

ДРАМАТУРГИЧЕСКАЯ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ОРКЕСТРОВОГО ПИСЬМА В РУССКОЙ СИМФОНИИ Л. П. БАЛАЯ

*Работа представлена кафедрой народных инструментов
Астраханской государственной консерватории.*

Статья посвящена проблеме изучения выразительных возможностей оркестрового письма в создании концепции, имеющей выход во внемузыкальную, философскую сферу. Малоизученное сочинение Л. П. Балая, обладающее своеобразными особенностями оркестровой организации современного симфонического письма, отличающееся большой конкретностью оркестрового мышления, представляет интерес в рационализации процессов взаимодействия драматургии и выразительных средств симфонии для целей суммарной эффективности в смысловом контексте произведения.

Ключевые слова: оркестровое письмо, Русская симфония Л. П. Балая, драматургия.

P. Belik

DRAMATURGIC EXPRESSIVENESS OF ORCHESTRA COMPOSING IN THE RUSSIAN SYMPHONY BY L. P. BALAY

The paper is devoted to the problem of studying the expressive resources of orchestra composing in creating a concept that is connected with a non-musical, philosophical sphere. L. P. Balay's composition, which is insufficiently explored, has the peculiar features of orchestral organisation of modern symphony composing, is characterised by great specificity of orchestral thinking and is of interest in rationalisation of the processes of interaction between dramatic art and expressive means of a symphony with a view to the total effectiveness in the semantic context of the work.

Key words: orchestra composing, Russian symphony of L. P. Balay, dramaturgy.

Далеко не во всех музыкальных произведениях оркестровка учтена в качестве важного выразительного средства в процессе взаимодействия образов, направленном на формирование и утверждение темы, идеи, концепции сочинения и выражающемся в конкретном результате – звучании, вызывающем интеллектуальные и образно-

выразительные ассоциации. Средства оркестрового воплощения авторского замысла обусловлены особенностями мышления композитора, исполнительскими возможностями оркестра, традициями отечественной и европейской музыки, особенностями драматургии сочинения, социально-экономической и культурной жизни, спецификой слушательского восприятия. Колористическая и формообразующая функции оркестра – простейший тип оркестрового письма. Произведения, написанные в клавире и лишь потом инструментованные, допускают возможность трансформации в иную темброво-инструментальную среду без искажения смысла. Оркестровое воплощение, при котором художественный замысел обретает смысловую завершенность, является высшей формой мастерства композитора. Функционированию драматургии на интонационном уровне и на уровне взаимодействия музыкальных образов в значительной степени способствуют особенности использования выразительных средств оркестра. Это объективная реальность, обусловленная современным состоянием технологии и уровнем развития симфонии.

Исследованиями, проведенными отечественными авторами, в целом подтвержден тезис о существовании прямой зависимости между выразительными возможностями и эффективностью их использования в музыкальном произведении. При этом драматургия является ведущим, определяющим фактором в общих стратегических установках становления и утверждения авторского замысла. Изучение качественных и количественных характеристик оркестрового письма, способствующих достижению звучания, формирующего образные и интеллектуальные представления в драматургии Русской симфонии Л. П. Балая*, вызывает необходимость выявления образно-эмоциональной сферы, особенностей взаимодействия и взаимовлияния образов, смысловых связей разделов и частей в едином процессе формы и содержания произведения. Установление и комплексная оценка объемов ресурсов оркестрового письма и эффективности их использо-

вания в каждой составляющей драматургии симфонии позволяет определить соответствие приемов оркестровки и выделить ряд условий, влияние которых на звуковой результат будет безусловным, непрерывным и измеряемым.

Русская симфония Л. П. Балая** написана для большого состава оркестра русских народных инструментов***. Звучание домр, балалаек, баянов, гуслей, флейты, гобоя, ударных инструментов ассоциируется с непреходящими участниками быта русского народа. Многообразие инструментов и приемов игры на них напоминает о неистощимой выдумке, фантазии участников коллективного музицирования.

