

И. В. ЛОГИНОВА

Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмагилова

УДК 781.7

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.4.085-089

«НАПЕВ. РАССКАЗ. ТАНГО И ПЛЯСКА» А. ХАСАНШИНА: МЕЖДУ КОМПОЗИЦИЕЙ И ИМПРОВИЗАЦИЕЙ

амерно-ансамблевый цикл «Напев. Рассказ. Танго и Пляска» башкирского композитора Азамата Хасаншина¹ (2014) написан для трёхструнной домры, баяна, балалайки-контрабас и ударных инструментов. Премьера состоялась 18 февраля 2015 года в концертном зале им. Ф. И. Шаляпина Уфимского государственного института искусств им. Загира Исмагилова².

Рассматриваемое сочинение необычно для домровой музыки: оно представляет собой пример микстовой композиции с глубоким философским подтекстом. В предлагаемой статье предпринята попытка показать особенности использования домры в произведении башкирского автора.

Концепция произведения определила выбор композиционных средств, исполнительских приёмов. А. Хасаншин углубляет тенденцию, наметившуюся в творчестве современных композиторов, пишущих для домры – расширение выразительных ресурсов инструмента, освоение новых образных сфер. Здесь «Восток» встречается с «Западом»: композитор воплощает своё понимание путей взаимодействия «западной» и внеевропейской музыки в ракурсе актуального в музыковедении воззрения на музыку «без географических, исторических и стилистических границ»³ [7, с. 10]. Хасаншин, по его словам, стремился обозначить «исток русской домры, связанной своими корнями со степным музицированием»⁴. Таким образом, русская трёхструнная домра становится главным выразителем ориентального начала. Говорить о наличии ориентализма позволяет ряд композиционных приёмов: свободное, присущее ориентальной музыке вариантное развёртывание музыкальной ткани во времени (здесь видится элемент импровизационности), принцип монтажной формы, а также аллюзия звучания восточного инструмента – уда⁵ (имитация приёмов игры, изменение тембра: игра *sul tasto*, *sul ponticello*)⁶.

Важно, что Хасаншин трактует домру не как инструмент, принадлежащий определённому нации, времени, культурному контексту, а как орудие самовыражения того, кто музицирует на ней. В таком понимании домра играет роль «*позитивного посредника-медиатора*» при постижении Сущего. Композитор советует исполнителю достичь состояния, когда «душа говорит посредством инструмента» [5]. Идея А. Хасаншина близка убеждению Айрис Эуп о духовности, воплощённой посредством музыки: «музыка – это язык духовности», «музыка – это больше, чем выражение психических состояний через воспроизведение звука» [9, с. 145, 147].

При подобном понимании актуализируется донациональная, праэтническая сущность музыкального инструмента как ритуального орудия. По замыслу автора, должно возникать пространство магии, ритуала, обрядовости – близкое всем культурам и каждому человеку.

Концепцию сочинения Хасаншин концентрирует в идее слияния человека и Абсолюта через медитацию и пляску. Причём эти два полярных состояния бытия (замедленное и ускоренное относительно усреднённого, в котором мы пребываем в повседневности) постоянно перетекают друг в друга.

В домровой музыке медитацию как важный компонент восточной культуры впервые воплотила С. Губайдулина [2, с. 120]. В 1980-е годы ею был создан макроцикл «По мотивам татарского фольклора» для домр (малой, альтовой и басовой) и фортепиано, состоящий из трёх тетрадей по пять пьес [6, с. 37]. Ориентализм здесь носит опосредованный характер и, вместе с тем, основывается на интонациях татарского фольклора⁷.

Ещё одним примером претворения восточного в музыку для домры может служить цикл для малой домры, фортепиано и фоторяда Г. Зайцева «В проекции» (2009). По замыслу этого композитора, постижению концепции способствует фоторяд, иллюстрирующий звучание. На

экране представлены таттвические символы⁸. Они изображены при помощи геометрических рисунков в форме простейших фигур (треугольник, квадрат, круг), используемых в мистической практике оккультных учений Востока, например, тантризма [1, с. 196, с. 204].

