

Чайран Вячеслав Александрович

"ПСКОВСКАЯ СЮИТА" ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО К. ВОЛКОВА КАК ФЕНОМЕН НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА

Статья посвящена анализу "Псковской сюиты" для балалайки и фортепиано К. Волкова, являющейся ярким отражением современных поисков ныне живущих композиторов, пишущих для балалайки в контексте народно-жанровой сферы. В сюите, которая представляет сферу взаимодействия фольклорной мелодической первоосновы и современных методов письма, выявляются характерные особенности ее музыкальной организации. В их числе сонорные эффекты, а также такой тип фактурной организации, как пуантилизм. Помимо этого, в статье сделан акцент на особенностях метроритмической системы произведения с использованием в ней ритмической нерегулярности.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2013. № 2 (28): в 2-х ч. Ч. II. С. 211-215. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2013/2-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: voprosy_hist@gramota.net

УДК 78

Искусствоведение

Статья посвящена анализу «Псковской сюиты» для балалайки и фортепиано К. Волкова, являющейся ярким отражением современных поисков ныне живущих композиторов, пишущих для балалайки в контексте народно-жанровой сферы. В сюите, которая представляет сферу взаимодействия фольклорной мелодической первоосновы и современных методов письма, выявляются характерные особенности ее музыкальной организации. В их числе сонорные эффекты, а также такой тип фактурной организации, как пуантилизм. Помимо этого, в статье сделан акцент на особенностях метроритмической системы произведения с использованием в ней ритмической нерегулярности.

Ключевые слова и фразы: Кирилл Волков; «Псковская сюита»; неофольклоризм; сонористика; ритмическая нерегулярность; пуантилизм.

Вячеслав Александрович Чайран*Кафедра теории музыки**Российская академия музыки имени Гнесиных**slava375chairan@mail.ru***«ПСКОВСКАЯ СЮИТА» ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ И ФОРТЕПИАНО К. ВОЛКОВА
КАК ФЕНОМЕН НЕОФОЛЬКЛОРИЗМА[©]**

Русский фольклор для Волкова не просто почва, не открытый рудник с готовым запасом «материала». Это – его художественный мир.
П. Белый

В настоящее время балалайка представляет собой самобытный инструмент, обладающий широким диапазоном технических, темброво-выразительных и колористических особенностей. Наличие богатых возможностей преломления современных интонационно-экспрессивных средств обусловило ее органичное включение в сферу современного композиторского творчества. Подтверждением тому стали оригинальные произведения для балалайки последних десятилетий, раскрывающие ее огромный художественный потенциал.

Наметившаяся тенденция к расширению границ образности в музыке для народных инструментов 60-70-х годов XX века повлияла на возникновение особой эстетики, которая включила в свою орбиту новые художественно-выразительные принципы. Решающую роль в этом процессе сыграло творчество современных композиторов и, в первую очередь, деятельность такого мастера, профессора РАМ им. Гнесиных, ученика А. И. Хачатуряна – Кирилла Евгеньевича Волкова (р. 1943). Автор трех опер, балета, двух симфоний, кантат, хоровой мистерии, двух концертов для симфонического оркестра, концерта-картины для квинтета духовых и оркестра, музыки к кино и телефильмам, а также камерных сочинений, он внес свой вклад и в музыку для народных инструментов. Так, оркестру народных инструментов посвящены две симфонии, сюита «Плывет лебедь», цикл «Ладога» для меццо-сопрано с оркестром. Помимо этого, композитор уделяет внимание созданию сочинений для отдельных народных инструментов. В частности, отметим опусы для баяна (концерт с симфоническим оркестром, четыре сонаты, «Стихира Иоанна Грозного» для баяна и виолончели), домры (пьеса «Каприччио»), мандолины и гитары (сюита «Флоренция»). Музыкальный мир Волкова весьма многогранен, но в нем, как подчеркивают исследователи-музыковеды, ярко ощущается почвенность, пересечение культурной традиции и творческого самовыражения, порождающие картину бытия, обогащенную всем тем, что пережил художник [4, с. 27].