Названия симфонии и отдельных ее частей подтверждаются характером музыки, а также вызываемыми образными ассоциациями. Трехчастный сонатно-симфонический цикл состоит из сонатного **allegro (in a)** со вступлением и кодой (**О чем рассказал мне ветер**), медленной части – сложной трехчастной репризной формы (**in d**) со вступлением и заключением (**Аленушка**) и финала – рондо-сонаты (**in A**) со вступлением и кодой (**Праздничные игры**).

Соотношение темпов соответствует традиционной семантической дифференциации частей: **Скоро – Неторопливо, задумчиво – Живо, с блеском**. Движение крайних частей противопоставлено статике средней. Движение устремлено к завершению цикла.

Звучание музыкальных тем, формирующих художественные представления-образы, проясняют содержание Русской симфонии Л. П. Балая.

Во вступлении к первой части обращают на себя внимание нисходящие по полутонам бифункциональные аккорды на органном пункте, разделенные многозначительным молчанием удары у балалаек басов и контрабасов, а также короткое *glissando* гуслей щипковых, разделяющее тембровые перекрашивания выразительной мелодии в звучании гобоя и флейты. Тихое звучание, умеренный, спокойный темп вступления способствуют «погружению» в музыкальное содержание симфонии.

Начало и завершение первой части продолжительным тихим звучанием бифункциональных аккордов, их внезапно тихие звучания, предвосхищающие разработку и репризу сонатного *allegro*, многократные появления во второй и третьей частях акцентируют внимание слушателей на общем сказочном контексте содержания симфонии. Многократные представления красочной палитры сказки придают этому образу главенствующее значение. Сказочный колорит во вступлении к первой части создается в группе домр с литаврами, тремоло которых сгущается в звучании всех трех баянов. Звучание чередующихся нисходящего и восходящего движений мажорных аккордов по полутонам в высоком регистре домр малых с пикколо на фоне выдержанного бифункционального аккорда у остальных инструментов ассоциируется с колышущимся пространством. Умеренный темп, тесное расположение аккордов, тремоло домр в тишине придают звучанию душевную теплоту и доверительность.

Тембровая персонификация *сказки* – важная черта в драматургии симфонии. Добавление или снятие баянов влияют на густоту или плотность звучности группового тембра домр. Балалайки расширяют звучание однородного тембра. Тихое тремоло литавр придает оттенок глубокого, но светлого звучания. Низкая, глухая звучность большого барабана ассоциируется с отдаленным гулом. Лишь однажды, в разработке сонатного *allegro* интонации *сказки* перекрашиваются в сопоставлении баянов и домр, что способствует усилению драматичной напряженности многопланового звучания в активном ускорении темпа продвижения музыкальных событий.

Мелодия, впервые представленная в сказочном колорите вступления у гобоя и флейты, становится темой главной партии сонатного *allegro* – *движущимся* образом. Широко и разносторонне развиваясь, она занимает большую часть разработки; ее интонации рельефно изложены в коде. Уже в первоначальном показе (*in a*) монодийное изложение, очень громкое звучание (*ff*), скорый темп движения восьмых, короткие мотивы,

разделенные паузами, придают теме энергичный, импульсивный характер. Изложенная струнными инструментами, поддержанная и усиленная ударными и баянами, тема стремительно направлена к своей кульминации. Внутренняя напряженность в диалоге струнных и ударных инструментов отличается особой динамичностью, проходит короткий, но напряженный путь развития. Громкие проведения в начале, конце экспозиции, разработке и тихое звучание в репризе свидетельствуют о значимости *коллективного движущегося* образа в драматургии симфонии.

