П. А. Белик

СИМФОНИЕТТА № 2 В. БОЯШОВА: К ПРОБЛЕМЕ АДАПТАЦИИ СИМФОНИЧЕСКОГО ЖАНРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Статья посвящена незаслуженно редко исполняемому сочинению, которое не только обладает высокими художественными достоинствами, но и представляет собой материал, позволяющий по-новому взглянуть на исторические процессы развития жанра симфонии во второй половине XX в. В единстве исторически сложившихся закономерностей и обновления традиционного в симфониетте №2 В. Бояшова реализована концепция философского жанра, трактующего вечные проблемы человеческого бытия.

P. Belik

SINFONIETTA NO. 2 BY V. BOYASHOV: THE PROBLEM OF THE SYMPHONIC GENRE'S ADAPTATION IN MUSIC FOR THE RUSSIAN FOLK INSTRUMENT ORCHESTRA

The article is devoted to the musical work that is performed undeservingly rarely, though it not only possesses high artistic merits, but also presents the material, which makes it possible to reconsider historical processes of the symphony genre development in the second half of the 20th century. The sinfonietta No. 2 by V. Boyashov realises the concept of a philosophical genre interpreting eternal problems of human being through the unity of historically formed regularities and renewal of traditions.

Симфониетта № 2 В. Т. Бояшова была издана одним из самых авторитетных в нашей стране музыкальных издательств – Музыка – в 1982 году[1].

В существующей изданной литературе по проблемам жанра симфонии в музыке второй половины XX столетия утвердилось мнение о кризисе академического симфонического жанра в эпоху коренного обновления звуковых систем новой и новейшей музыки. Однако это произведение в ряду других, близких ему стилистически и по времени (Осенняя симфония А.Ф. Мурова, симфония № 7 Н. И. Пейко, симфония № 3 Ю. Н. Шишакова, Русская симфония Л. Балая), свидетельствует о существовании ряда антикризисных тенденций в развитии классической симфонии во второй

половине прошедшего века. В частности, о сближении высокоразвитой отечественной симфонической традиции с жанровой областью музыки для оркестра русских народных инструментов, до той поры не претендовавшей на философско-мировоззренческий статус симфонического жанра, однако всегда обладавшей качеством потенциальной общительности и демократичности высказывания, приверженности общенациональным нравственным и художественным ценностям. В музыкальном просветительстве, музыкальном воспитании широких слоев населения народно-оркестровое исполнительство становится «культурой-посредником» между явлениями национального быта и высокими достижениями профессионального искусства. «...Нашему обществу <...> стало необходимым искусство-посредник – музыкально-культурная многоступенчатая лестница между запросами массовой, бытовой национально-музыкальной культуры и высокими достижениями культуры профессионально-академической»[2]. Опыт деятельности оркестра русских народных инструментов стал частью духовной культуры народов различных стран[3].

В симфониетте № 2 В. Бояшова[4] развиваются традиции двух основных исторических линий развития русского эпического симфонизма: обобщенно-эпической, связанной с монументальными образами бородинских симфоний и балакиревских оркестровых полотен, а также жанрово-колористической, идущей от опер Глинки и Римского-Корсакова. Круг образов эпически-повество-вательного симфонизма раскрывается с достаточной полнотой колористическими средствами оркестра русских народных инструментов. Воплощению образов широких русских просторов, размышлений, массового праздника соответствует большой состав оркестра с большим разнообразием «инструментальных, гармонических и фактурных» тембров[5]. Индивидуальные особенности инструментов ярко выявляют характер музыкальных образов.

Как известно, классическая симфония родилась в 40-е гг. XVIII в. и на протяжении менее чем полустолетия достигла первой вершины в творчестве Гайдна и Моцарта. Этот жанр стал ведущим в репертуаре оркестра, который именно с тех пор называется *симфоническим*. С симфонией связаны коренные изменения в организации оркестра и его перестройка на новых основаниях. Как отмечает В. Бутир, симфонический оркестр «... сложился вместе с жанром симфонии и отражает закономерности звуковой организации, характерные для развитого гомофонно-гармонического стиля»[6]. Накопленный достаточно большой теоретический и практический опыт симфонического оркестра, проецированный на оркестр русских народных инструментов, может обладать значительной ценностью. Опыт, безусловно, полезен, но нуждается в осмыслении с учетом выразительных возможностей современного русского народного оркестра.

Симфониетта № 2 В. Т. Бояшова была создана в конце 1970-х гг. Характерные тенденции развития отечественной музыки тех лет – более углубленное и сложное претворение фольклора, бурный рост композиторской и исполнительской молодежи, обогащение интеллектуальной сферы произведений, взаимодействие и взаимопроникновение национально-культурных традиций, усиление интереса к синтетическим жанрам, расширение сюжетного диапазона кантат и ораторий. В многообразном воздействии на слушателей проявляются и умозрительность средневековой хоровой культуры, и игра ума многих опусов XX в., и чувственно-эмоциональное самовыражение человека. Как отмечал Л. Раабен, «... тенденция синтеза, условно говоря «традиционных» ... и «новых» композиционных «техник», становится общераспространенной в 70-е гг., причем в одних сочинениях доминируют традиционные структуры, лишь модернизируемые в той или иной мере средствами новой техники, в других происходит внедрение традиционных мелодико-гармо-

нических образований в атональную, алеаторическую или сонористическую ткань»[7].

М. Арановский, исследуя эволюцию симфонии, определяет стадию дестабилизации жанра в 1960–1970 гг.[8]: «Основанная на тональном принципе и гомофонных формах симфония оказалась «в осаде» новых видов музыкального мышления»[9]. Автор отмечает также поиски атипичных решений, связанных с «тиражированием» принципов симфонизма Д. Шостаковича.

Появляются новые принципы трактовки симфонического оркестра и его составных элементов. Меняется традиционный состав, вводятся новые инструменты, ранее неиспользовавшиеся. Широко применяются новые, особые приемы звукоизвлечения, которые ранее были за пределами эстетически приемлемого. Оркестровое мышление обогащается полиритмией, полиметрией, гетерофонией.

В это же время новые тенденции развития отечественного музыкального искусства обусловили также значительный сдвиг в развитии совсем другой области советского музыкального творчества и исполнительства, до поры до времени не пересекавшейся с магистральными путями развития симфонизма классической (в особенности, шостаковической) традиции: музыки для оркестра русских народных инструментов. М. Имханицкий отмечает следующие наиболее характерные тенденции в музыке для данного инструментального состава: «дальнейшее углубление содержания, насыщение музыки симфоническими приемами построения и развития музыкального материала, обновление фольклорных истоков, обогащение красочно-колористических и выразительных возможностей»[10].

Стилевые особенности творчества В. Бояшова, исполнительские возможности оркестра, традиции отечественной музыки, особенности социально-исторической и культурной жизни страны, а также специфика слушательского восприятия обусловили создание симфониетты № 2 – произведения, обращенного через большой оркестр к массовому слушателю, передающему в динамике развивающихся образов динамику самой жизни.

Структуру трехчастного сонатно-симфонического цикла симфониетты № 2 представим в виде следующей схемы[11].

