

Н.Ф. ГАРИПОВА

Уфимская государственная академия искусств им. Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики

УДК 781.62:786.2

ИНТОНАЦИОННАЯ ЛЕКСИКА КУРАЯ В ТЕМАТИЗМЕ ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЙ БАШКИРСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Центральным аспектом проблемы в настоящей статье служит выявление башкирской интонационной лексики — устойчивых интонационных оборотов, мигрирующих в художественном пространстве темы и переходящих из текста в текст с сохранением ряда первичных художественно-образных или эмоциональных значений. Природа такого рода интонаций определяется содержательными контекстами жанров традиционной музыки башкир и прежде всего — жанрами «озон-кюй», «кыска-кюй» и «халмак-кюй». Важное значение имеют также словарь мигрирующих формул, распространенная в народной культуре традиция орнамента и устойчивость художественных связей с отдельными музыкальными инструментами. Главный из них — курай — эмблема, символ и художественный знак башкирской национальной традиции, — также во многом определяет интонационно-лексический состав тематизма фортепианных сочинений башкирских композиторов.

В период создания первых обработок фортепианной миниатюры воплощение национального проявлялось в цитировании материала народных песен и наигрышей, в появлении большого числа обработок и гармонизаций фольклорных источников. Традиция обращения к устному народному творчеству не утрачена и в более позднее время. Однако существенно изменились способы обращения с первоисточниками. В отдельных случаях композиторы воспроизводят признаки основных песенно-танцевальных жанров — озон-кюй и кыска-кюй, имитируя стиливые черты манеры их исполнения, детально воспроизводя темброво-акустические характеристики. Обращение композиторов к жанрам народного музыкального искусства объясняется художественной задачей воспроизведения предметно-образных характерных сцен национальной народной жизни, типичных для национального

бытия событий, героев, ситуаций. Подобное «обобщение через жанр» встречается в пьесах с конкретными сюжетными названиями либо в обработках народных песен, например: Н. Сабитов «Песня»; Р. Хасанов «Встреча» и «Протяжная песня»; С. Шагиахметова «Народная песня», «Легенда» и многие другие. Темы при этом обнаруживают прямое образно-стилевое сходство с жанрами башкирского фольклора.

В иных случаях — чаще в академических профессиональных жанрах фортепианной музыки (прелюдия, ноктюрн, пьеса, соната) — используются своеобразные сочетания национальной лексики с европейскими традициями академической профессиональной фортепианной культуры.

Образцами развертывания озон-кюя и сформировавшейся в его контексте лексики в фортепианных произведениях могут служить многие жанры, связанные с идеей лирического или лирико-эпического высказывания: пьесы, прелюдии, поэмы, ноктюрны, легенды, баллады. Множество произведений подобного рода имеют общие черты, без труда обнаруживающие сходство с подлинными напевами озон-кюя. Исследователи отмечают как характерные черты последних одноголосное импровизационное изложение с частой сменой размеров и протяжной певучей манерой исполнения. Большая часть протяжных песен связана с конкретными лицами и событиями. Отсюда и их принципиальная «монологичность», организующая указанные черты.

«У башкир существует традиция исполнения озон-кюй высоким голосом: сопрано или меццо-сопрано у женщин и тенор у мужчин, — пишет Р. Сулейманов. — Преобладание одного и того же голоса в жанре озон-кюй связано с эстетическими предпосылками — прежде всего, с содержанием и эмоциональным настроением многих песен», — считает автор [7, с. 20]. Первоначальное изложение протяжных песен, как

правило, соответствует среднему или высокому голосовому регистру, последующее же тяготеет к расширенному диапазону в пределах 1 и 2 октав.

Помимо одноголосия и характерной свободы метроритмического развертывания, не менее важной чертой и признаком озон-кюя является связь с тембром курая. Сформировалась особая интонационная лексика в зависимости от его природы и техники исполнения. Исследователи отмечают, что в традиции исполнения инструментальных кюев устойчивым является тождество представлений о звучании *голоса и курая*.

