

СТРАНИЦЫ КАЗАНСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ

УДК 782.91:781.4

Л. В. Бражник

ЛАДОГАРМОНИЧЕСКАЯ СТИЛИСТИКА БАЛЕТА «ШУРАЛЕ» Ф. ЯРУЛЛИНА (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ КОМПОЗИТОРА)

На старой довоенной фотографии 1940 г. запечатлена группа людей, объединенных общими творческими устремлениями. Среди них — профессор Г. И. Литинский, ведущий класс композиции в Московской консерватории, и два молодых человека — татарские композиторы Назиб Жиганов и Фарид Яруллин. Оба уже закончили Московскую консерваторию, работают над созданием разных жанров татарской музыки, впереди у каждого большие творческие планы.

Но судьба по-разному распорядится жизнью этих молодых людей. Один из них, Н. Жиганов, прожив еще почти полвека, войдет в историю отечественной музыки как маститый классик, автор целого ряда опер, балетов, симфоний. Другой — Ф. Яруллин — через два года погибнет на полях сражений Второй мировой войны. В 1940 г. он еще продолжает активно работать над первым татарским балетом «Шурале» («шурале» — леший) на сюжет классика татарской литературы Г. Тукая. Но композитор так и не успеет познать триумф сценического воплощения своего произведения. У этого молодого человека творческая жизнь уже состоялась, он уже внес свой вклад в историю татарской — отечественной — мировой музыки, оставшись навсегда Мастером одного шедевра.

Несмотря на предельно краткий период композиторской деятельности, творческие достижения Фариды Яруллина в татарской музыке делают его художником вне времени или художником всех времен. Во всяком случае, стилистика его творчества никак не соотносится с 30-ми гг. XX столетия — периодом, определяемым обычно как «время становления татарского музыкального искусства». Такой поразительной концентрации таланта, какая проявилась в созданных им немногих произведениях, нет ни у одного из татарских композиторов, даже тех, кого справедливо относят либо к основателям татарской профессиональной музыки, либо к основоположникам определенных жанров.

Ф. Яруллин вошел в национальное искусство не только со своим музыкальным словом, он сумел предвосхитить появление многих стилистических новаций татарской музыки на несколько десятилетий вперед. Эти творческие озарения были обусловлены его феноменальными природными данными, а также особым даром познания. Обучаясь на образцах европейской и русской музыкальной классики, Ф. Яруллин сумел услышать и отобрать из богатейших накоплений мирового музыкального опыта те средства выразительности, которые соответствовали его представлениям о профессиональной музыке и его завышенным требованиям к собственному творчеству.

Композиторская деятельность Ф. Яруллина развивалась в двух направлениях. Он работал в жанрах малых форм вокальной и инструментальной музыки. Другая (как оказалось, наиболее значимая) сфера его творчества была связана с созданием произведений иных жанров, требующих умения выстроить длительный музыкальный процесс. При этом композитор был одинаково честен и внимателен по отношению к каждой странице своих сочинений — будь то обработки народных песен или разрабочный раздел первой части его неоконченной симфонии. Но основные творческие усилия Ф. Яруллина сконцентрировались в работе над балетом «Шурале», в котором нашли воплощение его художественные новации в области музыкального языка и музыкальных композиций.

Существуют два издания балета «Шурале». В 1971 г. в издательстве «Музыка» был опубликован клави́р в музыкальной редакции В. Власова и В. Фере [1]. Именно в этой редакции (ранее рукописной) балет был поставлен многими балетными коллективами нашей страны, а также за рубежом. В 1987 г. «Татарское книжное издательство» (Казань) осуществило выпуск клави́ра балета на основании подлинного музыкального текста Ф. Яруллина [2]. Изучение этого издания позволило с полным основанием судить об индивидуальном стиле автора произведения.

Любой балет — это не только статичные сцены-характеристики героев и ситуаций, но и эпизоды действия. Заслуга Ф. Яруллина состоит в том, что он блестяще справился с обеими задачами. Большинство сцен, посвященных лирической паре героев балета (охотник Былтыр и девушка-птица Сююмбике), относятся к числу лучших страниц татарской инструментальной музыки и давно звучат в концертных залах как самостоятельные произведения. Мастерство Ф. Яруллина проявилось и в том, что он сумел найти средства воплощения динамического процесса, не отказываясь при этом от интонационной специфики татарской музыки.

