

На правах рукописи

АНИСИМОВА ЕЛЕНА ВАЛЕРЬЕВНА

**ТЕМБРОВО-ОРКЕСТРОВОЕ МЫШЛЕНИЕ
В СИМФОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ КОМПОЗИТОРОВ УДМУРТИИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Казань 2011

Работа выполнена на кафедре теории музыки и композиции
Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор
Маклыгин Александр Львович

Официальные оппоненты – доктор искусствоведения, профессор
Герасимов Олег Михайлович

кандидат искусствоведения, доцент
Хакимова Елена Ливадиевна

Ведущая организация – Удмуртский институт истории, языка и литературы
Уральское Отделение Российской Академии Наук

Защита состоится 9 декабря 2011 года в 11.00 часов на заседании диссертационного совета по присуждению ученых степеней К 210.027.01 при Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова (420015, г. Казань, ул. Большая Красная, 38).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова.

Автореферат разослан «_____» ноября 2011 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



С. Л. Федосеева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Обращение к специфике формирования темброво-оркестрового мышления имеет особое значение в выявлении характерных признаков любой национальной композиторской музыки. Тембр, воплощенный через оркестровые средства выразительности, становится важнейшим носителем национального «духа» в самых разных симфонических жанрах.

Для профессионального композитора оркестр с его широким спектром возможностей (акустических, фониических, динамических, колористических) является инструментом воплощения творческих замыслов и своеобразным коммуникативным «проводом» в общении со слушателем. Выбор оркестровых средств репрезентирует систему смысловых доминант, существующую в сознании автора. Без внимания к тембровому аспекту невозможно дать исчерпывающее представление о художественном замысле оркестрового произведения и в целом оценить самобытность симфонического дарования композитора.

Симфоническая музыка композиторов Удмуртии представляет собой многожанровую палитру оркестровых исканий в области, которая и по сей день является своеобразным тестом на зрелость и творческую состоятельность той или иной композиторской школы. За более чем полувековую историю существования профессиональной удмуртской музыки композиторами республики было создано большое количество симфонических сочинений в таких жанрах, как оркестровая сюита, симфония, инструментальный концерт, поэма, фантазия, увертюра. В произведениях Г. Корепанова, Г. Корепанова-Камского, Ю. Болденкова, Н. Шабалина, С. Черезова, А. Корепанова, Ю. Толкача, Е. Копысовой, наделенных несомненной творческой индивидуальностью, получили оригинальное развитие как национальные фольклорные традиции, так и современные музыкальные достижения отечественных и зарубежных авторов. Представленная симфоническая панорама демонстрирует успешную работу композиторов Удмуртии в сфере оркестровой музыки. Правда, некоторые сочинения можно расценивать как опыт «проб и исканий» композиторов, что является неизбежным в процессе становления профессиональных традиций. Разнообразие оркестровых интересов в творчестве

каждого из удмуртских авторов заслуживает исследовательского внимания с точки зрения высокой репрезентативности их самобытного и многоликого композиторского мышления.

До настоящего времени симфоническое творчество композиторов Удмуртии не являлось объектом специального исследования. Существующие работы по истории удмуртской музыки ограничиваются лишь краткой характеристикой появления тех или иных оркестровых жанров в музыкальной культуре республики. Тем временем изучение оркестрового наследия, особенностей оркестрового письма удмуртских композиторов может способствовать более полному освещению процесса исторического становления профессионального композиторского искусства в Удмуртии и Поволжском регионе в целом. Осмысление темброво-оркестровых приемов, сложившихся в удмуртской симфонической музыке, является одной из актуальных задач современного музыковедения в исследовании творчества композиторов финно-угорских республик.

Таким образом, **предметом** изучения становится тембровое мышление композиторов Удмуртии, формирование самобытного оркестрового языка в их симфонической музыке.

Цель данной диссертационной работы заключается в комплексном исследовании тембровой специфики композиторского мышления, а также в выявлении действенных механизмов воспитания слуховых приоритетов, определяющих особенности национальной удмуртской музыки.

Названной целью обусловлены следующие **задачи исследования**:

1. Рассмотрение предпосылок формирования самобытного темброво-оркестрового мышления композиторов Удмуртии; выявление звукоцветочных предпочтений удмуртов в народной песенной и инструментальной исполнительской практике; описание способов ансамблевого взаимодействия и основных приемов темброфактурного распределения голосов.

2. Определение ключевых принципов оркестрового письма в творчестве первых профессиональных композиторов Удмуртии, а также раскрытие взаимодействия европейских и национальных компонентов в спектре темброво-оркестровых приемов.

3. Проявление элементов национального тембрового мышления в профессиональной композиторской музыке; рассмотрение способов воплощения национальных звуковых приоритетов средствами европейского симфонического оркестра и их степень соответствия тембровым представлениям удмуртского музыкального сознания.

4. Раскрытие особенностей трактовки инструментальных групп симфонического оркестра, определение основных принципов организации оркестровой ткани в сочинениях композиторов Удмуртии.

Материалом исследования является симфоническая музыка композиторов Удмуртии, написанная во второй половине XX столетия. Особое внимание акцентируется на сочинениях в жанре симфонии, так как именно в этом монументальном жанре наиболее рельефно проявились процессы становления оркестрового языка удмуртских композиторов, сформировались закономерно действующие принципы оркестрового развития.

В диссертации рассматриваются изданные и находящиеся в рукописях произведения удмуртских композиторов. Для расширения источниковой базы были привлечены материалы из фондов концертно-театральных учреждений города Ижевска и личных архивов композиторов.

Отдельно в исследовании рассматривается ансамблево-оркестровое наследие композитора Н. Греховодова, как «первопроходца», стоявшего у истоков формирования оркестровых традиций в удмуртской музыке. Особое внимание уделяется симфоническому творчеству основоположника профессиональной композиторской школы республики, автора первой удмуртской симфонии и оперы – Г. Корепанову. Главный научный интерес вызывают оркестровые произведения в жанре симфонии, созданные удмуртскими композиторами в 80 – 90-е годы XX столетия, в период подъема удмуртской симфонической музыки.