Анализ некоторых протяжных песен, записанных для исполнения их голосом и для игры на курае, позволил выявить типичное для озон-кюев обилие украшений и особую интонационно-ритмическую роль тона — протяжного, длящегося — связанного с воплощением состояний созерцания, длительно выдерживаемой медитации. Последняя подпитывается и постоянно формируется внутренней интонационно-звуковой энергией тембровой вибрации, а также энергетикой лада, связывающего протяжные тоны высотой горизонтали. Как мы увидим в дальнейшем, существо озон-кюев определяется именно этой ключевой интонацией — *интонацией протяжного тона*, имеющей различные варианты модификации лексических форм. Среди них характерными являются неперриодичность метрики, необычная ритмическая дробность узоров орнамента, в результате чего запись ведется в непривычных для европейской нотной графики размерах 5/4, 8/4, 10/4, 9/4.

Аналогичная форма записи воспроизводится башкирскими композиторами в фортепианных пьесах. Так же, как и традицию одноголосного изложения, мы можем наблюдать эти признаки и черты в пьесах Н. Сабитова, М. Ахметова, Р. Газизова, С. Шагиахметовой, З. Исмагилова и других авторов.

Сюжетная основа многих фортепианных сочинений башкирских композиторов нередко подтверждается их названиями либо ремарками авторов «В духе протяжной песни», «Медленно, с душой» и т.п., что дает возможность композитору и исполнителю для разнообразного воспроизведения «образа курая», который в свою очередь тесно связан со стилистикой и манерой исполнения озон-кюев. Курай — своего рода ключ к жанровой характеристике сюжетной сцены и к специфике интонирования темы на сюжетно-образной основе.

В пьесе Н. Сабитова и его же Вариации № 9 из цикла «10 вариаций для фортепиано» признаками воплощения образа курая, наряду с тембром, является его интонационная лексика. Это «*курайный разбег*» — типичная для инструментальных импровизаций интонация, украшающая долгий протяжный звук (т. 1—2 и т. 5—6 примера № 1; т. 5—6 и 11—12 примера № 2).

Для пьес подобного типа характерно картинно-живописное воспроизведение народной жизни, где часто встречаются сцены музицирования с изображением игры одного или нескольких кураистов, либо звучания курая с голосом. Так, «два курая» звучат параллельными квартами в «Песне» Н. Сабитова (пример № 1), а параллельные кварты на фоне выдержанного бурдона в «Легенде» С. Шагиахметовой изображают ансамбль из трех кураистов (пример № 3).

Примером характерного использования курайной лексики в озон-кюях является также своеобразное развертывание мелодической линии от одного выдержанного тона к другому. Это качество башкирских протяжных песен было замечено еще в прошлом веке русским историком и этнографом Р. Игнатьевым, который отмечал, что «каждый куплет или даже каждая высказанная мысль оканчивается протяжной нотой» (цит. по: [4, с. 281—282]).

Особая роль «протяжного тона», повышенное внимание к нему как отдельной самоценной интонации со всеми оттенками и нюансами произнесения, на какие только способен человеческий голос или заменяющий его курай, составляет одну из существующих черт озон-кюя, воплощающего самобытность национальной традиции. Ярким примером смыслового акцента на семантике «курайного разбега» и «протяжного тона» может служить сюжетная пьеса Д. Хасаншина «Дедушка и бабушка поют и пляшут» из цикла «От Волги до Урала» (пример № 4).

Как показывают наблюдения, для башкирских озон-кюев характерно двойное использование протяжных тонов: вертикальное, в функции бурдона, и горизонтальное, с его разнообразными функциональными проявлениями. В качестве примеров вертикального звучания «протяжного тона» приведем варианты записей башкирских инструментальных наигрышей «Салават» с типичным дублированием тона в октаву и квинту и «Степная кукушка» с характерной фермой «протяжного тона» (примеры № 5 и № 6).

