

*Д. Р. Загидуллина*

## **Черты оркестрового письма Фариды Яруллина (на примере I части Симфонии a-moll)**

*К 100-летию со дня рождения*

### **Аннотация:**

Статья посвящена одному из самых первых татарских симфонических произведений — Симфонии Фариды Яруллина. Сочинение рассматривается в контексте развития татарской профессиональной музыки и представляется интересным с точки зрения освоения композитором европейских оркестровых средств, создания симфонии на основе национального музыкального материала. Особое внимание уделено оркестровому стилю произведения, темброфактурным средствам, играющим в произведении значительную роль.

**Ключевые слова:** татарская симфоническая музыка, Фарид Яруллин, оркестр, оркестровка, тембр.

*D. R. Zagidullina*

## **Features of orchestral notation in Farid Yarullin's works (on the example of the 1st movement of Symphony a-moll)**

### **Abstract:**

The article undertakes a study of one of the first Tatar symphonic works — the Symphony by Farid Yarullin. The work is examined in the context of the Tatar professional music development. The piece stands out as exceptional due to the composer's implementation of European traditions in orchestral music while being based on the authentic Tatar music material. Special attention is given to the orchestral style of the piece and its timbre texture both playing a significant role in the symphony's individual character.

**Keywords:** Tatar symphonic music, Farid Yarullin, orchestra, orchestration, timbre.

*Ф*

арид Яруллин вошел в историю отечественного музыкального искусства прежде всего как создатель первого татарского национального балета «Шурале» — произведения, принесшего автору мировую славу.

В библиотеке Казанской консерватории хранится рукопись малоизвестного произведения композитора — Симфонии a-moll, которая была написана им в период учебы

в Татарской оперной студии, открывшейся при Московской консерватории в 1934 году. Если первые годы обучения молодой композитор посвятил сочинению песен, романсов, инструментальных миниатюр<sup>1</sup>, то в период с 1936 по 1939 годы Фариды привлекают крупные произведения. Он пишет сонату для виолончели и фортепиано, струнный квартет и I часть Симфонии a-moll.

Как известно, 30—40-е годы

XX века стали в татарской музыке периодом освоения различных жанров европейской музыки: оперы, балета, симфонии, концерта и других<sup>2</sup>. Рассматривая развитие симфонических жанров, исследователи в первую очередь называют имена А. Ключарёва (симфоническая сюита «Галиябану», 1933), Н. Жиганова (Первая симфония, 1937, и симфоническая поэма «Кырлай», 1946), М. Музафарова (Симфония, 1944). В дальнейшем, вплоть до середины 80-х годов почти все татарские композиторы разных поколений — М. Музафаров (1902—1966),

лину пришлось отложить создание Симфонии. Она так и осталась незавершенной, так как композитор погиб на войне в 1943 году. О предполагаемом продолжении произведения свидетельствует имеющаяся на титульном листе партитуры надпись «1-я часть», а на последней странице есть пометка «конец 1-й части». Так композитор подчеркивал, что написана не вся Симфония, а лишь ее часть.

Сохранившаяся I часть Симфонии написана в сонатной форме с небольшой разработкой и зеркальной репризой (см. схему):

разделы формы тематизм	экспозиция		разработка	реприза			
	гл.п.	поб.п.		гл.п.		поб.п.	поб.п.
тональный план	a	Es	C d fis ... cis	A	a	a	
цифры		6	11	18	20	21	24

Н. Жиганов (1911—1988), А. Монасыпов (1925—2008), Ф. Ахметов (1935—1998), Ш. Шарифуллин (1949—2007) и другие — обращались к жанрам симфонической музыки. Имя Фариды Яруллина в этом списке, как правило, не упоминается. Более того, среди музыкантов существовало мнение, что успех балета «Шурале» в большей мере связан с богатством и красочностью оркестровки, сделанной Вл. Власовым и Вл. Фере<sup>3</sup>, и что сам композитор не сумел бы так ярко инструментовать свой балет, законченный им лишь в виде клавира.