Методологическую основу диссертации составили принципы исторического и структурно-аналитического исследования. Для комплексного постижения выдвинутой в работе проблематики потребовался выход в различные научные дисциплины – фольклористику, музыкальную психологию, акустику, эстетику, теорию и историю. Опорными в методологическом отношении стали труды Б. Асафьева, М. Арановского, Е. Назайкинского и других. Научную базу диссертационного исследования по различным вопросам оркестрового письма составляют работы А. Веприка, Г. Банщикова, Л. Гуревича, Г. Дмитриева,

И. Финкельштейна, В. Цытовича, А. Шнитке, Д. Загидуллиной, В. Клопова. Методологическим ориентиром стал опыт изучения профессиональной удмуртской музыки в работах А. Голубковой, Р. Чураковой, Е. Хакимовой, а также научные труды по изучению творчества композиторов финно-угорской культуры И. Коженовой, В. Ниловой, Л. Нормета, Ю. Галиевой, О. Егоровой, А. Кардаша, И. Булычевой.

В определении тембровой специфики удмуртского музыкального фольклора автор диссертации опирался на исследовательский опыт Е. Гиппиуса, Н. Греховодова, А. Карпова, И. Нуриевой, М. Ходыревой, М. Хрущевой, И. Пчеловодовой, С. Кунгурова, В. Яковлева. Определенную помощь оказали существующие в музыкознании исследования о традиционном инструментальном исполнительстве в народной культуре финно-угорского этноса, в частности волжско-финской подгруппы: марийцев (О. Герасимов) и мордвы (Н. Бояркин).

Неоценимый вклад в работу над диссертацией внесли личные беседы автора с композиторами Н. Шабалиным, А. Корепановым, С. Черезовым, Ю. Толкачом, высказывания которых способствовали более адекватному определению характерных особенностей оркестрового письма композиторов Удмуртии.

Научная новизна заключается в следующем:

1. Впервые в рамках самостоятельного комплексного исследования раскрывается специфика национального тембрового мышления профессиональных композиторов Удмуртии в контексте формирования самобытного оркестрового языка.

2. Прослеживаются фольклорные истоки формирования и становления темброво-оркестрового мышления композиторов Удмуртии.

3. Выявляется особый спектр звукоцветочных приемов, характерных для оркестровой техники удмуртских композиторов.

4. Устанавливаются различные варианты трактовки оркестровых групп симфонического оркестра и основные темброфактурные приемы организации оркестровой ткани в музыке композиторов Удмуртии.

5. Впервые рассматриваются особенности тембровой драматургии в жанре симфонии.

6. Демонстрируется эволюционный процесс развития жанра симфонии на разных этапах формирования удмуртского композиторского искусства.

7. Впервые объектом научного рассмотрения становятся неопубликованные сочинения Ю. Болденкова, Н. Шабалина, А. Корепанова, Ю. Толкача, С. Черезова.

Практическая значимость. Материалы диссертации могут быть использованы в учебных курсах по истории отечественной музыкальной культуры. Результаты исследования найдут свое применение в теоретических дисциплинах довузовского и вузовского образования в занятиях практической оркестровки и чтения оркестровых партитур. Выводы и наблюдения, предложенные в работе, также могут применяться для анализа аналогичных творческих явлений в музыке разных национальных композиторских школ не только Поволжья, но и шире – финно-угорского мира.

Апробация исследования. Диссертация была обсуждена на заседании кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории (академии) имени Н. Г. Жиганова и рекомендована к защите. Основные положения исследования нашли отражение в научных публикациях, а также в докладах, представленных на всероссийских и региональных научных конференциях (Казань, 2008, 2009, 2010; Екатеринбург, 2010; Нижний Новгород, 2011).

Результаты диссертации также прошли практическую апробацию в собственной композиторской работе диссертанта. Творческий опыт претворения национального тембрового слышания отражен в ряде сочинений, созданных на материале удмуртского музыкального фольклора. Среди них – симфоническая фантазия на удмуртские напевы «Шудон гур», удостоенная 1-й премии на I Международном конкурсе композиторов имени Н. Г. Жиганова (2011).

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, четырех приложений.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы, аргументируется необходимость исследования специфики темброво-оркестрового мышления профессиональных композиторов Удмуртии. Освещается круг основных вопросов диссертационного изучения, определяются цели и задачи работы, очерчена ее общая структура. Предлагается краткий обзор симфонической музыки композиторов Удмуртии, устанавливается путь освоения и развития оркестровых традиций в республике. На основе обзора существующей литературы, связанной с темой диссертации, дается характеристика степени изученности проблемы, отмечается отсутствие специальных исследований

по вопросам оркестрово-тембровой выразительности в симфонических произведениях композиторов Удмуртии.

В первой главе – «О специфике тембровофонического мышления в удмуртском музыкальном фольклоре» – рассматриваются этнотембровые приоритеты, существующие в сознании удмуртского народа, через выявление звукокрасочных характеристик традиционного песенного и инструментального исполнительства в республике.

В разделе 1 – «Характерные особенности песенного исполнительства» – раскрывается *звукокрасочная сторона* исполнения удмуртской песни – одной из главных форм устного народного творчества в Удмуртии.

В результате деления этноса на две большие группы – северную и южную – определились некоторые различия как в материальной, так и в духовной культуре народа, в том числе и на уровне музыкального фольклора. В южных районах тембр голоса характеризуется как «гнузавый», «кричащий», сравнивается с инструментальным тембром (волынккой). Окраска звука при исполнении обрядовых песен северными удмуртами характеризуется «...сдержанным, даже суровым звучанием, чему способствует чрезвычайно низкая тесситура исполнения: пожилые женщины во время пения буквально задыхаются»¹. Таким образом, звукокрасочная амплитуда человеческого голоса при исполнении народных удмуртских песен разнообразна.

