

Е. В. Анисимова

**СИМФОНИЯ С. Н. ЧЕРЕЗОВА:
К ВОПРОСУ ОБНОВЛЕНИЯ ЖАНРА НА ОСНОВЕ РЕСУРСОВ
НАЦИОНАЛЬНОГО ФОЛЬКЛОРНОГО МАТЕРИАЛА**

Рассматриваются проблемы развития симфонического жанра в отечественной музыкальной культуре 70–80-х годов XX столетия. На примере симфонии С. Н. Черезова раскрывается специфика тембрового мышления композитора, особенности работы с фольклорным материалом.

Ключевые слова: симфония, Черезов, тембр, тембровая драматургия, композиторы Удмуртии, национальное мышление, тембровое мышление.

Е. Anisimova

**S. N. CHEREZOV'S SYMPHONY: TO THE ISSUE OF GENRE RENEWAL
ON THE BASIS OF NATIONAL FOLKLORE RESOURCES MATERIAL**

The paper regards the issues of the development of symphony genre in Russian musical culture of the 70–80s of the 20th century. Based on S. N. Cherezov's symphony, the specificity of timbre thinking of the composer and the peculiarities of working with folklore material are described.

Keywords: symphony, Cherezov, timbre, timbre dramatic art, Udmurtian national thinking, composers, timbre thinking.

Симфония в XX веке претерпела различные жанровые модификации: это и крупные полотна, написанные в рамках традиционно-го 4-частного сонатно-симфонического цикла, это и одночастные композиции для камерного состава симфонического оркестра, «обладающие качеством симфоничности и тяготеющие к концертности» [1, с. 5]. В этих полярных плоскостях и осуществилась попытка найти сформировавшемуся канону некую индивидуализированную

альтернативу, которая, с одной стороны, по-прежнему позволяла бы авторам затрагивать в музыке глубокие проблемы, находясь в сфере концептуального искусства, с другой — отвечать современным требованиям, передавать динамику самой жизни.

Композиторов Удмуртии волна «обновления» жанра симфонии коснулась в период 70–80-х годов XX столетия. Были созданы такие сочинения, как симфонietta А. Корепанова (1977 г.), третья симфония

Ю. Болденкова (1979 г.), симфониетта для струнного оркестра, ф-но и ударных Н. Шабалина (1980 г.), вторая симфония Г. Корепанова (1983 г.), симфония С. Черезова (1984 г.). Многие из авторов стремились найти свой вариант трактовки симфонического цикла. Сформировавшийся к этому времени ресурс технических и выразительных средств позволял композиторам выбирать: либо оставаться в сфере тонального мелодизма и обращения к народному творчеству, либо использовать в своем арсенале современные композиторские техники — додекафонию, алеаторику, сонористику.

Композитор С. Черезов* смог найти в этом пространстве много точек соприкосновения. Обращение к симфонии стало для композитора своеобразной попыткой обнаружить свое понимание жанра. Главным «вдохновителем» стал с детства окружавший его фольклор родной Вятской земли. Отразить музыкальными средствами особенности сознания русского народа, но с позиции современного мышления и слышания, композитор нашел возможным через совмещение фольклорных источников с современными композиторскими техниками. В этом смысле работа С. Черезова является показательным примером возможного синтеза традиционного и современного.

Одним из главных вопросов, возникших на пути композитора, стал вопрос переосмысления использования фольклорного материала. «Хотелось написать симфонию, которая бы, с одной стороны, не порывала с существующей традицией "национальной" симфонии, с другой — отражала бы особенности мышления и слышания современного человека»**.

Сохраняя особенности интонационного строя вятских песен, композитор в то же время предпринимает в симфонии попытку расширить границы с помощью 12-тоновости. С. Черезов рационалистически конструирует систему музыкального языка, а именно: учитывая наиболее часто встречающиеся в вятских песнях интервалы — секунды, терции и кварты, композитор создает свою систему ячеек, модусов. Принцип организации этой системы сводится к тому, что двенадцать тонов хроматического звукоряда делятся на три группы. В количественном отношении эти ячейки не равнозначны, и в каждой отдельной ситуации возникают новые комбинации в зависимости от смены опорного тона.

