

модеятельном коллективе // Педагогические условия организации самостоятельного творчества: Сб. статей. Л., 1982. С. 27.

⁷ О работе с творческой молодежью: Постановление ЦК КПСС от 12 октября 1976 г. // КПСС в резолюциях и решениях. М., 1978. Т. 12. С. 368.

⁸ Соломоник Ф. А. Указ. соч. С. 27.

⁹ Программа Коммунистической партии Советского Союза: Новая редакция. С. 58.

Н. П. ЯКОНЮК (МИК)

ЦИМБАЛЫ В НАРОДНО-ОРКЕСТРОВОЙ МУЗЫКЕ БЕЛОРУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

М. И. Глинка, подчеркивая особую художественную роль оркестра, писал, что он «должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ему характер и жизнь»¹. Подобное отношение к оркестру и оркестровым инструментам стало основой русской и советской школы оркестровки и оркестроведения, признающих тембр действенным выразительным средством раскрытия идейно-образного содержания музыкального произведения.

Как известно, тембр обладает свойством приспосабливаться к настроению мелодии, поэтому сфера тембровой выразительности, а следовательно, и круг музыкально-образных воплощений для каждого инструмента необычайно многообразен. Это подтверждается художественной практикой. Не случайно «образные роли» того или иного инструмента даже в творчестве одного композитора весьма различны, а порой прямо противоположны. И все же наблюдения за стилевыми процессами на относительно протяженном временном отрезке дают возможность заметить, что каждому конкретному историческому этапу соответствует определенная типовая трактовка оркестровых инструментов.

В настоящей статье ставится цель показать, как в процессе полувекового развития белорусской народно-оркестровой музыки и национального оркестрового стиля менялось отношение белорусских композиторов к ведущему инструменту белорусского народного оркестра — цимбалам.

Основную область выразительности цимбальной группы долгие годы определяла жанровость. На протяжении почти четырех десятилетий (30—60-е гг. XX ст.) композиторы не решались вывести цимбалы за пределы круга образов, свойственных народно-инструментальной музыке крестьянской традиции. Как в 30—40-е, так и в 50—60-е гг. оркестровым цимбалам доверялись чаще всего танцевальные, реже — скерцозные и маршевые темы. (Напомним, что именно танцевальные и свадебные маршевые наигрыши составляют основу репертуара народно-инструментальных ансамблей смешанного состава с участием цимбал.)

Звончатый, яркий, солнечный тембр цимбал ассоциируется со

светлым, оптимистическим мироощущением. Поэтому специфическое компактное звучание цимбальной группы стало в белорусской народно-оркестровой музыке использоваться для передачи движения праздничной, оживленной, ликующей толпы.

Среди сочинений, в которых у цимбал (чаще всего прим) преобладают энергичные, напористые, жизнерадостные темы жанров «двигательной динамики»², отметим третью часть («День на Полесье») сюиты «На Полесье» В. Оловникова, польку «Добрый вечер» и третью часть сюиты № 3 Н. Чуркина, четвертую часть (Полька) Колхозной сюиты Е. Тикоцкого, Увертюру Н. Аладова, увертюру-картину «Белорусские вечерки» К. Тесакова.

Хотя для солирующих цимбал создано немало виртуозных, чрезвычайно сложных в техническом отношении произведений, цимбалы в оркестре почти никогда не трактуются как виртуозные инструменты (это характерно и для традиционной народно-инструментальной ансамблевой практики). Исключение составляют лишь единичные, да и то весьма краткие фрагменты, в которых унисону цимбал прим поручены стремительные гаммообразные пассажи. При этом их партии всегда поддерживаются баянами либо деревянными духовыми инструментами. Во вступлении «Молодежной рапсодии» И. Ронькина, например, пассажи цимбал прим и альтов удвоены в унисон флейтой и гобоем, в «Праздничной поэме» Е. Глебова партии цимбал прим усилены малой дудкой, флейтой, гобоем и кларнетом (ц. 14, 15).

Исключительно редко цимбалам доверяют темы моторного, токкатного характера. В этих случаях композиторы тоже всегда используют вспомогательные инструменты — деревянные духовые, баяны, которые способствуют усилению четкости мелодического рельефа. Так, в третьем Фантастическом танце Е. Дегтярика тема безудержной, неистовой тарантеллы звучит в октавном удвоении первых и вторых цимбал прим, «подкорректированных» флейтой и первым кларнетом. В репризе третьей части («В полях») Колхозной сюиты А. Богатырева стремительная, настойчивая, токкатная тема изложена в октаву у первых и вторых цимбал прим и гобоя (17 т. после ц. 23).