Однако рукопись партитуры Симфонии a-moll подтверждает стремление молодого композитора к постижению закономерностей симфонического оркестра. Профессор Г. Литинский рассказывал брату композитора Мирсаиду Яруллину, что Фарид во время учебы в Московской консерватории решил написать симфоническое произведение с целью освоения техники оркестровки, чтобы затем самому оркестровать музыку балета «Шурале»<sup>4</sup>. Сохранившаяся партитура Симфонии свидетельствует о том, что молодой композитор, несомненно, прекрасно справился бы с этой задачей. В связи с подготовкой к декаде татарского искусства в Москве летом 1941 года, где предполагалось исполнение балета, Ф. Ярул-

Открывает Симфонию тема главной партии — энергичная и упругая. Мелодия, первоначально имеющая пентатонную ладовую окраску, уже при экспонировании подвергается активному ладоинтонационному развитию. Ладовый устой (звук d) находится в басу, он ни разу не находит подтверждения в мелодии, из чего можно заключить, что тема изначально не была задумана как монодия. Следует указать на активную ритмическую организацию мелодической линии; в теме представлен тип комплементарной ритмики — все долгие звуки дополнены аккордами на слабых долях, звучание которых сообщает ей динамичность и активность (пример 1).

Тема главной партии экспонируется трижды. При третьем проведении происходит ее тональное (a → C → As) и интонационно-ладовое (здесь — гексатоника) обновление.

Тема главной партии излагается в темброво-дифференцированной фактуре, когда фактурные функции распределяются между инструментами разных оркестровых групп: мелодия поручена кларнету, фон — струнным-pizzicato. Разграничение тембровых функций позволило Ф. Яруллину рельефно выделить мелодическую линию, темброво отделив ее от фона. С другой стороны, прием отражает

1 Allegro moderato

и попытку воспроизведения национально-характерной специфики звучания, которая проявилась в применении солирующего духового инструмента кларнета в теме народно-песенного склада. Тембры подобраны таким образом, что звучность кларнета главенствует, а сопровождение уходит на второй план. Эту тембровую «ситуацию» можно прокомментировать словами Е. Назайкинского: «...восприятие получает возможность проделывать своего рода одностороннее переложение многоголосного целого, ...поскольку полученная таким способом линия ведет себя как магистральная и не только выделяется на фоне всего остального материала, но и отражает его в себе...»<sup>5</sup>. В целом сохраняется эффект монодийного звучания, так как внимание слушателя остается привлеченным к звучанию деревянного духового solo.

При втором проведении темы композитор использует другой оркестровый прием, создающий динамику тембрового развития: мелодия переходит к скрипкам (ранее игравшим *pizzicato*), фоновые голоса исполняют альты, виолончели, контрабасы, продублированные кларнетами и фаготами. Происходит обновление звучания: благодаря смягчению тембра струнных деревянными духовыми в партии фона (этот прием можно обозначить как ней-

трализирующий тембр), мелодическая линия воспринимается более выразительно.

Композитор постоянно стремится к поиску новых оркестровых красок. Третье проведение темы главной партии поручено двум валторнам (впервые в оркестровую палитру включаются тембры медных духовых инструментов) и альтам.

Начало развивающего раздела в общих границах главной партии отмечено появлением интонационно-тембровых переключек в различных регистрах. Созданию единства всей главной партии способствует прием тембровой связки, благодаря сохранению на протяжении всего эпизода арпеджированного фона виолончелей и басовой педали контрабасов. В развивающем разделе композитор демонстрирует технику мотивной разработки, которая проявляется в отсутствии единой мелодической линии, тональной неустойчивости, использовании приема темброрегистровых переключек, обилии хроматизмов в гармонии.

Побочная партия Симфонии в тональности *Es-dur* основана на мелодии татарской народной песни «Берсе алма — берсе хөрмә» («Одна — яблоко, другая — хурма») (ц. б). Переход к ней отмечен кадансом на доминантовом нонаккорде, но в этом аккорде отсутствует вводнотоновая ступень, замененная малосеп-

товым тоном des, сообщающим звучанию миксолидийский колорит<sup>6</sup>. В предыдущем разделе главной партии достаточно устойчиво прозвучала тональность C-dur, которая выполнила роль промежуточной между a-moll и Es-dur.