Характеризующими национальное тембровое мышление факторами также являются *способы исполнения* народных песен. Визитной карточкой песенного творчества Удмуртии можно считать ансамблевое исполнительство северных удмуртов. Композитор и фольклорист Н. Греховодов после экспедиции по Сюмсинскому району отметил: «В деревне Зон пели с таким сложным многоголосием, какое свидетельствует о высокой хоровой культуре. Перед началом исполнения были распределены голоса: был намечен “запевала”, “втора”, “тон” и “верхнее голошение”»² (курсив мой – Е. А.).

¹ Голубкова А. Народная музыка // Удмурты: Историко-этнографические очерки Удмуртского института истории, языка, литературы УрО РАН. Ижевск, 1993. С. 277.

² Греховодов Н. О самобытном многоголосии Удмуртской песни // Музыкальная культура автономных республик РСФСР: Сб. статей. М., 1957. С. 276.

В разделе 2 – «Характерные особенности инструментального исполнительства» – рассматриваются тембровые характеристики традиционного удмуртского инструментария (2.1.), формы инструментального музицирования (2.2.), типы составов (2.3.), соотношение инструментов в ансамбле (2.4.), излюбленные тембровые сочетания (2.5.).

В число распространенных в Удмуртии музыкальных инструментов входят как собственно удмуртские, известные по археологическим и фольклорным материалам (*узъыгумы, чипчирган, крезь, ымкреть, кубыз, быз, тутэктон, тангыра, такыртон* и др.), так и инструменты, характерные для многих народов России (*гармонь, баян, балалайка, гитара*). Изучив особенности строения, звукоизвлечения, а также тембровые характеристики народных инструментов республики, были выявлены основные *звукорасочные предпочтения удмуртов*:

1. Вера народа в магическую способность громкого звука определила почетное место за *яркими, резкими, порой пронзительными* звуками. Этим объясняется большое количество духовых инструментов, обладающих подобным качеством звука.

2. Предъявленным тембровым критериям соответствуют всевозможные *шумовые, громко звенящие* звуки. Этим объясняется большое количество ударных инструментов и многочисленные украшения на национальных удмуртских женских костюмах, которые в работе обозначаются как *группа этноколористических шумов*.

3. В культовой и бытовой среде для озвучивания пространства большой спрос находят инструменты, обладающие способностью *резонирования* (например: *креть, быдзым креть, тангыра*). Гулкий, долго не гаснущий звук является сонорным показателем тембровых возможностей инструментов. В итоге в список звуковых представлений национального сознания добавляется такое качество звука, как *продолжительность, объемность*.

В этом отношении показательным примером может стать и песенная традиция северных удмуртов, которая отличается тембровой и фактурной *многослойностью* полифонического звучания народных песен. «Уникальность ансамблевого исполнения обрядовых *кретей* (песен) заключается в самостоятельности голосовых партий. В итоге создается мощный звуковой поток

совместного пения»¹. Качество *объемности*, возникающее вследствие многоголосного нетемперированного интонирования, демонстрирует особую тембровую специфику *сонорно-пространственного* звучания. Восприятие многозвучного сонорного поля способно также вызывать у слушателя сильное эмоциональное волнение, как и динамические параметры звука.

Тембровая многослойность, возникающая при исполнении на *крезе*, *кубызе*, *бызе* и в результате звучания *идиофонов* (самозвучащие), обусловлена «древними мировоззренческими концепциями финно-угров о звучащей материи как специфической форме озвучивания пространства»². Вместе с тем именно в политембровых комплексах обнаруживаются предпосылки возникновения многоголосия, как в песенной, так и в инструментальной традиции.

В рамках данного диссертационного исследования осуществляется попытка проецирования возможной формы тембровых взаимоотношений в сельском инструментальном ансамбле как потенциального способа ансамблевого взаимодействия академических инструментов в оркестровых сочинениях композиторов Удмуртии. Ориентиром послужила ранее рассмотренная звуковая специфика музыкального инструментария и существующие сведения специалистов об ансамблевом музицировании в Удмуртии. В результате исследования обнаружилось, что распределение «ролей» в бурдонной полифонии инструментального наигрыша на некоторых многоголосных инструментах (*крезь*, *кубыз*, *быз*, *гармонь*) и в песенном музицировании северных удмуртов во многом совпадает. Принципы функционального взаимодействия голосов во время исполнения песен северными удмуртами, отмеченные еще Н. Греховодовым, как “*запевала*”, “*втора*”, “*тон*” и “*верхнее голошение*” оказываются весьма действенными и в инструментальной ансамблевой музыке, их можно обозначить следующим образом: *основной мелодический голос*, *подголосок*, *выдержанный звук*, *высокий подголосок*.

В ансамблях с малым количеством участников (дуэт) распределение темброфактурных функций могло ограничиваться разделением на *основной мелодический голос* (мелодическая функция) и *выдержанный звук или ритмизованные выдержанные звуки* (гармоническое сопровождение). В ансамблях

¹ Нуриева И. Импровизация в песенном искусстве удмуртов в контексте финно-угорских культур // Русский Север и восточные финно-угры: Проблемы пространственно-временного фольклорного диалога: Материалы I Межрегиональной конференции. Ижевск, 2006. С. 212.

² Бояркин Н. Феномен традиционного инструментального многоголосия (на материале мордовской музыки): Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 1995. С. 34.

с бóльшим количеством музыкантов (от трех) условное функциональное разделение могло определяться наличием тех или иных инструментов. Во время исполнения «роли» могли меняться в рамках следующей схемы: *основной мелодический голос, подголосок, выдержанный звук, высокий подголосок*. В результате чего в ансамблевом отношении на особом счету были инструменты способные к исполнению и *мелодической*, и *аккомпанирующей* функции. К таким инструментам с многофункциональными возможностями можно отнести *крезь (гусли)* – струнный щипковый инструмент, а также *гармонь*.

В составе с малым количеством участников (до двух) мелодическая линия звучала в исполнении «чистых» тембров. В ансамбле из трех и более инструментов мелодия звучала в исполнении «смешанных» тембров, образуя микстовый унисон.