Например, в построении главной темы из первой части задействованы двенадцать хроматических звуков, которые условно можно поделить на три ячейки.

The image shows a musical score for a symphony. It consists of two systems of staves. The first system includes Flauto (Flute), Klaves (Claves), Arpa (Harp), and Violini I (Violin I). The Flauto part starts with a melodic line marked *mp* and ends with *mf*. The Klaves part has a rhythmic accompaniment. The Arpa part is mostly silent. The Violini I part has a pizzicato section marked *p*. The second system includes Fl. (Flute), Kl. (Claves), Ap. (Harp), and Vln. I (Violin I). The Fl. part has a melodic line. The Kl. part has a rhythmic accompaniment. The Ap. part has a harmonic accompaniment marked *mp*. The Vln. I part has a melodic line.

Каждая звуковая ячейка складывается в объеме наиболее характерных для вятского музыкального фольклора интервалов, составляющих систему попевок. Первая и вторая ячейки состоят из четырех хроматических звуков, третья — из трех звуков, а оставшийся один звук «ми» выступает в качестве опорного тона, своеобразной оси, вокруг которой выстраивается весь хроматический звукоряд:



Собранный по горизонтали звукоряд становится и основой для построения вертикали. На примере этой же главной темы из первой части можно проследить логическую цепочку становления 12-тонового звукоряда в оркестровую вертикаль. Фрагмент — один такт до [5] цифры показывает, что аккорды состоят из четырех звуков, которые образуют первую ячейку звукоряда. Фрагменты — пять тактов до [6] цифры и два такта до [7] цифры демонстрируют аккорды, состоящие из семи-восьми хроматических звуков, которые образуются путем соединения двух ячеек (второй и третьей). В первом такте [28] цифры представлена вертикаль, состоящая из десяти-одиннадцати хроматических звуков. А вот уже во фрагменте — с 9 по 13 такты [33] цифры — звуковая ткань образует своеобразный сонорный комплекс за счет применения глissандо у струнных и трелей у дерева, который приводит к 12-тоновой вертикали. Таким образом, по мере развития симфонического действия, композитор постепенно усложняет звуковую структуру вертикали, доводя ее до острого диссонансного звучания. Вертикаль возникает вследствие суммирования самостоятельных линий, когда учитывается лишь горизонтальная логика, а вертикаль оказывается как бы побочным результатом. В итоге образуются политональные наслоения. Как

правило, подобные эпизоды выполняют функцию наиболее напряженных, а чаще — кульминационных пластов развития, так как атональное, «хаотическое» движение создает почти шумовой эффект. Подобным образом организованы окончание [33] цифры в первой части и последние такты финала симфонии.

Использование С. Черезовым 12-тоновости, безусловно, способствует расширению интонационного языка симфонии. Но своеобразно трактованная звуковая структура образует скорее внешний слой стиля сочинения, который подчинен композитором решению более масштабных задач. Рассматривая язык симфонии с этой позиции, нельзя не заметить, что более глубокий стилистический слой все-таки остается в сфере тонального мышления. Композитор мыслит целостными образно-эмоциональными комплексами, поэтому уровень тематизма сохраняется. Темы организуются на основе мелодического синтаксиса, в результате чего общий колорит музыки характеризуется непрерывным колебанием между тональными и внетональными ощущениями.

Важным является и вопрос тембровой драматургии сочинения, с помощью которой раскрывается эмоционально-психологическая сторона национального сознания, особенности тембрового мышления композитора.

Ограничившись парным составом симфонического оркестра с добавлением арфы, челесты и фортепиано, С. Черезов создает интересные тембровые взаимоотношения в симфонии, переходящие на уровень тематической значимости.

Главным действующим лицом на протяжении всего сочинения выступает флейта, которой поручены практически все основные темы в симфонии. Каждый раз тембр флейты оказывается в новом инструментальном окружении, что отражается на характере ее звучания. Например, начало главной темы из первой части симфонии

строится на многократном повторении флейтой секундовых и терцовых интонаций и отдельных звуков, имитирующих флейту, в исполнении других инструментов. Максимально приблизиться к главному тембру, не контрастировать с ним, а продолжать его тембровую, акустическую характеристику композитор поручает скрипкам на *pizz.* и ударному инструменту Klaves (брусок). В результате получается интересное тембровое соединение, которое звучит как «эхо» флейты, но с несколько иным оттенком. Klaves дает четкую атаку, *pizz.* скрипок обеспечивает конкретную интонационность, а вместе они образуют единую линию, продолжая флейту.