Таким образом, в тональном плане экспозиции наблюдается движение по малым терциям: a → C → Es.

Пять проведений темы побочной партии образуют тонально замкнутый раздел

2

The musical score on page 2 consists of two systems of staves. The first system includes five staves: three empty treble clef staves, a treble clef staff with a melody marked *mf*, and a bass clef staff with a bass line marked *mf*. The second system includes five staves: two empty treble clef staves, a triangle part marked with a double bar line and a note, a treble clef staff with a melody marked *f*, a bass clef staff with a bass line marked *f*, and a bass clef staff with a bass line marked *pizz.*. The score is divided into three measures.

The image displays two systems of musical notation for an orchestra. The first system consists of five staves: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The second system consists of five staves: Flute, Clarinet, Bassoon, and Double Bass. The notation includes rests, dynamics (f), and various melodic and rhythmic patterns. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4.

(Es — Es — B — As — Es). Первоначально тема излагается в октаву у скрипок (пример 2), во второй — у высоких деревянных духовых инструментов, при последующих проведениях регистр понижается — тема звучит в первой октаве сначала у виолончелей,

затем у валторны. В последний раз тему исполняет фагот в малой октаве. Так уже при экспонировании композитор подвергает тему последовательному тембро-регистровому варьированию, постепенно приглушая тембровую окраску и снижая регистр.

Оркестровое развитие темы побочной партии основано на сопоставлении «прозрачных» и насыщенных тембровых микстов. При первом проведении главенствуют тембры струнной группы; тем самым композитор стремится подчеркнуть народно-песенную природу лирической темы. Часто используется прием моногрупповой организации оркестровой ткани, когда все фактурные функции распределяются между инструментами струнной группы оркестра — мелодическая линия поручается скрипкам, басовая — виолончелям, контрабасам, подголоски — альтам. Этот прием впоследствии станет характерным при изложении сходного музыкального материала в произведениях различных татарских композиторов. В качестве аналогичных примеров приведем тему II части (Largo) из Пятой симфонии Н. Жиганова; основную тему II части (Largo) из «Волжской» симфонии А. Ключарёва; тему связующей партии из симфонии «Муса Джалиль», тему побочной партии из II части Первой симфонии, лирическую тему из II части Третьей симфонии А. Монасыпова; проведение темы II части в конце Симфонии Ф. Ахметова. Однородное звучание струнных инструментов придает фактуре единство, цельность, создает эффект красочной, богато орнаментированной мелодической линии, характерной для татарских народных напевов. Отношение татарских композиторов к струнной группе выразилось в следующих словах Н. Жиганова: «...они [струнные. — Д. З.] способны к большой распевности, как в арии. Люблю струнный оркестр. Это гибкий организм, имеющий очень широкие возможности и настолько богатый, что способен заменить целый большой оркестр...»<sup>7</sup>.

Исследователи отмечают увлеченность татарских композиторов тембром скрипки, благодаря ее способности к кантиленному, протяженному звучанию, способности к передаче vibrato, свойственного народной певческой манере, а также как тембром, соответствующим слуховым представлениям татарского народа. В подобном отношении татарских композиторов к скрипке и другим струнным

инструментам проявляется и более глубинная общетюркская традиция: «...тюркоязычные уйгуры широко использовали струнные „музыкальные орудия“ и чрезвычайно любили „продолжительное“ пение с „завываниями“»<sup>8</sup>. Это объясняет применение тембра струнных при изложении протяжных тем, связанных в своей основе с народными образами и воплощающих наиболее значительные музыкальные идеи симфонических произведений.

Моногрупповой тембр струнных, использованный Ф. Яруллиным при изложении темы побочной партии, сопоставляется во втором проведении темы (6 + 4т.) с красочным звучанием оркестра, достигаемым при смешивании различных инструментов. Оркестровую фактуру составляют: октавное изложение мелодии флейтами и гобоем, басовая линия фаготов, валторн и контрабасов, арпеджированные аккорды кларнетов, альтов и виолончелей. После преобладающего значения струнной группы при первом проведении темы здесь происходит перераспределение темброфактурных функций, при котором мелодическая линия переходит к высоким деревянным духовым инструментам, а струнным отводится значение фона. Таким образом, Ф. Яруллин стремится к постоянному обновлению оркестровой палитры.