Выявленные звуковые предпочтения удмуртского народа и формы инструментального ансамблевого исполнительства соотносятся в первой главе с особенностями тембровой драматургии симфонических произведений профессиональных композиторов Удмуртии. В результате чего в сочинениях Г. Корепанова, Ю. Болденкова, С. Черезова, Ю. Толкача обнаруживаются определенные аналогии в трактовке некоторых инструментов симфонического оркестра с трактовкой традиционного инструментария в народном исполнительстве, раскрываются принципы темброфактурного распределения функций в оркестровой ткани, которые оказались близки функциональному разделению голосов в момент народного ансамблевого музицирования. Таким образом партитуры удмуртских авторов демонстрируют способы воплощения «этнотембровых идеалов» в академической музыке. Проведение подобного рода параллелей является весьма важным в определении истоков формирования тембрового мышления профессиональных композиторов Удмуртии.

Вторая глава – «Жанр симфонии и становление оркестрового языка удмуртских композиторов» – посвящена вопросу становления оркестрового письма композиторов Удмуртии. Несмотря на жанровое многообразие оркестровой музыки в авторском списке каждого композитора, для данного исследования были отобраны произведения, написанные в жанре симфонии¹. Именно этот жанр в силу сложившихся традиций зарубежного и отечественного симфонизма является показателем творческой состоятельности и профессионализма любого композитора. Во второй главе на примере музыки Г. Коре-

¹ Исключением является «Музыка для солирующего баяна и камерного оркестра» Н. Шабалина. В данном контексте произведение демонстрирует характерный для отечественного симфонизма 80-х годов прием жанрового синтеза симфонии и концерта.

панова, Ю. Болденкова, Н. Шабалина, А. Корепанова, С. Черезова, Ю. Толкача определяют основные тенденции развития жанра симфонии в музыкальной культуре Удмуртии второй половины XX столетия. Характеризуются некоторые особенности оркестрового письма каждого из рассматриваемых авторов.

В разделе 1 – «Народная инструментовка» Н. Греховодова: о первых опытах претворения национальной тембровой специфики в академической музыке» – рассматриваются ансамблево-оркестровые поиски композитора Н. Греховодова, стоявшего у истоков формирования оркестровых традиций в музыкальной культуре Удмуртии. На примере отдельных номеров из музыкальной комедии «Сюан» (1946) раскрываются принципы работы композитора с фольклорным материалом, выявляется специфика воплощения звуковых приоритетов удмуртского народа средствами академического симфонического оркестра. Свое отражение в партитуре «Сюан» одновременно находят и классические приемы оркестровки, и действующие в народной песенной и инструментальной музыке механизмы тембрового взаимодействия.

Не являясь уроженцем Удмуртской республики, Н. Греховодов для более глубокого понимания специфики народной музыки удмуртов изучил фольклорные традиции всего финно-угорского этноса Поволжья и Урала¹. В результате в фольклорной традиции каждого народа композитор выделил свои доминантные стороны. В музыке народов коми внимание Н. Греховодова привлекла виртуозная орнаментальность, у мордвы – своеобразная техника подголоска. Интересно заметить, что у удмуртов его заинтересовала специфика «народной инструментовки» (выделено мною – Е. А.) как система сочетания «звуковых идеалов» (термин Ф. Бозе)². Именно в особенностях тембрового мышления удмуртского народа Н. Греховодов находит богатые ресурсы для плодотворной композиторской работы.

Выделим характерные особенности «народной инструментовки»:

1. *Вокальная партия всегда дублируется* каким-либо солирующим инструментом.

¹ Греховодов Николай Максимович (1903–1971) – композитор, фольклорист. Окончил Ленинградскую консерваторию. В 1938 году Греховодов был приглашен в Удмуртский научно-исследовательский институт на должность старшего сотрудника по музыкальному фольклору. За время работы им было собрано более 400 напевов. С 1944 по 1967 год он являлся заведующим музыкальной частью, дирижером, концертмейстером Удмуртского государственного драматического театра.

² См: *Греховодов Н.* Композиторское творчество и фольклор (Из научного наследия Н. М. Греховодова: статьи, очерки, отчеты) // Н. М. Греховодов – композитор, фольклорист, педагог: Сб. материалов. Ижевск, 2006. С. 127.

2. Характерным приемом соединения оркестровых голосов является *микстовый унисон*, как сочетание различных тембров.

3. *Ведущие инструменты – деревянные духовые*. Именно им композитор поручает исполнение мелодических линий, в том числе дублирование вокального голоса.

4. В самостоятельных оркестровых номерах наблюдается *фактурная многослойность*, возникающая за счет разделения оркестровой ткани на функционально самостоятельные фактурные элементы (по схеме: *основной мелодический голос, подголосок, выдержанный звук, высокий подголосок*).

5. Соотношение различных темброфактурных приемов в организации музыкальной ткани осуществляется по принципу *контрастного противопоставления*.

К числу классических приемов организации оркестровой фактуры, используемых Н. Греховодовым в партитуре «Сюан» можно отнести *тембровую дифференцированность* оркестровой ткани и *политембровое* звучание.

Именно опыт композитора Н. Греховодова в области музыкального оформления драматических спектаклей стал отправной точкой в становлении оркестровых традиций в Удмуртии. Формирование национального стиля, выработка образно-музыкального тематизма, владение симфоническими принципами мышления в театральных жанрах впоследствии подготовили стремительный рост различных симфонических жанров.

В разделе 2 – «Освоение жанра симфонии. Симфоническое творчество Г. Корепанова» – рассматриваются особенности оркестрового письма одного из основоположников национального композиторского искусства Удмуртии Г. Корепанова – на примере Первой (1963) и Второй (1983) симфонии.

В музыкальной культуре Удмуртии процесс становления и развития жанра симфонии, как и в других национальных республиках, проходил поэтапно. Необходимо заметить, что протяженность этих этапов и режим их сменяемости в каждом из культурных субъектов были различны. Например, в татарской музыке освоение жанра симфонии началось уже в 30-е годы XX столетия, благодаря усилиям Н. Жиганова, написавшего в 1937 году Первую симфонию. В марийской музыке исходной точкой стали 40-е годы. В 1947 году К. Смирнов сочинил первую марийскую симфонию «Прерванный праздник». В удмуртской музыке первая симфония появилась существенно позже:

в 1963 году Г. Корепанов написал «Удмуртскую» симфонию. Сочинение стало знаковым событием в музыкальной жизни республики. Первый опыт обращения к симфонии стал хорошим импульсом для дальнейшего существования и развития этого жанра в Удмуртии.