А. Хасаншина сближает с С. Губайдулиной, Г. Зайцевым ориентальный философско-религиозный взгляд на мир. Обращение к архаике нашло отражение в избираемой ими тематике произведений, предпочтениях в образной сфере, выборе композиционных средств. Можно отметить присущее им стремление передать средствами музыкальной выразительности восприятие времени как «бесконечно длящегося процесса», так называемого «вертикального времени»⁹, «опространственного времени»¹⁰ [4, с. 467].

Углубление и расширение сферы инструментальной медитации в рассматриваемом сочинении Хасаншина многопланово. Отражением концепции произведения в формообразовании послужил монтажный принцип композиции, сочетающийся с чертами сюитности и рондальности. Эстетика дления, погружения-транса, свойственная восточной музыке, проявилась в чертах репетитивности. Части цикла настолько переплетаются между собой, что исполнение их по отдельности не представляется возможным. Процесс композиционного развёртывания – от медленных частей к быстрым – сознательно нарушается включением контрастных, либо прямо импровизационных, либо созданных в импровизационном стиле эпизодов.

Общая конструкция обнаруживает черты рондо. Рефренами выступают темы напева и рассказа. Они звучат в медленных темпах (соответственно, *Lento* и *Andante*) и представляют сферу медитативности. На трёхструнной домре естественным было бы исполнять мелодии приёмом тремоло. Однако композитор намеренно указывает иной способ исполнения – ударами, с последующим тремолированием в момент угасания звука. При этом звук живёт за счёт нетемперированного вибрата, исполняемого левой рукой, и микродинамических колебаний. Подобная композиторская находка передаёт особенности восточного интонирования, а также выдвигает на первый план речитацию – вместо кантиленности звучания.

Тема рассказа поручена домре. Мелодия-монолог имеет ориентальную окраску. Это прояв-

ляется в пентатонических интонациях, обильной мелизматике, микрохроматике. Последняя достигается исполнительским приёмом вибрата левой (реже правой) рукой. Как особый сонорный эффект выглядит наложение полутонов, происходящее за счёт одновременного угасания отдельных звуков, исполняемых на соседних струнах и образующих интервал малой секунды.

А. Хасаншину близко определение феномена звука «как первичного космологического начала», данное А. Тертеряном: «Звук уже есть изначально в инструменте. Исполнителю важно отнестись к “орудию” благоговейно и открыть, освободить звук» (цит. по: [3]). Очевидно, от домриста требуется предельно внимательное отношение к звуку. Для получения различной окраски, а также плотности звука следует варьировать степень погружения медиатора в струну, вес правой руки (играть то «наполненной», то «лёгкой» рукой).

При исполнении медленных частей композитор предоставляет исполнителям свободу: *«нотная запись способна лишь приблизительно фиксировать многопараметровость реального звучания»*. Так, выдержанные гармонии могут звучать свободно (исполнитель вправе увеличивать, либо уменьшать длительности), в нотном тексте выписано множество фермат (большинство – над паузами), цезур. При этом приветствуется варьирование параметров звучания: динамики, темпа, тембра и др.

Раздел пляски контрастирует медленным частям. Им противопоставляются метроритм (частая смена размера), собственно быстрый темп, обеспечивающий моторность. На интонациях темы пляски строится эпизод фугато. Квази-серьёзное фугато скрывает некий сарказм. Как говорит сам автор, он таким способом добивался следующего результата: *«через внедрение знака западной культуры стремился показать неспособность Запада понять суть восточной импровизации»*.

Особое значение композитор придаёт разделу танго. Оно, пользуясь словами автора, *«выражает тоску Запада по восточной чувственности, стремление сбросить европейские условности. Трагизм заключается в том, что эта попытка идёт не на духовном уровне, а на чувственном»*. Жанр танго трактуется как символ западной масс-культуры. Композитор стремится показать разорванность западного сознания, противопоставляя в цикле две

музыкальные традиции: высокую (её знак – сама форма фугато) и массовую (танго).

