

БАЯН И САКРАЛЬНАЯ ТЕМАТИКА

© 2010 О.П.Васильев

Оренбургский государственный институт искусств им. Л. и М.Ростроповичей

Статья поступила в редакцию 02.06.2010

Статья повествует о появлении сакральной тематики в отечественной музыке для баяна. Автор статьи даёт краткую характеристику произведений отечественных композиторов, созданных в этой сфере на рубеже XX – XXI веков.

Ключевые слова: баян, ансамбль, сакральный образ, тембр, персонификация, театральность.

В предыдущей статье «Баян в отечественной камерной музыке рубежа XX – XXI веков»¹ нами был дан краткий обзор нового камерно-ансамблевого направления в музыке для баяна. Рассмотрены возможности сочетания баяна с клавишными, духовыми, струнно-смычковыми, ударными инструментами. Теперь мы более подробно остановимся на образном обновлении интересующей нас области музыкального искусства. Еще недавно было трудно представить себе баянную музыку, воплощающую религиозные, сакральные сюжеты. Эта образная сфера исторически нехарактерна для баяна. В советский период нашей истории он воспринимался, прежде всего, как народный инструмент, призванный сохранять и развивать национальные фольклорные традиции. Тем более сложно представить подобную связь, так как сакральная тематика вообще не приветствовалась (мягко говоря) в советской музыке. Тем не менее, постепенный поворот в этом направлении наметился уже во второй половине XX века. Ярким явлением в 1960 – 1970-х годах стало творчество композитора-баяниста Владислава Золотарёва. Он смело расширил содержательный диапазон баянной музыки, насытив его фантастическими, сказочными, трагическими, драматическими, философскими образами. Сакральная тематика тоже волновала композитора. Небольшая пьеса Феррапонтов монастырь, имеющая подзаголовок «Размышления у фресок Дионисия», приобрела большую популярность среди исполнителей-баянистов. К этой же сфере образов, наверное, можно отнести и цикл Двадцать четыре медитации. Именно музыкой Вл. Золотарёва для баяна смог увлечь выдающийся музыкант Ф. Липс другого композитора-современника – Со-

фию Губайдулину. Она живо заинтересовалась тембром, выразительными возможностями нового для неё инструмента. В конце 1970-х и в 1980-е годы Софией Асгатовной было создано три выдающихся сочинения сакральной образной сферы: «De profundis» («Из глубины») и соната «Et expecto» («В ожидании») для баяна соло, Партита «Семь слов» для виолончели, баяна и камерного оркестра. В пьесе «De profundis» символически отражён ветхозаветный псалом № 129 «Из глубины взываю к тебе, Господи». Соната «Et expecto» (имеется ввиду ожидание второго пришествия Иисуса Христа) также связана с молитвенными образами. Партита «Семь слов» – по сути, инструментальные Страсти, повествующие о Крестных страданиях Христа. Интерес к религиозно-философской тематике, прораставший в советский период, раскрылся в полной мере на рубеже веков. В 1990 – 2010-х годах, вслед за С.Губайдулиной, ряд композиторов продолжил сакральную линию в баянной музыке. Среди них М. Броннер («Ave Maria», «Содом и Гоморра», Страсти по Иуде, «Адам и Ева», «Авраам и Исаак», «Изгнание из Рая», «Katus»), С.Беринский (партита «Так говорил Заратустра», Симфония №3 «И небо скрылось», «Miserere», Два гимна), К.Волков (Стихира Иоанна Грозного), Е.Подгайц («Ave Maria»), В.Недосекин («Ante thronum»).

Как можно заметить, в перечисленных сочинениях имеет место поликонфессиональный композиторский подход. Воплощаются сюжеты Нового и Ветхого Заветов Библии, обнаруживается интерес к православной традиции и зороастризму. Жанровый диапазон простирается от традиционных Ave Maria и Miserere до апокалиптической симфонии. Большинство сочинений программны, но их программность носит обобщённый характер. Композиторы не стремятся к точной передаче сюжетной последовательности развития событий. Их интересует, прежде всего, эмоциональное состояние героев, их внутренняя духовная борьба (например, в сюжете об Аврааме и Исааке), иногда сопровождающаяся и

⁰ Васильев Олег Петрович, преподаватель Специальной детской музыкальной школы. E-mail: oleg76vas@mail.ru

¹ Васильев О.В. Баян в отечественной камерной музыке рубежа XX – XXI веков // Известия Самарского научного центра РАН. Том 12. – 2010. № 5(2). – С. 552 – 556.

