

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА СЕВЕРА (К ПРОБЛЕМЕ ИСПОЛНЕНИЯ)

Варламова Александра Васильевна

кандидат искусствоведения, доцент

ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия)

(институт) им. В. А. Босикова»,

заведующий кафедрой,

город Якутск

Вдовенко Светлана Владимировна

ГБОУ ВО «Высшая школа музыки Республики Саха (Якутия)

(институт) им. В. А. Босикова»,

и.о. доцента,

город Якутск

Аннотация. В статье сделана попытка исследовать национальный стиль исполнения фортепианных произведений композиторов Якутии.

Ключевые слова: якутская фортепианная музыка, композиторская школа, фольклор как основа композиторского творчества.

Достаточно молодое фортепианное искусство Якутии, представляет собой интересный образец развития композиторского творчества на северо-востоке России, в котором сохраняются и преломляются черты глубинного народного эпоса. Самобытное устное народное творчество якутов, интерес к которому усиливается в последние десятилетия, служит источником творческого вдохновения профессиональных авторов. Музыка Севера, как своеобразный язык, отражает духовную культуру и характер народа, глубокое изучение национальной музыки, исполнение ее воспитывает уважение и чуткое понимание обычаев и традиций народов Севера.

За пройденные исторические этапы становления якутской композиторской школы заметно изменился подход к претворению народного мелоса в фортепианных сочинениях. Их можно разделить на произведения, которые основаны на подлинных народно-песенных мелодиях и те, где взаимодействие элементов национальной интонационной речи и традиций европейской музыкальной культуры приводит к их органическому синтезу и, в результате, к появлению сочинений, отмеченных печатью самобытного творческого высказывания автора. О теснейших связях фортепианного творчества композиторов Якутии с фольклорными традициями позволяет говорить не только и не столько буквальное совпадение тем с народными напевами, что характерно для первых сочинений русских композиторов на якутскую тематику (Р. Ромм, Л. Шульгин, В. Салиман-Владимиров и др.), сколько интонационная общность этих тем с их песенными прототипами, свойственная следующему поколению авторов якутской фортепианной музыки (Г. Григорян, Н. Бажов, В. Кац, Н. Берестов, Л. Вишкарев, Г. Комраков и др.). Кроме того, народные мелодии теперь подвергаются кардинальной переработке, приобретая совершенно иной индивидуальный облик, и используются, в частности, в качестве тематического материала для полифонического развития («Прелюдия и fuga» Н. Берестова, «15 инвенций на якутские темы» Л. Вишкарева, «Полифоническая тетрадь» В. Ксенофонтова, Шесть двухголосных инвенций «Мотивы земли Олонхо А. Самойлова и др.).

В произведениях такой направленности были заложены основы национальной фортепианной музыки — намечены пути развития определенных жанров и форм, прежде всего миниатюры и сюитных циклов. Притом именно миниатюра оказалась наиболее перспективной формой для инструментального перевоплощения в якутской профессиональной музыке. Причем, этому в огромной степени способствовал высокий профессионализм «второй волны» работавших в Якутии российских композиторов, которые одновременно были и пианистами (Л. Вишкарев, Г. Комраков, В. Кац).

С середины 70-х годов якутская фортепианная литература обогатилась творчеством целой плеяды национальных композиторов (З. Степанов, В. Ксенофонтов, П. Иванова, К. Герасимов и другие), которые успешно развивают традиции создания произведений для фортепиано, заложенные в предшествующее время.

Для изучения фортепианных произведений композиторов Якутии и связанной с этим аналитической работы требуется определенная предварительная подготовка, которая необходима для их практической реализации. Это — выявление ее тесных связей с народным творчеством — прежде всего в манере интонирования тем, что требует обращения к проблемам ладообразования в национальной музыке, фразировки, мелизматике, ритма, для которого характерна импровизационность изложения и т.д. Это необходимо, ибо содержание музыки якутских авторов диктует некоторые особенности ее исполнения, способствующие более полному выявлению национальной самобытности произведений.

При исполнении произведений якутской музыки необходимо учитывать необычную, нестабильную мелодическую структуру, усвоение которой представляет известные трудности для пианистов, привыкших к

европейской музыке. По мнению ряда исследователей, национальная специфика фортепианной музыки ярче всего проявляется и наиболее устойчиво сохраняется в мелодии. Поэтому очень важным, определяющим в методологии комплексного анализа сочинений якутских авторов, следует считать учение Б. В. Асафьева об *интонационной природе музыки* (3, 4).