Аналогичные приемы встречаем в пьесах — обработках композиторов З. Исмагилова, Р. Сальманова, Р. Касимова, где «протяжные тоны» берут на себя функцию сохранения национально-характерного колорита и жанрово-стилевых признаков озон-кюя.

Известно, что особенностью многих обработок является значительная степень адаптации напевов к фортепианной фактуре и многоголосному изложению с его традицией организации мелодики в четкую метрическую структуру. Таковы обработки Р. Сальманова (песни «Туяляс», «Азамат»), З. Исмагилова («Кукушка»), где от начала и до конца сохраняется двудольная метрическая сетка и характерная для профессионального изложения акцентная метрика гармонического сопровождения.

В этой ситуации семантическая роль «протяжных тонов» как знаков озон-кюя значительно повышается. Так, в обработке Р. Сальмановым башкирского народного наигрыша «Вороной иноходец» «протяжный тон» выполняет роль эмблемы будущего сюжетного песенно-танцевального действия. Он введен традиционной «фигурой разбега» и выдержан долгой фермой с типичным дублированием тона в октаву и квинту (пример № 7).

Не менее типично и горизонтальное интонирование «протяжного тона», который может возникнуть, как уже отмечалось, в сопровождении орнаментального узора путем «разбега» или в результате использования «курайной синкопы». Присутствие этих приемов заметно в песнях «Урал», «Кахым-туря», «Буранбай», «Сыр-Дарья».

Однако нередко «протяжный тон» как лексическая структура возникает вне орнамента, в виде долгого — пространственно и акустически выдержанного звука. Такие примеры курайной лексики, сформировавшейся в контексте озон-кюев, типичны для начала мелодий. Особую семантическую область представляют собой кадансы. В этом случае, как правило, «протяжный тон» заканчивается на ферме и подготавливается длительно озвучиваемым, многократно повторяемым звуком (к примеру, башкирский народный наигрыш «Салават», башкирские народные песни «Азамат», «Шаура», «Салимакай»).

«Протяжный тон», излагаемый в начале мелодии, часто выполнял роль призыва к вниманию, сигнала к началу музыкального монолога (в песне «Шаура», к примеру, «протяжный тон»

соответствует междометию «Эй!»), либо обозначал «вершину-источник» — наиболее сильную в эмоциональном плане точку напряжения (песня «Азамат»).

Примеры горизонтального развертывания «протяжного тона» в фортепианных пьесах башкирских композиторов встречаются как в «академически оформленных» текстах (с равномерно-акцентной метрикой), так и в свободно развертываемой графике композиций с переменными размерами. Так, в «Песне» Р. Газизова из цикла «Картинки» (пример № 8) и в Пьесе из цикла «8 пьес для фортепиано», изложенных в бестактовой системе записи (пример № 9), выдержанный тон появляется в виде «курайной синкопы» (в первом случае — орнаментированной секстолью, во втором — взятой «разбегом»).

Многократное интонирование «курайной синкопы» характерно для произведений Р. Газизова Пьеса № 1, «Джигиты», «Легенда» из цикла «10 пьес для фортепиано». Неоднократно встречается эта мигрирующая интонация и в произведениях других авторов, к примеру, в теме средней части Баллады соль минор Н. Сабитова. В темах из Лирической пьесы Р. Сальманова и Прелюдии № 24 Х. Заимова «курайная синкопа» вносит моменты напряжения и внутреннего волнения в спокойный повествовательный тонус пьес, развертываемых в медленном темпе. В Балладе си минор Н. Сабитова и «Мелодии» Х. Заимова «курайная синкопа» становится ключевой интонацией пьес, определяя «основной нерв» и «внутренний заряд» внешне спокойного «протяжного тона», вызывающего эффект лирического настроения, смешанного с тревогой и чувством напряженного ожидания.