I часть

Сонатное ***allegro***

Allegro **Г П** + **П П** +

$\frac{6}{8}$ ***a*** + эл $a + a_{разв,}$ связ

$\frac{2}{4}$ $b + \frac{b_{разв}}{a_{эл}}$, $b_{\textbf{разв}}$, $\frac{b_{разв}}{a_{эл}}$, $b_{\textbf{разв}} + b_1$

c~ F f~~ c~f~C~e~ C~a d~~ a,h h~~ f~~~ a

20 25 38 12 **16 5 11 9 5 13**

95 **59**

+ **R** + **Г П** + **П III**

$\frac{6}{8}$ *a,b* пер *a* + эл $a + a_1$ связ $\frac{2}{4}$ $\frac{b_1}{a_{элч}}$

fis~~b~~cis~~e~~H~~h~~G~~E, c~F f~~ cis~~ C~ a

38 6 **20 25 13 4** **16**

44 **62** **16**

II часть

Сложная трехчастная форма

Andante **A** + **B** + **A₁**

$\frac{2}{2}\ \frac{a}{эл_{aIч}} + a_{разв}$ | эл $a_{I\,ч}$, $\frac{b}{эл_{aIч}}$, b $\frac{b_{разв}}{эл_{aIч}} + c, \frac{c_{разв}}{эл_{b,элaIч}}$, $c_{разв}$ | $\frac{a_1}{эл_{aIч}}, \frac{эл_a}{эл_b}$

e~~G h~~Fis D~G G~~e es~cis~Es~~~ e~~F~~~ e~~ e ~~~ Fis

18 18 14 2 3 18 5 26 6 5 7 9

32 65 16

III часть

Сонатное ***allegro***

Allegro **Г П** + **П П** +

$\frac{2}{4}\ \frac{a}{эл_{aIч}} + \frac{b}{эл_{aIч}} + \frac{a_{разв}}{эл_{aIч}}$, $a_{разв}$, $\frac{a_{разв}}{эл_{aIч}}$, связ | c + $\frac{c_{разв}}{эл_{aIч}}, \frac{c_{разв}}{эл_{aIч}}$, $c_{разв}$

A~~~ Fis~~ A A A ~~~ F, Aes F a C~~

12 12 4 10 3 23 5 7 6 8 18

64 44

+ **R** + **Г П**

$a_{разр}, \frac{a_{разр}}{a_{элIч}}$, $a_{разр}$ + $d/a_{элIч}$ + пер | $\frac{a_1}{d_1, a_{элIч}}$

A~~~~~~~~~~~~ D~~~~~~~~ A

18 7 11 35 12 23

83 23

Сонатные ***allegri*** крайних частей создают структурные условия для изображения эмоциональных изменений в последовательности музыкальных событий. Из типовых гомофонных форм сонатная форма определяет специфику жанра. С формой сонатного ***allegro*** связано главенствующее положение и особая функция первой части симфониетты. В сопряжении динамично развивающихся тем главной и побочной партий выявляется действенность, активность этой части. Преобладание разработочности, дробности структур, активность тонально-гармонического развития формируют представление о целеустремленном движении. В сонатном ***allegro*** третьей, завершающей части симфониетты совмещены драматургические функции скерцо и финала. Калейдоскоп событий, сменяющихся в экспозиции и разработке (частая смена интонационных деталей-оттенков тем, ритма, метра, преобладание развивающихся, дробных структур) привносят в музыкальный текст ощущение действия, игры. Игра – общий семантический принцип скерцо. Пафос утверждения концепции в репризе сонатного ***allegro*** реализуется в многоплановом звучании различных тем, настойчивом скандировании тоники, заключительном типе изложения, преобладании экспозиционности над разработочностью, ***tutti, fortissimo.*** Здесь убедительно завершается весь цикл, подводятся итоги. Жанрово-бытовое начало подвергается обобщению. Каждый образ занимает свое место в общей панораме. В результате сопоставления различных частей, разделов, тем, образов формируется представление оптимистической концепции *радости человеческого бытия в единстве коллективного и индивидуального.*

Движение крайних частей симфониетты противопоставляется созерцательности, медитативности средней. Принцип экспозиционного изложения, воплощенный в сложной трехчастной форме, является характерным для медленных частей симфоний.

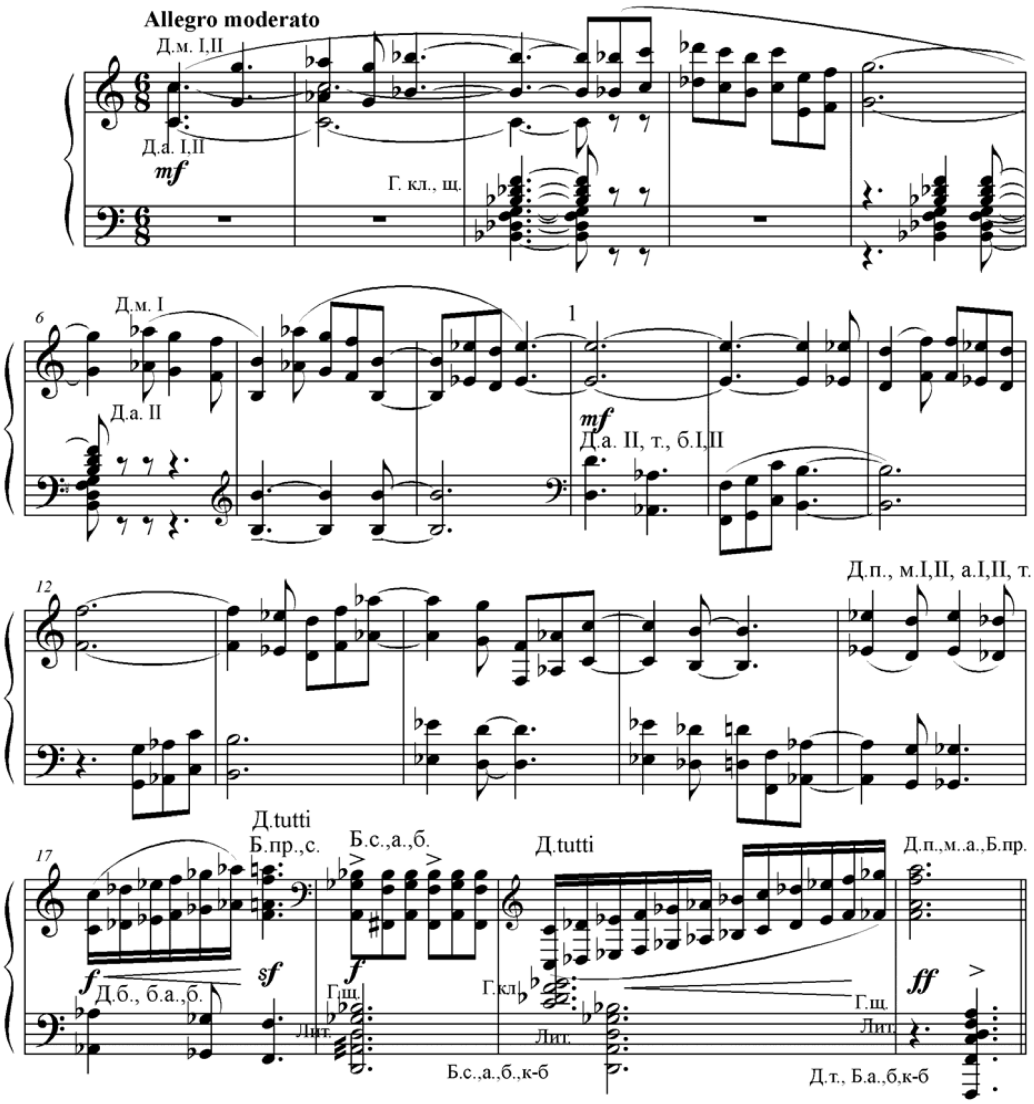
Тональные связи симфониетты противоречат историческим истокам сонатно-симфонического цикла: первая часть, ***in c,*** заканчивается ***in a***, вторая часть представлена в тональности ***in e***, в финале утверждается ***in A.***

Круг обязательных условий, гарантирующих создание именно жанра симфонии, расширяет представление о музыкальных темах сочинения.