В связи с этим для решения задач выявления генезиса устойчивых интонаций и национально-характерных интонационных образований нужно привлечь термины специального назначения, направленные на анализ содержания музыкального текста. Среди последних — понятие «*раскрывающийся лад*» (Г. Григорян — Э. Алексеев), которое вскрывает свойственные якутской музыке специфические ладовые закономерности, нарушающие инерцию слухового сознания и идущую от привычки к мелодико-гармоническим оборотам классической мажоро-минорной системы (1, 2, 9).

Уже в начале XX века усложнение языка современной музыки выдвигало перед исполнителями проблему перестройки ладового мышления. Так, Барток считал выход за пределы классической мажоро-минорной системы и обогащение ладового мышления народной диатоникой важным условием для формирования слуха современного музыканта. (6, 34). В этом плане якутские фортепианные произведения, отмеченные печатью яркого ладового своеобразия, так же, как и произведения композиторов других республик, несомненно, являются интересными и поучительными.

Для того, чтобы пианист смог распознать и передать этнически своеобразное в каждом его конкретном интонационном проявлении, он должен прежде всего хорошо знать стилистические свойства народных стилей пения «*дыэрэтии ырыа*», «*дэгэрэн ырыа*».

Например, исполнение пьес, написанных на основе интонаций в стиле *дэгэрэн ырыа*, не вызывает особых трудностей, поскольку эта манера пения, для которой характерна простота мелодического рельефа в рамках узкообъемного лада, наиболее близка к европейской музыке (интонационная устойчивость и ритмическая четкость, сохраняющиеся на протяжении всего мотива, квадратность структуры).

И наоборот — исполнение сочинений, основанных на интонациях певческого стиля *дыэрэтии ырыа* труднее в первую очередь из-за того, что по своему художественно-образному содержанию они представляют своего рода философское осмысление бытия через самый широкий круг тем и сюжетов. Повторим, что в их основе лежит протяжная, импровизационного склада мелодия, для которой характерны подчиненность специфическим ладовым закономерностям и обилие украшений — *кылысахов*.

При этом, возможно, немалую трудность для пианиста будет представлять исполнение различного рода форшлагов, отражающих манеру народного пения *кылысах* — одного из важнейших элементов национального музыкального стиля. Постижению его своеобразия также должно помочь знание народно-песенных традиций, ибо в национальном фольклоре искусство пения *кылысахов* неотделимо от импровизационной манеры исполнения. На фортепиано их разнотембровое звучание можно сымитировать короткими стаккатными ударами октавой выше основного певческого тона. Поэтому в исполнении форшлага важно, в частности, сохранить легкость и устремленность к устою.

С импровизационными традициями народного исполнительства, с особенностями метроритма и формы *дыэрэтии* связана одна из важнейших проблем в исполнении эпических, лирических тем — гибкость, пластичность ритмической структуры мелоса. Многое здесь зависит от верно найденного темпа: даже небольшая поспешность нарушит течение мелодии, а замедленное движение, напротив, сделает расплывчатым основной мелодический контур.

А в исполнении произведений, написанные в духе стиля *дэгэрэн*, напротив, необходима метрическая определенность исполнения, острое ощущение сквозного ритмического пульса, упругие акценты, подчеркивающие часто встречающиеся синкопы. Подобная ладовая красочность, своеобразие тематического материала, ритмическое богатство требуют активной работы слуха и сознания.

Названные выше специфические выразительные средства фортепианных пьес якутских авторов — мелодика с ее ладовым своеобразием, импровизационная метроритмика, мелизматика — служат, в конечном счете, одной цели — выявлению их богатой *образной содержательности*. Последнее является едва ли не наиболее привлекательной стороной, одним из самых характерных общих признаков сочинений якутских композиторов, предназначенных для юных пианистов и ориентированных на целенаправленное воспитание их *образно-художественного мышления*.

Произведения якутских композиторов для фортепиано интересны не только в образном, но и в исполнительском отношении. Они отражают суровый быт, величественную красоту северной природы, разнообразные жанровые истоки. В то же время эти сочинения в исполнительском плане призваны выразить и мотив одноголосного напева, и особую манеру звукоизвлечения, и подражание народному инструменту. Все это накладывает особую ответственность на исполнителя. Поэтому региональная музыка — это особая школа исполнительства, в которой есть, как говорилось выше, свои особенности.