Интересны примеры включения «протяжного тона» в начало темы вступления из Концерта для фортепиано с оркестром Р. Газизова (пример № 10). Здесь мы видим образцы звучания «протяжного тона» в акустически свободном пространстве темы. Тон обозначен метрической границей лишь условно: его семантика связана с акустикой и художественными особенностями артикуляции курая, где звук по своей сути длится неопределенно долго, свободно, без собственного голосу напряжения, но достаточно активно, чтобы послужить импульсом к развертыванию основы темы.

Тема состоит из нескольких «протяжных тонов» — акустически и семантически самосто-

ятельных, периодически украшаемых орнаментальным узором и постепенно усиливающих напряжение путем повышения тесситур звучания (*g-h-c-f*).

Заметим, что клавишная природа фортепиано и особенности его тембра позволяют воспроизводить различные градации певучей манеры исполнения. Однако песни и бытующие в этом стиле курайные напевы не тождественны манере глубокого и полнозвучного *bel canto*. На это обратил внимание Р. Сулейманов в книге «Жемчужины народного творчества Урала»: «<...> пение башкирских протяжных песен основано на широком дыхании, но оно отличается от природы *bel canto*, требующего значительных певческих усилий, затрачиваемых на преодоление сопротивления значительного пространства концертного зала или театра. Этой напряженности в исполнении протяжных песен не наблюдается, так как башкиры поют хотя и на широком, но как бы «затаенном» дыхании, отчего звукоизвлечение происходит при минимальном расходе воздуха. Такая разновидность пения сформировалась, очевидно, в условиях небольшого замкнутого объема юрты, для преодоления звукового пространства которого значительного напряжения не требовалось» [7, с. 21].

Это рассуждение имеет непосредственное значение для понимания смысла интонирования «протяжного тона» на фортепиано. Клавишная природа инструмента способствует тому, что профессиональные композиторы не часто прибегают к «прямому» воспроизведению «протяжного тона», предпочитая другие его лексические формы. К примеру, идентичные фортепианному приему «репетиции» — «курайные вибрато», часто используемые в интонировании народными исполнителями, — также относим к числу мигрирующих интонационных формул, распространенных в фортепианных текстах с башкирской интонационной лексикой.

На характерность таких интонаций и необходимость их точной графической фиксации при расшифровке фольклорных напевов указывает исследователь Р. Зелинский. Он выделяет три основных интонационных формы долгого звука (в нашей терминологии — лексических форм протяжного тона): 1) расцветивание тона при помощи вибрато (назовем эту мигрирующую формулу «курайным вибрато»); 2) окончание протяжного тона акцентом («акцентный тон») и 3) чистый тембр курая [6, с. 64].

Указанные лексические формы, как и предыдущие, можно отнести к числу характерной интонационной лексики курая, сформированной в контексте озон-кюя и также распространившейся в текстах фортепианной музыки башкирских композиторов. Формулы-знаки курая во многом определяют интонационный словарь фортепианной музыки и ее связь с национальной традицией.

Примеры интонаций «вибрирующего тона» содержатся в уже упоминаемой ранее Пьесе № 8 Р. Газизова из цикла «8 пьес для фортепиано», в теме побочной партии «Сонаты-фантазии» Х. Ахметова. «Чистый тембр» курая (собственно, «протяжный тон») мы встречаем в пьесе Д. Хасаншина «Дедушка и бабушка поют и пляшут», в теме вступления к Концерту для фортепиано с оркестром Р. Газизова, в теме II части Сонаты для фортепиано Л. Исмагиловой, где он появляется как в начале мотивов, так и в моменты их завершения. К подобным примерам относим тему главной партии «Поэмы» М. Ахметова, Пьесу № 6 Р. Газизова, Вариацию № 9 из цикла «10 вариаций для фортепиано» Н. Сабитова (примеры № 2, 4, 9, 10, 11, 12).

