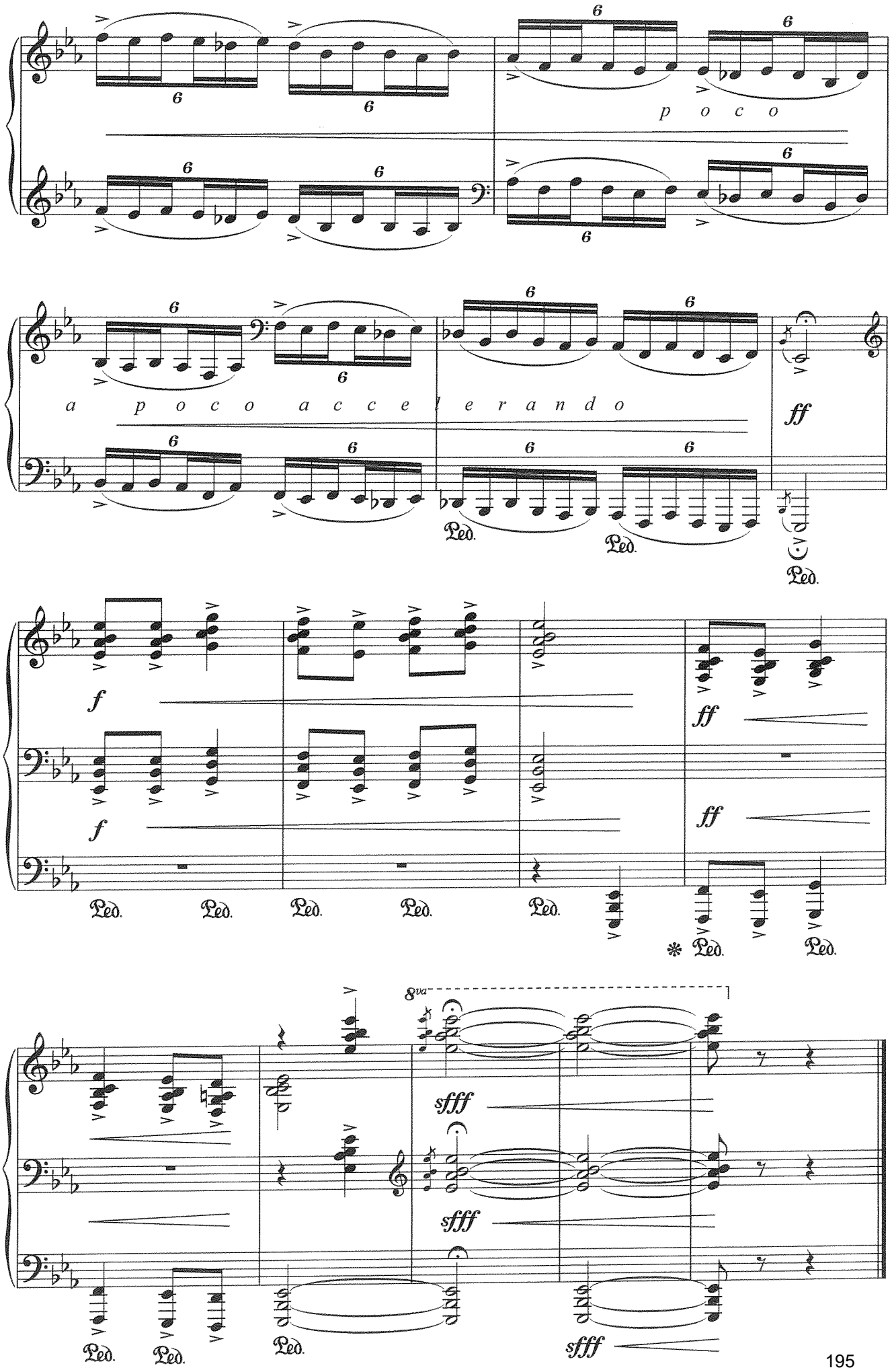

Pesante
ff
Ped.
f
Ped.
f
Ped.


Ped.
Ped.
8va
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


ff


sfp
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


ad libitum
f
Ped.
Solenne (Торжественно)
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
8va
f
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.
Ped.


p o c o
a p o c o a c c e l e r a n d o
ff
f
f
ff
ff
Ped.
8va
sfff
sfff
sfff

ФОРТЕПИАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ КОМПОЗИТОРОВ ЯКУТИИ:
ВЛАДИМИР КСЕНОФОНТОВ

Нотный сборник

Составитель
Варламова Александра Васильевна

Редактор *К.А. Семенова*
Компьютерная верстка *Л.М. Винокурова*
Оформление обложки *П.И. Антипин*

Подписано в печать 25.09.17. Формат 60х84/8.
Печ.л. 24,5. Уч.-изд.л. 30,62. Тираж 300 экз. Заказ № 143.

Издательский дом Северо-Восточного федерального университета,
677891, г. Якутск, ул. Петровского, 5

Отпечатано в типографии Издательского дома СВФУ