Звучание *набата* одновременно с первыми представлениями различных «персонажей» тихое, спокойное, лишь обозначающее свое присутствие. В тихом, спокойном вступлении к первой части *набат* в ударах четвертных у балалаек басов и контрабасов обозначает начало и окончание фраз *сказки*. Нейтральность звучания *набата* достигается не только дифференцированной динамикой, ритмом, но и тембровым слиянием его звучания в подчеркивающих дублировках баса *сказки*. В последнем такте вступления усиливающееся *tremolo* литавр обеспечивает плавный переход к очень громкому диалогу *набата* (в звучании ударных инструментов) с *движущимся* образом (у домр, балалаек, баянов). В последовательности дальнейших музыкальных событий активность этого образа возрастает в чередовании и сочетании различных «инструментальных»**** тембров, ритмических вариантов. В завершении каждой из двух динамических волн подготовки кульминации первой части многовариантное изложение *набата* выходит на первый план.

В одновременном звучании с другими образами присутствие *набата* создает различные оттенки контекста, уточняющие смысл каждого «участка действия» в целенаправленной драматургии симфонии. Спокойный удар *набата* в звучании балалаек басов, контрабасов обозначает начало, а неспешная последовательность ударов завершает экспозиционное развитие *богатырского* образа.

Тревожную, напряженную атмосферу создает разработочное развитие *набата*.

Здесь последовательность различных ритмических вариантов ударов у литавр чередуется с вибрирующей звучностью (одновременным звучанием повторяющихся четвертных у балалаек басов, контрабасов и восьмых у литавр). Настойчивый фон повторяющихся восьмых на слабых частях долей у балалаек секунд и альтов способствует плавности перехода к репризе сонатного *allegro* и подготовке кульминации первой части симфонии. Этот остигатный фон – органнй пункт – сменяется лишь в двух тактах, завершающих проведение *действенного* образа в репризе. Здесь, в очень громких ударах (*ff*) у всех домр, балалаек, баянов, чередующихся с ударами бича, тарелок и большого барабана происходит смена рельефа фоном. В это короткое время внимание слушателей освобождается от наибольшей сосредоточенности и готовится к интенсивному восприятию обновленного *богатырского* образа в кульминации первой части. Размеренные, разделенные паузами удары *набата* в фоно-орнаментальном изложении у балалаек контрабасов, басов, альтов, секунд и домр басовых придают *богатырскому* образу величественные черты.

Набат обозначает подготовку и начало кульминации второй части симфонии, придавая звучанию черты хвалебной песни – гимна. Различные варианты изложения *набата* постоянно присутствуют в **Праздничных играх**.

Четвертый образ, представленный в *сказочном* колорите вступления, – *вихри*. Его легкие порывы перекрашиваются из холодного свистящего тембра флейты в теплую звучность короткого хроматического *glissando* гуслей щипковых. В коде первой части как воспоминание о прошедшем вновь звучит *вихревая* попевка у флейты; в завершающих тактах последовательность встречного и параллельного движения *glissando* гуслей клавишных и щипковых на *сказочном* фоне домр, балалаек и баянов ассоциируется со звучанием, унесшимся вдаль. В процессе развития образа *ветра glissando* гуслей усиливает напряженность многопланового звучания кульминаций каждой из частей сонат-

но-симфонического цикла, вносит черты драматизма в экспозиционное представление *лирического* образа второй части, а также способствует динамичному сопряжению образов в репризе финала.

Таким образом, на протяжении тридцати семи тактов вступления к сонатному *allegro* первой части симфонии в многоплановом звучании представлены *сказка, набат, движущийся образ и вихри*. Подготавливающий материал вступления направляет внимание на последующее развитие, вызывает ожидание музыкального действия. Он присутствует в экспозиции, предвосхищает начало разработки, репризы. Появляясь во всех промежуточных переходах между «участками действия» он формирует контекст первой части и всего произведения. В тихом, неторопливом звучании восьмитактового вступления ко второй части симфонии слышатся и *богатырская* поступь (размашистые широкие ходы четвертными у балалаек басов, контрабасов), и *набат* (чередование аккордов восьмыми на слабых частях долей у балалаек секунд и альтов), и *сказка* (загадочное звучание бифункционального аккорда у вибратона). В коде первой части, завершении второй, коде финала звучание образов, впервые представленных во вступлении к первой части симфонии, формирует функцию завершающего материала, подводя итог предыдущему развитию. **В динамичном сопряжении рельефного и фонового материалов возникает внутренняя динамика, создающая постоянное ожидание смены музыкальных событий в драматургии сонатно-симфонического цикла.** Сопряженный контраст тем-образов в экспозиции первой части симфонии, подобно завязке в драматургических литературных жанрах, способствует развитию цепочки последовательности музыкальных событий – сюжета.