Акцентное окончание выдержанного тона («акцентный тон») представляет собой продление тона путем прибавления к нему более короткого по времени звука этой же высоты. Оформляется оно, как правило, при помощи лиги. Это видно на примере башкирских народных песен «Туяляс», «Азамат» в обработке Р. Сальманова.

Этот вариант воплощения «протяжного тона» обязан своей природой особой экспрессии, тембру и артикуляции курая. Идентичен он также и отдельным особенностям фонетического строя башкирского языка и речи, связанных с возможностью акцентирования (ударения) не только гласных, но и согласных звуков. В контексте протяжных напевов он подчеркивает особую значимость тона-процесса как момента «дления», рождающего эмоциональные реакции человеческой души, нюансы и градации тончайших переживаний.

В пьесе С. Шагиахметовой «Легенда» (пример № 3) «акцентный тон» представлен дуэтом двух кураев, которые противопоставлены семантике чистого тембра «протяжного тона», изложенного в басу.

В средней части обработки песни «Кукушка» З. Исмагилова, где используются жанровые при-

знаки озон-кюя с их характерным узорчатым орнаментом, экспрессивности звучания в значительной степени способствует часто используемая лексическая форма «акцентного тона». Она образует скрытые импульсы, отражающие внутреннюю динамику инварианта.

В пьесе Р. Хасанова «Встреча» из цикла «Фортепианные миниатюры» (пример № 13) эмоционально-смысловая значимость тона особенно очевидна. Сравним два синтаксических сегмента: затакт—1-й такт (1-й сегмент) и т.2—т.3 (2-й сегмент). В формально-синтаксическом расположении сегментов с точки зрения европейской тактово-метрической системы звук «фа» 2-го такта является окончанием 1-го мотива, и его дление должно закончиться с наступлением тактовой черты. Она ограничивает напев квадратно построенными мотивами в размере 2/4. Однако семантический статус звука «фа» как «протяжного тона» возникает именно благодаря использованию его в известной уже нам лексической форме «акцентного тона». «Протяжный тон» становится не просто долго выдержанным акустическим звуком, но несет самостоятельную смысловую нагрузку тона в контекстной семантике озон-кюя. Благодаря артикуляционной экспрессии, а также самостоятельности структуры оформления (мотив), он находится в несимметричном тактовом расположении по отношению к предшествующему мотиву (2:1) и усилен активным внедрением тона с помощью краткого мелизма. Заметим, что последний выполняет не столько орнаментальную, сколько коммуникативную функцию активизации внимания слушателя.

Интересными представляются наблюдения над актуализацией «акцентного тона» в условиях фортепианной звучности. В пьесе «Встреча» второй звук «протяжного тона», образуя вертикальное тождество со звуком второго голоса, появляется на сильной доле (т.3 примера № 13). Так образуется естественный обертоновый акустический акцент и происходит актуализация второй доли «протяжного тона».

Аналогичный прием в условиях двухголосного изложения протяжных напевов встречается в теме главной партии «Поэмы» М. Ахметова (пример № 11, т.7—8), где акцентную роль выполняет ритмическая фигура квартового бурдона.

В Пьесе № 6 Р. Газизова неоднократное появление «акцентного тона» (т.3, т.6 примера

№ 12) актуализировано ритмом партии второго голоса (т.7). Оно сменяется появлением курайной синкопы (т.3, 4, 5, 6).

В подобном частом чередовании разнообразных лексических форм в пределах однородной интонационной лексики «протяжного тона», вероятно, и состоит один из стиливых секретов передачи вызываемых озон-кюй лирических чувств в контексте монологического типа высказывания.

Примером синтезирования различных лексических форм «протяжного тона» может служить фрагмент темы «Легенды» С. Шагиахметовой (пример № 14, т.12 — т.16). На фоне бурдонных квинт в горизонтальном разворачивании последовательно появляются «курайная синкопа» (т.12 — т.14), введенная с помощью мелизма, «протяжный тон» (т.13 — т.14), переходящий плавно в «акцентный тон» (т.14), «протяжный тон» с затактовым вспомогательным звуком (т.15) и, наконец, «протяжный тон», украшенный септолю и растворяемый в акустическом пространстве при помощи долгой ферматы (т.16).

