

ПРЕТВОРЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ФОРТЕПИАННЫХ
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ АСЛАНА ГОТОВА
(на примере «Свободных вариаций на народную тему»)

Z. Tlekhuray

REALIZATION OF NATIONAL TRADITIONS IN ASLAN
GOTOV'S PIANO WORKS
(on example of «Free variations on a folk theme»)

В статье рассматриваются жанрово-стилевые особенности фортепианных сочинений профессиональных композиторов Адыгеи на примере творчества Аслана Готова. Выявляются специфические пути и способы претворения национальных традиций в его «Свободных вариациях на народную тему». Особое внимание уделено жанровым и стиливым трансформациям фольклорного напева в контексте композиторского замысла.

Ключевые слова: А. Готов, жанр вариаций, национальные традиции, истоки, адыгский фольклор.

The article examines genre and style features of piano compositions by professional composers of Adyghea on example of Aslan Gotov's works. The author reveals specific ways and means of realization of national traditions in A. Gotov's «Free variations on a folk theme», pays special attention to genre and style transformations of the folk tune in the context of composer's conception.

Key words: A. Gotov, genre of variations, national traditions, folklore of Adyghea.

Целью данной статьи является рассмотрение жанрово-стилевых особенностей фортепианных произведений, принадлежащих современным профессиональным композиторам Адыгеи, на примере творчества Аслана Готова, а также характеристика национально-фольклорной составляющей в его «Свободных вариациях на народную тему». Исходя из этого, предполагается решить следующие задачи:

- кратко осветить жизненные вехи и важнейшие стадии формирования творческой индивидуальности композитора;
- выявить специфику авторского подхода к жанру фортепианных вариаций, присущего А. Готова;
- обозначить основные темы, идеи, художественные образы упомянутой сферы творчества – с указанием соответствующих выразительных средств, благодаря взаимодействию которых формируется композиторский стиль А. Готова.

Вышеописанный «маршрут» дальнейших изысканий позволяет определить наиболее существенные особенности фортепианных произведений А. Готова, апеллирующие к национально-фольклорным традициям. Таким образом, исследуя оригинальную стилистику фортепианных произведений современных композиторов Адыгеи, мы закономерно стремимся осмыслить важнейшие национальные элементы

самобытного музыкального языка, благодаря чему исполнители этих сочинений достигают подлинной убедительности в процессе интерпретации. Речь идет о мелодических, метроритмических, фактурных закономерностях, преломляющих характерные черты песенных и танцевальных жанров адыгского фольклора.

Первое впечатление, которое возникает при знакомстве с музыкой Аслана Готова, – ярко выраженная индивидуальность звукового облика его произведений. Авторскому стилю А. Готова присуще органичное сочетание элементов фольклорно-национального интонирования со специфическими чертами джазовой музыки – ритмом, гармонией, фактурой, формой. Следует заметить, что упомянутый «сплав» весьма своеобразно перекликается с некоторыми фактами творческой биографии композитора. В 1984 году, по окончании 2 курса на фортепианном отделении Черкесского музыкального училища, А. Готов продолжил учебу, перейдя на эстрадно-джазовое отделение Ростовского училища искусств. В дальнейшем, с 1988 по 1993 годы, молодой музыкант совершенствовал свое исполнительское мастерство в классе джазового фортепиано профессора К. Назаретова на эстрадно-джазовом отделении Ростовского музыкально-педагогического института – консерватории им. С. Рахманинова. Окончив консерваторию, А. Готов поступил в ассистентуру

РГК по специальности «джазовая композиция и оркестровка». Его наставник, профессор М. Кажлаев, будучи одним из основоположников современной композиторской школы Дагестана, всячески поддерживал и умело направлял творческие устремления А. Готова. Сейчас, по прошествии двух десятилетий, именно занятия в классе М. Кажлаева представляются решающим фактором, способствовавшим формированию самобытного адыгского мастера. Ведь «...музыкой души А. Готова являются мелодии и ритмы народной музыки, отличающие музыкальный стиль каждого произведения композитора и его индивидуальный почерк», – указывает современный исследователь [3, 14].