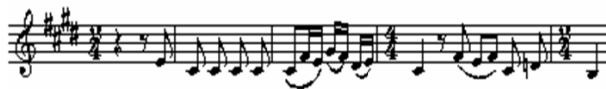
Центром внимания в данной статье является «Псковская сюита» для балалайки и фортепиано К. Волкова. Это сочинение – первый опыт обращения композитора к русскому инструменту, написано в 1996 году (издан цикл тремя годами позже) в творческом союзе с известным исполнителем-балалаечником, лауреатом международных конкурсов Андреем Горбачевым. Взаимодействие автора музыки и ее исполнителя во многом способствовало яркому выявлению звуковых, индивидуальных и технических возможностей инструмента. В музыкознании «Псковская сюита» освещалась лишь некоторыми исследователями музыки для народных инструментов. В частности, наличие в сюите сонористики отмечает М. Имханицкий и С. Иванова. А. Усов дает краткое описание всех ее частей, отмечая наличие в цикле колокольности и темброкolorистических решений. Однако в задачу автора не входило детальное освещение сюиты ввиду того, что ракурс его исследований фокусировался преимущественно на жанре балалаечной сонаты.

Таким образом, обзор «Псковской сюиты» вышеуказанными исследователями оставляет возможность для более углубленного рассмотрения данного сочинения. Поэтому в рамках статьи планируется предпринять попытку проникнуть в принципы организации музыкальной ткани, раскрыть особенности метроритма и гармонии, выявить образно-смысловые нюансы в контексте взаимодействия двух сфер – фольклорной и авторской.

Известно, что качественно новое использование фольклора в музыкальной культуре относится ко второй половине XX века, где обозначилось «наглядное проявление стилевого расслоения на фоне синтеза русских фольклорных истоков с техниками композиции нового времени» [3, с. 49-50]. Стоит отметить, что на протяжении существования балалаечной литературы опора на фольклорное начало всегда была одной из ведущих тенденций. Она не утратила актуальности и на современном этапе, приобретая все новые и новые грани. Иногда «переинтонирование» (термин Б. Асафьева) народного напева в балалаечной музыке достигает такой заметной трансформации, что принимает характер индивидуально-авторского прочтения. Это связано, в первую очередь, с ритмическими, гармоническими и интонационными преобразованиями. Перечисленные композиционные средства трактовки народной основы нашли свое претворение в «Псковской сюите» Волкова.

Приступая к анализу сюиты, следует указать на фольклорно-песенный материал Псковской области, лежащий в основе тематизма цикла. Он представлен в сборнике Н. Котиковой «Народные песни Псковской области», за исключением напева первой части цикла. Сюита представляет собой программный цикл из четырех частей, каждая из которых имеет свою собственную жанровую принадлежность: обрядовая, лирическая, солдатская, былина. Заимствование же композитором народного прототипа не связано с прямым цитированием, а предстает в переинтонированном виде. Приведем сравнение фрагментов фольклорного оригинала, представленного в сборнике Н. Котиковой «Народные песни Псковской области», и их претворение во второй и третьей частях цикла.

Вторая часть, народный первоисточник:



Партия балалайки:



Третья часть, первоисточник:



Партия балалайки:



Как видно, Волков весьма активно пользуется варьированием метроритмической основы народного мотива, его временной протяженности, обращаясь к средствам «нерегулярной ритмики» (термин В. Холоповой). В самой обработке фольклорной мелодии улавливаются связи с чертами стиля И. Стравинского, который оперирует богатым арсеналом вариантов усложнения народной темы – от ее сжатия до растяжения с «характеристической организацией ассиметричного ритма (длительностей, мотивов, их повторения по горизонтали и вертикали и т.д.)» [8, с. 75].