На всех этапах развития белорусской народно-оркестровой музыки композиторов привлекают богатые колористические возможности инструментов цимбального семейства. Видовые, регистровые, артикуляционные оттенки цимбального тембра наиболее часто применяются в программных произведениях картинного плана, где нередко используются с изобразительной целью. В партитурах разных лет можно найти яркие, художественно убедительные по наглядности, ассоциативно-предметной отчетливости и выразительности звукописные образы, для воплощения которых используются средства именно цимбальной группы. Вот несколько интересных, впечатляющих примеров подобной звукописи: бурно вздымающиеся волны (вторая часть Колхозной сюиты А. Богатырева «На озере»), весенняя капель (миниатюра «Веснянка» А. Друкта), шум ветра и шелест листвы (третья часть симфонии «Память земли» А. Мдивани

«Вежа»), колокольный звон (миниаюра «Званы» А. Друкта, первая часть симфонии «Память земли» А. Мдивани «Софийя»).

Возможности оркестровых цимбал как колоритных, весьма своеобразных кантиленных инструментов долгое время оставались «вещью в себе». И это несмотря на то, что еще в 20-е гг. солисты-цимбалисты доказали художественную правомерность подобной трактовки, и тремоло открывало бесспорную возможность полноценного воплощения лирических тем. В 30—40-е гг. композиторы использовали эту возможность лишь изредка, эпизодически доверяя унисону цимбал прим небольшие по объему темы лирического характера. Примером может служить первый куплет обработки протяжной белорусской народной песни «Купалинка» А. Туренкова. Трепетно пульсирующее, напряженное тремоло унисона цимбал прим здесь позволяет передать тонкую поэтичность и неповторимое очарование купальской ночи (ц. 1).

В народно-оркестровых сочинениях 50—60-х гг. цимбалы осваивают область лирики более активно. Правда, наиболее ответственное первое проведение лирической темы композиторы редко доверяют цимбалам. Так, например, в первой части сюиты № 4 Н. Чуркина они продолжают лирическую с ярко выраженным «восточным» колоритом тему, звучащую вначале у гобоя. В четвертой части («Вечер на Полесье») сюиты В. Оловникова «На Полесье» тема лирического вальса звучит у цимбал в репризе первого раздела, тогда как в экспозиции ее вел кларнет. Редким исключением в этом плане является первая часть («В поле утром») Колхозной сюиты П. Подковырова, в которой светлую, чистую поэтичную тему цимбалы проводят сразу.

К концу 60-х гг. исполнительское мастерство цимбалистов Государственного народного оркестра БССР достигло такого высокого профессионального уровня, что стало, наконец, возможным создание сочинений, в которых в полную силу проявились исключительная интенсивность и яркая, своеобразная, ни с чем не сравнимая экспрессия унисонной кантилены цимбал. Среди произведений, в которых цимбалам поручены изумительные по красоте «бесконечные» лирические мелодии, можно назвать прежде всего три миниаюры, написанные для цимбальной группы оркестра и двух арф: «Белорусскую мелодию» И. Жиновича, «Белорусский распев» Д. Смольского и «Песню дубрав» В. Иванова. Эти сочинения представляют собой не что иное, как элегические инструментальные вокализы. Пожалуй, именно эти миниаюры, в которых едва ли не впервые в истории белорусской народно-оркестровой музыки звучание цимбальной кантилены достигло такой эмоциональной полноты и интонационной выразительности, стали свидетельством того, что цимбалы белорусского оркестра овладели истинной вокальностью, понимаемой Б. Асафьевым в широком смысле — не только как искусство пения, но и как выразительная сущность вокальной культуры³.

Свободно и плавно льется гибкая кантиленная мелодия в «Белорусском распеве» Д. Смольского. Эмоционально насыщенный, соч-

ный, сильный тон цимбал прим, поющих прекрасную, постепенно охватывающую все более широкий диапазон тему, усиливает вдохновенную, тонкую романтическую возвышенность музыкального образа, способствует его психологизации. Вообще в лирических темах широкого дыхания кантилена цимбального унисона тремоло по эмоциональному накалу и глубине воздействия ничуть не уступает кантилене струнных симфонического оркестра. Подтверждение тому находим в «Драме-сюите» К. Тесакова, в третьей части («Колыбельная») сюиты «Батлейка» В. Помозова, во фреске-картине «Солдатское поле» и Концерте-поэме для оркестра В. Иванова.