Уникальность композиторского стиля А. Готова предопределяется взаимодействием элементов двух внеевропейских музыкальных культур – джаза и адыгского фольклора. Названные элементы стимулируют активное развитие творческой индивидуальности А. Готова, порождая разнообразные формы художественного синтеза в рамках академической профессиональной традиции. В дальнейшем же упомянутый синтез неизбежно сопрягается с «диалогами» внеевропейских по своим истокам композиторских замыслов и общепринятых норм европейского профессионального искусства. Разумеется, прочная укорененность А. Готова в национальной культуре заведомо оказывает влияние на авторскую трактовку «универсалий» академического музыкального мышления. В фортепианном творчестве А. Готова ярко проявляют себя фольклорная природа музыкального материала, неразрывно связанного с песенно-танцевальными народными жанрами, а также соответствующие способы изложения. Помимо этого, в характеризующих сочинениях для фортепиано органично сочетаются импровизационность и удивительная ясность структурного оформления. Представляется очевидным, что композиторский стиль А. Готова испытал мощное воздействие русской фортепианной музыки. Об этом свидетельствуют особое полнозвучие фактуры, отголоски индивидуально преломляемой колокольности, секвенционные приемы развития, нередко сочетающиеся с волнообразными нарастаниями звучности, а также другие явные отсылки к традициям Чайковского и Рахманинова.

Фортепианные сочинения композитора изобилуют звукоизобразительными моментами. Вероятно, это обусловлено синтетической песенно-танцевальной природой фольклорного материала, с которым постоянно соприкасается А. Готов, поскольку для музыкального воплощения танцевальной стихии, как правило, характерна тенденция к «визуальной» конкретности

образов. Следует учитывать и особую темброво-фоническую природу народных инструментов, сопровождающих пение и танец. Не случайно вышеупомянутая звукоизобразительность чаще всего предполагает воссоздание специфических тембровых эффектов и приемов игры на народных инструментах.

К искусству фольклорно-инструментальной импровизации восходит применяемый А. Готовым метод вариационно-тематического развития, в основе которого – орнаментальные варианты основной темы, удвоения мелодических линий и пассажи двойными нотами (квартами и квинтами). Умело применяя штрихи, композитор приближает звучание фортепиано к народным инструментам по тембру.

Характеризуя специфику важнейших этапов становления композиторского профессионализма в различных культурах, А. Маклыгин обозначает три «градации творческого поведения» – «исполнитель-композитор», «композитор-исполнитель», «композитор» [2, 160]. По нашему мнению, А. Готов следует отнести к группе «исполнителей-композиторов», так как основополагающим в его творчестве является импровизационное инструментальное мышление. С детства А. Готов подолгу музицировал на фортепиано и аккордеоне, что в дальнейшем, несомненно, обусловило индивидуальную специфику его фортепианного творчества. В частности, ключевой особенностью композиторского «почерка» А. Готова является ведущая роль импровизационных принципов изложения. Упомянутая особенность прослеживается в структурном оформлении тематизма, характерных конфигурациях музыкальной ткани, исполнительских приемах и т. д. (По словам А. Готова, обычно он сочиняет музыку за роялем, что также присуще «исполнителям-композиторам».) Помимо этого, важнейшей чертой фортепианного творчества А. Готова становится преломление основополагающих закономерностей национального речевого интонирования, которые предопределяют не только эмоциональный аспект авторского высказывания, но и звуковысотную и метроритмическую структуру музыкального текста в целом.

В фортепианных сочинениях А. Готова очевидна главенствующая роль мелодического начала. Истоки интонационно-мелодического богатства его фортепианных произведений связаны с песенной стилистикой «гыьбзэ» (дословный перевод – «язык плача»), индивидуальным претворением соответствующих композиционных особенностей, ладовых структур, нерегламентированных импровизационных приемов. Как отмечает Б. Ашхотов, рассматриваемой «стилистической формой» объединены «...величальные

лирико-эпические и лирические песни с характерной „женской“ тематикой (смерть мужа, трагическая судьба девушки, мотивы несчастной любви и т. д.), куда проникают экспрессивные элементы, вызывающие сочувствие, сопереживание, субъективное восприятие» [1, 11].

Одним из интересных и показательных примеров претворения стилистических особенностей «гыбзэ» в творчестве А. Готова являются «Свободные вариации на народную тему» для фортепиано. Тематической основой данного фортепианного цикла выступает мелодия легендарной песни-плача «Адыиф», на которую А. Готовым сочинены десять вариаций с финалом. В музыкальной культуре адыгов древнейшие образцы «гыбзэ» связаны с обрядовой песенностью, охватывающей обрядовые причитания, плачи, описания различных бедствий общественного масштаба, рассказы о социальной несправедливости, переживаемом личном горе.