Обобщая принципы оркестрового письма Г. Корепанова, отметим:

1. Преданность композитора удмуртскому мелосу, на основе которого строится тематический материал симфоний.

2. Характерной особенностью организации оркестровой ткани является тембровая многоканальность, самостоятельность фактурных линий.

3. Тембровое оформление тематического материала в момент экспонирования осуществляется инструментами деревянной духовой группы, причем используются «чистые» тембры. На стадии развития тематического материала применяется прием *микстового унисона*.

4. Взаимодействие тембров в оркестровой ткани осуществляется по принципу тембрового «диалога» и «соревнования».

Выше изложенные приемы по своей сути оказываются близкими принципам народного ансамблевого песенно-инструментального музицирования удмуртов. Стремление соответствовать «этнотембровым идеалам» удмуртского народа определило круг оркестровых средств, которые помогли композитору отразить национальную самобытность. Применяемый автором спектр темброво-оркестровых приемов расширяет сформировавшееся мнение о том, что «национальное» в произведении проявляется только с помощью используемого композитором тематизма. «Национальное» может раскрываться и через оркестровку, чему свидетельство симфонии Г. Корепанова.

В разделе 3 – «На волне обновления жанра симфонии» – внимание обращено на оркестровые произведения в жанре симфонии, созданные композиторами Удмуртии в 80 – 90-е годы XX столетия, в период, который характеризуется активным поиском новых форм и способов обновления музыкального языка. В это время в республике появились такие сочинения, как Третья симфония (1979) Ю. Болденкова, Симфониетта для струнного оркестра, фортепиано и ударных (1980), «Музыка для солирующего баяна и камерного оркестра» (1983) Н. Шабалина, Симфония (1984) С. Черезова, Симфония памяти Я. Сибелиуса (1995) Ю. Толкача, Камерная симфония (1996)

А. Корепанова. 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 продолжать обращаться к народному творчеству, либо использовать в своем арсенале такие современные композиторские техники, как додекафония, алеаторика, сонористика и др.

Во второй главе определяются три основные типа симфонии периода обновления традиционных канонов жанра: симфонии с использованием современных композиторских техник (3.1.); симфонии с использованием ресурсов национального фольклора (3.2.); камерная трактовка жанра симфонии, результаты жанрового синтеза (3.3.).

К симфониям первого типа **с использованием современных композиторских техник (3.1.)** можно отнести Третью симфонию (1979) Ю. Болденкова, которая стала большим открытием и, безусловно, событием для культурной общественности Удмуртии. Дело в том, что ранее создаваемые композиторами произведения, как правило, были основаны на мелосе удмуртского музыкального фольклора. У слушателя сформировался свой критерий оценки нового сочинения, в котором главным аспектом являлась узнаваемость любимых народных мелодий, обеспечивающая безоговорочное признание. В данном же случае публика услышала сочинение, основанное на современных техниках композиторского письма и новых способах организации симфонического цикла. Отразив свое мироощущение, свое чувство времени, понимание «порядка и хаоса», Ю. Болденков создал глубоко концептуальное симфоническое полотно.

В разделе также освещаются особенности композиционного строения симфонии, которое базируется на синтезе принципов *конфликтной* и *параллельной* драматургии; характеризуется применение современных композиторских техник (в том числе микрохроматики), работающих на создание сонорного звучания; рассматривается оstinатная техника Ю. Болденкова в организации темброфактурного пространства.

К симфониям второго типа **с использованием ресурсов национального фольклора (3.2.)** можно отнести Симфонию (1984) С. Черезова и Симфонию памяти Я. Сибелиуса (1995) Ю. Толкача.

Композитор *С. Черезов* смог найти в многообразии музыкально-выразительных средств, находящихся, с одной стороны, в пространстве национального фольклорного мелодизма, с другой – в сфере звукоизобразительных приемов современной композиции, много точек соприкосновения.

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. Учитывая интервальные закономерности, на которых базируется вятский песенный фольклор (секунды, терции, 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 неравнозначны и в каждой отдельной ситуации возникают новые комбинации в зависимости от смены опорного тона. Найденные композитором модусы, становятся основой и для горизонтальной и для вертикальной организации оркестровой ткани¹.

Специфику тембрового мышления *С. Черезова* раскрывает оркестровое оформление тематического материала фольклорного происхождения, которое автор выстраивает по принципу тембрового родства инструментов, обеспечивая тем самым узнаваемость и образное единство в драматургии симфонии. Подобного рода взаимоотношения специалисты характеризуют как явление *темброво-инструментальной персонификации*, то есть однозначной, органической приверженности мелодического материала к данной тембровой среде². Выделим характерные принципы организации тембровой драматургии в Симфонии *С. Черезова*:

1. Экспонирование тематизма, основанного на фольклорном материале, осуществляется средствами последовательного проведения темы солиру-

¹ Подобный сплав народного мелоса с двенадцатитоновостью встречаем во Флейтовом концерте *А. Эшпая*, в котором народный тематизм вырастает из серийного эпизода (ц. 24). «Свободная двенадцатитоновость с максимальным вуалированием каких-либо тональных центров и тяготений является хорошим оттенением для появляющейся марийской темы». *Ценова В.* Говорить своими словами: о музыке *Андрея Эшпая* // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2. М., 1996. С. 123.

² *Дмитриев Г.* О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981. С. 128.

ющими инструментами духовой группы по принципу тембрового родства (например: флейта – кларнет – валторна; гобой – английский рожок – фагот).

2. Применяется метод волнового развертывания материала.

3. Наблюдается тембровая закреплённость в распределении оркестровых функций: на стадии экспонирования тематический материал (в том числе подголоски) исполняют деревянные духовые инструменты, иногда валторна, в развивающих разделах - «струнные»; гармоническое сопровождение темы состоит из двух компонентов: аккордовая вертикаль – у арфы (чаще прием арпеджато); гармоническая педаль – у струнной группы (прием тремоло).