В экспозиционном развитии *действенный* образ (тема главной партии) звучит у объединенных домр, балалаек, баянов в напряженном диалоге с *набатом* у ударных инструментов. *Богатырский* образ (тема побочной партии) представлен сначала в тембровом перекрашивании у баянов и домр, затем в объединении этих тембров.

В начале и в конце разработки сонатного *allegro* I части симфонии *действенный* образ исполняется объединенными струнными и ударными. Наряду с этим, в разработке различные ритмические варианты изложения этого образа трижды поручаются ударным инструментам, и один раз (в фугато) только домрам и балалайкам. Здесь, **в разработочном развитии *действенного* образа, средствами оркестрового письма постепенно, рассредоточенным сопоставлением «смягчается» драматически напряженный диалог объединенных струнных, баянов с ударными инструментами. У *богатырского* образа в разработке сохраняется тот же принцип изложения: сопоставление контрастных групповых тембров и их объединение. Сохранением приема инструментовки укрепляются стабильные черты звучания *богатырского* образа.**

В репризе первой части симфонии *действенный* образ звучит уверенно, бесконфликтно (у домр малых и альтовых) на фоне *набата* (повторяющихся восьмых на слабых частях долей). Лишь в последних двух тактах, связывающих два контрастных образа (*действенный* и *богатырский*), объединяются все домры, балалайки, баяны и ударные. Драматизм звучания *богатырского* образа в репризе сначала усиливается благодаря сопоставлению тембров в канонической имитации и введению подголоска, затем успокаивается в объединении тембров с последующим завершением у струнных инструментов. Сохранению общей напряженности звучности способствует активный, выразительный фон: одновременное звучание порывов *ветра* у гуслей и *набата* у балалаек контрабасов, басов, альтов, секунд и домр басовых. Таким образом, **в соответствии с исторически сложившимися традициями, в репризе сонатного *allegro* симфонии происходит сближение двух контрастных образов, но не в тональном плане, а средствами драматургической выразительности оркестрового письма.**

Отмеченная в разработочном развитии *богатырского* образа **неизменяемость оркестрового письма, утверждающая стабиль-**

ные черты, проявилась и в представлении лирического образа второй части симфонии (*Аленушка*): в сложной трехчастной форме первый и третий разделы симметрично обрамляют средний. Средний раздел представляет собой сравнительно редко используемую обширную разработку мелодически привлекательной, с красочным гармоническим сопровождением, легко запоминающейся темы первого раздела. Здесь дробление и вычленение отдельных мелодических оборотов, секвенционное развитие, модуляционные повороты, канонические имитации, введение контрапункта, различные варианты изложения сопровождающих голосов уточняют, развивают отдельные черты темы-образа.

Неизменяемое изложение звучания образа *частушек* характеризует стабильность праздничного настроения в финале симфонии: мелодия этой темы-образа у балалаек прим с подголоском у домры пикколо на фоне *богатырского* образа и *набата* звучит и в экспозиции, и в репризе. Неторопливость развития подготавливающего, основного и завершающего материала, задушевность на протяжении всей второй части сохраняют единый характер звучания: лирический, углубленно созерцательный.