С первых тактов сонатного ***allegro*** первой части симфониетты обращает на себя внимание выразительная, ясно оформленная в виде периода, запоминающаяся мелодия. Прошедшая короткий, но напряженный путь уже в первоначальном показе, она становится главной мыслью, которая в результате дальнейшего развития широко и разносторонне развивается. Особую динамичность мелодии сообщают три подголоска. Условно назовем их *статичный*, *вибрирующий* и *движущийся* (см. пример 1).

I часть

Главная тема. Основная часть. Экспозиционное развитие. Такты 1-20



Звучность мелодии тихо начинается в октавном проведении основного голоса и «тянущейся тени» первого, статичного подголоска. Сменяющий его с третьего такта второй подголосок в индивидуализированном ритме у гуслей клавишных и щипковых, вносит новый аспект в образное восприятие темы. Трехкратные появления вибрирующего подголоска, разделенные многозначительным молчанием – паузами, акцентируют внимание слушателей. Уже во втором предложении звучание расширяется и усиливается до очень громкого (***fortissimo***) в подголосочном движении – диалоге с основным, ведущим голосом. Столь характерное для русской песни «подхватывание» запевалы другими голосами отражено во вступлении низких голосов группы домр. Взволнованный диалог голосов в светлом высоком и сумрачном низком регистрах группы домр, поддержанный настойчивым усилением звучания вибрирующего подголоска – в группе балалаек, а также у литавр и гуслей – довольно быстро приводит к пространственному расширению и подлинно богатырскому размаху звучания.

Продолженное развитие производит впечатление дальнейшего высказывания, новой ветви развития тематического материала. Среди приемов развития в экспозиции – вычленение отдельных мелодических оборотов темы, новые модуляционные повороты темы. Рельефное развитие основного, ведущего голоса темы постоянно сопровождают новые варианты индивидуализированного ритма второго, вибрирующего подголоска. Продолженное развитие в репризе сонатного ***allegro*** близко экспозиционному изложению, отличаясь лишь в деталях.

В разработочном развитии главная тема подвергается существенным преобразованиям. К приемам разработочного развития относятся следующие: дробление, вычленение и перекличка отдельных мотивов темы, имитации, секвенционное развитие, более настойчивое, чем в экспозиционном развитии, новые модуляционные повороты темы. Вибрирующий подголосок появляется только в конце разработки в качестве материала, подготавливающего репризу.

Светлая, лирическая мелодия побочной темы контрастирует с главной в экспозиционном развитии спокойной, тихой звучностью, одноголосным звучанием ведущего голоса и хоральным изложением сопровождающих голосов (см. пример 2).

В продолженном развитии звучание мелодии уплотняется и постепенно усиливается до ***fortissimo***, приобретая оттенок взволнованного, торжественного гимна. Этому способствуют активность динамики сопровождающих голосов в одновременном звучании с вибрирующим подголоском главной темы.

В неспешной последовательности отдельных частей симфониетты возникает внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание новых музыкальных событий. Тональная неустойчивость, незавершенность развития, ассоциирующиеся с многозначительным многоточием, преодолевают обособленность и самостоятельность частей при достаточно подчеркнутой структурной разграниченности. Таким образом, все части сонатно-симфонического цикла объединяются единой линией развития музыкального содержания. Процесс взаимодействия музыкальных образов, опосредованный мелодическим тематизмом, составляет инструментальное сказание с разделами – участками действия и темами – субъектами эпически повествовательного процесса.

В сложной трехчастной репризной форме второй части симфониетты три певучие темы широкого дыхания, отражающие различные грани единого образа сопоставляются различием «*интонационного зерна*». Во второй теме характерно четкое разграничение мотивов, в первой и третьей явно преобладает «сцепление мотивов»[12] (см. примеры 3, 4, 5).

2 I часть

Побочная тема. Основная часть. Экспозиционное развитие. Такты 1-16 (96-111)

Comodo

Б.пр.I sola вибр.

mf

p

Б.с.,а.

Б.б,к-б

8

15

3 II часть

Тема а. Экспозиционное развитие. Такты 1-18

Andante

Д.а.I,II

Д.а.I,II,т.

29

Б.пр. soli

mf

Д.б.I,II

Б.с.,а.,б.,к-б

Б.к-б

7

Б.пр.

Д.а.I

mf

13

30

Д.а.I,II,т.