За счет переосмысления использования фольклорного материала, за счет внедрения современных композиторских техник и за счет особых тембровых взаимоотношений, играющих не последнюю роль в драматургии целого, оркестровое полотно С. Черезова репрезентирует симфонию «новой» формации, которая, с одной стороны, не порывает с существующей традицией национальной симфонии, с другой – отражает особенности мышления и слышания современного человека.

Композитор *Ю. Толкач* через обращение к фольклорным истокам воплощает идею общности и единения финно-угорских культур. Автор отмечает, что Симфония памяти Я. Сибелиуса создана на периферии двух финно-угорских традиций – финской и удмуртской как дань уважения финскому композитору Я. Сибелиусу.

Желание Ю. Толкача раскрыть главную сферу симфонии – образы родной природы – подобно тому как это «слышит» и финский классик, подтолкнули удмуртского композитора к использованию уже сложившегося арсенала музыкально-выразительных средств в симфониях Я. Сибелиуса. А именно: постоянная переменность устоев, ладовое колорирование (дорийская секста, характерная как для финского, так и для удмуртского фольклора), вариантное развитие, указывающее на родство с народными наигрышами, а также пасторальный оттенок в трактовке тембров, черты звукоизобразительности (терцовый мотив «кукушки», звукотембровые переключки).

В работе над развитием тематического материала (подлинно фольклорного или авторского, стилизованного) Ю. Толкач придерживается, вслед за Сибелиусом, принципа «зарождения» темы из зерна и ее постепенного

«раскручивания». В данном случае автор опирается на особенности формообразования финно-угорского фольклора, в частности – финских рун, «которые построены по принципу постепенного становления монументального целого из микрочастиц»¹.

Таким образом, Ю. Толкач в своем сочинении синтезирует сложившиеся оркестровые традиции музыки Я. Сибелиуса, традиции удмуртского музыкального фольклора, предшествующий опыт удмуртского композитора Г. Корепанова в написании национальной симфонии и создает обобщенный символ единства финно-угорского народа и его национального мышления.

К симфониям третьего типа, в которых осуществляется **камерная трактовка жанра симфонии, жанровый синтез (3.3.)**, можно отнести Камерную симфонию (1996) А. Корепанова и «Музыку для солирующего баяна и камерного оркестра» (1983) Н. Шабалина.

Стилистическая направленность Камерной симфонии *А. Корепанова* во многом обусловлена ориентацией композитора на барочную форму ансамблевого музицирования *Concerto grosso*. Как отмечает автор, его привлекли два основных свойства – камерность и концертность. Эти параметры находят свое отражение и в калейдоскопичности тематического материала с некоторыми жанровыми характеристиками, и в среде тембровых взаимоотношений, которые сводятся к противопоставлению солирующих инструментов и групп симфонического оркестра.

Помимо очевидного влияния концертных форм на выбранную А. Корепановым трактовку симфонического цикла, нельзя не отметить большого влияния и жанра сюиты, благодаря которой сформировались принципы работы с тематическим материалом. В результате главной особенностью этого сочинения стало преобладание экспозиционного типа изложения, а способом развития явилось контрастное сопоставление большого количества присутствующих в симфонии тем. Так, на смену принципам развития, свойственным драматическому типу симфонии, приходят другие принципы, в которых музыкальное развертывание переносится в плоскость соотнесения ярко контрастных тембровых, тональных, эмоциональных параметров. В результате

¹ Южак К. Вариации на тему «Сибелиус и фольклор» // О музыке композиторов Финляндии и скандинавских стран. СПб., 1989. С. 25.

Камерная симфония А. Корепанова имеет многожанровую основу, в которой взаимодействуют признаки симфонического цикла, сюиты и концерта.

Еще одним свидетельством композиторского поиска альтернативы сложившимся традициям классической симфонии является «Музыка для солирующего баяна и камерного оркестра» (1983) *Н. Шабалина*. Не смотря на изначально заложенную в названии принадлежность работы к концертным жанрам, в сочинении обнаруживается много точек соприкосновения с работами в ракурсе обновления жанра симфонии. По своим композиционным характеристикам данное произведение ни сколько не уступает в художественной значимости большим симфоническим полотнам, наоборот, привлекает внимание интересным жанровым сплавом, «скрещиванием» жанра симфонии и концерта.

В «Музыке...» *Н. Шабалина* впервые осуществляется попытка найти свой индивидуальный ансамбль путем редкого сочетания инструментов симфонического оркестра с народными инструментами. В результате чего столь смелое тембровое соединение продиктовало оригинальный способ трактовки оркестра и солирующего баяна. Соревновательность, противопоставление солиста и оркестра – одни из определяющих особенностей инструментального концерта как жанра – присутствуют, но нивелируются, становятся не перво-степенными. Значение солиста (баян) сводится к роли «ведущего действующего лица в спектакле», но отнюдь не главного. Оркестр не конфронтирует с солистом, а экстериоризирует скрытую в нем выразительность¹. Окружающий солиста инструментальный ансамбль является своеобразной лупой тембра баяна, позволяющей увидеть особенности его внутреннего строения крупным планом, и мало того, дать его в развитии. Безусловно, подобная трактовка использования солирующего тембра относительно оркестра не нова, но для музыкальной культуры Удмуртии сочинение *Н. Шабалина* стало большим открытием и знаковым моментом развития симфонической музыки в республике². Благодаря достигнутому высокому художественному результату

¹ Экстериоризация (франц. exteriorisation) – обнаружение, проявление.

² Корни подобного рода взаимоотношений солирующего тембра и оркестра исследователи обнаруживают в музыке импрессионистов, в частности Дебюсси (см.: *Цытович В.* Фони́зм оркестровой вертикали Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. Л., 1983. С. 11–38). Впоследствии этот метод нашел свое продолжение в музыке композиторов последующих поколений, например в сочинении «Частицы» *Ж. Гризе*.