В период зарождения «гыбзэ» как составляющей адыгского песенного фольклора, эта форма соотносилась прежде всего с традиционным содержанием нартских эпосов и героических песен адыгов. На протяжении XVIII века формируется новая стилистическая разновидность, напрямую не связанная с обрядовой сферой, – лирическая гыбзэ. В последней утрачивается утилитарная функция плача, благодаря чему данная разновидность приобретает значение особого эстетического объекта музыкального искусства. По мнению Б. Ашхотова, «...трагедийность, острота внутреннего страдания составляют характерный образно-выразительный строй лирических гыбзэ в XIX веке...» [1, 15].

Можно полагать, что в соответствии с первоначальной традицией «Адыиф» относилась к обрядовой песенности. Однако существенной чертой «Свободных вариаций» А. Готова является воспроизведение древней песни-плача сквозь призму воспоминаний: «...в этом произведении сплетаются две тематические линии: оплакивания и памяти, вызывая к жизни действие принципов субъективного и объективного, трагического и просветленного, конкретно-исторического и вневременного, вечного и современного», – пишет С. Мозгот [3, 47]. На протяжении цикла указанная «линия памяти» приобретает главенствующее значение, подчиняя себе «линию оплакивания» (Пример 1).

В рассматриваемом сочинении как бы воссоздаются этапы исторической эволюции песни-плача от обрядового напева к лирической разновидности «гыбзэ». Эта магистральная тенденция предопределяет специфику драматургических сопряжений в цикле. Общая направленность развития, в соответствии с

авторским замыслом, предполагает две фазы: эпическую (вариации 1–4) и лирико-драматическую (вариации 5–10).

На протяжении первой части раскрывается образно-смысловой потенциал песни-плача «Адыиф» как неотъемлемой составляющей национального фольклора. Этому способствуют целенаправленно проводимые параллели между варьируемой темой и рядом традиционных жанров адыгской музыкальной культуры – от героических песен до танцевальных мелодий. Указанные сопоставления призваны подчеркнуть объективную историческую обусловленность существования и распространения легендарного напева в национальной культуре адыгов. Подчеркнутое ладовое своеобразие упомянутой группы вариаций, сочетаемое с жанровым переинтонированием, сменами метроритмических рисунков, способствует весьма рельефному воплощению указанной «историко-эволюционной» идеи. Можно полагать, что ярко выраженная национальная характерность музыкального материала, присущая первой части цикла, ассоциируется у слушателя с музыкальными картинами «из давних времен».

Последующий переход от эпического к лирико-драматическому типу высказывания соотносится с характерной особенностью бытования «гыбзэ» в устной традиции – сменой «рассказчика». В адыгской фольклорной практике, по наблюдениям Б. Ашхотова, песню, относящуюся к упомянутой «стилистической форме», поочередно исполняют несколько певцов. Один из них, задав тон исполнению, «передает» нить повествования другому (со словами «идет к тебе»), который позднее вновь «переадресовывает» ее первому исполнителю, что сопровождается словами «возвращаю тебе» [1, 25]. Сходный прием используется в финале цикла, где композитор почти дословно повторяет 1-ю вариацию, акцентируя тем самым утверждение эпического, объективного начала.

Во второй части рассматриваемых «Вариаций», напротив, господствует «современность», вследствие чего развитие «модулирует» из упомянутой объективной сферы в иной – субъективный – план. Композитор словно «проверяет» устойчивость исходной темы песни-плача, перемещая фольклорную мелодию в самые неожиданные временные, национальные, стилевые, жанровые условия, что предопределяется авторским видением перспектив современного существования легендарного напева. Исходя из этого, указанная группа вариаций характеризуется главенством лирико-драматического начала. Тема «Адыиф» претерпевает различные жанровые трансформации, сближаясь как с академической

инструментальной музыкой, так и с джазом (5-я вариация – ноктюрн, 7-я вариация – колыбельная-блюз; см. Примеры 2, 3).

