

ЛИНГВО-МУЗЫКАЛЬНЫЙ ДИАЛОГ В ПРОГРАММНОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ НА ПРИМЕРЕ СОЧИНЕНИЯ Г. ЗАЙЦЕВА

Грачева Т. В.

ФГБОУ ВПО «Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова». Саратов, Россия (410012, Саратов, пр. Кирова, 1), старший преподаватель кафедры народных инструментов, e-mail: tskorodumchik@rambler.ru

В статье анализируются новые тенденции развития оркестровой музыки для народных инструментов на примере сочинения московского композитора Григория Зайцева методом междисциплинарных исследований (музыкальный и семантический анализ). В рамках данной статьи проводится исследование диалогической линии музыки и лингвистики в программной музыке для оркестра русских народных инструментов. Анализируется взаимодействие музыкальной и лингвистической составляющих в сочинении для оркестра русских народных инструментов. Развивается мысль, что с усложнением музыкального языка произведений для оркестра русских народных инструментов программность постепенно видоизменяется, переходя от исключительной картинности и условной программности к сюжетности. В статье показано, что малоисследованная область музыкального искусства – произведения для оркестра народных инструментов – является составной частью академической музыки.

Ключевые слова: междисциплинарные исследования, программная музыка, оркестр русских народных инструментов, сюжетная музыка, современные композиторы, текст.

LINGUISTIC AND MUSIC DIALOGUE IN PROGRAM MUSIC FOR ORCHESTRA RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS ON THE EXAMPLE OF PIECE OF G. ZAITSEV

Gracheva T. V.

FGBOU VPO «Saratovskaja gosudarstvennaja konservatorija (akademija) im. L.V.Sobinova». Saratov, Rossija (410012, Saratov, pr. Kirova, 1), teacher of Department of Folk Instruments, e-mail: tskorodumchik@rambler.ru

This article analyzes trends in development of orchestral music for folk instruments on the example of the composer's works in Moscow Grigory Zaitsev by interdisciplinary research (music and semantic analysis). In this article we study the dialogic line of music and linguistics program music for orchestra of Russian folk instruments. We analyze the interaction of musical and linguistic components in the composition for orchestra of Russian folk instruments. Develops the idea that the increasing complexity of musical language works for orchestra of Russian folk instruments program music gradually mutates, moving from an exclusive pictorial and conditional to programmatically of plot. The article shows that there is little researched area of music - compositions for the orchestra of folk instruments - are part of the academic music.

Keywords: interdisciplinary research, program music, Russian folk orchestra, music with the plot, contemporary composers, text.

В настоящее время весьма популярны междисциплинарные исследования. На первый взгляд, это способствует более глубокому изучению предмета исследования в любых сферах деятельности человека. На самом деле это означает возврат к осознанию целостности мира и Знанию и пониманию отсутствия чётких граней сфер влияния у различных наук и дисциплин. Разделение на науки условно, оно придумано человеком как способ познания мира. Человечество, подобно ребёнку, из любопытства ломающему игрушки, расчленило всеобъемлющее Знание на многие составляющие – науки. Потом, познав их, поняв и ощутив их частью одного большого целого, вновь пытается сложить и восстановить это целое.

Вовсе не удивителен тот факт, что мысли о междисциплинарных исследованиях приходят в головы многим учёным различных специальностей одновременно – мысль о единстве Знания витает в информационном гиперпространстве Земли. Накопленного за столетия опыта оказывается достаточно, чтобы осознать, что есть Знание, и от аналитизма пора переходить к интеграции накопленной информации. В рамках данной статьи проведем исследование диалогической линии музыки и лингвистики, обратившись к программной музыке для оркестра русских народных инструментов.

В настоящее время возникают новые тенденции развития оркестровой музыки для народных инструментов, и они имеют много общего с теми, что возникали в 60–70-х годах [см. 4], но происходит это уже на новом витке музыкальной эволюции данного жанра: обращение к музыкальному фольклору, переосмысление музыкального языка и выразительных средств русского народного оркестра, использование тембрового и фактурного контраста, введение в партитуру новых инструментов (кларнет, труба, валторна), правда, пока носящее эпизодический характер.