Важным моментом звукового воплощения авторской идеи служит особый тип взаимодействия солиста и аккомпанемента. Стремление наделить партию фортепиано чертами самостоятельности и таким образом достигнуть равноправия двух инструментов решается в каждой части цикла по-разному. Так, основное внимание автора сконцентрировано на темброво-фонической стороне музыкальной ткани, создании звукоокрасочных, сонорных эффектов. Значение сонорности в музыке подчеркивал и Ю. Холопов, по мнению которого она «выводит человеческое мышление... в сферу нового, третьего измерения звука (после первичных горизонтали и вертикали) – в стереофоническую область темброкрасочных гармоний» [Там же, с. 387]. Поэтому в сюите столь велика роль педализации у фортепиано и акустической педали у балалайки. Уже первые такты диалога между балалайкой и фортепиано из первой части «Ярися, Яринка» наполнены колористикой (термин А. Маклыгина) и яркой экспрессивностью. Примечательным моментом данного эпизода служат ритмические регрессии, представленные в виде повторяющихся пассажей у двух инструментов и придающие музыке черты импровизационности:



Начинаясь в исходном темпе, они отмечены приемом уменьшения скорости исполнения к концу с условной ровностью ускорения. Накладываясь друг на друга в различном временном континууме, они сливаются в терпкие диссонансирующие созвучия.

Вариантное экспонирование темы, которая выдержана в диапазоне узкообъемного амбитуса и напоминает причет с характерными секундовыми интонациями, становится основным принципом формообразования в первой части сюиты. Примечательно, что сам напев фигурирует в сонате К. Волкова для органа № 3, созданной семью годами раньше сюиты (1989), что является свидетельством автоцитирования – «высшего проявления личного, индивидуального начала, когда творение начинает выступать... частью творца» [5, с. 48]. Так главный мотив попеременно «проходит» у обоих инструментов. Причем в каждом его новом проведении варьируется ритмический план, связанный с использованием «нерегулярной ритмики» и акцентности. Звуковысотная сторона партии фортепиано при этом наполнена диссонансирующими созвучиями. Сюда входят и характерные для всей сюиты кластеры, звуки которых рассредоточены по регистрам. Укажем также на фрагмент первой части цикла, где возникает канон, основанный на транспозиции одной и той же ладовой структуры, объединяющим началом которой становится интонация уменьшенной кварты:



В основе второй части цикла «Эх, печальное сердце» (в сборнике Котиковой значится как «Печальное сердце мое») лежит лирическая, протяжная песня, раскрывающая внутренний мир человека с его богатым мироощущением, мыслями и переживаниями. Попытка воспроизвести фольклорную манеру исполнения протяжных песен с ее свободой и импровизационным складом реализуется с помощью гибкой и подвижной агогики. Здесь стоит указать на применение пунктирных тактовых линий в тексте.

Широкая протяжная мелодия интонационно разделяется на краткие попевки, которые помечаются фразировочными лигами. Таким образом подчеркиваются цезуры, свойственные жанру лирической песни, разделяющие сочинение на мелострофы. Лиги также служат знаком «взятия дыхания» для солиста.

Структура сочинения основана на использовании вариантной формы. Как и в предыдущей пьесе, она обусловлена стремлением композитора максимально приблизиться к народному стилю. Поскольку проведение темы в пьесе сосредоточено в основном в партии балалайки, то варьированию подвержена партия аккомпанемента. Так, в первом «колоне» тему сопровождает звукокрасочный фон фортепианной строки. Акварельность ее фактуры обусловлена наличием колористических, сонорных эффектов, живописно подчеркивающих лирическую атмосферу композиции. Они образуют определенный ассоциативный ряд, связанный с настроением грусти и печали.