В балете «Шурале», как и во многих других сценических произведениях на сказочные и фантастические сюжеты, существуют два мира: волшебный, как воплощение зла, и «реальный», с той же долей сказочной условности, — мир добра. В соответствии с замыслом в музыкальных характеристиках этих миров изначально должны быть заложены контраст и противодействие по «отработанной» в балетных жанрах схеме: злые волшебные силы получают воплощение, как правило, преобладающими средствами хроматики и диссонансами, мир людей — это певучие мелодии и благозвучная гармония. Создавая балет «Шурале», композитор не мог не учитывать названные общепринятые нормы воплощения сказочных сюжетов. Но это была лишь общая схема, в деталях реализации которой ярко проявился композиторский почерк Ф. Яруллина.

Сюжетная канва первого татарского балета «обязывала» Ф. Яруллина создать в музыке, прежде всего в сценах народного быта, татарский колорит, который был бы легко узнаваем и принят слушателями в качестве подлинно национального. Все четы-

ре картины II действия происходят в татарской деревне; это череда народных сцен, сопровождающих свадебный обряд Былтыра и Сююмбике. В этих сценах композитор воспроизводит звучание народной инструментальной мелодики танцевального характера. Вместе с тем он вводит в действие и сугубо балетные жанры, например вальс. В 4 картине это номер «Девушки с платком», где в новом ритмическом варианте звучит классическая татарская народная мелодия «Тафтиляу». Эта и другие сцены балета стали в татарской музыке своего рода эталоном стилизаций в «народном духе», а также переинтонирования народного мелоса, весьма характерного для произведений разных жанров. Сам Ф. Яруллин также использовал названные приемы в ряде своих песен: «Комсомолка», «Девушке-колхознице», «Лирическая песня».

Противоположная образная сфера балета — мир лесной нечисти — получает характеристику в основном средствами хроматизированной тональности. Вертикально объемная ткань гармонических функций (как в рамках однотональных построений, так и при активном модулировании) заполнена хроматическими «потоками» в разных слоях фактуры — верхнем, среднем, басовом. Композитор многообразно варьирует этот общий прием за счет деталей оформления: неодинаков амбитус хроматических скольжений (от терции до двух октав), в разном интервальном соотношении находятся ритмически синхронные голоса (октавный унисон, параллельные терции, кварты), многообразны способы одновременного ведения противоположно направленных хроматических линий. Там, где есть мелодический голос, он, как правило, лишен выразительности и является, скорее, формальным признаком гомофонно-гармонического склада. Хроматизация музыкальной ткани наполняет единым звуковым содержанием все гармонические функции, в связи с чем контрасты звучания во многом создаются за счет разнообразных фактурных рисунков (в т. ч. частых унисонов), а также регистровых «перепадов». Организующая роль в общем вихревом движении этих танцевальных сцен принадлежит в большой степени акцентно-тактовой ритмике, которую композитор разнообразит многочисленными оstinатными ритмическими формулами. В качестве характерного примера можно назвать «Общую пляску нечисти» из I действия.

Уже такого музыкального материала — как бытового, так и фантастического — вполне хватило бы для создания первого татарского балета, который мог представлять собой «острова» «бесмятежной» пентатоники в «бушующем море» хроматики. Но Ф. Яруллин сумел преодолеть готовые музыкальные штампы в образной сфере произведения. Названные сцены явились в балете лишь фоном, на котором разворачивается основная интрига, сплетаемая главными персонажами произведения. Ведущая драматургическая канва находит выражение в музыкальном процессе, узловых моменты которого связаны с преобразованием основных образов, особенно лирической пары героев. Именно здесь проявились необыкновенные сила и новизна мастерства Ф. Яруллина, как будто в его творческом багаже был уже не один балет или многолетняя работа над произведениями крупных форм.

Музыкальная характеристика персонажа балета, именем которого он назван, Шурале, могла представлять собой, в соответствии с его ролью в развитии действия, «сгусток» хроматики. Действительно, в характеристике Шурале много общего для всех лесных сцен приемов хроматизации тонально-гармонического процесса. Но основной мелодико-ритмо-гармонический комплекс, сопровождающий появление Шурале на протяжении всего сценического действия, экспонирован композитором средствами ангемитоники — как целотонового типа, так и с ангемитонным тетраордом. В мно-

гочисленных повторах этого комплекса Шурале его общие контуры остаются всегда узнаваемыми, хотя интонационно-ладовые и гармонические компоненты постоянно обновляются. В процессе развития индивидуализированные признаки этого лейт-комплекса в значительной степени нивелируются за счет хроматизации музыкальной ткани, что приводит к потере его индивидуальных признаков. Образ главного представителя враждебной силы размывается и тускнеет, как и весь «уходящий» мир.

