

## ПРОБЛЕМЫ СТИЛЕВЫХ И ЖАНРОВЫХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ В «МУЗЫКЕ ДЛЯ НАРОДНОГО ОРКЕСТРА „ИЗ ТРЕХ ВРЕМЕН“» Г. ТОЛСТЕНКО: В ПОМОЩЬ ДИРИЖЕРУ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

В отечественной культуре второй половины XX века музыка для народных инструментов обрела новое дыхание. Растущий интерес к различным формам музицирования – сольным, ансамблевым, оркестровым – в эти десятилетия имел разнообразные оттенки. Сам оркестр русских народных инструментов – уникальное явление в мировой музыкальной культуре – получил разностороннюю трактовку: от традиционного фольклорного коллектива до состава, выполняющего роль экспериментальной площадки для поиска новых образов, средств и приемов музыкальной выразительности. В связи с существенным расширением репертуарных горизонтов и обращением композиторов к самым авангардным техникам сочинения музыки перед дирижерами-руководителями ОРНИ встала задача работы с материалом незнакомым и нередко малопонятным. Анализ одного из знаковых сочинений для ОРНИ последних десятилетий – «Из трех времен» Г. Толстенко (1984) – призван продемонстрировать технологию выявления структурных, жанровых, стилистических и тембральных особенностей подобных произведений. Ведь для создания убедительной интерпретации сочинения и дирижеру, и оркестрантам необходимо разобраться в системе музыкальных средств, задействованных композитором, понять, «как это сделано».

Если ранее, до начала 60-х годов XX века, авторы сольных и оркестровых сочинений для народных инструментов опирались преимущественно на заветы «кучкистов» и их последователей (примером тому – творчество Ю. Шипакова, Н. Чайкина), то в годы «оттепели» в среде исполнителей и композиторов проявились новые тенденции. Одна из них связана с интересом к композиционным техникам XX века – к сериальной технике, «алеаторике», «математической», электронной, конкретной музыке, технике минимализма и т. д. Вторая тенденция обусловлена воздействием на музыкальное искусство со стороны заново открытого совет-

ской музыкальной общественностью творчества И. Стравинского. На создателей музыки для народных инструментов особенно повлиял его «русский период», в частности, балеты «Петрушка», «Весна священная», «Жар-птица». Оркестровые находки, ритмическая и мотивная техника, специфические принципы организации целого благотворно воздействовали на творческие поиски и молодых, и маститых композиторов.

Два обозначенных направления, взаимодействуя с традицией, опирающейся на творчество русских классиков, оказали влияние на оркестровые сочинения для народных инструментов, созданные в последней трети XX столетия. Это влияние просматривается в оркестровых и сольных обработках народной музыки, в вариациях на темы русских народных песен.

Композиторы «ростовской школы» уже почти три десятилетия смело и плодотворно экспериментируют в обозначенных направлениях. Новаторские подходы отчетливо прослеживаются в творческих исканиях Галины Гонтаренко, Анатолия Кусякова, его учеников – Геннадия Толстенко, Юрия Машина, Александра Летунова. Они обнаруживаются в оригинальных произведениях для оркестра русских народных инструментов и для солирующих инструментов (баяна, домры, балалайки).

Творчество Геннадия Толстенко с самых первых его шагов находится в русле современных новаций. Выпускник факультета народных инструментов, закончивший впоследствии композиторский факультет и аспирантуру в классе профессора А. Кусякова, он неустанно ищет и находит новые оркестровые, гармонические и фактурные возможности, позволяющие осуществить синтез народного колорита и современных техник композиции. При этом, оттачивая свой неповторимый стиль, он зачастую опирается на творческие искания композиторов Закавказья, в частности, Г. Канчели, Н. Тертеряна, в творчестве которых присутствует подоб-

ный опыт слияния имеющего фольклорные истоки тематизма и современных техник композиции.

Симфонические полотна Толстенко отличаются масштабностью замысла, философичностью концепции, оригинальностью трактовки формы, свежестью оркестровых красок. Как выпускник и преподаватель факультета народных инструментов, он хорошо знает ресурсы ОРНИ «изнутри»<sup>1</sup>. Поэтому рассматриваемое сочинение для оркестра народных инструментов стало ярким событием в культурной жизни г. Ростова-на-Дону и всего Южного региона. Профессионализм автора «Из трех времен» проявился в выборе жанра, формы, методов развития и других приемов, характерных для симфонической музыки, а также в активном поиске новых средств выразительности, в новом отношении к оркестровым возможностям народных инструментов, к фольклору и, в конечном счете, – в сфере драматургии и жанрообразования.