В драматургии Русской симфонии Л. П. Балая, **наряду с реальным присутствием нескольких образов в одновременном звучании, одним и тем же тембром выявляется и иллюзорное представление.** В многоплановом кульминировании первой части (цифра 14) присутствие *движущегося* образа обозначено гобоем, исполняющем вместе с баянами мелодию *богатырского* образа. Гобой исполнял мелодию *движущегося* образа во вступлении к первой части. Таким образом, в кульминации сонатного *allegro* одновременно присутствуют все образы первой части: *движущийся, богатырский, сказка, ветер и набат.*

На фоне трехслойного пространства (звучания *богатырского, сказочного* образов и *набата*) символично исполнение мелодии *лирического* образа гобоем: обозначено присутствие и *движущегося* образа. Тембровое присутствие этих «персонажей» ощущается и

в составной середине финала (*задорной песни*, разработке), и в коде, завершающей всю симфонию.

Две фразы мелодии *задорной песни* в эпизоде перед разработкой в финале исполняют поочередно гобой и флейта на фоне *набата* в ударах домр басовых, балалаек басов, контрабасов с ударными инструментами. Таким образом, здесь ассоциативно присутствуют и *ветер*, и *движущийся*, и *лирический* образы.

В разработке рондо-сонаты вибрафон вместе с баянами исполняет в канонической имитации мелодию *энергичной песни*. Этот тембр рассредоточенно ассоциируется с присутствием образа *сказки* из второй части симфонии.

Последовательность музыкальных событий, особенности взаимодействия и взаимовлияния образов формируют идею и концепцию автора. Коллективные, многоликие образы симфонии – *действенный, богатырский, танцевальный, песенный* – представлены в групповых тембрах. **Чередование тихого (*piano*) одноголосного звучания у гобоя с сильным (*forte*) аккордовым изложением в группе домр ассоциируется с сопоставлением индивидуального и коллективного в лирическом образе.** Большой состав оркестра, сопоставление индивидуальных тембров с оркестровым многоголосием в представлении образов, одновременное звучание нескольких «действующих лиц», иллюзорное присутствие в звучании одного инструмента различных образов, сужение и расширение оркестрового звучания – способствуют выявлению идеи симфонии: ***сопоставление коллективного и индивидуального в русской сказке.***

Сознательная направленность частей, тембровая активность изложения образов в многоэлементной драматургии симфонии утверждают оптимистическую концепцию автора: ***именно в коллективе личность проявляется и находит свою радость. Личность не затеряется. Из личностей складывается коллектив.***

Использование выразительных возможностей оркестрового письма в драматургии Русской симфонии Л. П. Балая способствует достижению максимального значения ре-

зультирующего признака: различные приемы и в трактовке оркестра, и в оркестровом голосоведении, и в оркестровой фактуре соответствуют смысловому контексту. Обращение композитора к русскому оркестру мотивируется соответствием темброво-динамических особенностей данного инструментального состава авторскому замыслу, идеалу общехудожественной темы, созданием национальных образов, а также стремлением к демократичности, общедоступности сочинения.

Логическая и содержательная связность использования средств оркестрового письма достаточно активно способствует формированию и утверждению темы, идеи и концепции Русской симфонии Л. П. Балая.

Оркестровое письмо в симфонии хорошо согласовано с традициями отечественной музыки. В сказочном колорите, картинной звукописи, унисонно-октавных дублировках, длительных органнх пунктах и педалях, мотивной и контрапунктической разработке тем, красочности ладогармонического и оркестрового варьирования, постепенном прорастании новых интонационных образований продолжают традиции М. И. Глинки, М. А. Балакирева, А. П. Бородина, Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Лядова, А. К. Глазунова.

Особенности симфонизма в музыке для оркестра русских народных инструментов определили общий тип музыкального мышления: синтез эпоса, жанровости и лирики, характерного для русской классики. В Русской симфонии Л. П. Балая развиваются традиции двух основных исторических линий русского эпического симфонизма: обобщенно-эпической, связанной с монументальными образами бородинских симфоний и балакиревских оркестровых полотен, а также жанрово-колористической, идущей от опер М. И. Глинки и Н. А. Римского-Корсакова. Эпическая повествовательность, сосредоточенность на проблемах человеческого бытия, оптимистическая концепция, коллективные образы, внутренний рост, единство эмоционального развития образов, напевные, легко запоминающиеся мелодии, динамичное сопряжение героико-эпической темы действи-

ного образа и могучей темы-клича богатырского размаха сонатного **allegro** в сопоставлении с лирически распевной темой второй части симфонии продолжают и развивают традиции «петербургского», «беляевского» симфонизма.