Для тем лирического характера белорусские композиторы используют не только прием тремоло, но и пиццикато, уникальная выразительность которого по достоинству была оценена лишь в 70—80-е гг. Воздушное, светлое звучание цимбал прим пиццикато сообщает кантиленной мелодии хрупкость, трогательную незащищенность и какую-то особую проникновенную нежность, что явственно ощущается, например, в концертино «Народные игры» А. Мдивани (ц. 14), лирическом разделе «Праздничной поэмы» Е. Глебова (ц. 2), среднем разделе миниатюры «Песня дубрав» В. Иванова.

Природные свойства цимбал альт-тенор соответствуют характеру лирических образов даже в большей степени, чем цимбал прим. Их мягкий тянущийся звук, бархатный, благородной окраски тембр придает кантиленным мелодиям теплоту и естественность человеческого голоса. Поручая унисону цимбал альт-тенор протяжные темы лирического плана, композиторы обращаются к их условно чистому (преобладающему) тембру, слегка поддерживая цимбалы интонационно более устойчивыми духовыми инструментами. Если в 50—60-е гг. цимбалы альт-тенор как носители тематического материала использовались эпизодически (лирическая, широкая тема Рапсодии П. Подковырова, романтическая, пронизанная современными интонациями тема побочной партии Праздничной увертюры Е. Глебова, сосредоточенная тема «раздумье» Вариаций и фантазии Н. Аладова), то в 70—80-е гг. их мягкий, своеобразный тембр все чаще встречается в народнооркестровых партитурах. Примером могут служить темы лирических эпизодов увертюры-картины «Белорусские вечерки» К. Тесакова и Юбилейной увертюры Е. Глебова, побочная партия увертюры «Слава урожаю» В. Войтика, эпическая тема вступительного раздела Концерта-поэмы для оркестра В. Иванова, многочисленные лирические фрагменты симфонии «Память земли» А. Мдивани (часть 1 «Софийя», ц. 3, 4; часть 2 «Мстислав», ц. 3; часть 3 «Вежа», ц. 4, 11).

Говоря об образно-содержательной трактовке оркестровых цимбал, следует обратить внимание на ощутимую тенденцию к большей индивидуализации ее, заметно проявляющейся в сочинениях конца 70-х — начала 80-х гг. Композиторы, тяготеющие в своих сочинениях к картинности, декоративности, изобразительности, порой даже к иллюстративности (среди них А. Мдивани, В. Помозов, А. Друкт), проявляют повышенное внимание к богатым колористическим свойствам инструментов цимбального семейства. Отсюда

широкое использование ими разнообразных, в прошлом редких для оркестровых цимбал приемов звукоизвлечения *col legno*, с сурдиной, ударов по краю деки, пиццикато, глиссандо разных видов, которые существенно расширяют диапазон цимбальных тембров. В этом плане поражает красочное многоцветье, многооттеночность партитур А. Мдивани. Композитор активно применяет напряженные тембры крайних регистров видовых цимбал, разнообразит палитру цимбальных звучностей за счет частой смены приемов игры (иногда даже в пределах одного такта). Особенно ощутима изобретательность композитора в использовании выразительных ресурсов цимбальной группы в концертно «Народные игры», симфонии «Память земли».

Некоторых композиторов, например В. Иванова, Д. Смольского, больше привлекают кантитенные возможности инструментов цимбальной группы, в связи с чем в их творчестве существенно возрастает доля сочинений, в которых унисонное звучание цимбал тремоло выступает как яркое, художественно убедительное средство выражения лирических чувств.

Освоение белорусскими композиторами колористических и выразительных возможностей оркестровых цимбал в плане их образно-содержательной интерпретации шло от ограниченной лишь сферой жанровости типовой трактовки ко все более многоплановой индивидуализированной. Динамика использования цимбал в основных, типовых для белорусской народно-оркестровой музыки сферах образности выглядит следующим образом: в танцевальной сфере в 1946—1970 гг. 54,6 %, в 1970—1985 гг. — 25,7, в скерцозной — соответственно 3 и 14,3, в маршевой — 3 и 2,9, в лирической — 39,4 и 57 %.

Постоянно растущие требования социально-исторической художественной практики приводят к активному расширению образно-тематических границ белорусской народно-оркестровой музыки, что сопровождается переоценкой, переосмыслением возможностей оркестровых инструментов, изменением семантики их тембров. В историческом аспекте образно-содержательная трактовка оркестровых цимбал, как и любых других музыкальных инструментов, есть путь «от узкоассоциативных амплуа ко все большей свободе, к многозначности, абстрактности»⁴.

Примечания

¹ Глинка М. И. Заметки об оркестровке // Глинка М. И. Литературное наследие. М., 1952. С. 350.

² Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки. Мн., 1966. С. 29.

³ Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М.: Л., 1947. Кн. 2. Интонация. С. 20.

⁴ Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981. С. 136.