Средства воплощения программности в сочинениях для оркестра русских народных инструментов во многом аналогичны тем, которые описаны М. Г. Арановским в монографии «Что такое программная музыка». Он пишет, что механизм ассоциаций, «как известно, основан на способности человека мысленно связывать явления, совпадающие по времени. Так, слыша приближающийся и удаляющийся звук паровозного гудка, мы внутренним взором рисуем себе картину мчащегося поезда. На эту особенность мышления опирается программная музыка. Использование в музыке приемов звукоподражания способствует возникновению у слушателя зрительных образов» [2, 63]. Симфонический оркестр, безусловно, имеет иную тембральную палитру – большое разнообразие инструментов оркестра обуславливает богатство и разнообразие тембра. Но, несмотря на это количественное отличие, тембровые ресурсы оркестра русских народных инструментов способны воплотить любые авторские замыслы. Что же касается гармонии и мелодии, то это общемузыкальные категории, которые на тех же основаниях функционируют и в народном оркестре. Характеристичность, даже портретность мелодии мы можем наблюдать, к примеру, в пьесе саратовского композитора О. Моралёва «Три приятеля».

Об особенностях гармонического языка, и выразительности, и гибкости этого музыкального средства также можно говорить применительно к музыке для народного оркестра. Программность в музыке для оркестра русских народных инструментов подчиняется тем же законам, что действуют и в музыке для симфонического оркестра или для отдельных академических инструментов.

Анализируя программные произведения для оркестра народных инструментов, мы приходим к интересному выводу. Переломный момент в поиске выразительных средств в 60-е годы, в изменении музыкального языка напрямую связан с преобладанием в общей массе сочинений программности определённого типа – картинной программности. С развитием и усложнением музыкального языка произведений для оркестра русских народных инструментов в программной музыке начинает своё развитие сюжетность. Она ни в коей мере не заменяет жанровости и картинности в музыке, но появившись в 60-е годы как новая струя, сюжетность находит всё больше воплощений в сочинениях различных авторов, намечая дальнейшие перспективы развития образной сферы и совершенствования музыкального языка и тембровой палитры. Эти тенденции, тем не менее, проявляются не только у молодых композиторов, но также наблюдаются и в творчестве известных композиторов, пишущих для народных инструментов: П. Куликова, Н. Пейко, А. Холминова, Ю. Шишакова, Г. Фрида, Ю. Зарицкого, В. Бояшова, П. Триодина, Б. Кравченко, М. Матвеева, К. Волкова, А. Ларина.

На современном этапе конца XX – начала XXI века многие композиторы отдают должное программной музыке для оркестра русских народных инструментов. Это Ю. Баранов, О. Моралёв, А. Ларин, Н. Шиянов, И. Дороднов, К. Волков. В творчестве молодого московского композитора Григория Зайцева¹ замеченная тенденция получает свое естественное развитие.

«Открытый ландшафт» – сочинение для гобоя и оркестра русских народных инструментов. Партитура была написана в конце декабря 2007 года специально для русского народного оркестра «Москва». Премьера произведения состоялась на Фестивале современной музыки для русского народного оркестра «Музыка России 2008».

Драматургия этой миниатюры построена на сопоставлении объективного образа природы и субъективного её восприятия человеком. Это сопоставление осуществляется не только в образной сфере, но и в сфере стилевой и технической. «В этом произведении, – говорит автор о своем сочинении, – русский народный оркестр трактуется, то как оркестр, то как ансамбль, да и сама партия солиста всё время модулирует из собственно концертно-сольной в ансамблевую и даже оркестровую. Эта особенность трактовки сольного гобоя ещё подчеркнута тем, что в партитуре «Открытого ландшафта» обычная для народного оркестра партия гобоя отсутствует, и солист вынужден компенсировать подобное отсутствие взаимодействием с оркестровыми голосами. Такой прием в оркестровке и активное

¹ Григорий Зайцев (р. 1983) – композитор, альтист. Преподаватель МГИМ им. А. Г. Шнитке. Аспирант РАМ им. Гнесиных. Победитель 16-ти Международных и Всероссийских композиторских конкурсов, стипендиат фонда президента РФ и фонда Эллины Быстрицкой, участник многих фестивалей современной музыки. Музыка Г. Зайцева включена в репертуар многих ОРНИ России.

использование микро-полифонии дали возможность сделать эту пьесу многограннее не только собственно в звуковом, но и в эмоционально-образном плане».

В этом произведении композитором найдены не совсем традиционные (наряду с уже устоявшимися) *способы воплощения программности* в музыкальном тексте произведения для оркестра русских народных инструментов.