Яркую индивидуализированную характеристику получают два других основных действующих лица балета — Былтыр и Сююмбике. Работая над музыкальной драматургией произведения, Ф. Яруллин вводит уже в начало I действия (до появления лесной нечисти) небольшой эпизод «Выход Былтыра». (Слушатель, не знакомый с балетом, даже и не предполагает, как много еще таких же прекрасных мелодий прозвучит в ходе развертывания действия!) Мелодии, с начала до конца выдержанной на единой ладовой основе — *пентатоника ре—ми—фа диез—ля—си* (2.2.3.2), свойственны плавные переходы-связки ладовых сегментов в амбитусе кварты и квинты, орнаментика, пролонгированные окончания фраз, т. е. приемы интонационного развития, присущие природе татарского народного мелоса. Следует отметить одну немаловажную деталь в мелодии Былтыра — неоднократно повторяемый орнаментальный распев в объеме *ангемитонного тетра хорда ля—си—ре—ми* (2.3.2). Названный интонационный оборот полностью совпадает с элементом мелодико-ритмо-гармонического комплекса Шурале, который появится буквально следом в сцене «Шурале просыпается». Но если из характеристики Шурале этот элемент почти сразу уйдет, то в лирических сценах с участием Былтыра он будет постепенно акцентироваться.

Мелодия «Выхода Былтыра» звучит на фоне гармонии, являющейся, по существу, *отражением интонационного процесса* в иных фактурных условиях: почти идентичный звуковой состав, те же квартовые и квинтовые ладовые ячейки в гармонической вертикали, плавные функциональные смещения на тоническом органном пункте. Названные признаки характеризуют *гармонию модального типа*, в которой главенствующая роль принадлежит мелодии. В этой сценической миниатюре Ф. Яруллин проявил себя как тонкий гармонический стилист, одним из *первых в татарской музыке использовавшийся прием однородной ладовой окраски мелодии и гармонии*.

Указанный тип *ладовой гармонии — пентгармонии* — свойственен ряду лирических мелодий балета, особенно в начальной стадии их экспонирования. Этим ладовым единством мелодии и гармонии обеспечиваются стабильность и определенность сценических ситуаций, которые зачастую необходимы в ходе развития сюжета. Такова «Баллада Сююмбике», сбросившей крылья и превратившейся в прекрасную девушку (I действие); еще один пример — свадебный «Дуэт Былтыра и Сююмбике» (II действие).

Динамично развивая лирические образы балета, композитор меняет стилистику их музыкальных характеристик. Многие лирические мелодии при повторении получают иное гармоническое «обрамление», чаще всего средствами тонально-функциональной гармонии, а также за счет фактурного уплотнения музыкальной ткани. Как правило, это сопровождается также более интенсивной интонационно-ритмической орнаментикой мелодии. Один из примеров — новое звучание начальной темы Былтыра в иной сценической ситуации — в «Сцене Сююмбике и Былтыра», последовавшей за первым поединком Былтыра и Шурале и первой победой Былтыра (I действие).

Два знаменитых вальса балета «Шурале», имеющие прямое отношение к Сююмбике, представляют собой классический тип гармонизации пентатонной мелодики

средствами тонально-функциональной гармонии — с побочными доминантами, аккордами двойной доминанты, т.е. с элементами вводнотоновости в гармоническом развитии. Вместе с тем, важным свойством такой гармонии является обязательное присутствие в ней *аккордов ладового свойства*, воспроизводящих в вертикали характерную бесполутоновость мелодического развития. В заключительной каденционной зоне вальса из I действия («Танец птиц и Сююмбике») Ф. Яруллин вводит функции *расширенно трактованной тональности соль мажор*: гармонию шестой низкой ступени, хроматическую доминанту, — увеличивая при этом и *звуковой состав ангемитонной мелодики*. Можно смело утверждать, что такой прием был впервые использован в татарской музыке, притом задолго до того, как он стал применяться композиторами других поколений.

С образом Сююмбике связаны и другие музыкальные новации балета, которые для композитора были обусловлены необходимостью преодолеть определенные рамки выразительных возможностей национального интонационно-ладового материала. Образ Сююмбике трактуется в балете наиболее динамично, это своего рода символ «очищения» и преобразования. Здесь находит реализацию одна из ведущих музыкальных идей произведения, заключающаяся в новой трактовке пентатоники. Свое первоначальное воплощение эта идея получила в кратком Вступлении к I действию. Каждый из используемых здесь звукорядов пентатоники (их интервальные структуры — 2.2.3.2, 3.2.2.3, 2.3.2.2, вновь 2.2.3.2) предстает в фактурном оформлении гармонически фигурированной вертикали, т.е. в виде *пентаккордов* (термин Ю. Холопова). В перемещении названных структурных вариантов пентаккордов на разную высоту (и, соответственно, со сменой звукового состава) между ними возникают явные или менее очевидные вводнотоновые соотношения, способствующие созданию логически связной линии развития. Этот процесс основывается на соотношении *ладофонического* (пентатонно окрашенного) и *функционально-гармонического компонентов тонального процесса*.

