

Претворение колокольных звонов в современной музыке для баяна

Колористичность как музыкально-эстетическое понятие — это художественный стиль, характеризующийся преобладанием фонической трактовки комплекса музыкально-выразительных средств, т. е. выступление гармонии и мелодии в роли краски, тембра и ослабление функциональной логики движения¹. У русских композиторов XIX в. тенденция к колорированию музыкального языка особенно полно выявилась в творчестве композиторов «Могучей кучки» — Мусоргского, Римского-Корсакова, — обнаружив свои национальные особенности и специфику. В дальнейшем возрастание роли фонизма связано с творчеством Стравинского, Скрябина, Рахманинова и других композиторов современности — Свиридова, Гаврилина и т. д.

Истоками стилистической направленности русских художников в сферу колористических новаций были русская народная песенность с присущим ей ладовым разнообразием и музыка колокольных звонов. Красочный тембр колокольности имеет глубокие корни, неразрывную связь с народными песенными и инструментальными жанрами, что придает звонам особую музыкально-эстетическую ценность.

На протяжении многих веков колокола утвердились в общественном сознании как исконно национальный символ. Эта своеобразная звуковая атмосфера окружала и подспудно оказывала влияние на формирование музыкально-гармонического мышления композиторов, создавших неповторимый русский классический стиль с яркими колористическими страницами.

¹ Мазель А. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 434.

В современной музыке для баяна претворение колокольных звонов — одна из своеобразных фольклорных тематических линий. Яркость передачи в сфере баянной музыки красочных звонных тембров связана с национальной природой гармонико-баянного искусства, а также со звуковыразительными особенностями и возможностями современного многотембрового готово-выборного инструмента, с присущей ему стереофоничностью звучания правой и левой выборной клавиатуры, способности к острому акцентному звукоизвлечению и динамической гибкости.

Одним из первых в передаче колокольных тембров средствами баяна стал талантливый исполнитель и автор множества концертных обработок народной музыки И. Я. Паницкий. Программно-живописный образ хрустального перезвона поддужных колокольчиков во вступительном разделе Вариаций на темы русских народных песен «Вот мчится тройка почтовая» и «Как под яблонькой» создает атмосферу звучащего пространства, бесконечного русского пейзажа. Серебристому, искрящемуся тембру звуковой палитры способствует множество высоких обертонов на используемом в данном случае регистре «открытой» деки правой клавиатуры многотембрового баяна и своеобразный прием tremolo в верхнем регистре. Звуковое претворение национального элемента окрашено своеобразием исполнительского стиля Паницкого, в совершенстве владеющего искусством фольклорного музицирования.

Колокольные звоны, преломленные сквозь призму композиторского видения, передаваемые звуковыразительными средствами баяна, явились настолько рельефной краской в оригинальных произведениях, что стали выполнять, наряду с изобразительно-колористической, также важную драматургическую роль.

Одним из таких произведений стала пьеса Вл. Золотарева «Ферапонтов монастырь», имеющая подзаголовок «Размышление у фресок Дионисия» (1968) Она начинается спокойными, равномерными аккордовыми ударами, имитирующими звуки благовеста. Это своеобразный вступительный элемент, создающий атмосферу раздумья, глубокого погружения в психологическое состояние размышления. В другом произведении Вл. Золотарева — Партите № 1 (1968) — передача колокольности достигает особенно значительного размаха.

В ином эмоциональном ключе звучат колокольные звоны в Концертной симфонии для баяна соло А. Холминова (1998), где колокольность становится основой крупного симфонического полотна. Все произведение наполнено

динамически устремленным развитием, кульминационные моменты резко сменяются лирическими эпизодами.

Одно из ярких программных сочинений, воссоздающих русскую колокольность, Сюита А. Белошицкого для баяна «Из глубины веков» (1992): 1. Киев стольный, 2. Скоморохи, 3. Купальня княгини Ольги, 4. Год 945-й. На крепостных стенах Искоростеня, 5. Древлянское пепелище, 6. Слава Владимиру и Добрыне Малкитичу.

В ней композитор отчетливо продолжает традицию русских классиков, видя в фольклоре абсолютную эстетическую ценность, претворяя его в своем образном и стилевом ключе. В этом произведении колокольность является одним из важнейших средств выразительности и драматургического развития.