p

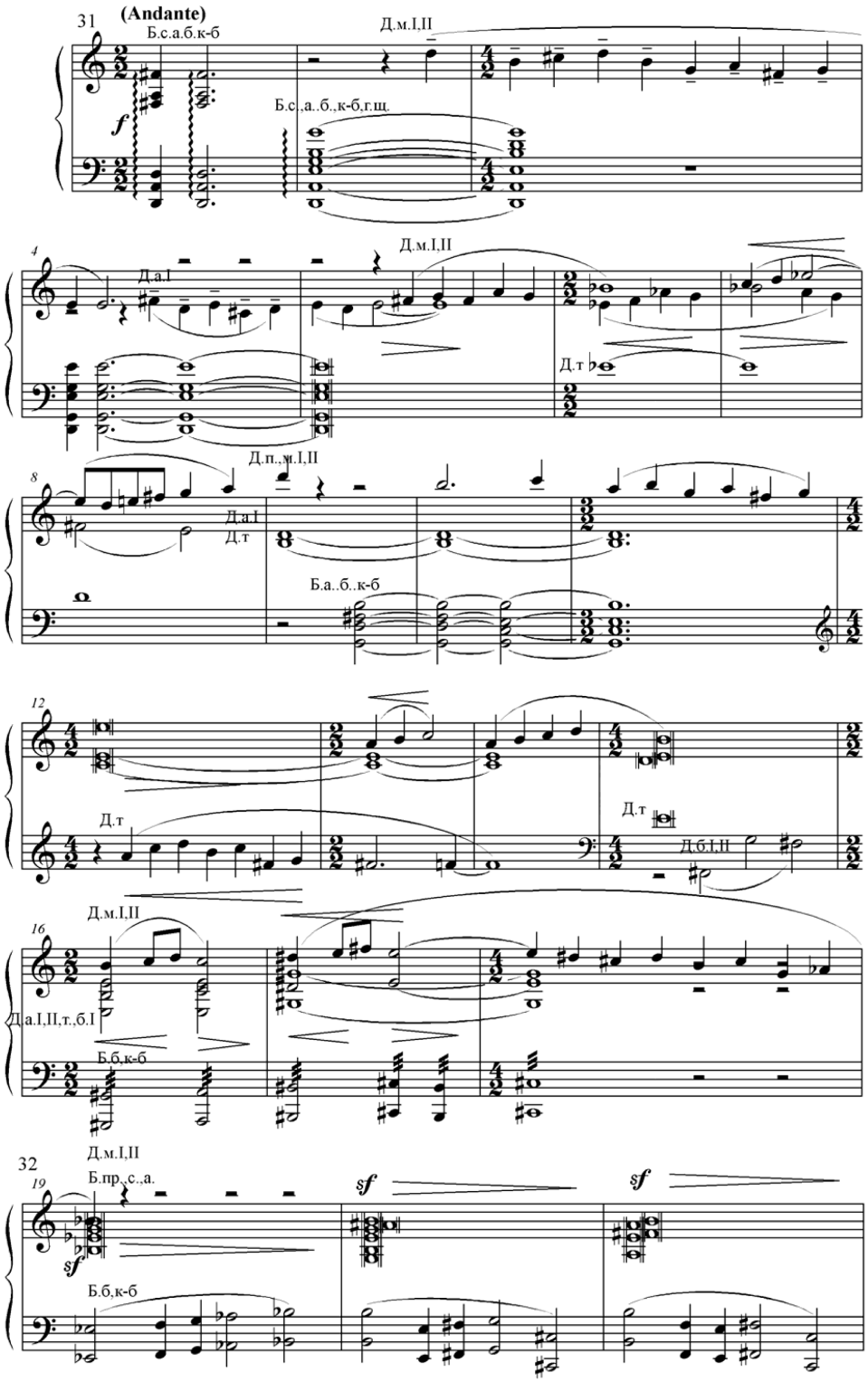
f

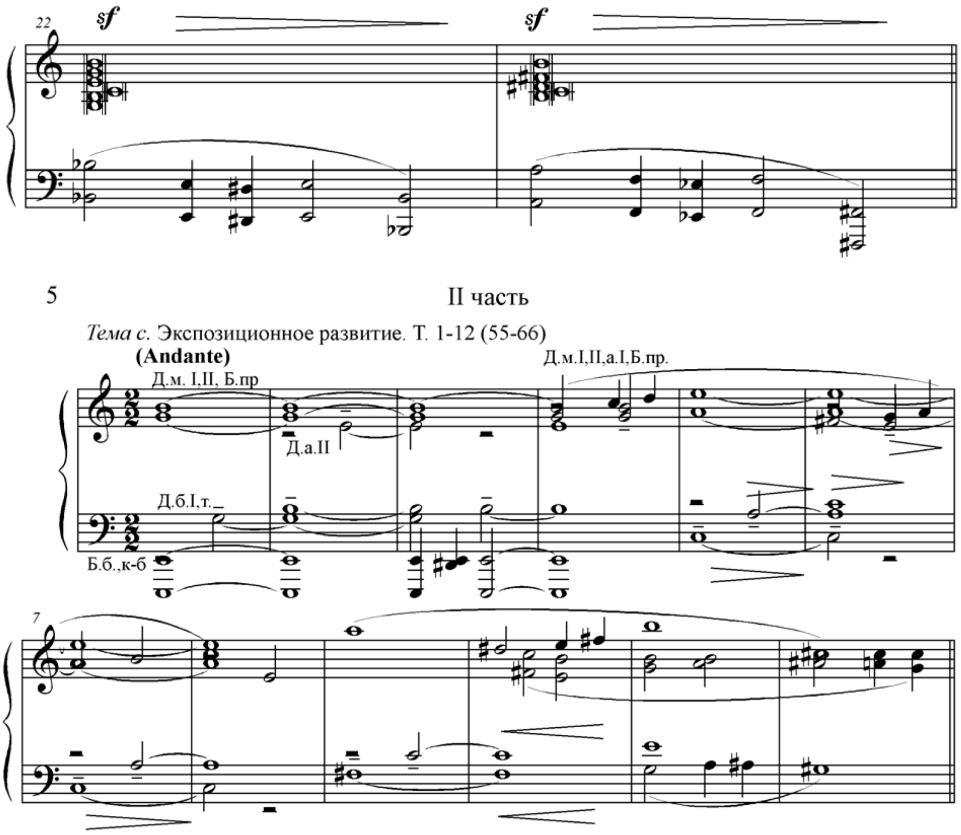
Б.пр. soli

Д.б.I,II

4 II часть

Тема b. Экспозиционное развитие. Такты 1-19 (33-51)





«Интонационные зерна» придают темам характерные черты. Так, неспешное восходящее движение и динамическое усиление звучания к кульминациям четко разграниченных «интонационных зерен» и, соответственно, ритмическое и динамическое успокоение придают звучанию темы второго раздела *вопрошающий* характер. Для темы первого раздела характерны *размышления*. Звучание третьей темы ассоциируется с *мечтами*.

Во втором разделе тема-вопрос звучит одновременно с вибрирующим подголоском главной темы первой части симфониетты. Одновременное развертывание двух образно-тематических сфер обуславливает напряженность звучности. Постепенное общее усиление звучания в одновременном представлении интонаций второй и третьей тем приводит к колокольному размаху кульминации второй части симфониетты. Здесь, в величественной центральной смысловой точке второй части симфониетты одновременно звучат интонации третьей темы-мечты и вибрирующего подголоска темы главной партии первой части.

В репризе сложной трехчастной формы последовательное представление первой, «размышляющей» и второй, «вопрошающей» тем при замедлении и замирании звучания способствует ожиданию дальнейших музыкальных событий.

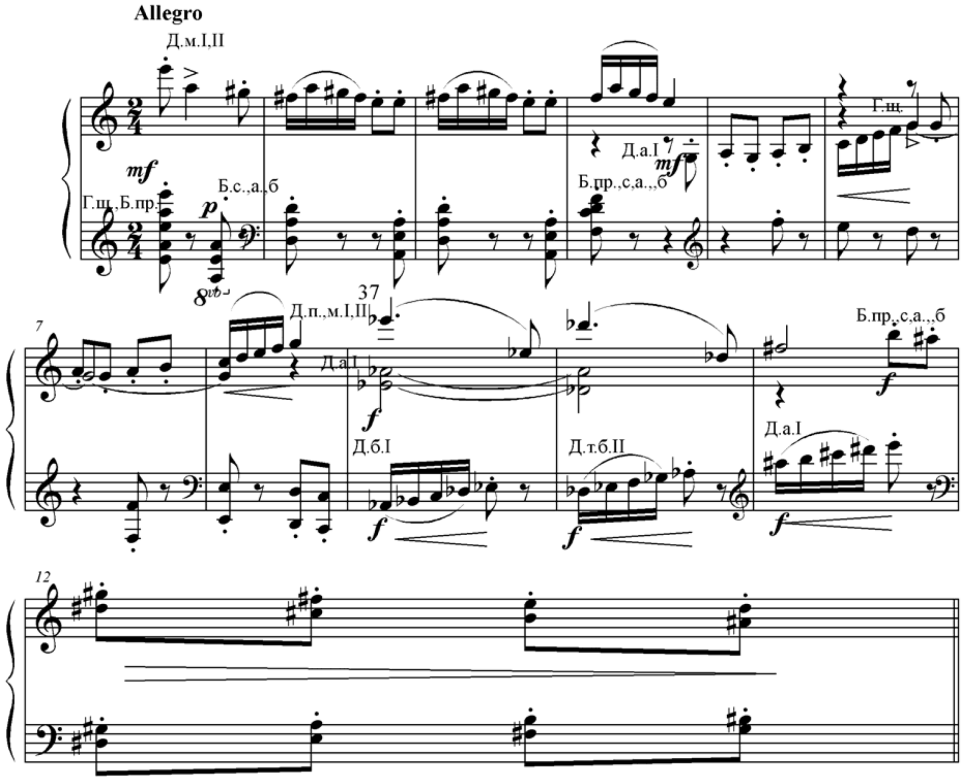
Таким образом, в последовательном, неторопливом раскрытии трех граней единого образа сохраняются традиционные медитативные функции второй части сонатно-симфонического цикла.