внешним противостоянием (Иуды и толпы в Страстях по Иуде). Отсюда повышенная экспрессивность многих сочинений. В «Miserere» С.Беринского она настолько велика, что вызывает стилистические аналогии с экспрессионизмом начала XX века. Как отмечает И.Северина, исследователь творчества композитора, «Беринскому не было близко традиционное (эмоционально сдержанное) отношение к молитве»².

В рассматриваемых произведениях авторы оперируют собственно музыкальными средствами, почти не прибегая к помощи слова. Как правило, словесно формулируется лишь заглавие сочинения, которое отсылает нас к тому или иному текстовому источнику. Исключением является «Miserere», написанное для голоса, баяна и фортепиано. Но даже в нём развитие образа осуществляется в значительной степени инструментальными средствами. К.Волков в Стихире Иоанна Грозного взял в качестве эпиграфа изречение Иоанна Васильевича о душе, которое настраивает нас на восприятие музыки, но не является сюжетом произведения. Своёобразно использует слово М.Броннер в Страстях по Иуде (для баяна и струнного оркестра). Он вводит ритмизованные речевые реплики «Иуда» непосредственно в инструментальную ткань. Слово произносится оркестрантами всегда шёпотом. При этом часто образуются инструментально-речевые каноны, состоящие из большого количества голосов.

При подчинённой роли слова остаётся необходимость конкретизации (хотя бы в общих чертах) места событий, действующих героев, характера действия. И здесь на помощь приходят средства другого вида искусства – театра. Одно из них – персонификация, позволяющая композитору закрепить за конкретным инструментом тот или иной образ.

С этим явлением мы встречаемся в партите «Семь слов» С.Губайдулиной и Страстях по Иуде М.Броннера. В первом сочинении персонифицированы все три действующие силы: баян – Бог-Отец, виолончель – Бог-сын, струнные – Святой Дух. В произведении М.Броннера баян персонифицирован с образом Иуды. А струнные с их шёпотом «Иуда!» воплощают образ толпы, жаждущей расправы. Конечно, во внешнем зрительном плане на сцене никакого действия не происходит. Психологическая драма разыгрывается музыкальными средствами. Но осознание связи инструмента и конкретного действующего персонажа всё же вносит определённую долю театральности, и, прежде всего, в пространственной локализации на сцене героев инструментальной драмы. Симптоматично, что при ис-

полнении «Страстей по Иуде» в Нижнем Новгороде солист (Ю.Гуревич) находился на подиуме, что внешне подчёркивало психологическое противостояние с толпой.

Использование ритмо-речи также подчёркивает театральность момента. Данный приём, с одной стороны, усиливает психологический накал музыки, а, с другой – визуально конкретизирует наличие на сцене двух персонажей: Иуды и толпы. Особый смысловой акцент вносит последняя реплика, произносимая с вопросительной интонацией: «Иуда?». Вопрос повисает в воздухе и заставляет задуматься: а что, собственно, произошло, и что за человек был этот Иуда?

Помимо «внешней» большое значение приобретает и «внутренняя» театральность³, реализуемая за счёт изобразительных средств самой музыки. Изобразительность – одно из древнейших свойств музыки. Композиторы предшествующих эпох нередко воплощали в своих сочинениях явления окружающей действительности. Однако они использовали при этом, как правило, мелодические, гармонические, ритмические, темброво-фактурные средства. XX век выдвигает на ведущие позиции новые, сонористические средства: нетрадиционные приёмы игры, ударно-шумовые эффекты и т.д. вплоть до ресурсов электронной музыки. Применение подобных средств для изображения действительности вполне логично, ведь в жизни мы сталкиваемся со звуками, не имеющими точно определённой высоты: шорох листвы, шум ветра, дыхание человека, удары падающих предметов, гул мотора и т.д.