Композитор умело использует как внутрижанровое разнообразие колокольности, так и совмещение его с песенным началом. Именно органичное совмещение напевности и колокольности лежит в основе первой пьесы цикла «Киев стольный». Начальный элемент пьесы — образ моления — остиinato двух звуков, на которое накладывается былинный напев:

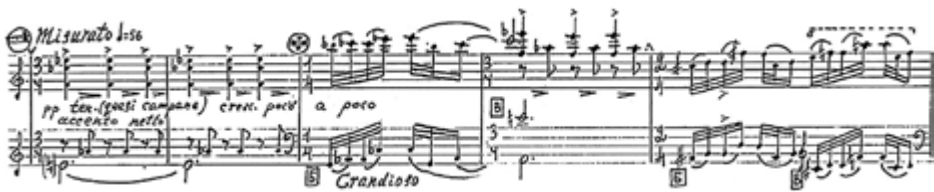


Перед слушателем разворачивается зримая картина древнего города — центра православия древней Руси. Поэтому так органично в песенное тематическое развитие врывается удар колокола. Композитор мастерски имитирует средствами инструмента его звук: фоновое сочетание трех малых секунд в квинтовом амбитусе, взятых с акцентным ударом-«звоном». Колористически не менее ярким является имитация обертонового отзвука, создающая полиладовый синтез всех звучащих элементов:



Удары-звоны большого колокола — это предтеча среднего раздела, который построен на синтезе двух тематических пластов: музыки звонов

и гимнического распева знаменной попевки. Чередование ударов-звонов с последующим всплеском звонных колокольчиков передано композитором традиционными ладогармоническими средствами (малый минорный септаккорд на фоне органного пункта и последующих гемитонных попевок). Фактурное изложение аккордов подобно перезвонам колоколов на выдержанном остро диссонирующем басовом звуке, имитирующем гул низкого колокола, звонкие последовательности параллельного терцового движения в трехоктавном амбигузе — все это яркая имитация музыки звонов:



Звон органично вливается в гимнический знаменный распев, построенный на попевке 2-го гласа, звучащей в аккордовом изложении мощно и торжественно как Слава великой Руси:

Псалом «Господи воззвах» (глас 2)²:



I. [«Киев стольный»]:



Кульминация среднего раздела — апофеозный, громогласный перезвон колоколов, венчающий все динамическое развитие:



² Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971. С. 25.

Композитор, не меняя общую структуру аккорда, усиливает его остроту малосекундовыми интонациями и сопоставляя три регистра (басовый, средний и высокий), подобно колокольной фактуре.

Так колокольные звоны в данной пьесе становятся ведущим драматургическим элементом музыкального развития.

Претворение иной жанровой разновидности звонов — погребального или проводного — является основой драматургического развития пятой пьесы цикла «Древлянское пепелище». Как сообщают исследователи, традиционный погребальный звон «представляет собой перезвон колоколов до полного затухания каждого звука в определенном порядке (чаще всего — от малых к большим), после чего следует одновременный звон-удар во все колокола»³.

Композитор сохраняет подлинную структуру звона, проводя последовательную мелодическую линию от высоких звуков к низким, при этом насыщает движение гармоническими диссонирующими наложениями звуков, что не противоречит аутентичным звонам с их яркой обертоновостью. Удар «во все колокола» композитор имитирует аккордовым комплексом с внутренней диссонирующей «переливчатостью», создающей впечатление обертоновой насыщенности подлинных колокольных звучаний:

The image shows a musical score for a piece titled "Larghetto. Tragico e doloroso" with a tempo of $J = 52 - 54$. The score is written for piano and bass. The piano part features a melodic line with dynamic markings *pp*, *mp*, and *pp*, and a performance instruction *simile*. The bass part features a complex chordal structure with dynamic markings *f*, *p*, and *pp*, and performance instructions *accento espress.* and *rit. poco*. The score is divided into measures with bar lines and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic hairpins.

В целом ладогармоническое развитие данной пьесы достаточно традиционно, оно имеет ясную функциональную последовательность.

В то же время вся «пьеса-зарисовка» построена на воссоздании проводного звона с его яркой колокольной колористичностью. Поэтому каждый

³ Ярешко А. С. Русские колокольные звоны: история, стилистика, функциональность в синтезе храмовых искусств. Саратов, 2005. С. 161.