на примере сочинения удмуртского композитора оправдывается взаимодействие и переплетение разных по своей сути оркестровых тенденций – симфонизма и концертности, двух различных типов мышления, двух жанров, имеющих разные семантические программы.

Третья глава – «Особенности тембровой драматургии в симфонических произведениях композиторов Удмуртии» – посвящена установлению принципов построения тембровой драматургии в произведениях композиторов Удмуртии. Выявляется специфика оркестрового оформления сочинений в последовательности «от клавира к партитуре» (раздел 1). Классифицируются способы трактовки оркестровых групп и отдельных инструментов симфонического оркестра (раздел 2: деревянные духовые (2.1.), медные духовые (2.2.), струнные инструменты (2.3.), ударные (2.4.), арфа (2.5.), фортепиано, орган (2.6.)). Вместе с этим рассматривается функциональное распределение голосов как внутри каждой группы, так и между группами. Обобщаются основные приемы темброфактурной организации оркестровой ткани (раздел 3).

В разделе 1 – «От клавира к партитуре» – рассматривается вариант тембрового оформления музыкального замысла в процессе создания крупного симфонического произведения в последовательности: клавир – партитура. Главной особенностью *опосредованного* принципа является его способность порой кардинальным образом влиять на конечный композиционный результат. К корректирующим факторам воздействия на первичную форму (клавир) относятся технические и выразительные особенности оркестрового инструментария: транспорт, диапазон, динамические характеристики, тембровая специфика. Наиболее распространенными являются следующие приемы:

1. *Уплотнение* мелодического рельефа. Тема, написанная в клавире одноголосно, в оркестровой версии осуществляется октавным удвоением и не всегда родственными инструментами.

2. *Колорирование*. Этот прием в большей степени связан с появлением в оркестровой версии особо красочных ударных инструментов, которые, как правило, в клавире не прописываются.

3. *Фактурное обогащение*. Данный прием подразумевает добавление новых фактурных линий в процессе оркестровки сочинения.

В разделе 2 – «Трактовка оркестровых групп и отдельных инструментов симфонического оркестра» – определяется спектр темброво-оркестровых средств выразительности в сочинениях композиторов Удмуртии. Устанавливается степень проявления элементов национального тембрового мышления в профессиональной композиторской музыке.

Для композиторов Удмуртии, ведущими инструментами симфонического оркестра являются **деревянные духовые (2.1.)**. В выборе тембрового оформления тематического материала, основанного на фольклоре, композиторы Удмуртии свое предпочтение отдают именно деревянным духовым инструментам. Трактовка этой группы отличается многофункциональным ее использованием:

1. *Смысловая драматургическая функция.* Тембры деревянных духовых инструментов исполняют основные мелодические линии, олицетворяя в симфониях главный музыкальный образ. Участвуют в процессе формообразования.

2. *Колористическая, звукоподражательная функция.* Благодаря своим техническим качествам, инструменты воспроизводят мелодические рисунки в духе виртуозных пастушьих наигрышей, подражающих пению птиц или охотничьих сигналов, воссоздавая тем самым атмосферу природы и народной жизни удмуртов (подобно традиционным духовым: *узъыгумы* и *чипчиргану*).

3 Деревянные духовые инструменты *обеспечивают фактурное разнообразие* оркестровой ткани. Исполняя большое количество гармонических фигураций, подголосков, они обогащают оркестровую ткань полифоническими взаимоотношениями.

4. Выполняют *функцию уплотнения оркестровой ткани* в кульминационных разделах сочинения.

Медная духовая группа (2.2.) в симфонических произведениях композиторов Удмуртии трактуется достаточно традиционно. В функциональном отношении группа медных духовых используется в оркестровой ткани не столь многообразно, как деревянная духовая.

1. *Смысловая драматургическая функция.* «Медь» исполняет мелодическую линию или подголосок, как правило, в сольном изложении.

2. *Функция уплотнения оркестровой ткани.* В данной трактовке медная духовая группа является основой оркестрового tutti, обеспечивает яркое звучание в кульминационных разделах.

Отличительной особенностью трактовки **струнной группы (2.3.)** в сочинениях композиторов Удмуртии является ее основное, но не первостепенное значение среди инструментов симфонического оркестра. Привычное в соответствии с традициями отечественного и зарубежного симфонизма использование струнной группы в качестве экспонирующего тембра переосмыслено удмуртскими авторами. Экспозиционный процесс во многих произведениях осуществляется через «дерево», струнные же инструменты, как правило, выступают в качестве динамизирующей ступени тембрового развития после деревянных духовых (при третьем-четвертом проведении темы). Струнные инструменты композиторы используют в двух аспектах: индивидуальном и групповом – в плане частого применения солирования тех или иных инструментов и в плане выступления группы в «чистом» виде. В целом тембр струнной группы трактуется как «инструмент» с многофункциональными возможностями:

1. *Мелодическая функция.* Исполнение тематического материала, чаще в сольном изложении (подобно традиционному удмуртскому струнно-смычковому инструменту *кубызу*).

2. *Функция гармонического сопровождения.*

3. *Колористическая функция* струнных раскрывается в многообразии используемых приемов (*pizzicato, col legno, sul ponticello, con sord, flagioletto*).

Ударная группа (2.4.). Излюбленные в сознании народа тембры самозвучащих, мембранных и деревянных ударных инструментов находят в многообразии инструментария симфонического оркестра свое художественное воплощение. Лидирующие позиции в ударной группе оркестра сохраняются за инструментами, создающими *ритмо-колористические «приправы»*, по аналогии с их приоритетным местом в сельском инструментальном ансамбле. Это близкие традиционным самозвучащим инструментам бубен, треугольник, а также малый и большой барабан, литавры, коробочка. Вместе с тем большой интерес композиторов вызывают инструменты, обладающие *резонирующими* свойствами с характерным долго не затухающим звуком. К числу таких инструментов относятся там-там, тарелка, колокола, колокольчики, вибрафон, маримбафон.