В целях тембрового развития тематического материала композитор в аналогичных местах находит для флейтового окружения альтернативу. Klaves начинает работать в паре с Legno. Благодаря разной звуковысотности эти инструменты оказываются способными к имитированию секундовых интонаций флейты, что позволяет им органично вписаться в созданную атмосферу.

Pizz. струнных, ранее звучавшее в сопровождении ударных (klaves, legno), в [38] цифре первой части звучит теперь с Piano. Подобное соединение дает сходный результат, так как Piano в высоком регистре по атаке и характеру звучания приближается к ударным инструментам (деревянными). Интересно, что флейта и с первым, и со вторым инструментальным сопровождением сохраняет присущие ее тембру свойства, такие как холодность, прозрачность, а ее редкое дополнительное дублирование *Picc.* лишь усиливает данный эффект.

В результате тембровых находок композитора главную тему первой части можно характеризовать как интонационно острую, колкую тему. Подобному восприятию, безусловно, способствуют: выбранные автором инструменты (которые в данном контексте можно назвать инструментами с холодными тембрами и с четкой атакой зву-

ка); выгодное в этом отношении их расположение в высоком регистре; приемы игры (*staccato*, *pizz.*). Избранный С. Черезовым принцип поэтапного становления тематического материала за счет многократных повторений отдельных мотивов и имитаций позволил автору найти варианты интересных тембровых сочетаний, которые, с одной стороны, обновляют звучание темы, с другой — оказываются близкими друг другу. Таким образом, работа с тембром в данном случае является особо значимым фактором тематического развития.

Попадая в другую интонационно-тематическую среду, те же самые тембры предстают в новом амплуа, демонстрируют уже другие качества звука и имеют иное эмоционально-выразительное воздействие. Ярким примером тому является тема из второй части симфонии С. Черезова.

Вторая часть (*Adagio. Rubato*) в полной мере раскрывает природу национального мышления композитора, его интонационное и тембровое слышание. В медленной части симфонии в качестве тематического материала композитор использует подлинный «плач» невесты. Постепенное развертывание монолога, тембровое варьирование, уплотнение подголосочной ткани — вот основные принципы работы композитора с фольклорным источником.

Ведущим инструментом, главным действующим лицом становится снова флейта. Композитор не побоялся закончить первую часть и начать вторую часть с одного и того же тембра, причем и инструментальное сопровождение осталось практически прежним: первая часть закончилась в исполнении флейты, арфы, фортепиано и струнных, и вторая часть начинается таким же составом (только без фортепиано). С одной стороны, в данном случае композитор пошел несколько вразрез с приветствуемыми (в том числе и им) принципами оркестрового письма: «Смена оркестровки на стыке формы» [4, с. 47], с другой стороны, в этом можно усмотреть преднамерен-

ный шаг на пути к обеспечению тембрового единства симфонического цикла.

По мнению А. Шнитке, «подобные тембровые "мосты" обеспечивают единство музыкальной формы и делают убедительными самые рискованные образные контрасты» [6, с. 530]. Использование данного приема А. Шнитке справедливо связывает с воплощением идеи симфонизма, непрерывности развития «исключительно тембровыми средствами». Но соотносить наш случай из симфонии С. Черезова с классическим правилом о необходимости тембрового контраста на грани формы, с правилом, действенность которого доказана творческой практикой любого композитора-симфониста, возможно, лишь раскрыв содержательную функцию тембрового приема в конкретных условиях.

Флейта — носитель музыкального образа; она — персонаж, действующее лицо в сочинении С. Черезова. В связи с этим проследить все изменения эмоционального состояния «главного» персонажа возможно лишь при условии сохранения инструмента (флейты), благодаря чему смена настроения приобретает психологический и драматургический смысл. В результате этого раскрывается содержательное значение приема тембрового моста и художественная задача, заключенная в идее показа психологической изменчивости образа на малом отрезке времени. Осуществляется данная задача посредством смены на грани формы эмоционального и отчасти тембрального (перерегистровка) качеств «персонифицированного звучания» [3, с. 17].