Произведение «Открытый ландшафт» написано в *сложной трехчастной форме с развивающей серединой* (эта форма также имеет черты сонатности). Движение в пьесе происходит от единства образа, к его расслоению, а не наоборот.

Пьеса, по мнению автора, решена в виде постоянно модулирующего по *жанру концерта* (собственно концерт – кончерто грассо – оркестровая партия). Автор называет эти стадии не по порядку их возникновения в пьесе, а по степени нивелированности. Этот процесс движет образной сферой сочинения – так как это может быть: включенность в ландшафт, выделенность из него и полная обособленность (аналогом в изящных искусствах могут служить картина – барельеф – горельеф, то есть процесс высвобождения фигуры из фона). Этот жанр как нельзя лучше *претворяет* в жизнь *программный замысел*, заключённый в названии – так создаётся ощущение вертикальной открытости пространства (переход от изображения внешнего мира к внутреннему миру человека). Например, если обратить внимание на такты 51–68, можно увидеть, что в этом эпизоде на неизменной фактуре оркестра гобой играет развивающуюся музыкальную линию – вот пример полной обособленности (связь только тональная).

Контраст, противопоставление в произведении играют, несомненно, смыслообразующую и знаковую роль и также воплощают программный замысел. Контраст присутствует в сочинении в разных своих формальных и стилевых воплощениях. Есть также контраст между формой (концерта или кончерто грассо) и размерами сочинения – миниатюра. Все эти составляющие несут смысловую нагрузку и также поддаются герменевтическому разворачиванию.

Непосредственно в названии произведения уже заключена некоторая многозначность, полисемантичность, которая впоследствии находит своё отражение в пьесе. Если изобразить семантические поля слов названия, то можно увидеть, что многозначность первого слова даёт нам намёк на возникающую двойственность смысла – *открытый ландшафт в горизонтальном* прочтении смысла слова (простор, степи, раздолье т.д. – открытый в пространственной протяжённости) и *в вертикальном* (иным, параллельным мирам, в том числе, и миру человеческого «я»). Двуплановость этого сочинения имеет своё непосредственное выражение в музыкальном языке произведения. В пьесе можно увидеть определённое чередование различных по смысловой наполненности эпизодов.

Общее настроение одного из таких фрагментов – это радостное народное гулянье, весёлое катание на тройках, оркестровые краски нарядные праздничные. Открывается произведение именно таким эпизодом. Партия гуслей и балалаечной группы создают фон для звучания сольной партии гобоя, плавно и светло излагающего мелодию, однако это не просто оркестровый аккомпанемент, это звуковая картинка, рисующая приближение бубенцов, звенящих под дугой тройки. Но тремоло литавр вносит некоторое беспокойство в оркестровое звучание, и этот приём повторяется на протяжении пьесы как некий знак, говорящий о неоднозначности всего происходящего.

Звукоподражательный момент в партии малых домр рисует нам образ русской тройки, а мелодия, основанная на народных интонациях, наводит на мысль о необъятных просторах. И снова перед нами знак – иконический (по классификации Ч. Пирса), благодаря которому и возникает звуковая картина перезвона бубенцов, который так или иначе пронизывает всю пьесу. В балалаечной группе продолжает звучать начальная ритмическая фигурация, перезвоны нарастают, тройка приближается.

Необычная аккордика и интервалика у струнной группы здесь неслучайна. В этом состоит определённый авторский замысел. «Тутти из партитуры «Открытый ландшафт», – говорит автор, – представляет собой пример естественного (не напряженного) тутти для народного оркестра. Использование большого числа открытых струн и тональность Ля мажор создаёт значительный акустический резонанс, подчеркнутый отзвуками колокольчиков и литавр. Аккорды в партии щипковых гусель изложены таким образом, чтобы как можно дольше не глушить отзвук струн. Баянные партии расположены с большим регистровым разрывом, что обостряет звучание вертикали. Эту особенную остроту звучания также подчеркивают пикколо и флейта в высоком регистре. Звонкость звучания этих аккордов усилена игрой *non divisi* по трем струнам всех инструментов струнных групп». Эта цитата характеризует также и 106–108 такты. Таким способом достигается яркое, открытое звучание оркестра, рисующее нам подобной символикой, пространства *горизонтальную открытость*, т.е. первую обозначенную нами смысловую составляющую названия произведения «Открытый ландшафт».