Участники исполнения вступают у Хасаншина в своего рода полилог. Домра здесь – больше первая среди равных, чем полноценный солист. Она увлекает в сотворчество, задаёт характер, призывает, вносит темповое *initio*. При этом каждый инструмент имеет свой образ-символ. Домра выдвигается как носитель восточного мелоса, баян, исполняя тему танго, порождает аллюзию на *Tango nuevo* А. Пьяццоллы. Джазовое начало ощущается в ритме, инструментовке (партия ударных включает щётки, бочку, хайхэт). Хасаншин внёс в цикл два импровизационных соло в джазовой манере: партия для ударной установки не выписана, исполнитель творит музыку непосредственно во время исполнения. Балалайка-контрабас за счёт низкого регистра её звучания трактуется как базис, первооснова акта музицирования.

По замыслу Хасаншина, процесс коллективного исполнения есть акт сотворчества. Он призван способствовать достижению музыкантами и слушателями ощущения «слияния с Абсолютом». Радость от спонтанного творчества должна порождаться непосредственно во время игры. Необходимым компонентом подобного музи-

цирования становится импровизационность. В этой связи примечательны суждения Г. Е. Льюиса об «основополагающем значении» импровизации: она необходима не только в музыке, но и в целом определяет «выживание и формирование каждого человека» [8].

При формальном, заученном исполнении – «воспроизведении заранее зафиксированных высот» – теряется весь смысл, идея произведения. Ощущение времени как потока является свойством, присущим восточному музицированию. Можно говорить о «континуальном процессе» [4, с. 468].

В цикле «Напев. Рассказ. Танго и Пляска» Хасаншин синтезирует признаки разных эпох, стилей, жанров, техник композиции. Здесь сонорика, алеаторика, монтажный принцип письма органично сочетаются с неофольклоризмом (стилизация восточного напева), необарокко (фугато), а также с джазом, жанром танго. Тем самым, композитор развивает тенденцию претворения современных композиторских техник в музыке для народных инструментов, расширяет сферу внеевропейского – восточного – начала в сочинениях для домры. Кроме того, Хасаншин углубляет область импровизационной игры, вариантного развёртывания музыкальной ткани во времени.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Азамат Данилович Хасаншин (род. 1971 г., Казань) – композитор, член Союза композиторов России и Республики Башкортостан, кандидат искусствоведения, доцент Уфимского государственного института искусств им. Загира Иσμαгилова.

² Композиция создавалась для конкретного состава исполнителей, лауреатов международных конкурсов: И. Логиновой (домра), С. Халилова (баян), В. Логинова (балалайка-контрабас), В. Прокофьева (ударные).

³ Цитаты литературы на иностранных языках даются в переводе автора статьи.

⁴ Здесь и далее курсивом приводятся слова А. Хасаншина, взятые из бесед с ним, состоявшихся на протяжении января 2015 – марта 2016 гг.

⁵ Уд – (от арабского аль-уд – буквально – дере-

во), древний арабский музыкальный инструмент (4–6-струнный, щипковый), предшественник европейской лютни. Распространён в странах Ближнего Востока, Северной Африки, Закавказья, Средней Азии.

⁶ Опус А. Д. Хасаншина посвящён другу композитора – палестинскому музыканту Басему аль-Ашкар, исполнителю на уде, обучавшемуся в Уфимском государственном институте искусств в 2000-х годах.

⁷ Пять пьес для малой домры и фортепиано «По мотивам татарского фольклора» анализирует в своей диссертационной работе А. А. Желтирова [2, с. 120–124].

⁸ Таттва – др.-инд. Tat'va – знак.

⁹ Выражение Дж. Крамера.

¹⁰ Выражение Р. Вагнера, Т. Адорно.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гринес О. В. Премьера «В проекции» Г. С. Зайцева глазами интерпретатора // Проблемы современной музыки: сб. мат. V Междунар. науч.-практ. конф. / ред. Н. В. Морозова. Пермь, 2012. С. 195–204.

2. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: дис. ... канд. искусствоведения. Оренбург, 2009. 200 с.

3. Кузнецова М. В. Джачинто Шельси и Авет Тертерян: грани одной темы. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Kuznetsova.pdf> (Дата обращения: 21.03.2016).

4. Теория современной композиции: учебное пособие / ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с..

5. Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/61409/40/Han_-_Misticizm_zvuka.html (дата обращения: 13.10.2016).

6. Щеглина А. Благословен твой труд, учитель. К юбилею Н. И. Липс // Народник. 2007. № 4 (60). С. 35–39.

7. Greve Martin. Writing against Europe: On the Necessary Decline of Ethnomusicology // *Ethnomusicology Translations*, No. 3 (2016), pp. 1–13. URL: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/emt/article/view/22461> (дата обращения: 27.08.2016).

8. Lewis George E. Critical Responses to “Theorizing Improvizaion (Musically)” // *Music theory online*. Volume 19, Number 2. June 2013. URL: <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.lewis.html> (дата обращения: 02.09.2016).

9. Yob Iris M. Why is Music a Language of Spirituality? // *Philosophy of Music Education Review*, Vol. 18, No. 2 (Fall 2010), pp. 145–151. Published by: Indiana University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/pme.2010.18.2.145> (дата обращения: 31.08.2016).

REFERENCES

1 Grines O. V. Prem'era «V proektsii» G. S. Zaytseva glazami interpretatora [The Premiere of “Projection” by G. S. Zaytsev through the Eyes of the Interpreter]. *Problemy sovremennoy muzyki: sb. mat. V Mezhdunar. nauch.-prakt. konf.* [Issues of Contemporary Music: Compilation of Materials of the International Scholarly-Practical Conference]. Ed. by V. Morozova. Perm, 2012, pp. 195–204.

2. Zheltirova A. A. *Muzyka dlya russkoy domry: stadii evolyutsii i stilevye tendentsii: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Music for the Russian Domra: Stages of Evolution and Stylistic Tendencies: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Orenburg, 2009. 200 p.

3. Kuznetsova M. V. *Dzhachinto Shel'si i Avet Terteryan: grani odnoy temy* [Giacinto Scelsi and Avet Terterian: the Boundaries of One Theme]. URL: <http://www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Kuznetsova.pdf> (21.03.2016).

4. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie* [The Theory of Contemporary Composition: a Textbook]. Edited by V. S. Tsenova. Moscow: Muzyka, 2007. 624 p.

5. *Khazrat Inayyat Khan. Mistitsizm zvuka* [Hazrat Inayat Khan. The Mysticism of Sound]. URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/61409/40/Han_-_Misticizm_zvuka.html (13.10.2016).

6. Shcheglina A. Bлагословен твой труд, учитель. К юбилею Н. И. Липс [Blessed be Your Work, O Teacher. Towards the Anniversary of N. I. Lips]. *Narodnik* [Populist]. 2007, No. 4 (60), pp. 35–39.

7. Greve Martin. Writing against Europe: On the Necessary Decline of Ethnomusicology. *Ethnomusicology Translations*. 2016, No. 3, pp. 1–13. URL: <https://scholarworks.iu.edu/journals/index.php/emt/article/view/22461> (27.08.2016).

8. Lewis George E. Critical Responses to “Theorizing Improvizaion (Musically)”. *Music Theory Online*. Volume 19, Number 2. June 2013. URL: <http://mtosmt.org/issues/mto.13.19.2/mto.13.19.2.lewis.html> (02.09.2016).

9. Yob Iris M. Why is Music a Language of Spirituality? *Philosophy of Music Education Review*. Fall 2010. Vol. 18, No. 2, pp. 145–151. Published by: Indiana University Press Stable. URL: <http://www.jstor.org/stable/10.2979/pme.2010.18.2.145> (31.08.2016).