Арфа (2.5.) в силу своих тембровых и технических характеристик оказывается близкой традиционному удмуртскому струнно-щипковому инструменту *крэзю* (гусли). Сходными также являются и формы функционального использования арфы в оркестре (*крэзя* в ансамбле), которые ограничиваются выполнением *аккомпанирующей функции*, как правило, в виде гармонической аккордовой вертикали.

Фортепиано (2.6.) в произведениях композиторов Удмуртии трактуется в качестве ударного инструмента, следовательно, основные выполняемые *piano* функции – *ритмическая* и *колористическая*. Фортепиано также выступает своеобразным уплотнением тембра низких струнных инструментов. В качестве солирующего инструмента *piano* используется крайне редко.

В разделе 3 – «Основные принципы организации оркестровой ткани» – обобщаются и классифицируются способы темброфактурной организации музыкальной ткани в сочинениях композиторов Удмуртии. Наибольшее применение получили следующие приемы:

1. *Тембровая метабола* – переключение звучания в новую тембровую плоскость¹. В сочинениях удмуртских композиторов прием осуществляется неожиданным переключением фрагментов в исполнении солирующих инструментов или отдельных групп на мгновенное оркестровое *tutti*. Вместе с тем прием *тембровой метабола* органично сочетается с приемом *темброрегистрового противопоставления*, что усиливает эффект контрастности, которая является главным средством развития симфонического действия. В данном приеме обнаруживаются принципы народного ансамблевого пения удмуртов, которые оказываются жизнеспособными и в условиях академической музыки, а именно: «запев – подхват», солирование одного исполнителя – «подведение итогов» всего ансамбля.

2. *Перераспределение темброфактурных функций*. Данный прием позволяет обновлять оркестровую палитру при участии одних и тех же инструментов. Результаты сравнительного анализа экспозиционных разделов сочинений выявили устойчивые позиции следующей схемы распределения темброфактурных функций между инструментами:

¹ Термин «метабола» принадлежит Ю. Холопову.

- *основной мелодический голос* – духовые инструменты;
- *подголосок к основной мелодии* – духовые инструменты;
- *выдержанные звуки (педаль)* – струнные инструменты;
- *высокий подголосок* – духовые инструменты.

Как видим, удельный вес духовой группы, особенно «деревя» очень велик. Она выступает в самых различных ролях. Такое многообразие функций «деревя», его самостоятельность, его независимость – типичные черты большинства партитур композиторов Удмуртии.

3. *«Прибереженный» тембр*. Смысл данного приема заключается в том, что звучание какого-либо тембра не используется в оркестровой ткани до определенного момента, в результате чего его появление вносит заметное обновление. Данный прием используется в решении сложных задач драматургического порядка, как например *образная трансформация, модуляция*.

4. *Тембровые метаморфозы*. Прием заключается в сопоставлении различных трактовок оркестрового инструмента в рамках одного произведения. В сочинениях композиторов Удмуртии задействованные инструменты являются олицетворением музыкального образа, «персонажем» оркестрового действия. За счет изменения контекстуальной среды меняется и эмоциональное состояние «главного героя», которое приобретает психологический смысл лишь при сохранении одного и того же тембра. В целях сохранения драматургической логики композиторы прибегают к приему *тембровой (инструментальной) связки*. Художественная задача, заключенная в идее показа психологической изменчивости образа на малом отрезке времени, осуществлена «посредством смены на грани формы эмоционального и отчасти тембрального (перерегистровка) качеств *персонифицированного* звучания»¹.

Вышеизложенные особенности трактовки групп симфонического оркестра демонстрируют характерные принципы оркестрового письма композиторов Удмуртии. В спектре оркестровых приемов обнаруживается способность олицетворять образную символику и смысловые доминанты народного творчества.

¹ Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981. С. 7.

В Заключении излагаются основные результаты исследования.

Обращение к симфоническому творчеству удмуртских композиторов дало возможность осветить одну из важнейших граней их художественного дарования – оркестрово-тембровое мышление. На протяжении десятилетий в удмуртской музыке происходил сложный процесс отбора оркестровых приемов, которые стали репрезентантами самобытного национального тембрового слышания профессиональных композиторов.

Композиторы Удмуртии, равно как и композиторы других национальных республик, прошли не простой путь в освоении закономерностей европейской оркестровой техники и симфонических жанров, в частности симфонии, жанра, который является показателем творческой зрелости.

Предпринятое исследование открывает перспективы дальнейшего изучения национальной специфики тембрового мышления профессиональных композиторов всего финно-угорского музыкального мира. Новые грани освещения различных сторон оркестрового мышления удмуртских композиторов могут проявиться через сравнительный анализ их творчества с симфоническим творчеством марийских, мордовских, карельских, венгерских, эстонских, финских композиторов. Благодаря чему с большей наглядностью высветятся тембровая самобытность и уникальность национальной музыкальной культуры Удмуртской республики.

ПУБЛИКАЦИИ АВТОРА ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК

1. Симфония С. Н. Черезова: к вопросу обновления жанра на основе ресурсов национального фольклорного материала // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. СПб., 2010. – № 126. – С. 201–207.

2. Жанровый синтез в симфонической музыке композиторов Удмуртии (на примере музыки Н. Шабалина) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета № 3 (2). Том «Филология и искусствоведение». Киров, 2011. – С. 162–165.

В других изданиях

3. К вопросу формирования инструментального ансамблевого музицирования в Удмуртской культуре: Народное ансамблевое исполнительство: Сб. статей // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 1: Материалы науч.-практ. конф. Казань, 2 апреля 2008 года / Сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2008. – С. 25–31.

4. Первая симфония Г. Корепанова в аспекте проблем становления оркестрового языка в Удмуртской музыке: Сб. статей // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 2: Материалы науч.-практ. конф. Казань, 8 апреля 2009 года / Сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2010. – С. 40–46.

5. О некоторых особенностях тембровой драматургии «Музыки для солирующего баяна и камерного оркестра» Н. Шабалина: Сб. статей: Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства: История и современность. Вып. 4: Материалы науч.-практ. конф. Казань, 6 апреля 2011 года / Сост. В. И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. – Казань, 2011 (в печати).