Третье и четвертое проведения темы побочной партии (ц. 7) вновь призваны подчеркнуть ее песенно-моноподийную природу: фон сведен к минимуму. В третьем проведении солируют виолончели в высоком регистре, мягко и тепло, а в четвертом — первая валторна. Пятое, последнее, проведение (ц. 8) поручено фаготу. Сходное сопровождение струнных инструментов объединяет этот эпизод с первоначальным изложением темы. В целом побочная партия образует довольно замкнутый в тональном и тембровом плане раздел.

Разработка небольшая по масштабам, она построена на полифоническом проведении интонаций обеих тем экспозиции. Одним из главных средств развития тематического материала являются тембровые переключки. Обороты главной и побочной тем сопоставляются либо

у различных тембров, либо в контрастных регистрах одинаковых инструментов. Например, интонации темы главной партии (ц. 11) вначале звучат в моногрупповом тембре деревянных духовых (мелодическая линия — у кларнета, подголосок и бас — у фаготов), далее у струнных инструментов (при этом подголосок фагота сохраняется, выполняя функцию тембровой связки между построениями). На имитационных тембровых переключках построен и следующий раздел разработки (ц. 14).

Тембровому варьированию подвергается также тема побочной партии (ц. 15): сначала ее ведут гобой и фагот в октаву, а далее — труба (этот инструмент впервые выступает в качестве солиста, существенно освежая тембровую палитру произведения). Появление солирующей трубы — пример классического приема «прибереженного» тембра<sup>9</sup>, точно использованного Ф. Яруллиным в драматургически целесообразный момент. Кульминация разработки (16+4 т.) также оркестрована композитором по европейским канонам: тембры распределены в фактуре по регистровому признаку, что позволило ему добиться полного темброрегистрового баланса.

Необходимо подчеркнуть, что сочинение разработочных разделов формы впоследствии представляло особую трудность для всех татарских композиторов. К примеру, Н. Жиганов сетовал, что при написании сонатной формы ему легко и быстро удавалось проходить стадию экспозиции, а при написании разработки он постоянно сталкивался с непреодолимыми барьерами<sup>10</sup>. Татарские композиторы стремились к сохранению «национального» звучания даже в развивающих разделах симфоний. Поэтому в разработках их произведений часто используются вариационно-транспозиционные методы развития материала, позволяющие сохранять национально-интонационные остоны тем. Такие принципы разработки характерны для симфонических произведений Н. Жиганова, М. Музафарова, А. Ключарёва.

Зеркальная реприза части начинается с проведения темы побочной партии (ц. 18)

в A-dur — одноименной к основной тональности. Сравнивая ее с экспозиционным изложением, следует отметить снижение регистра на квинту, благодаря чему тема звучит ярче и насыщеннее. Вместе с тем сочетание пентатонной мелодии с хроматическим подголоском кларнетов и альтов создает определенную остроту. Восстанавливается первоначальный тембровый и фактурный облик темы. Все основные функции распределены между инструментами струнной группы — бас поручен контрабасам, виолончели исполняют органнй пункт, мелодическая линия излагается в октаву первыми и вторыми скрипками. Тоническая основа темы подчеркнута педалью валторн.

Как и в экспозиции, при последующих проведениях тема подвергается темброфактурному варьированию: проведение мелодической линии поручается кларнету и фаготу в октаву, затем — валторнам. Кульминацией всей части становится одновременное изложение тем главной и побочной партий (20+4 т.). Ф. Яруллин равномерно распределяет фактурные элементы между тембрами различных групп, добиваясь стройного звучания вертикали: тема побочной партии как бы «парит» в высоком регистре флейты, кларнета и первых скрипок, тема главной партии отделена регистрово — ее исполняют фагот и виолончели, подголоски звучат у гобоев, вторых скрипок и альтов; линию баса ведут фагот и контрабасы при поддержке валторн.