В музыкальном искусстве XX века в области жанрообразования существовало несколько тенденций. Одна из них связана с поиском «нового синтеза» искусств на стыке различных видов художественного творчества. Вторая – неоклассическая – вызвана стремлением к воссозданию старинных (барочных и классических) жанров. Третья – тенденция к жанровому новаторству. Среди сочинений третьего рода с легкой руки Пауля Хиндемита закрепилось наименование «Музыка для...» Первоначально поводом для написания подобных сочинений служило желание композиторов создать новый репертуар для домашнего и концертного камерного музицирования. (В странах немецкого языка и сегодня велик интерес к такому досугу.) С этой целью, откликаясь на призыв Б. Брехта и по собственному почину, А. Шенберг написал «Музыку для одной киносцены», а П. Хиндемит создал целую серию сочинений для камерного состава. Это и «Маленькая камерная музыка для пяти духовых инструментов (флейты, гобоя, кларнета, валторны, фагота)», «Камерная музыка» № 2, 3, 4, 5, 6, 7, для фортепиано и 12 инструментов; для скрипки и оркестра; для виолончели, альтя; «Музыка для механических инструментов: фортепиано и органа»; «Музыка для фортепиано»; «Концертная музыка для духового оркестра». Композитор сам участвовал в исполнении этих произведений в

качестве дирижера на фестивалях современной музыки в различных городах Европы в 20–30-е годы XX века. Сочинения эти имели и вторую задачу: в эти годы Хиндемит начал преподавать в Берлинской высшей школе музыки и предназначал всю эту серию также для своих студентов-композиторов. Они исполняли все эти «Музыки...» на занятиях в классе или «на пленэре»<sup>2</sup>, а также использовали их в качестве пособия по инструментоведению и оркестровке.

В настоящее время можно утверждать, что ко второй половине XX века «Музыка...» выступает уже как сформировавшийся самостоятельный жанр. Среди сочинений такого рода «Музыка для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока, «Тембры-длительности» О. Мессиана, оркестровая «Музыка без названия» П. Анри, «Траурная музыка» В. Лютославского, «Метамузыка для оркестра и фортепиано» В. Сильвестрова, «Музыка для голоса, арфы, клавесина» Р. Гринблата и т. д.

Этот новый жанр вобрал в себя характерные черты многих своих предшественников – поэмы, симфонии, симфонические концерты. Обращает на себя внимание частое использование одного и более солирующих инструментов. Некоторые авторы выделяют эти инструменты в названии – «Музыка для струнных, ударных и челесты», «Музыка для голоса, струнных, арфы и клавесина», «Музыка для сопрано, валторны и фортепиано...» Эта особенность сближает «Музыку...» с жанром инструментального концерта, но, в отличие от концерта, задействованные в сочинении исполнительские ресурсы уже не ориентированы на блестящую виртуозность, на максимальное использование технического потенциала инструментов; здесь отсутствуют сольные каденции и элемент соревновательности.

Традицию создания «Музыки для...» продолжил Г. Толстенко, однако по сравнению со своими предшественниками он дал своему сочинению несколько формальное название «Музыка для оркестра народных инструментов». Автор не указал большого количества солирующих инструментов, которые могли бы присутствовать в наименовании: «Музыка для русского народного оркестра, альтевой флейты, арфы, солистов групп альтевых домр и ударных».

<sup>1</sup> В течение многих лет он преподает на этом факультете инструментовку, инструментоведение, оркестровые стили.

<sup>2</sup> В классе Хиндемита практиковалось освоение студентами игры на всех инструментах симфонического оркестра с последующим исполнением на них тех или иных сочинений самих студентов и инструктивных сочинений педагога.

Композитор успешно экспериментирует в целях раскрытия тембрового потенциала различных инструментов. Они звучат и в своем традиционном качестве, и подражают другим – как русским, так и кавказским народным инструментам. Использование мелодики и тембров закавказской музыки составляет характерную особенность этого сочинения. Например, в партитуре указано: «подражая кеманче или гудку» (соло для двух альтовых домр смычком), «чанги» – грузинской арфе, «дудуку» (исполняет альтовая флейта). Показательно в этом смысле включение в состав оркестра арфы (а не традиционных щипковых гуслей) в целях воссоздания звучания древнего грузинского инструмента – чанги<sup>3</sup>, который является лейт-тембром и носителем интонации подлинной грузинской народной темы «Ты – виноградная лоза». Альтовая флейта своим характерным низким регистром, выразительными глиссандо, протяженной импровизацией (в духе традиций народной игры на дудуке) выполняет как связующую функцию между разделами, так и итоговую в заключении. Оригинальность тембровых решений проявляется также в уникальном приеме исполнения на альтовой домре виолончельным смычком, которое придает общему оркестровому звучанию отдельных эпизодов характерный национальный колорит.