«Напев. Рассказ. Танго и Пляска» А. Хасаншина: между композицией и импровизацией

Сочинение башкирского композитора Азамата Хасаншина «Напев. Рассказ. Танго и Пляска» (2014) представляет собой камерно-ансамблевый цикл для трёхструнной домры, баяна, балалайки-контрабас и ударных инструментов. На примере этого произведения в статье рассматриваются используемые выразительные ресурсы домры. Композитор в своём опусе расширяет границы проникновения восточного, ориентального начала (шире – вневропейского) в музыку для домры. Это выражается через специфическую трактовку тембра инструмента (например, предусмотрена имитация звучания уда), стилевые и композиционные особенности, а также внедрение элементов импровизации (так, партия ударных полностью ориентирована на фантазию исполнителя). Партия домры насыщена мелизматикой, микрохроматическими ходами, сонорными приёмами, дающими колористический эффект. Композитор подчёркивает, что стремится передать праэтническую

сущность домры как музыкального орудия вне определённого культурного, национального контекста. Концепция сочинения, как её формулирует сам Азамат Хасаншин, – слияние с Абсолютом – достигается посредством акта коллективного исполнения. Импровизационный акт сотворчества призван воплотить атмосферу мистики, культа, присущую процессу приобщения к Абсолюту. Композитор углубляет сферу инструментальной медитации. Части цикла являются репрезентантами полярных состояний бытия – медитации и пляски. По замыслу автора, они тесно переплетаются между собой, проникают друг в друга. Произведение Азамата Хасаншина расширяет возможности синтеза различных стилевых направлений в музыке для домры.

Ключевые слова: Азамат Хасаншин, музыка для домры, импровизация, музыкальный ориентализм, стилевой плюрализм.

“Melody. Narrative. Tango and Dance” by Azamat Khasanshin: Between Composition and Improvisation

The composition “Melody. Narrative. Tango and Dance” (2014) by Bashkir composer Azamat Khasanshin presents a chamber cycle for three-string domra, bayan, contrabass balalaika and percussion instruments. On the example of this composition the article examines the utilized expressive means of the domra. The composer in his oeuvre expands the horizons of penetration of the Eastern, Oriental (or, to take it more broadly – the non-European) element into music for the domra. This is manifested by the specific rendition of the instrument’s timbre (for example, imitation of the sound of the oud is planned), stylistic and compositional peculiarities, as well as implementation of elements of improvisation (thus, the percussion part is completely geared on the performer’s fantasy). The part of the domra is saturated by melismas, microtonal motions and sonoric devices, providing coloristic effect. The composer emphasizes that he aims to convey the fore-ethnic essence of the domra as a musical tool beyond any specific cultural, national context. The conception of the composition, as Azamat Khasanshin himself formulates it – the confluence with the Absolute – is achieved by means of the act of collective performance. The improvisational act of co-creation is called upon to embody the atmosphere of mysticism and cult peculiar to the process of admission into the Absolute. The composer deepens the sphere of instrumental meditation. The various movements of the cycle are representatives of the polar states of being – meditation and dance. According to the author’s intention, they closely intertwine with each other and penetrate into each other. Azamat Khasanshin’s composition broadens the possibilities of synthesis of various stylistic directions in music for the domra.

Keywords: Azamat Khasanshin, music for the domra, improvisation, musical orientalism, stylistic pluralism.

Логинава Ирина Валерьевна

ORCID: 0000-0002-2068-402X

старший преподаватель кафедры

народных инструментов,

аспирантка кафедры истории музыки

E-mail: lokaust@rambler.ru

Уфимский государственный институт искусств

им. Загира Исмагилова

Уфа, 450008 Российская Федерация

Irina V. Loginova

ORCID: 0000-0002-2068-402X

Senior Faculty Member

at the Department of Folk Instruments,

Post-graduate student

at the Music History Department

E-mail: lokaust@rambler.ru

Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv

im. Zagira Ismagilova

Ufa State Institute

of Arts named after Zagir Ismagilov

Ufa, 450008 Russian Federation