Итак, национально-характерные черты и признаки озон-кюй используются в композиторских текстах различными способами: путем целостного воспроизведения жанровых и стиливых черт (с сохранением монологических и акустических закономерностей) либо детальным воплощением интонационной лексики — различных устойчивых интонационных оборотов, сформированных в контексте озон-кюев и в ситуациях их исполнения. Кроме «протяжного тона» нами были выделены и обозначены: «курайная синкопа», «акцентный тон», «каданс озон-кюя» и типичные вертикальные дублировки тона в квинту или октаву («формулы бурдона»).

Эмоциональный строй и существо протяжной песни «свернуто» в основной интонации-инварианте — «протяжном тоне» — ключевой лексической форме озон-кюя. Ее разнообразные структурные и семантические модификации в процессе текстовой миграции направлены к противоположным целям: к воплощению сюжетно-образных, картинно-живописных сцен народной жизни либо к созданию соответствующих созерцательно-медитативных состояний и настроений. Во всех случаях контекстная семантика озон-кюя создает эффект присутствия башкирского национального музыкального языка.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Н. Сабитов.
«Песня»

В духе протяжной песни

Пример № 2

Н. Сабитов. «Десять вариаций для фортепиано».
Вариация № 9

Lento ♩ = 100

Пример № 3

С. Шагиахметова.
«Легенда»

Не спеша

Пример № 4

Д. Хасаншин.
«Дедушка и бабушка поют и пляшут»
из цикла «От Волги до Урала»

Медленно

Пример № 5

Башкирский наигрыш
«Салават»

Пример № 6

Башкирский наигрыш
«Степная кукушка»

Пример № 7

Башкирский наигрыш
«Вороной иноходец».
Обработка Р. Сальманова

Быстро, весело

Пример № 8 Р. Газизов. «Песня» из цикла «Картинки»

Santabile (Певуче)
mf

Пример № 11 М. Ахметов. «Поэма». Главная партия

Andante sostenuto
mf

Пример № 9 Р. Газизов. Пьеса № 8 из цикла «8 пьес для фортепиано»

Медленно. Импрессионно
p

Пример № 12 Р. Газизов. Пьеса № 6 из цикла «8 пьес для фортепиано»

Умеренно $\text{♩} = 94$
mf

Пример № 10 Р. Газизов. Концерт для фортепиано с оркестром. Тема вступления

pp

Пример № 13 Р. Хасанов. «Встреча» из цикла «Десять пьес для фортепиано»

Sostenuto (Сдержанно) $\text{♩} = 76$

Пример № 14 С. Шагиахметова. «Легенда» (т. 12—16)

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.
2. Атанова Л. Роль народных музыкантов в сохранении и развитии традиционных черт башкирского музыкального фольклора // Народное творчество башкир: сб. ст. — Уфа: Башк. кн. изд-во, 1967.
3. Ахметжанова Н. Башкирская инструментальная музыка. Наследие. — Уфа, 1996.
4. Башкирия в русской литературе: в 2 т. — Уфа: Башк. кн. изд-во, 1991. — Т. 1.
5. Головинский Г. Композитор и фольклор. — М., 1981.
6. Зелинский Р. О формообразовании «протяжных» звуков в башкирском инструментальном фольклоре // Традиционное и современное народное музыкальное искусство. — М., 1976.
7. Сулейманов Р. Жемчужины народного творчества Урала. — Уфа, 1995.
8. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. — М., 1999.
9. Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. — М., 1998.

Гарипова Нинэль Федоровна —
кандидат искусствоведения, профессор
кафедры фортепиано Уфимской государственной
академии искусств им. Загира Исмагилова