В качестве характерного образца можно назвать цикл «Якутская» Кирилла Герасимова¹, где четыре концертных пьесы объединяют образы фольклора и традиционной культуры.

Первая пьеса «У старинной якутской усадьбы», в которой явно слышны тоскливые нотки как воспоминания о родном доме. Пьеса состоит из трех разделов. В первом и третьем явно намечен стиль *дыэртэтии ырыа* – это печальные триоли, приводящие к *кылысаху*. В среднем разделе меняется темп, тональность, переменный размер, появляются элементы контрастной полифонии, а затем и имитационной. Постепенно расширяется диапазон тембрового звучания, которые приводят к кульминации: по всей вероятности это воспоминания автора о жизни, некогда протекавшей в этом доме. Третий раздел – реприза, возвращает нас в состояние описания усадьбы.

Вторая пьеса «Чабырхах» («Скороговорки») написана в жанре двухголосной инвенции. Здесь требуется пояснение, что чабырхах — это популярный у народа саха жанр, где в стихотворно-песенной форме проходит соревнование виртуозов-острословов. Очевидно, что здесь идет спор двух людей — возможно даже и не молодых, — каждый из которых пытается что-то доказать другому. Начинается пьеса в среднем регистре и постепенно диапазон увеличивается, голоса расходятся в разные стороны, а затем, по мере нарастания страстей и динамики, они постепенно сходятся, приближаясь буквально нос к носу, сталкиваясь в секунде. А затем опять расходятся каждый, оставаясь при своем мнении, и ворча друг на друга. Мелодия основана на речевых интонациях, со своеобразной ритмической структурой. Эта пьеса очень хорошо передает такой народный жанр как чабырхах.

Третья пьеса «Биһик ырыата» («Колыбельная») передает свойственную этому жанру напевность, ласковость маминого голоса, мерное покачивание колыбели. Во вступлении как будто «нащупывается» тональность произведения. Переменный размер, сдвиг мелодии на пол тона вниз, монотонность в движении указывает на усталость мамы к концу дня. Это характерные черты стиля *дыэртэтии ырыа*. Синкопированный ритм в партии левой руки в среднем разделе передает нам беспокойство родителя за будущее своего ребенка. Интервалика между расходящимся басом и синкопой изменяется по микроальтерационным принципам «раскрывающегося лада», который так характерен для якутской музыки. К концу пьесы постепенно динамика стихает и движение замедляется, ребенок засыпает.

Последняя пьеса цикла «Холорук» (Вихрь) являет собой яркий художественный образ яростного вихря. Это своего рода кульминация всего цикла. Произведение выдержано в одной токкатной фактуре и представляет собой довольно сложное техническое произведение на выносливость и хорошую моторику, где ре минорная «воронка» вихря перемещается, но сохраняет форму до конца. Начало пьесы исполняется тихо, затем звучание постепенно перемещается из одного регистра в другой, постепенно крепчая динамикой, мощью и к концу произведения мы уже слышим бушующую стихию. Интересно, что реальный вихрь-холорук у народа саха имеет и воззренческий подтекст. Согласно легендам якутов, так «путешествовали» духи-чудовища, против вредоносного воздействия которых был способ спасения. Надо было кинуть в столб вихря нож.

Фортепианная музыка Кирилла Герасимова — это особое явление в художественном пространстве музыкальной культуры.

Большой интерес представляет, самое, пожалуй, образное произведение в якутской фортепианной литературе — «Картина прошлого» З. К. Степанова². Не случайно оно снабжено подзаголовком «Ритуальный танец шамана», ибо здесь претворяется художественный образ шаманского камлания — действия, в основу которого лег обряд очищения от злых духов.

В эпосе саха Олонхо образы шаманов занимают важное место. Шаманство и *олонхо* взаимосвязаны, прежде всего, своим драматическим действием, театральностью. Эта картина, в произведении З. Степанова буквально «нарисованная» звуками, настолько образно-конкретна, что даже у неподготовленного слушателя вызывает впечатляющие зрительные ассоциации. Но для раскрытия композиторского замысла надо знать описание действия, ибо углубленное и разностороннее изучение музыкального произведения с точки зрения программности открывает исполнителю пути к более развернутым ассоциациям, освещающим значительные повороты в образно-драматургическом развитии музыки. Заканчивается обряд в тот кульминационный момент, когда шаман достигнув экстаза, то есть пика камлания, в точке максимальной концентрации энергии падает обессиленный.