С первых тактов сонатного ***allegro*** третьей части продолжается активный целеустремленный процесс движения к центральной смысловой точке всего цикла. Здесь воплощены сцены народного празднества.

В экспозиции задорная танцевальная тема сопоставляется с энергичной, оптимистичной песней (см. примеры 6, 7).

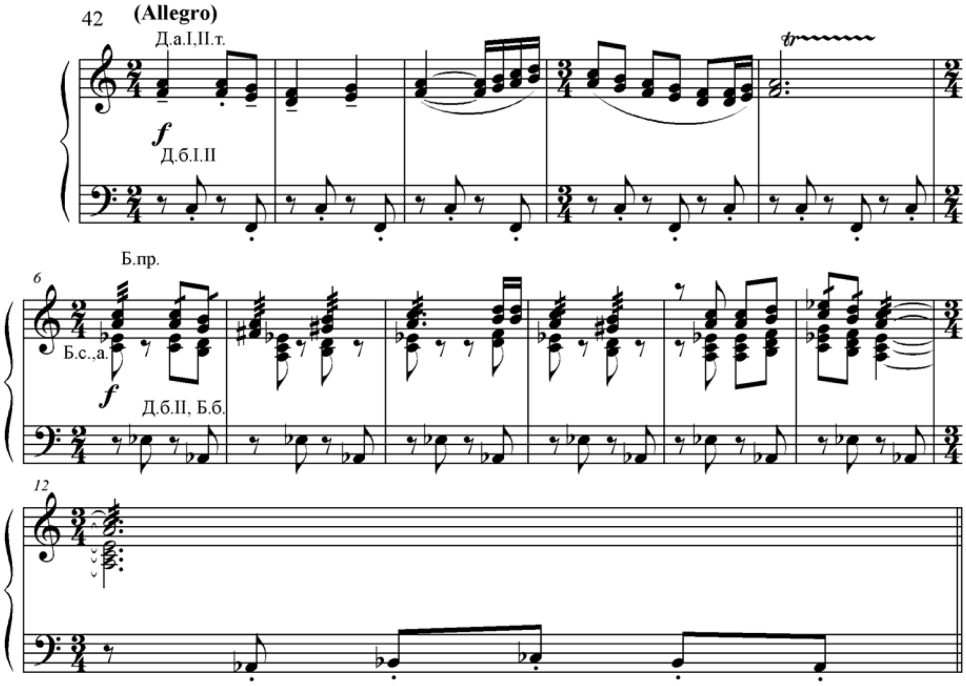
6 III часть

Тема А. Экспозиционное развитие. Такты 1-12.



7 III часть

Тема В. Экспозиционное развитие. Такты 1-12 (65-76)



Весьма напряженным разделом формы является разработка. Общая тональная неустойчивость, разомкнутость построений, нарушение периодичности структуры тематизма, вычленение отдельных мотивов, неожиданные смены ритма и метра, введение эпизода, интонационно близкого теме побочной партии (см. пример 8), «подключение» в калейдоскоп событий вибрирующего подголоска главной темы из первой части симфониетты, неуклонное нарастание силы звучания приводят к кульминации всего сонатно-симфонического цикла.

8

III часть

Тема d. Экспозиционное развитие. Такты 1-19 (145-163)

(Allegro)

Д.а.II, т.,б.I,II

Тар., Б.с.,а.б,к-б

Б.бар.

Д.п,м.I

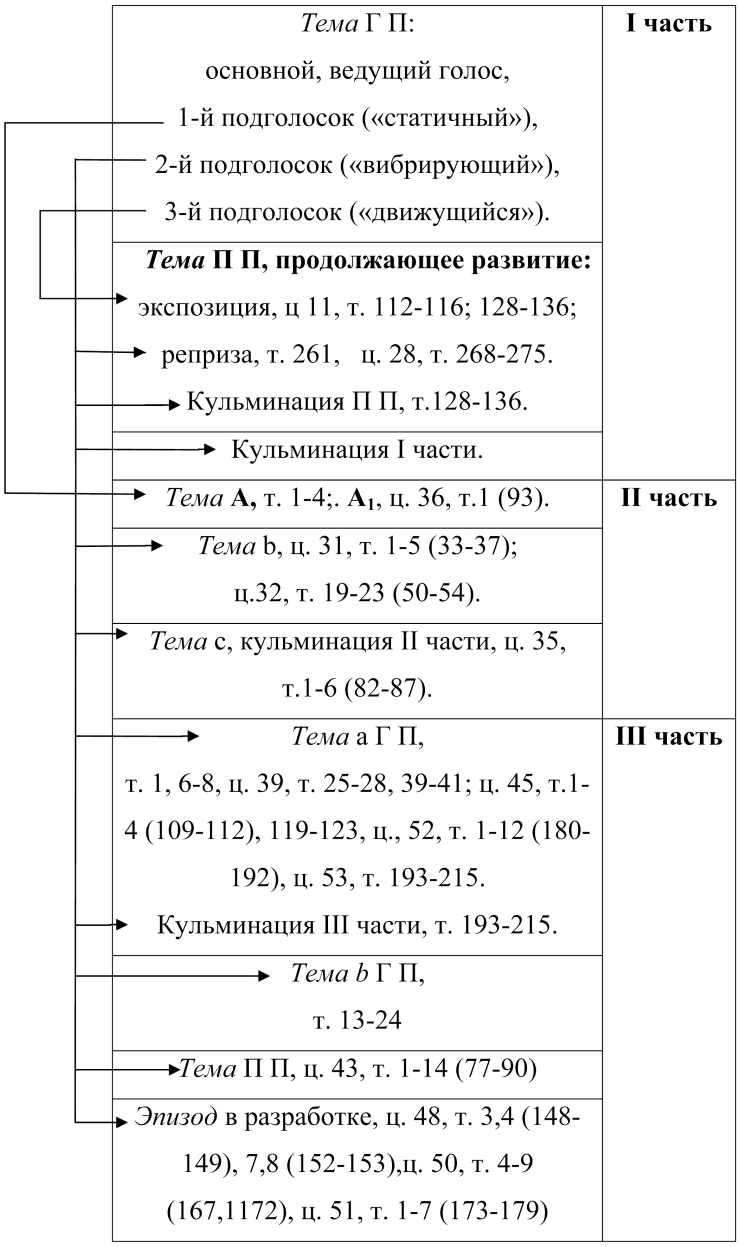
Д.м.II,а.I

Д.п.,м.I.II,Кол-ки,Б.пр.