Новое сочетание жанрово-стилевых признаков «гыбзэ», ноктюрна, колыбельной и блюза обуславливается наметившейся тенденцией к синтезу универсального и индивидуального. Указанная тенденция реализуется в двух аспектах: с одной стороны, благодаря взаимодействию древнейших песенно-обрядовых жанров с характерными чертами блюза – относительно «молодого» явления массовой культуры; с другой стороны, посредством «диалога» стилей, принадлежащих адыгскому фольклору и академической европейской традиции. Следует подчеркнуть, что в обоих случаях предлагаемые композитором сопряжения песни-плача «Адыиф» с другими жанрово-стилевыми пластами оказываются вполне органичными. Исходная модель, подвергаемая вариационным преобразованиям, допускает самые различные «толкования», в процессе которых рождаются новые тематические, жанровые, стилиевые «модификации» фольклорного напева.

Во второй части цикла варьируемая тема проходит долгий путь многогранного осмысления, обретая в завершающем разделе *Moderato* возвышенно-идеальный облик. Композитор возвращается к первоначальным ладу, темпу, фактурному изложению фольклорного напева. Вместе с тем, почти буквальное повторение музыкального материала наполняется здесь иным смыслом. Тема «Адыиф», на протяжении вариационного развития представляющая в различных образно-смысловых ракурсах – то в объективно-эпическом ключе (как образ далекого прошлого), то в субъективно-лирическом плане, отражающем сиюминутные переживания, сохраняет свою цельность. Благодаря этому, оказавшись не подвластной времени и преходящим внешним воздействиям, данная тема выступает мощной этической силой, способной противостоять разрушительным тенденциям. По сути, мелодия легендарной песни-плача в заключительном разделе цикла поднимается до уровня общечеловеческого обобщения. Последнее вбирает в себя и эпически трактуемый образ красавицы Адыиф, и неразрывно связанный с ним образ любимой родины. Вот почему названная

тема утверждается в «Свободных вариациях» как вечный, незыблемый символ красоты.

Таким образом, благодаря жанровой, стилиевой и тематической многомерности «Свободных вариаций на народную тему» указанный цикл наделяется огромным образно-эмоциональным потенциалом. Отметим наиболее существенные параллели между произведением А. Готова и заданной «стилистической формой»:

– на композиционном уровне – индивидуальное претворение вариантно-строфических принципов (А В А₁ В₁ А₂ В₂);

– на драматургическом уровне – образные контрасты между темой-«рефреном» и ее «перевоплощениями» в процессе развития;

– на интонационно-тематическом уровне – ведущая роль коротких попевок, типичных для обрядовых песен, использование ходов на широкие интервалы, имитирующих речевые вопросительные интонации, активное паузирование, глиссандирующая распевность фраз как выражение особой эмоциональной насыщенности высказывания; опорная функция квинтового тона, к которому «стремится» мелодия, усложненность ритмической организации, обусловленная «спонтанностью» музыкальной речи;

– на уровне исполнительской интерпретации – прием «смены повествователей».

Подводя итоги, отметим, что с фольклорным первоисточником в рассматриваемом вариационном цикле А. Готова связаны:

– в области формообразования – взаимодействие принципов вариационности и рондальности (возвращения темы в первоначальном виде, уподобляемые проведением рефрена);

– в сфере драматургии – контрастная сопряженность эпического типа высказывания (первая часть цикла) с драматическим (вторая часть), запечатлевающая характерный прием исполнительской интерпретации «гыбзэ» – смену повествователей.

В целом же стилиевые признаки «гыбзэ» претворены композитором достаточно свободно, что позволяет автору осуществить синтез важнейших составляющих упомянутого первоисточника с аналогичными элементами других жанровых и стилиевых моделей, принадлежащими иной художественно-временной «системе координат».

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашхотов Б. Гыбзэ в системе жанров адыгского фольклора // Вопросы Кабардино-Балкарского музыкознания: сб. ст. / сост. Б. Г. Ашхотов. – Нальчик: Эль-Фа, 2000. – С. 5–15.
2. Маклыгин А. Музыкальные культуры Среднего Поволжья: становление профессионализма: моногр. – Казань: КГК им. Н. Жиганова, 2000.
3. Мозгот С., Чепниан Н. Музыкальная культура Адыгеи: Аслан Готов, Мурад Хупов: учеб.-метод. пособие. – Майкоп: АГУ, 2009.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1

Тема

Пример 2

Вариация 5

Пример 3

Вариация 7