Композитор широко пользуется техникой лейт-тембров: каждый из характерных инструментальных тембров является носителем конкретных образных и тематических элементов. Альтовая флейта, ассоциирующаяся с человеческим голосом, является своего рода тембровым символом сочинения. Она звучит на стыке основных разделов формы: в экспозиции, разработке, кульминации и коде. Характерно, что партии альтовой флейты присутствуют как инструментальные, так и вокальные черты. Можно сказать, что флейта – это главный тембровый персонаж всего драматического действия. Вокальность мелодии флейты придает особое глиссандо (четвертитоновые понижения и повышания протяженных мелодических тем). Отметим, что группа баянов также является носителем вокального начала, в данном случае – хорового (хорального). Хорал в произведении выполняет особую роль, видоизменяясь в зависимости от образного контекста. Если в экспозиции и коде хорал – это скорбное песнопение (ц. 3; ц. 19), то в кульмина-

ции он приобретает черты величественного хорового гимна (ц. 16).

Звучание арфы подражает древнему античному инструменту – чанги (указание автора); на протяжении всего произведения арфа исполняет единственную подлинную народную тему «Ты – виноградная лоза», которую композитор сохраняет без изменений, не подвергая варьированию. Звучание двух солирующих альтовых домр (на них играют виолончельным смычком на струне ми; согласно указанию «подражая кеманче») выполняет сонористическую функцию (имитирует кавказский народный инструмент) и, одновременно, является ладовой опорой тематического экспонирования (ц. 1, соло арфы) и импровизации (ц. 20, соло альтовой флейты). Важно, что сонорная функция двух альтов (начало разработки, ц. 7) приобретает некоторые элементы развития (постепенно проявляется характерная «фальшивость» звучания народных смычковых), а в коде произведения звучание альтов становится основной ладовой опорой для импровизации альтовой флейты.

«Из трех времен» посвящено двухсотлетнему юбилею заключения Георгиевского трактата между Россией и Грузией. Образы прошлого, воспоминания о трагических потрясениях, пережитых грузинским народом в борьбе с турецкими захватчиками, возникают в процессе «размышления» художника об исторических перипетиях и судьбе отчизны. Народный сказитель языком народа, его фольклора и средствами современной композиторской техники разворачивает перед нами страницы былого. Произведению свойственна масштабность образов, сквозная драматургия, интенсивность интонационного развития. Поиски новых средств выразительности автор подчинил главному – раскрытию идеи своего сочинения с помощью строгой логики музыкальной мысли.

Основу сочинения составляют принципы симфонизма. Органичная взаимосвязь и взаимодействие музыкальных образов сочинения в их динамичном становлении, преобразовании, переходах в качественно новое состояние (от контраста к синтезу, от противоречия к единству) обеспечивает напряженный характер драматургии. «Композитор объединяет в единой концепции различные жанровые и народные пласты», – пишет в аннотации к пластинке В. Сильвестров. «Это протяженная «симфония» на тему единства мира, в том числе и музыкального, и автор предстает как музыкант-фи-

<sup>3</sup> Указание автора «Из трех времен».

лософ. Хочу при этом подчеркнуть, что философичность в музыке сугубо музыкальная, а не спекулятивная, не умозрительная. Используя фольклор, композитор относится к народной музыке как к знаку высшей реальности, как к музыкальной онтологии. Фольклор для него не начало музыки, а ее венец, утверждающий высшие ценности жизни в символах музыкального искусства»<sup>4</sup>.

Композиция сочинения представляет собой, по терминологии Г. Е. Калошиной<sup>5</sup>, «совмещенный моноцикл», т. е. сочинение, в котором традиционно линейное (поочередное) вступление частей симфонического цикла заменяется их вертикальным наложением. Создателем структуры моноцикла является Гия Канчели. В его симфониях, начиная с Четвертой, художественный процесс открывается выступающей из тишины вечности медленной частью, в неторопливом звучании которой возникают фрагменты других частей – сонатного аллегро, скерцо или иной жанровой части, финала. Единый звуковой процесс постоянно прерывается вторжениями разнохарактерного тематизма, тем самым образуется монтажно-прерывная композиция (термин Г. Калошиной), трансформирующая традиционный пространственно-временной континуум. Точками «черных дыр», где совмещаются пространство и время, у Толстенко становятся три динамические кульминации блок-аккордов, которые выступают в роли лейт-метрической формулы всего сочинения (цифра 5: 2/4- блок-аккорды (fff), 4/4-G. P.(генеральная пауза), 3/4-бл.-акк., 3/4-G. P., 4/4-бл.-акк., 2/4-G. P., 5/4-бл.-акк., 1/4-G. P., 6/4-бл.-акк.). По-видимому, роль времени в этой блок-формуле выполняют аккорды, а пространственный аспект воссоздает зона генеральных пауз (G. P.). Показательно, что при временном увеличении блок-аккордов сокращается пространство G. P.