Взяв за основу второй части симфонии подлинно народную мелодию, композитор стремится максимально приблизиться к сюжетной ситуации и соответствовать характеру интонирования. Передать атмосферу происходящего и эмоциональное состояние «главной героини» (плач невесты) С. Черезов поручает солирующим инструментам на фоне легкого тремоло скрипок и

аккордов арфы. В ведении мелодических линий фольклорного направления предпочтение отдается деревянно-духовым инструментам. Автор считал, что по своей природе звучания они в большей мере, чем другие инструменты, соответствуют национальному тембровому сознанию вятского народа.

Первую фразу исполняет флейта в низком для нее регистре (первая октава), раскрывая в данном случае такие характеристики тембра, как мягкость, теплота, нежность, певучесть. Инструментальное сопровождение хоть и не менялось в тембровом отношении (скрипки и арфа), но благодаря некоторым функциональным изменениям, а именно: скрипки играют гармоническую педаль *a punta d'arco*, аккорды арфы звучат в высоком регистре — образно-эмоциональный настрой, безусловно, стал иным. Но и в этом случае в процессе развертывания темы участие принимают духовые инструменты, темброво близкие флейте, способные сохранить мягкое, певучее звучание. Последовательность проведения темы *solo* выстраивается следующим образом: флейта — кларнет — валторна. В итоге все инструменты как бы варьируют основное флейтовое звучание, что приводит к интересному эффекту наличия в тембре одного инструмента образа тембра другого. Так решается проблема интенсивного (в отличие от экстенсивного, заключающегося в обращении к новым тембрам) использования тембрового ресурса при ограниченном числе реальных тембров. В результате, мы наблюдаем логически выстроенную цепочку тембрового становления и укрепления мелодии в сознании слушателя^{***}. Сквозное развитие «флейтового» образа на протяжении всего симфонического цикла является, на наш взгляд, цементирующим свойством в драматургии целого.

Все медленные разделы в симфонии С. Черезова выстроены на основе народных мелодий или близких к ним авторских сти-

лизаций. Принципы, которыми руководствуется композитор в работе с народным мелосом, демонстрируют его трепетное отношение к фольклорному источнику. Основной задачей для автора является поиск тембровых, технических и выразительных средств, которые бы смогли по максимуму приблизить звучание народного материала к естественной среде его бытования. Поэтому музыка С. Черезова привлекает тонким воссозданием самого характера музицирования.

Говоря о симфонии С. Черезова, хочется отметить яркую особенность этого сочинения, а именно: данная работа демонстрирует возможность «интерпретации древнего с позиции современного мышления» [1, с. 133]. Главным показателем становится метод работы композитора, основанный не

просто на цитировании народных мелодий, а на конструировании своей звуковысотной и языковой системы с внедрением современных композиторских техник, которую можно вывести как раз из цитируемого или имитируемого фольклорного материала. Важным является и создание своего звукового поля, которое репрезентирует характерные особенности национального тембрового мышления. Таким образом, С. Черезов на основе ресурсов национального фольклорного материала нашел свой путь решения проблемы обновления жанра, который в последнее время трактовался как кризисный. Благодаря новым контекстуальным условиям фольклор приобретает «новую» актуальность и возможность интересной работы с ним в симфонических жанрах.

ПРИМЕЧАНИЯ

*Сергей Николаевич Черезов родился в 1955 г. в п. Белая Холуница Кировской области. Выпускник Казанской консерватории (класс композиции проф. А. Б. Луппова). Лауреат Всесоюзных конкурсов (1980, 1983 гг.). С 1984 г. преподает в Республиканском музыкальном училище Удмуртии (г. Ижевск).