Немаловажным фактом в раскрытии образа играют даже, казалось бы, незначительные детали: при подготовке к камланию шаман одевает свой «волшебный» кафтан, отличительной чертой которого является нашитое на нем большое число бубенчиков, медных погремущек и т.д. — этот факт найдет отражение в звучании пьесы.

¹ Якутский композитор Кирилл Афанасьевич Герасимов окончил в 1991 году Новосибирскую консерваторию.

² Степанов Захар Константинович (1932) — композитор, музыкальный деятель. В 1974 г. окончил Новосибирскую гос. консерваторию им. М. И. Глинки (класс проф. Ю. П. Юкчева). Заслуженный деятель искусств РС (Я), лауреат премии Союза композиторов РСФСР. Член СК России.

Композитор для характеристики образов мастерски пользуется регистровыми, тембровыми возможностями фортепиано. Благодаря исключительно талантливому и умелому соединению ярких выразительно-языковых; композиционных и инструментальных средств, автор создал блестящую концертную пьесу, отлично соединившую в себе национальные истоки с современным гармоническим языком и яркой пианистической фактурой.

В этом сочинении З. Степанов нашел индивидуальные средства выразительности для передачи программного содержания. В основу пьесы положен моторно-двигательный элемент — вся музыка пронизана равномерно-неравномерным пульсирующим ритмом, он является важнейшим выразительным средством в арсенале композитора (им использованы ритмические вариации, регулярная и нерегулярная ритмика, синкопированный, «рваный» ритм). Большое значение здесь имеют широко используемые автором всевозможные сонорные средства — кластеры, полифункциональные наслоения, необычные фонические эффекты звуковых комплексов-напластований, подчеркивающие то удары бубна, то крики птиц. Предполагая воспроизвести на рояле характер звучания народного ударного инструмента — *дунгюра*, композитор демонстрирует неисчерпаемое богатство фортепиано, пробуждает у слушателя «звукорасочные галлюцинации».

Фактура фортепианной партии, благодаря изобретательной инструментовке и оригинальному употреблению различных оркестровых тембров, воспринимается очень колористично и красочно (смешанная, гомофонно-гармоническая и полифоническая). И это не случайно, поскольку в первоначальном варианте это сочинение было написано в виде части симфонического цикла (1976). По существу, это первое в национальной музыке авторское переложение для фортепиано.

Соответственно содержательной программной задаче композитор строит и форму пьесы: ее композиция, состоящая из четырех эпизодов, воплощая экстатический танец шамана, разворачивается, подобно пружине, в свободной форме с ускорением темпа, учащением метроритмической пульсации, нарастанием динамики и т.д.

Таким образом, заинтересованное отношение к фольклору, как главному стержню авторского творчества, составило основу и эстетических и мировоззренческих принципов, а также музыкально-стилистических ориентаций композиторов Якутии.

Список литературы:

1. Алексеев Э. Е. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). Исследование. — М.: Музыка, 1976. — 287 с.
2. Алексеев Э. Е., Николаева Н. Н. Образцы якутского песенного фольклора. — Якутск: Як. кн. изд-во, 1981. — 100 с., нот.
3. Асафьев Б. В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании. Изд. 2-е. — Л.: «Музыка», Ленингр. отд-ние, 1973. — 144 с.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс, кн. 1, 2. — Л.: Гос. муз. изд., 1963. — 379 с.
5. Асафьев Б. В. О народной музыке. — Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние, 1987. — 247 с.
6. Барток Б. Народная музыка Венгрии и соседних народов. — М.: Музыка, 1966. — 79 с.
7. Варламова А. В. Якутское фортепианное искусство: творчество, исполнительство, образование: Автореф. дис. ...канд. искусствоведения. — Якутск, 2004.
8. Герасимов К.А. Цикл для фортепиано «Якутская сюита». — Намцы: ГУП «Намская улусная типография», 2005. — 48 с.
9. Григорян Г. А. Музыкальная культура Якутской АССР // Музыкальная культура автономных республик РСФСР. — М.: Музгиз, 1957. — С. 331–351.