В очень громком (*fff*) звучании репризы в основной тональности (*A*) на протяжении двадцати трех тактов рельефно выделяющаяся главная тема звучит одновременно со скандированием интонаций эпизода из разработки и мощного «перезвона» различных вариантов вибрирующего подголоска главной темы первой части симфониетты. Краткое заключительное восходящее «вихревое» движение шестнадцатыми, приводящее к мощному пятиоктавному краткому ритмизованному произнесению основного тона (*A*) завершает симфониетту.

Одним из способов организации драматургии в симфониетте является музыкально-тематическая связь различных «участков действия», обусловленная особой драматургической функцией, определяемой

концепцией произведения. Как видно из нижеследующей схемы, интонации первого, «статичного», подголоска из темы главной партии первой части проявляются и в теме *a* («размышляющей») второй части. Различные варианты второго, «вибрирующего», подголоска представлены в одновременном звучании с темой побочной партии первой части, темами *b* («вопрошающей) и *c* («мечтающей») второй части, темах главной и побочной партий, эпизода и репризы финала. Вибрирующий подголосок представлен в иерархически организованной последовательности кульминаций каждой части симфониетты. В одновременном звучании тем *b* и *c* второй части готовится и проводится кульминация второй части. Одновременное звучание интонаций темы главной партий финала и эпизода с вибрирующим подголоском завершает цикл. Таким образом, помимо интонационного единения произведения, тематические связи усиливают целевую направленность драматургии симфониетты.



Так в симфониетте В. Бояшова проявляются две формы тематизма: концентрированная (классически оформленное построение) и рассредоточенная (система «импульсов», рассредоточенных по всей ткани сочинения»)[13].

«Динамическое сопряжение»[14] тем сонатных ***allegri***, выражающееся в действенном противоречии, оспаривании приоритета, интенсивной подготовке разделов и тем, определило структуру целого и частей, последование тематического материала, расположение «участков действия», их модуляционные связи и тональные соотношения.

Завершающая функция динамичной репризы третьей части (кадансирование, утверждение и закрепление тональности ***A***) вызывает ощущение окончания всего сонатно-симфонического цикла, подводит итог предыдущему развитию. Неполная реприза финала, где пропущена побочная партия, а в одновременном звучании представлены отдельные интонации основного раздела темы главной партии, эпизода из разработки, а также вибрирующий подголосок темы главной партии первой части создают черты совмещения репризы и коды. Это краткое «резюме» (23 такта) дает основание для определения видового признака жанра: *симфониетта*.

Обобщающие результаты «экспозиционного, продолжающегося и разработочного типов развития тем» синтезируются в представлении музыкальных образов. В трудах В. П. Бобровского, А. К. Буцкого, Л. А. Мазеля, Ю. Н. Тюлина, В. А. Цуккермана тема рассматривается как носитель музыкального образа. Результат сопряжения элементов аналитической и обобщающей работы психики автора, исполнителей, слушателей (памяти, воображения, интуиции, эмоций, интеллекта) синтезируется в музыкальном образе. Л. П. Казанцева определяет музыкальный образ «как художественное представление, воплощаемое («материализованное») в музыкальном звучании»[15]. В развертывании музыкального целого черты образа уточняются, дополняются особенностями развития музыкального звука (тона), выразительных средств, интонации.

Музыкальный образ в очень общих чертах поддается словесным описаниям. Исходя из особенностей звучания тем симфониетты, обозначим следующие музыкальные образы: *действенный* (главная тема первой части), *колокольный* (второй, вибрирующий подголосок главной темы первой части), *лирический* (побочная тема первой части), *размышляющий* (тема первого раздела второй части), *вопрошающий* (тема *b* второго раздела второй части), *мечтающий* (тема *c* второй части), з*адорный танец* (главная тема финала), *энергичная песня* (побочная тема финала).

Объединяющим образом, звучащим во всех частях симфониетты, интонационно влияющим на другие образы, является образ-символ вечности – *колокольный звон*. Звонкость тембров, достигаемая щипками и ударами домр, балалаек и гуслей в сочетании с литаврами, большим барабаном, тарелками, колокольчиками формирует общезначимую реакцию на целый спектр значений, конвенционально связанных с колокольным звоном. Накопленный (посредством долговременной памяти) объем отвлеченных смыслов в силу актуальности при восприятии симфониетты становится общественно разделяемым. Знак превращается в символ. Сам характер символизации в последовательности музыкальных событий предполагает многозначность и динамичность. В последовательности музыкальных событий символ имеет информационную, эмоциональную, экспрессивную смысловую нагрузку. Сложность рационального познания и интуитивного понимания его динамичности зависит от актуальности того или иного смысла.

Колокола были известны еще в пору далекой древности многим народам: египтянам, римлянам, грекам. Распространены они были в Китае и Японии. «Особое распространение колокольности на Руси ...

вызвали в народе и особое отношение к ним. Многочисленные легенды о колоколах и звонах, бытовавшие в прошлом, рассказывают о той социальной значимости, которую приобрели колокола, являясь в определенной мере «репрезентатором» значительного события действительности, его знаком, символом»[16].

В музыке русских композиторов – М. Глинки, А. Бородина, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, С. Рахманинова, С. Прокофьева, Г. Свиридова, С. Слонимского и многих других колокольность представлена как исконно-национальный символ. Самобытные краски в сфере «колокольных» образов в произведениях для оркестра русских народных инструментов представляют особый интерес и в акустическом, и в художественном плане[17].

Рассматриваемые выше темы принадлежат к типу музыкально-интонаци-онных построений, традиционно называемых музыкальными темами.

Как справедливо утверждает Л. П. Казанцева, в «иерархичности музыкального целого и в том числе его содержания» музыкальная тема-построение, раскрытая своим образом или образами, «способствует образу общехудожественного, а возможно, и экзистенциального рангов»[18].

Результаты развития музыкальных темпостроений в симфониетте № 2 В. Бояшова поднимают темы до «общехудожественного» и «общечеловеческого» уровней, а также выводят к художественно более значимой и обобщенной образности.

Темы «общехудожественного» уровня, роднящие музыкальное творчество с другими видами искусства, это то – о чем говорится в произведении. Отдельные образы конкретизируют тему.

Та или иная тема обусловлена индивидуальным художественным замыслом, а также индивидуально-личностной мировоззренческой позицией композитора. Процесс взаимодействия музыкальных образов в последовательности музыкальных событий симфониетты № 2 формирует тему общехудожественного и философского уровней: *символический образ Родины*.

Совокупность тем разных уровней в симфониетте № 2 В. Бояшова заключает в себе импульс их решения, т. е. высказывания композитором идеи. Основной замысел – результат взаимодействия образов, то, во имя чего раскрывается тема, конкретизирует идею. Идею можно определить как *гимн Родине, России*.