**Из беседы с С. Черезовым от 23 марта 2009 г. // Архив автора статьи.

***Подобным образом выстраивается побочная тема из первой части, основанная на народном мелосе. Единственная разница — в том, что в качестве солирующих инструментов композитор использует тембры деревянно-духовых с характерным «гнусавым» звучанием (английский рожок, гобой, фагот).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арановский М.* Симфонические искания. Л., 1979.
2. *Голубкова А., Чуракова Р.* Музыкальная культура Удмуртии. Ижевск, 2004.
3. *Дмитриев Г.* О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981.
4. *Римский-Корсаков Н.* Основы оркестровки. М.; Л., 1946.
5. *Цытович В.* Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1972. Вып. 11.
6. *Шнитке А.* Некоторые особенности оркестрового голосоведения в симфонических произведениях Д. Шостаковича // Д. Шостакович. М., 1967.
7. *Шнитке А.* Тембровое родство и его функциональное использование. Тембровая шкала // Альфред Шнитке. Статьи о музыке. М., 2004.

REFERENCES

1. *Aranovskij M.* Simfonicheskie iskanija. L., 1979.
2. *Golubkova A., Churakova R.* Muzykal'naja kul'tura Udmurtii. Izhevsk, 2004.
3. *Dmitriev G.* O dramaturgicheskoi vyrazitel'nosti orkestrorogo pis'ma. M., 1981.
4. *Rimskij-Korsakov N.* Osnovy orkestrorovki. M.; L., 1946.
5. *Cytovich V.* Specifika tembrovogo myshlenija B. Bartoka v kvartetah i v orkestrorovyh sochinenijah // Voprosy teorii i estetiki muzyki. L., 1972., Vyp. 11.

6. *Shnitke A.* Nekotorye osobennosti orkestrivogo golosovedenija v simfonicheskikh proizvedenijah D. Shostakovicha // D. Shostakovich. M., 1967.

7. *Shnitke A.* Tembroyoe rodstvo i ego funktsional'noe ispol'zovanie. Tembroyaja shkala // Al'fred Shnitke. Stat'i o muzyke. M., 2004.

И. В. Арсентьева

ЖИЗНЕОПИСАНИЕ БУДДЫ ШАКЬЯМУНИ В ТРАДИЦИОННОЙ ТИБЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ ТАНКА

Статья посвящена тибетским иконам танка с изображением биографии Будды Шакьямуни. Рассмотрены живописные свитки XII — XIX веков, выявлены и проанализированы основные типы воплощения жития Будды Шакьямуни: иконы и серии икон с изображением полного жизнеописания, циклы танок с изображением отдельных эпизодов. Отмечены характерные особенности изображения биографии Будды, которые во многом обусловлены соответствующими каноническими литературными источниками. Определены основные изобразительные элементы, которые характерны для житийных танок Будды Шакьямуни.

Ключевые слова: Будда Шакьямуни, тибетская живопись, танка, буддийская житийная икона.

I. Arsentieva

THE HAGIOGRAPHY OF THE BUDDHA SHAKYAMUNI IN THE TRADITIONAL TIBETAN PAINTING THANGKA

The Tibetan painting, thangka, representing the hagiography of the Buddha Shakyamuni is described. Painted scrolls of the XII — XIX centuries are regarded, and an analysis is given of basic types of the hagiography of the Buddha Shakyamuni: icons and series of icons with paintings of a full hagiography, circles of thangkas with the representation of separate episodes. The distinctive features of the representations of the hagiography of the Buddha Shakyamuni rooted in the canonical literature sources are identified, as well as painting elements typical for hagiographical thangka of the Buddha Shakyamuni.

Keywords: Buddha Shakyamuni, Tibetan painting, thangka, Buddhist Life Story icons.

Жизнеописание Будды Шакьямуни является одним из самых распространенных сюжетов в тибетской иконописи и воплощено во множестве различных живописных образов. В процессе развития в тибетской традиционной живописи танка сложились определенные типы изображения биографии Будды. Это прежде всего живописные свитки с воспроизведением полного жизнеописания Учителя. Еще одним типом воплощения жития Истинносущего являются серии икон. Существуют циклы

танок, композиция каждой из которых объединяет несколько биографических эпизодов. Серии также составляют свитки с изображением одного из событий биографии Татхагаты, как правило, относящихся к группе двенадцати деяний. Формирование изобразительных типов житийных танок протекало неодновременно, и, возможно, каждый из них был связан с определенными этапами развития тибетского искусства, но, возникнув, они продолжали существовать параллельно друг другу. Однако не-