Не исключено, что понимание композитором недостаточности развития музыкального материала в разработке привело к появлению такого интересного приема в репризном разделе побочной партии (20+4 т.), когда после четырех проведенй темы контрапунктом к ней вступает тема главной партии (пример 3). Введение этого эпизода позволило Ф. Яруллину преодолеть замкнутость побочной партии, создать динамичность развития. Как и в кульминации разработки, тембры распределяются в фактуре по регистровому признаку, что позволяет достичь равновесия звучания.

Далее вновь продолжается темброфактурное

варьирование темы побочной партии: она звучит у гобоев, труб и скрипок — торжественно и светло. Таким образом, тема побочной партии на протяжении всей части подвергается постоянному тембровому обновлению, композитор продолжает ее развитие и в репризе. Возможно, именно так Ф. Яруллин компенсирует небольшие масштабы разработки.

Вслед за названным эпизодом звучит кульминационное проведение темы побочной партии (ц. 21), где солирует новый инструменталь-

ный микст — гобои, трубы и скрипки. Таким образом, структурная и тональная замкнутость народной песни, использованной в качестве темы побочной партии, преодолевается композитором с помощью темброфактурных средств развития.

Особую стройность и симметрию всей композиции I части придает появление темы главной партии (см. вышеприведенную схему части) в своем точном экспозиционном облике (ц. 24). Композиция обрамляется звучанием

3

The musical score consists of ten staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with slurs and accents. The second staff is empty. The third staff is in treble clef and contains a melodic line with a slur and an accent. The fourth staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains a melodic line with slurs. The fifth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The sixth staff is in treble clef with a key signature of one sharp and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The seventh staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The eighth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains a melodic line with slurs. The ninth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The tenth staff is in bass clef with a key signature of one sharp and contains a melodic line with slurs. The score is divided into two systems by a vertical bar line. The number '3' is written above the first staff of the first system.



The image displays a page of a musical score, likely for a symphony. It features multiple staves of music. The top staff is in treble clef and contains a melodic line with slurs. Below it, there are several staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and other individual staves. The music includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. There are also dynamic markings and articulation symbols. The score is presented in a clean, black-and-white format.

темы у кларнета на фоне сопровождения струнной группы — образуется эффект темброфактурной арки, цементирующей всю форму.

В конце части возникает развивающийся эпизод, несколько «разрыхляющий» композицию. Его появление, вероятно, подтверждает ранее высказанную мысль о том, что Ф. Яруллин не собирался ограничивать Симфонию одной частью.

В целом анализ партитуры I части Симфонии дает возможность утверждать, что Фарид

Яруллин, несомненно, обладал ярким тембро-оркестровым мышлением. В воспоминаниях Г. Литинского можно прочесть о том, что в 1943 году, когда Фарид навещал учителя в Саратове<sup>11</sup>, он выражал сожаление о своих незаконченных сочинениях: в первую очередь, балете «Шурале», Симфонии, произведениях малых форм<sup>12</sup>. Композитор, безусловно, планировал дальнейшую работу и завершение своих произведений. Более того, Ф. Яруллин мечтал после окончания войны, вернувшись к мирной

жизни, осуществить значительные творческие планы. При той же встрече в Саратове он исполнял для учителя фрагменты оркестровой сюиты, над которой тогда работал; показал отдельные фрагменты кантаты, посвященной Великой победе и написанной им на собственные тексты. Фарид мечтал о том, что напишет ряд концертов — для скрипки, виолончели с оркестром<sup>13</sup>.

Конечно, данная Симфония была ученическим опытом молодого композитора, но она занимает определенное место в истории татарской музыки. Она создана примерно в одно и то же время с Первой симфонией Н. Жиганова, которую, как известно, композитор никому не показывал. Образцов национальной симфонической музыки, на которые он мог бы опереться, тогда просто не было. Можно утверждать, что Ф. Яруллин стал одним из первых татарских композиторов, если не самым первым, обратившихся к такому значительному жанру, как симфония. Можно также предположить, что если бы произведение исполнялось, оно могло бы обрести концертное звучание. Однако его оркестровый опыт остался неизвестным и неизученным.