Подтверждение тому мы находим в легких пуантилистических «каплях», звучащих в высокой тесситуре и ассоциирующихся с образом слез, пунктирных оборотах, воссоздающих тяжелые вздохи, органично инкрустированных в звукоткань:



Примечательным моментом композиции служит такой экмелический прием, как *glissando* у балалайки в середине сочинения, демонстрирующий характерный раскатистый «подъезд голосом» вокалиста от нижнего звука к верхнему:



Проведение второго «колена» отмечено сменой тесситуры у балалайки и ладовым сдвигом в партии фортепиано. Постепенно очерчивается аккордовая фактура, выявляются краткие попевочные интонации. Развитие материала устремлено к третьему, кульминационному проведению темы, после чего она обрывается динамически и «распыляется» на краткие «обрывки», растворяясь в пианиссимо.

Третья часть цикла – «Як и шёл казак с походу» (в сборнике Котиковой носит название «Как пошел солдат с походу») является колоритной жанровой картинкой, пронизанной легким юмором и «ноткой» шутивого комизма. Карикатурность образа подчеркнута «преодолением» маршеобразности при помощи игры со временем. Это и заостренная акцентами синкопированность ритма, и преобладание нечетных размеров, в том числе пятидольных, и интенсивная переменность метра крайних разделов. В средней части остигатное проведение новой темы своей устойчивостью несколько оттеняет эту «хромающую» переменность.

Обращает на себя внимание и партия фортепиано, где автор оригинально трактует сопровождение балалаечного наигрыша в начале композиции. Здесь возникает особое фактурное решение, в основе которого лежит звуковысотный блок, изложенный пуантилистически и «распыляющий» фактуру на звукоточки. Если представить подобное обрамление партии солиста в виде единой мелодической линии, то эпизод приобретает оттенок самостоятельной темы:

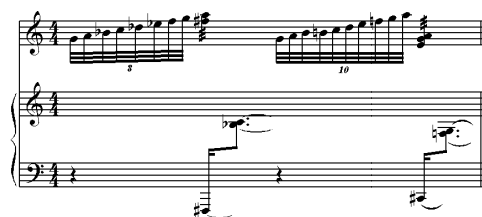


Данный пример демонстрирует выход фортепианной партии за рамки функции аккомпанемента (подчиняющейся партии) и достижение равноправия партий.

Четвертая, заключительная часть сюиты «Из Парижа было до Москвы-матушки» выдержана в духе былины с типичным для нее нарративно-эпическим повествованием лирического склада. Отметим также широкий диапазон основного напева, в то время как для былинного жанра больше характерно «мелодическое развертывание в пределах, как правило, небольшого амбитуса» [6, с. 260]. Тем не менее сохраняется одна из ярких черт интонационной структуры былины – постоянный возврат к устью в конце каждой фразы. Показательным моментом художественной целостности сочинения является включение в него специфических черт «русскости», отражение в нем ее ярких, выразительных свойств. Сошлемся на претворение звучания старинного русского инструментария, в частности гуслей. В начальных тактах произведения, где партия фортепиано воссоздает образ былинного сказителя, рождается красочный диатонический фактурный блок, ассоциирующийся с гусельными переборами (см. ремарку *ped. sempre*):



Другой способ раскрыть в пьесе феномен Родины связан с воспроизведением колокольных звучаний. Ярким примером тому служат «взлетающие» пассажи у балалайки, каждый из которых оканчивается тремолирующим созвучием, подчеркнутым пуантилистическими комплексами в партии фортепиано. Они словно демонстрируют образ раскачивающегося колокола, издающего звон:



Колокольность, будучи областью национальной специфики, нашла свое претворение в творчестве многих русских композиторов, таких как С. Рахманинов, Г. Свиридов, В. Гаврилин, В. Калистратов и другие. Правда, в отличие от «идиостиля» того же С. Рахманинова, у которого колокольность наполнена особым идейным содержанием, «раскрывающим психологические состояния встревоженного человека» [1, с. 300], у Волкова в данном произведении ее функция сводится к созданию звукокрасочного фона. К тому же

колокольность связана с зонами динамического нарастания, что вместе с насыщенной фактурой рельефно выделяет кульминационные моменты сочинения. При этом музыкальная ткань обогащается введением тех или иных полифонических приемов. Например, во втором проведении основного напева используется тройной канон и контрастное контрапунктическое проведение двух различных тем (у балалайки – основной напев из второй части сюиты, у фортепиано – главная мелодия четвертой части).