Напряженность звучания в многоплановом изложении реального и иллюзорного присутствия образов, движущееся пространство, ассоциирующиеся с массовым праздником, многовариантные *tutti* роднят партитуру Русской симфонии Л. П. Балая с Итальянской симфонией С. Н. Василенко, симфонией-фантазией Р. М. Глиэра. Чередование одноголосного звучания индивидуального «инструментального» тембра с аккордовым групповым изложением, ассоциирующееся с сопоставлением индивидуального и коллективного, широко используется в партитурах симфоний для оркестра русских народных инструментов Ю. Н. Шишакова, Н. И. Пейко, А. Ф. Мурова, В. Т. Бояшова, И. М. Красильникова.

В обозначении нескольких образов одним и тем же тембром проявилась плодотворность идей, открывающих новые перспективы в драматургической выразительности оркестрового письма в симфонии для русского оркестра.

Четкость изложения в рельефно-фоновых отношениях обуславливает доступность исполнительским возможностям и слушательскому восприятию.

Изучение воздействия драматургии на оркестровое письмо позволило сделать вывод о том, что **осмысленное использование возможностей оркестра может выступать дополнительным инструментом регулирования процессуальности в симфонии для оркестра русских народных инструментов**. В общем виде влияние драматургии на оркестровое письмо проявляется через ее основные функции: организация музыкального высказывания, упорядочение взаимодействия образов в процессе накопления и иерархического соотнесения смысловых импульсов разных уровней. На основе сопоставления драматургии симфонии и потенциала оркестра можно оценить качественное и количественное измерение оркестрового письма. Особенности трактовки оркестра, оркестрового голосоведения и оркестровой фактуры в аспекте функционирования их в драматургии симфонии проявляются в неодинаковой степени функционально-выразительной значимости, активности, а также в диалектической взаимосвязи общего, особенного и отдельного.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Леонид Петрович Балай (родился в Ленинграде, в 1940 г.), закончил ЛОЛГК. Ученик профессора В. А. Салманова. Сочинения: 3 симфонии (1-я – 1966 г., для БСО; 2-я – Русская симфония – 1966 г., для ОРНИ; 3-я – Молодежная – 1968 г., для БСО), кантата «Россия пишет Ленину» (для солиста, двух хоров, СО на материале писем трудящихся к В. И. Ленину), хоровая сюита «Звёздные острова» (на стихи Л. Кукольника), поэма для хора «О, русская земля» в четырех частях (на сл. В. Максимова), вокальный цикл «Родина» (стихи Е. Баратынского), произведения для ОРНИ (Деревенский альбом – сюита в четырех частях: Поля бескрайние, Вечерком на завалинке, В деревенской баньке, На празднике; Концерт для домры с ОРНИ – 1968).

** *Балай Л.* Русская симфония для оркестра русских народных инструментов: Партитура. Л.; М.: Советский композитор, 1973.

*** Состав оркестра: *домры* (пикколо, малые I,II, альтовые I,II, теноровые, басовые), *духовые* (флейта, гобой), *баяны* (I,II,III), *ударные* (литавры, треугольник, бубен, малый барабан, бич, тарелки, большой барабан, вибрафон, ксилофон), *гусли* (клавишные, щипковые), *балалайки* (примы, секунды, альты, басы и контрабасы).

**** В лекциях для студентов Ленинградской консерватории А. Н. Сохор рассматривал *инструментальный* (использование характерных тембровых особенностей музыкального инструмента), *регистровый* (окраска различных регистров 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 *реальной*, *иллюзорной* и *нейтральной* 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.