Затем следует эпизод совершенно другого характера. Оркестровая фактура резко меняется, внезапно пустеет. Вместо плотного туттийного звучания – одинокие голоса гобоя, флейты, балалайки (с авторскими пометками «соло»). Тремоло литавр придаёт звучанию тревожный оттенок. Таким образом, фактурное решение композитора воплощает программный замысел сочинения: полисемия слова «открытый» предполагает переход в иное состояние – *вертикальная открытость*, что и достигается подобным выразительным средством. Смена оркестровой фактуры играет в программном произведении роль знака,

поскольку очень характерно рисует переход из одной плоскости музыкального повествования в другую, обозначая вторую составляющую показанной нами выше двуплановости.

Мелодия в партии гобоя постепенно становится более изломанной, а затем – плавной, появляется обозначение характера – *con dolore*. Всё это свидетельствует о переносе действия в иной мир, исходя из авторской предпосылки, мы можем с большой долей вероятности предположить – здесь отражён внутренний мир человека. Даже перезвоны, которые немного погодя возникают в партии колокольчиков, заметно изменяют своё звучание, доносясь словно через глубокую задумчивость.

Усиливает напряжённость *frullato* в партии флейт, *tremolo* литавр, а *pizzicato* домр напоминает отзвуки движения тройки, фактура снова постепенно насыщается, возникают переключки партии гобоя с другими оркестровыми партиями, словно герой, глубоко уйдя в себя, постепенно начинает снова воспринимать внешний мир, действительность, но в его сознании это восприятие окрашивается в трагические тона. Затем фактура снова постепенно начинает приобретать прозрачность, но трагическая окраска сохраняется. Начинается каденция на фоне тремоло литавр и контрабасов.

И снова внезапно возникает яркая, праздничная тема, по характеру напоминающая музыкальный материал первого эпизода. Она плавно переходит в светлое звучание сольной партии гобоя, гуслей, флейт, колокольчиков и малых и альтовых домр. Таким образом – при использовании верхнего регистра в оркестровом звучании – достигается возвышенно-грациозное настроение. Это напоминает состояние светлой лирической задумчивости человека, но и сквозь него доносятся перезвоны бубенцов. Затем яркая музыка возвращается, тремоло литавр вносит свою тревожную ноту в звучание, но радостные перезвоны, вновь возникая, заканчивают произведение.

Таким образом, мы видим, что программный замысел реализуется в сочинении не только через звукоподражание и иконические знаки, но и через ***оркестрово-фактурные решения***, в определённые моменты, тоже становящиеся знаками. Все переходы из состояния в состояние, из пространства в пространство – *открытый ландшафт* – всё это воплощено в музыке с невероятной точностью. Связь означаемого и означающего в такого типа знаках не очевидна, поэтому его можно отнести к символическим. Слово *открытый* в нашем случае имеет особое значение, поскольку именно оно даёт нам векторы тех смыслов, которые заложены в произведении. И это свойство (многозначность слова) позволяет нам определить здесь тип программности не как картинный (как можно было бы предположить), а как *обобщённо-сюжетный*.

В музыке для оркестра народных инструментов программность имеет те же характерные черты, что и в академической музыке. Средства музыкальной выразительности, методы воплощения программности в исследуемых сочинениях аналогичны тем, которые выделяют исследователи программной музыки для симфонического оркестра и отдельных академических инструментов. Симфонический оркестр, безусловно, имеет более разнообразную тембральную палитру. Но тембровые ресурсы оркестра русских народных инструментов способны воплотить любые авторские замыслы. Что же касается гармонии и мелодии, то это общемузикальные понятия, которые с успехом функционируют и в народном оркестре.

Программная музыка для оркестра русских народных инструментов – явление, имеющее, с одной стороны, западноевропейские традиции формы, с другой – исконно русские, фольклорные основы содержания. Сочетание этих двух влияний, казалось бы, разнонаправленных: фольклорного и академического, предопределяет самобытность этой музыки и, несомненно, важную, ещё не до конца осознанную современным обществом, роль исполнительства на народных инструментах в самосознании нации.

Список литературы

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998.
2. Арановский М. Г. Что такое программная музыка. – М.: Музгиз, 1962.
3. Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М.: Прогресс, 1974.
4. Имханицкий М. И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981.
5. Имханицкий М. И. У истоков русской народной оркестровой культуры. – М.: Музыка, 1987.

Рецензенты:

Гарипова Н. Ф., доктор искусствоведения, профессор УГАИ им. З. Исагилова, г. Уфа.
Базиков А. С., д.п.н., профессор РАМ имени Гнесиных, г. Москва.