В процессе кристаллизации идеи формируется концепция – целостное понимание замысла произведения, раскрытое в сознательной направленности музыкальных событий. Словно в былинном сказе, в каждой части симфониетты отражены проблемы, формирующие в сознании слушателей оптимистическую концепцию *радости человеческого бытия в единстве коллективного и индивидуального*.

В действенности средств семантического и эмоционального планов активную роль играет оркестровое письмо. Интерес не только к функционально-грамматическим, но и к качественно-акустическим сторонам звучания стимулирует участие выразительных возможностей оркестра в сложной и развитой концепции.

Логическая и смысловая содержательность использования оркестрового потенциала в симфониетте № 2 В. Бояшова соответствует смысловому контексту произведения. Звучание домр, балалаек, гуслей, ударных инструментов[19] ассоциируется с непременными участниками жизни *русского* народа. В каждой части симфониетты индивидуализируется смысловое и эмоциональное содержание, уточняются различные аспекты концепции, замысла композитора.

Расширяющаяся и усиливающаяся широкая, раздольная, «наполненная воздухом» звучность рельефной мелодии у домр на фоне последовательности различных вариантов *колокольного звона* у гуслей, балалаек и литавр создают впечатление широких русских просторов. После сопоставления громкого и тихого звучания кратков-

ременные тембровые перекрашивания отдельных фраз темы *действенного* образа приводят к расширению звучности и широкому, торжественному звучанию-гимну.

Мелодия темы *лирического* образа в экспозиционном изложении исполняется солирующей балалайкой примой ***pizzicato vibrato*** на фоне тихого аккордового сопровождения у балалаек секунд, альтов, басов и контрабасов. В продолженном развитии звучание пространственно перемещается, уплотняется и усиливается в звучании группы домр. Очень громкое (***ff***), туттийное звучание мелодии аккордами в тесном расположении струнными инструментами ассоциируется с хоровым пением. Звучание воспринимается как торжественный, величественный гимн. Возращение к первоначальному, но обновленному, более плотному тихому звучанию мелодии *лирического* образа (исполняемой теперь уже всеми балалайками примами) с подголоском у солирующей домры пикколо воспринимается как звуковое выражение сюжета, смысл которого сводится к утверждению окрепшей, уверенной в себе личности, поддержанной коллективом. В репризе сонатного ***allegro*** сокращенный вариант звучания *лирического* образа снова представлен в «капающих» звуках ***pizzicato vibrato*** у солирующей балалайки примы. Звучание аккордового сопровождения теперь пространственно перемещается от тремолирующих домр к балалайкам секундам и альтам. Здесь внимание слушателя возвращается к *лирическому* образу – символу личности, ярко выделяющейся в многоликом мире.

Так средствами оркестрового письма достигается продвижение музыкальных событий, формирующее представление об общехудожественной и общечеловеческой теме, а также идее автора.

В первых же тактах второй части симфониетты особенности инструментовки вызывают ассоциации, напоминающие о начале первой части: такая же «тянущаяся тень» первого звука, раздольность широких просторов в звучности октавного изложения мелодии и статичного подголоска. Вместе с тем более низкий регистр, темп ***Andante***, спокойный удар «*колокола*», неторопливая смена музыкальных событий в пространственных перемещениях, объемных расширениях и сужениях звучности в каждой фразе настраивают на мудрые *размышления*. Впечатление движущегося пространства создают неторопливые перемещения фраз от домр к балалайкам и обратно, сопоставление прозрачности и густоты звучности, а также канонические имитации, расширяющие и усиливающие звучание. Таким образом продолжается повествование в едином контексте.

Постепенное общее усиление силы и напряженности звучания приводит к очень громкому (***ff***), величественному звучанию гимна. Здесь в оркестровом ***tutti*** одновременно представлены *вопрошающий, мечтающий* и *колокольный* образы.

В репризе сложной трехчастной формы инструментовка, повторяющая приемы изложения первого раздела формирует понимание стабильности, неизменности образа.

С первых тактов финала симфониетты мажорный лад, подвижный ритм, скорый темп продвижения музыкальных событий, преобладание высокого регистра, разнообразие светлых, звонких тембров нацелены на формирование у слушателей положительных эмоций.

В экспозиции сонатного ***allegro*** финала оркестровыми средствами противопоставляется «многоликость» мелодии *задорного танца* и однoплановое изложение *энергичной песни*.

В ликующей туттийной *ля мажорной* кульминации, в оркестровом ***tutti*** равномерная ритмическая пульсация, моторика, целостная структура олицетворяют движение, жизнь среды как целое, растворенное в жизни коллектива. Здесь убедительно завершается весь цикл, подводятся итоги.

Концептуально существенны способы оформления кульминаций в различных частях симфониетты.

Первая из них, в конце разработки сонатного ***allegro*** первой части (цифра 19) готовится на протяжении пяти тактов в усилении и расширении звучания интонаций *действенного образа* (такты 5–9 цифры 18). Кульминирование в точке золотого сечения позволяет осуществиться целенаправленному, достигающему своей цели движению. После девяти тактов ***tutti*** двупланового изложения ***ff*** *действенного образа* и *колокольного звона* кульминация покидается резким уменьшением плотности звучания, ***diminuendo,*** уходом в низкий регистр, замедлением. Здесь на фоне *колокольного звона* замирают интонации *действенного образа*.

Четырехтактовая кульминация второй части (такты 1–4 цифры 35) готовится двутактовым усилением звучания *вопрошающего* и *мечтающего* образов (такты 2–3 цифры 34). Смещение кульминации от точки золотого сечения ближе к концу части ускоряет движение к главной кульминации всего цикла. Успокоение эмоционального напряжения происходит в тихом семитактовом перекрашивании, пространственном перемещении звучания *вопрошающего* образа и ***ritenuto*** (такты 5–11 цифры 35).

Трехчастность Симфониетты устремлена к кульминации финала – третьей части. Приоритетность третьей части цикла обеспечена тональной значимостью (многократным повторением ***in A),*** структурным превосходством (сонатное ***allegro*** с трехчастной главной темой, связующей и заключительной частью в экспозиции, эпизодом в разработке), ее значительной ролью в раскрытии концепции. Последовательность музыкальных событий, предшествовавших кульминации цикла, берет на себя «разъяснительную», «контекстную» функцию.

Трансформация музыкальных образов, показ их различных граней формирует в сознании слушателей многоаспектность оптимистической, коллективистской концепции.

Наиболее важная фаза драматургического процесса в третьей части готовится на протяжении двенадцати тактов***, tutti, fff*** (цифра 52)**.** Скандирование интонаций *задорного танца* в одновременном звучании с ударами «*колоколов*» сливается в праздничный перезвон. Значительное смещение кульминации от точки золотого сечения к ближе концу (цифра 53, такты 1–9 цифры 54) усиливает напряженность целеустремленного движения к апогею праздника. В одноплановом четырехтактовом уходе из кульминации (такты 10–13 цифры 54) блестяще завершается симфониетта. Здесь стремительное движение шестнадцатыми из низкого регистра домр альтовых, теноровых и басовых «вливается» в *ля мажорный* аккорд, охватывающий в ***tutti*** весь диапазон оркестра. После пауз – короткого «вздоха», уверенным, кратким ритмизованным мотивом-«лозунгом» утверждается основной тон (***A***).