Разумеется, молодой композитор при сочинении крупного оркестрового произведения в первую очередь опирался на оркестровые традиции русских композиторов-классиков, прежде всего, Н. Римского-Корсакова и П. Чайковского. Их оркестровые партитуры он мог изучать в период обучения в Оперной студии, и влияние традиций русской оркестровой школы на становление тембровых взглядов молодого татарского композитора, наверно, игнорировать нельзя.

Не имея перед собой образцов национальной симфонической музыки, композитор не шел по готовым схемам, а в своих симфонических исканиях исходил из конкретного ладоинтонационного материала. Новый тематизм трудно увязывался с сонатно-симфонической формой, поэтому Ф. Яруллину приходилось искать новые пути его развития.

Музыкальные идеи Ф. Яруллина в дальней-

шем нашли подтверждение в симфонических произведениях других татарских композиторов: это поиски инструментального тематизма, преодоление замкнутости народно-песенного мелоса, нахождение возможностей его симфонического развития, различные опыты выстраивания формы сонатного *allegro*, стремление к достижению темброрегистрового баланса, подбор соответствующих ладоинтонационному строю музыки тембров и их сочетаний, а также темброфактурных принципов разработки материала. Многие темброфактурные приемы, использованные Ф. Яруллиным в Симфонии (темброво-дифференцированный и темброво-слитный типы фактуры, тембровые переключки, темброфактурная реприза), найдут дальнейшее применение в симфонических произведениях других татарских композиторов: Н. Жиганова, М. Музафарова, А. Ключарёва и других. Можно утверждать, что Ф. Яруллин предвосхитил один из путей развития татарского симфонизма, и если бы не его трагическая гибель на войне, композитор написал бы много талантливых, ярких произведений для симфонического оркестра.

### *Примечания*

1. Об этом пишут исследователи творчества Ф. Яруллина. См.: *Бахтиярова Ч.* Фарид Яруллин. Казань, 1960; *Алмазова А.* Фарид Яруллин и татарский балет. Казань, 1987 и другие. Информацию об этом можно также найти в различных источниках: *Фәрит Яруллин турында истәлекләр.* Казань, 1986; Яруллин Ф. Письма // «Татарстан». 1978. № 7 — 8.
2. См.: *Маклыгин А.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань, 2000.
3. Как известно, Фарид Яруллин не успел оркестровать партитуру балета «Шурале», так как в 1941 году ушел на фронт.
4. Из личных бесед автора статьи с композитором М. З. Яруллиным (1938—2009), братом Ф. Яруллина, профессором Ка-

- занской государственной консерватории им. Н. Г. Жиганова (20.02.2002).
5. *Назайкинский Е.* Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 16.
  6. Такой прием позже будет применен Н. Жигановым в конце симфонии «Сабантуй».
  7. *Жиганов Н.* Музыка не может быть вневременной // Назиб Жиганов. Контексты творчества. Казань, 2001. С. 142.
  8. *Монасыпов Ш.* Истоки формирования татарской смычковой культуры // Музыкальная культура народов Поволжья. М., 1978. С. 39.
  9. Н. Римский-Корсаков в «Основах оркестровки» посвятил данному приему отдельный раздел «Сбережение оркестровых красок», в котором отмечал: «... более или менее продолжительное молчание известной группы или инструмента делает вступление его особенно заметным и освежающим...» (М. ; Л., 1946. С. 96).
  10. См.: *Маклыгин А.* Музыкальные культуры Среднего Поволжья: Становление профессионализма. Казань, 2000. С. 186.
  11. Г. Литинский эвакуировался в Саратов вместе с Московской консерваторией. См.: *Литинский Г.* Он был романтиком // Литинский Г. Жизнь. Творчество. Педагогика. М., 2001. С. 209 — 211.
  12. См.: *Литинский Г.* Яраткан шәкертем // Фәрит Яруллин турында истәлекләр. Казан, 1986. Б. 65.
  13. Там же. Б. 66.