С.Губайдулина и М.Броннер успешно реализовали те специфические возможности баяна, которые связаны с наличием у него меха. Это – передача различных физиологических движений человеческого организма, и, в первую очередь, процесса дыхания. Совершенно потрясающий по реалистичности эпизод, рисующий прерывистое дыхание страдающего Иисуса Христа, мы наблюдаем в VI части Партиты «Семь слов» С.Губайдулиной. Чередование кластеров с шумом воздушного клапана баяна создаёт столь необычный эффект, который вряд ли под силу любому другому музыкальному инструменту. Сопутствующее просветлённое «пение» струнных возвышает атмосферу, переводя действие с чисто физиологического плана на духовный. Дрожь и судороги Христа переданы с помощью приёма тремоло мехом на глissандирующем кластере (начало III части партиты).

Удивительным сочетанием психологического и изобразительного моментов отмечена V часть

² Северина И. Жизнь в творчестве // Муз. академия. – 2007. – № 2. – С. 44.

³ Курьшова Т. А. Театральность и музыка. – М.: 1984. – С. 65.

партиты «Семь слов» С.Губайдулиной. Данная часть имеет название «Жажда». С одной стороны, «ноющие» нетемперированные глиссандо баяна вкупе с пиццикато виолончели рисуют зримый образ страдающего от жажды Христа с жужжанием надоедливых оводов и трещинами на сухой от зноя коже. С другой, оставляют гнетущее психологическое впечатление от осознания и переживания ситуации.

Раскрытие сакральной сферы в баянной музыке совпало с композиторскими поисками в области разнообразных тембровых микстов. В этом отношении «Семь слов» С.Губайдулиной можно назвать этапным сочинением. Оно продемонстрировало замечательное тембровое взаимодействие баяна, виолончели и струнного оркестра. В дальнейшем композиторы продолжили эксперименты, соединяя баян в ансамбле с клавишными (фортепиано, клавесин), духовыми (флейта, кларнет, гобой, фагот, саксофон), ударными инструментами. Поиски шли и в направлении новых выразительных приёмов игры. Во время работы над партитой «Семь слов» С.Губайдулиной потребовался особый способ звукоизвлечения на баяне, который символически отображал бы идею распятия. Так, Ф.Липс изобрёл приём расщепления звука, когда один из двух унисонных голосов остаётся на своей высоте, а другой глиссандирует вниз.

У каждого инструмента есть сферы выразительности, раскрывающие его художественные возможности с той или иной стороны. В сочине-

ниях сакральной тематики оказались сильно востребованными темброво-сонорные качества звучания баяна, выраженные в таких приёмах игры как тремоло, кластер, нетемперированное *glissando*, *vibrato*, удары по меху, шум воздушного клапана. Они выполняют не только изобразительную функцию, но и важную экспрессивную. Благодаря им композиторы достигают большой психологической глубины образов и огромной силы эстетического воздействия на слушателя.

Широко востребованными оказались и полифонические возможности баяна. Наличие двух клавиатур и компактное расположение клавиш позволяет баянисту вести несколько мелодических линий и охватывать значительный диапазон. Этим свойством инструмента особенно активно пользуется М.Броннер, в произведениях которого фактура, как правило, полифонична.

Новая, прежде не характерная для баяна, сфера сакральных образов представила инструмент в новом качестве. Персонификация подняла его художественный статус на более высокий уровень, позволила взглянуть на него как на живой организм, личность. Подобное отношение к баяну в конце XX века как к живому, дышащему существу демонстрирует новое восприятие инструмента. Современный баян открыт для любых экспериментов и поисков, которые, несомненно, будут ещё продолжаться.

SACRED MUSIC FOR BAYAN

© 2010 O.P.Vasilyev^o

Orenburg State Institute of Arts, named after L. and M.Rostropovichs

The author of the article examines briefly the sacred music for bayan, created by modern Russian composers.

Keywords: bayan, ensemble, sacral image, timbre, personification, theatricality.

^o Oleg Petrovich Vasilyev, music teacher of Special Music School of Orenburg State Institute of Arts, named after L. and M. Rostropovichs. E-mail: oleg76vas@mail.ru