Структура отношений драматургии симфониетты и оркестрового письма характеризуется параметрами, рационализация которых необходима и возможна: формирование смыслового контекста, взаимодействие музыкальных образов, иерархическое соотнесение кульминаций в целенаправленном движении к утверждению темы, идеи и концепции сочинения.

Образные ассоциации, количество и частота появлений образов, четкость звучания рельефа и фона, тембровая дифференциация одновременно звучащих образов, изменения или стабильность приемов оркестрового письма в представлениях образов способствуют активности слушательского восприятия. Тембровая персонификация, сочетание индивидуальных и групповых тембров в иерархии рельефно-фоновых отношений одновременного звучания нескольких образов стимулируют представление о соотношении индивидуального и коллективного.

В каждой части трехчастного сонатно-симфонического цикла индивидуализируется смысловое и эмоциональное содержание, уточняются различные аспекты замысла композитора. Одновременное при-

сутствие образов (реальное или иллюзорное) в каждой части симфонии является важным фактором в цепной интонационной и тематической связи частей, стимулирующей продвижение музыкальных событий и усиливающей целевую направленность драматургии.

Отдельные фазы во взаимодействии образов обозначены кульминационными вершинами в каждой части симфониетты. Иерархия кульминаций позволяет совместить калейдоскопичность образов в последовательную логику сюжетности. Различное расположение центральных смысловых фаз каждой части симфониетты по отношению к точке золотого сечения, а также особенности оркестрового письма в подготовке, кульминировании и уходе из кульминации упорядочивают смысловые импульсы разных уровней, нацеливая на результирующую идею опуса.

Постепенные количественные накопления в оркестровом письме приводят к качественно новому состоянию образов и стимулируют постоянное продвижение к утверждению темы и идеи сочинения.

В партитуре симфониетты В. Бояшова развиваются традиции Н. Фомина, С. Василенко, Н. Будашкина, Ю. Шишакова. У предшественников перемещение мелодии происходило в группе домр (от альтовых к малым) с целью имитации запевалы в народном хоре. Тембр малых домр также приберегался для более высокой тесситуры, тонкой звукописи. У Бояшова наряду с пространственным перемещением изменяется напряженность звучания. Действенным фактором развития драматургии является имитация колокольных звонов, широко использовавшаяся в творчестве Ю. Шишакова, Н. Пейко и др.

Симфония исполняется и профессиональными коллективами, и оркестрами музыкальных вузов. Традиционное условие доступности произведений исполнительским возможностям оркестра русских народных инструментов обусловило общий принцип организации оркестрового многоголосия как соотношения рельефного и фонового компонентов, установлению четкой дифференциации фактурных компонентов на главные и подчиненные. Индивидуальная стилевая черта В. Бояшова проявилась в полифонизации гомофонной ткани средствами оркестрового письма: мелодико-ритмическая и тембровая выразительность сопровождающих голосов довольно часто контрапунктируют с основной, главной линией в музыкальной ткани.

Так, в единстве исторически сложившихся закономерностей и обновления традиционного в симфониетте № 2 В. Бояшова реализована концепция «философского жанра, трактующего вечные проблемы человеческого бытия»[20].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] *Бояшов В.* Симфониетта № 2 для оркестра русских народных инструментов: Партитура. – Л.: Музыка, 1982.

[2] *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: Учеб. пособие для музыкальных вузов и училищ. – М., 2002. – С. 27.

[3] *Имханицкий М. И.* Роль оркестра русских народных оркестров в становлении народно-инструментальной культуры в государствах восточной Европы, Средней Азии и Закавказья // Сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – Вып. 153. – М., 1999. – С. 6–18.

[4] Владимир Терентьевич Бояшов (р. 1 января 1935 г. в д. Нивы Великолукской области) – петербургский композитор, баянист. В 1954 г. окончил Ленинградское музыкальное училище им. М. П. Мусоргского по классу баяна. С 1955 г. артист оркестра русских народных инструментов им. В.В. Андреева.

Сочинения: опера для детей «Снежный пес», балет «Про бойца», произведения для симфонического оркестра (симфониетта, камерная сюита, сюита «Сновидения», Легенда памяти Яна Сибелиуса, 5 сказок, 2 концертино для флейты с оркестром), 2 партиты для струнного оркестра, квин-

тет, квинтет для духовых инструментов, пьесы для струнного квартета, произведения для оркестра русских народных инструментов (симфониетта; 4 сюиты, Хороводная, 5 пьес, Скерцо, Экспромт, Лирическая поэма, 5 русских пьес; концертные вариации для баяна с оркестром.

[5] В лекциях для студентов Ленинградской консерватории А.Н. Сохор рассматривал *инструментальный* (использование характерных тембровых особенностей музыкального инструмента), *регистровый* (окраска различных регистров звучания инструмента), *гармонический* (тембр, определяемый составом созвучия) и *фактурный* (плотность, разреженность или пустота звучания) тембры. В. И. Цытович, учитывая различную степень тембровой активности в слуховом восприятии, ввел в музыкознание понятия *реальный, иллюзорный* и *нейтральный* тембры. Первые два вида характеризуются яркостью звучания, второй образует фон. Обе классификации см. *Цытович В. И.* Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 11. – М., 1972).

[6] *Бутир Л.* Оркестровая техника эпохи барокко в вузовском курсе инструментовки // Актуальные проблемы вузовской музыкальной педагогики: Сб. тр. – Вып. 76. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1984. – С. 127.

[7] *Раабен Л.* Новое в советской музыке 70-х годов // Современные проблемы советской музыки. – Л., 1983. – С. 37.

[8] *Арановский М. Г.* Симфонический искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. – Л., 1979. – С. 5.

[9] Там же. С. 6.

[10] *Имханицкий М. И.* Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра. – М., 1981. – С. 74–75.

[11] При составлении схемы автор ориентировался на книгу: *Тюлин Ю. Н.* Произведения Чайковского: Структурный анализ. – М., 1973.

[12] Термин Ю. Н. Тюлина. См.: Музыкальная форма: учебник для музыкальных училищ / Общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – С. 48.

[13] См. *Валькова В. Б.* К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. – Вып. 3. – М., 1978. – С. 179–181.

[14] Термин Ю. Н. Тюлина. См.: Музыкальная форма: учебник для музыкальных училищ / Общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – С. 31.

[15] *Казанцева Л. П.* Основы теории музыкального содержания: Учеб. пособие для музыкальных вузов. – Астрахань, 2001. – С. 115.

[16] *Ярешко А. С.* Русские колокольные звоны в синтезе храмовых искусств: история, стилевые основы, функциональность: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – М., 2005. – С. 1.

[17] См. *Имханицкий М. И.* Указ. соч. С. 45–48.

[18] *Казанцева Л. П.* Указ. соч. С. 255.

[19] Инструментальный состав в симфониетте № 2 В. Бояшова: *домры* (пикколо, малые I, II, альтовые I, II, теноровые, басовые), *ударные* (литавры, тарелки, большой барабан, колокольчики), *гусли клавишные и щипковые*, *балалайки* (примы, секунды, альты, басы, контрабасы).

[20] *Арановский М. Г.* Указ. соч. С. 26.