Подводя итог наблюдениям, заметим, что «Псковская сюита» представляет собой значительный вклад в балалаечный репертуар. Становясь сферой преодоления стереотипности традиционной трактовки игры на балалайке, она органично вписывается в современный музыкально-художественный контекст и востребована исполнителями. Ее значение, в первую очередь, определяется новшествами, связанными с интерпретацией фольклорного первоисточника в балалаечной музыке. Она репрезентирует новую звуковую эстетику, отражающую идеи современных поисков в сфере композиции. Выдвижение на первый план темброкolorистической составляющей художественной системы позволило привнести в текстуру обилие музыкальных красок, использовать новые средства выразительности в передаче образа и смысла. Применяв такие параметры музыкального языка, как сонорика и пуантилизм, автор продемонстрировал органичный «сплав» народного начала и приемов современного письма.

Огромное значение в претворении фольклора в цикле приобретают усложненные модели ритмической и ладогармонической системы, а также гибкая и подвижная агогика, обогащающая мелодику. Кроме того, в «Псковской сюите» значительно расширяются границы ансамблевого взаимодействия, где партии солиста и фортепианного аккомпанемента демонстрируют многообразие форм диалога. Использование же таких новых техник композиций, как сонорика и пуантилизм, свидетельствует о нефольклорных тенденциях в сюите К. Волкова и является общестилевым признаком многих его опусов.

Перспектива развития жанра оригинальной камерной литературы для балалайки рубежа XX-XXI столетий во многом зависит от творческой прозорливости и чуткости композиторов, связанных с интересом к народным инструментам. «Национальная самобытность», как замечает сам К. Волков, есть «обогащение человеческой культуры» [7, с. 24], и в этом усматривается продолжение традиций, обращенных к русским корням, частью которых является музыка для балалайки.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Избранные труды: в 5-ти т. М., 1954. Т. 2. 383 с.
2. Волков К. Е. Маятник времени. М., 2008. 136 с.
3. Григорьева Г. В. Стилевые тенденции русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989. 208 с.
4. Красникова Т. Н., Дмитриева Н. Г. С любовью к отечеству // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 27-33.
5. Маслий С. Ю. Сюита: семантико-драматургический и исторический аспекты исследования: дисс. ... кандидата искусствоведения. М., 2003. 170 с.
6. Народное музыкальное творчество / отв. ред. О. А. Пашина. СПб., 2005. Ч. II. Русский музыкальный фольклор в контексте традиционной культуры. 568 с.
7. Науменко Т. Н. Кирилл Волков: нация рождает художника, чтобы он возвращал ей гармонию // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 24-26.
8. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Изд-е 2-е, испр. М., 2008. 432 с.

“PSKOV SUITE” FOR BALALAIIKA AND PIANO BY K. VOLKOV AS PHENOMENON OF NEO-FOLKLORISM

Vyacheslav Aleksandrovich Chairan
Department of Music Theory
The Gnessins Russian Academy of Music
slava375chairan@mail.ru

The author analyzes “Pskov Suite” for balalaika and piano by K. Volkov, which is a vivid reflection of the modern search of living composers, writing for balalaika, in the context of national-genre sphere; in the suite, which is a sphere of the interaction between the folk melodic fundamental principle and the modern techniques of composing, reveals the characteristic features of its musical organization, mentions among them sonorous effects, as well as such type of texture organization as pointillism, and in addition emphasizes the features of the metro-rhythmic system in the composition, where rhythmic irregularity is used.

Key words and phrases: Kirill Volkov; “Pskov Suite”; neo-folklorism; sonorism; rhythmic irregularity; pointillism.