аккорд таит в себе «внутренний» план гармонических элементов, возникающих путем дополнительных обертоновых наслоений, переливов мажоро-минора, «расщепления» или раздвоения однотонности и т. п., сообщающие красочную сонористическую звучность:



В этой зарисовке автор предстает как лирик и философ, размышляющий о жизни и смерти, о земном и вечном. Православная колокольность является ярким средством, воплощающем данный музыкальный образ.

Иной жанр колокольности звучит в четвертой пьесе: «Год 945-й. На крепостных стенах Искоротеня». На протяжении всей зримой картины битвы древлян, защищающих свою крепость от воинской дружины княгини Ольги, звучит колокольный набат. Он передан активной акцентной ритмической пульсацией составного диссонирующего аккордового комплекса с секундовой мелодической интонацией:



Набатный звон, подобно лейтмотиву, периодически внедряется в музыкальную ткань пьесы, являясь своеобразным стимулом ритмического движения, своего рода активизирующим элементом. В формообразующем контексте он является рефреном трехчастной композиции, обозначая своим появлением каждую часть.

Наконец, завершающая пьеса цикла — «Слава Владимиру и Добрыне Никитичу» — новый этап драматургического развития колокольности. В основе — праздничный колокольный звон, начинающийся благовестом — призывные одиночные удары среднего колокола. Композитор тонко чувствует акустическую особенность колокольного звука, наслаивая диссонирующие обертоновые призвуки на однотонное звучание.

Следующий за благовестом праздничный звон — это и есть первый эпизод славления князей (древнерусский жанр, известный нам из «Слова о полку Игореве» — «спеть Славу...»). Автор средствами инструмента ярко воссоздает колокольную природу звучания — аккордовый комплекс в виде малого минорного септаккорда с минорной и мажорной терцией своей диссонирующей основой воспроизводит набор колоколов на звоннице:



Быстрый темп переборов звуков указанного аккордового комплекса, подобно перебору колоколов, создает общую яркую колористическую звучность. При этом полиметрическая структура в виде стабильной трехдольной основы с наложением на нее двухдольности с помощью акцентирования аккордов подтверждает традиционный стиль аутентичных звонов:



Ограничный переход звонов во второй эпизод славления — (хоровое славление) демонстрирует музыкально-образное единство этих двух тематических элементов. Поэтому так ярко звучит кодовый раздел, где сливаются в единый контекст хоровое и колокольное начала, выраженные аккордовыми многосложными комплексами — с одной стороны и с другой — басовым остинато, подобно великим колоколам и звонным «всплеском» мелодических элементов в высоком регистре.

В итоге, колокольность цикла становится главным драматургическим элементом, выявляющим основные его части (1, 4, 5, 6), соединяющим всю композицию в единое целое. Многожанровость звонов дала возможность композитору выразить на их основе различные психологические состояния: от благостного ощущения своей устойчивости и силы к трагическому погребальному раздумью, от набатного зова к апофеозному торжеству и величанию.

Таким образом, на протяжении всего периода становления академического баянного репертуара можно наблюдать значительный интерес компози-

The image shows a handwritten musical score for bayan, consisting of three systems of staves. The notation is dense and includes various musical symbols and markings. The first system is marked "Sostenuto e maestoso" and "ff". The second system includes markings like "rit.", "pizz.", and "rit. tempo". The third system is marked "ff" and "rit. rallento". The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and uses a variety of accidentals and dynamic markings to convey the intended performance style.

торов к фольклорным первоисточникам, причем в последние годы заметна тенденция обращения к менее изученным пластам — колокольным звонам, плачам, локальным песенным традициям. Анализ специфики и методов работы с фольклорным материалом ярче высвечивает оригинальный авторский стиль письма, его художественную индивидуальность.

При наблюдающемся в настоящее время угасании устной традиции бытового музицирования важную роль приобретает «вторая жизнь» фольклора в произведениях профессиональных авторов. Претворение и творческое переосмысливание аутентичных первоисточников открывает широкие горизонты в обогащении звуковой палитры современного композиторского письма, с другой стороны — в этом видится сохранение национальных основ и особенностей русской музыкальной культуры.