Первое проведение лейт-метрических блок-аккордов у всех струнных и части ударных инструментов знаменует итог экспонирования основных образных и тематических элементов сочинения, его разноуровневых драматургических пластов, относящихся к разным фрагментам сонатного аллегро «несостоявшегося» симфонического цикла.

<sup>4</sup> Из письменной аннотации к музыке «Из трех времен» Г. Толстенко Народного артиста Украины, лауреата премии С. Кусевидского (США) и Т. Шевченко (Украина) В. Сильвестрова.

<sup>5</sup> См. подробнее статью Г. Калошиной «Проблемы драматургии и цикла в симфониях Г. Канчели» // Памяти учителей. Вып. 2. Ростов н/Д, 1996.

Это завершение накладывается на медленную часть по вертикали. Если следовать стереотипам основных формообразующих элементов сонатно-симфонического цикла, то следующий раздел с его протяженной лирикой струнных сходен с побочной партией, а цифру 7 можно считать началом разработки, в которой на фоне токкатно-остинатного звучания баянов и сонорного звучания солирующих инструментов (игра смычком на альтовых домрах) осуществляется развитие основных тематических элементов. Этот раздел является первым этапом глобальной разработки, готовящей первую хоральную кульминацию и второе лейт-метрическое проведение блок-аккордов.

Протяженное соло альтовой флейты и альтовой домры на фоне застывшего аккорда струнных (ц. 11, 12) и последующий двойной канон (ц. 13) – своеобразный эпизод перед второй разработкой. Двойной канон выполнен в технике строгого письма, а последующий второй этап разработки решен по всем законам додекафонной системы. Основным элементом разработки в данном случае является серия, состоящая из двенадцати тонов, чем и определяется ее метрическая организация 12/4.

Для второго этапа разработки характерна строгая дифференциация оркестровых групп, постепенное уплотнение фактуры, которое приводит к грандиозному торжественному гимну на фоне ритмической пульсации, переходящей из разработки. Развитие и динамизация хора доводятся до крайних тесситурных пределов с последующими мощнейшими tutti лейт-метрических блок-аккордов у всего оркестра. Впечатляющим контрастом к этой кульминации является просветленный хорал, исполняемый группой баянов и арфой (аналогичный хоралу из экспозиции, ц. 3). Следующая затем кода с асимметрической алеаторической организацией фактуры буквально чарует выразительным соло альтовой флейты (подражающей дудуку).

Палитра оркестровой фактуры сочинения включает всевозможные элементы: различные типы полифонии, хоралы, совмещение разнообразных метроритмов, полифонию пластов, алеаторику, канон, совмещение алеаторики и четкой метрической организации. Плотность фактуры колеблется от одно- до сверхмногоголосия.

Таким образом, в Музыка для народных инструментов «Из трех времен» Г. Толстенко жанровые взаимодействия дополняются стилевыми диалогами и осуществляются на двух уровнях:

– жанровые диалоги на уровне целого (сочинение пронизано сквозным симфоническим развитием, однако в нем просматриваются черты не только сонатной формы, поэмы, но и сюиты);

– жанровый синтез на уровне тематизма (фольклорные истоки соединяются с языковыми средствами и техниками композиции второй половины XX века – алеаторикой, «музыкой тембров», техникой микротематизма).

Как и другие оркестровые сочинения Толстенко, Музыка для народного оркестра «Из трех времен» является ярким свидетельством творческой позиции композитора в выборе жанра, образной сферы, языковых средств. Произведение отличается широтой мелодического развития, красочностью тембровой фактуры, ярким народным колоритом.

Здесь происходит существенное обновление всех элементов музыкального языка – мелодики, лада, гармонии, ритмики, полифонических приемов. Композитор убедительно раскрывает художественные и технические возможности всех групп народных инструментов, обогащает их тембровую палитру редкими и новыми приемами звукоизвлечения. Он совмещает академические принципы симфонизма с самыми современными техниками композиции. В создании сложной структуры моноцикла участвуют и образно-тематическая и тембровая драматургия, которые составляют единый симфонизированный процесс. Такой органичный синтез традиций и новаторства может стать залогом долгой и успешной концертной жизни сочинения.