В дальнейшем композитор многократно развивает названный прием, находя разные способы его реализации. Сходным или подобным образом строятся сцены, связанные в образом Сююмбике. В I действии это «Рассвет и прилет птиц», «Превращение птиц в девушки», «Вариация Сююмбике». Мелодическая линия «Вариации» — широкого диапазона, с охватом разных регистров — «соткана» из сцепления *ангемитонных трихордов пентатонных*, а также *гексатонных* (шестиступенных) ладов. Каждый из этих разновысотных ангемитонных звукорядов является компонентом целостной мелодико-гармонической структуры, представляющей собой определенную тональную функцию (гармонический процесс выражен в данном случае терцовыми аккордами). Прием трактовки вертикализированной ангемитоники как эквивалента тонально-гармонических функций можно встретить в разных жанрах татарской музыки, настолько он органичен по своей сущности. Но приоритет его использования принадлежит, несомненно, Ф. Яруллину.

На протяжении почти всего сюжетного действия Сююмбике остается на грани двух миров, и это раздвоение чувств героини очень тонко воплощено в музыке балета. Сквозной линией через все сцены, связывающие ее со злыми силами леса, проходит, неоднократно преобразаясь, тема Сююмбике-птицы, появившаяся впервые в вальсе I действия — «Танец птиц и Сююмбике». Один из ее вариантов закрепляется в собственном значении как тема крыльев, похищенных Шурале. Здесь композитор приме-

няет способ интонационно-ладовой трансформации, чередуя в едином мелодическом развитии хроматику и ангемитонику. Так строится весь эпизод I действия «Адажио Сююмбике. Поиски крыльев».

Новое отношение к ангемитонике проявилось в этом произведении не только в активном включении ее элементов в тонально-гармонические функции, но и в хроматизации мелодического процесса. Это менее заметно в сценах лесного царства, где Ф. Яруллин иногда (а также впервые в татарской музыке!) «оснащает» полутоновыми форшлагами трихордные и другие ангемитонные обороты, например, в сцене из I действия «Шурале крадет крылья». Особый эффект создает применение сходного по сути приема в лирических темах балета. Одна из них звучит в двух заключительных сценах III действия — в «Финальном адажио» и «Элегии». Ведущая мелодическая линия и гармония в этих сценах остаются почти неизменными, композитор варьирует в основном фактуру. Нежная, проникновенная пентатонная мелодия (лад минорного наклонения *ми—соль—ля—си—ре*, 3.2.2.3) приобретает особую изысканность звучания с введением хроматических элементов. Это обусловлено тонально-гармоническим развитием и связано с отклонением в параллельную тональность. Но с каким чувством меры, т. е. пониманием национальной стилистики, и с каким художественным вкусом делает это композитор!

Как известно, судьба балета сложилась счастливо. Фарид Яруллин занял свое достойное место среди татарских композиторов-классиков. Однако довольно долго в профессиональной среде музыкантов существовало негласное мнение, что балет приобрел свою значимость благодаря вмешательству В. Власова и В. Фере, известных еще и по их совместной работе в 30-е гг. XX в. с так называемыми композиторами-«мелодистами» из республик Средней Азии. И только издание подлинного авторского текста помогло подтвердить непреложную истину: вся музыка балета, все его открытия и новации в области средств музыкального языка принадлежат Фариду Яруллину. Остается только сожалеть о том, что это произведение не стало в свое время объектом пристального изучения — и не с позиций музыковедения, а с позиции ученичества, в качестве художественного пособия по творчеству или школы мастерства для молодых татарских композиторов.

Балет «Шурале» — это подлинно новаторское произведение, в котором композитор впервые в татарской музыке (или одним из первых):

- продемонстрировал свойства разных структурных вариантов ангемитонного интонирования — от олиготоники трех-четырёхступенного объема, включая разные звукоряды пентатонных ладов, и далее к многоступенной ангемитонике с полутонами на расстоянии;

- обусловил логическую связь интонирования на основе ангемитоники с тонально-гармоническим процессом;

- ввел в гармоническую ткань аккорды ладового свойства — пентакорды;

- обратился к выразительным возможностям однородной ладовой организации в мелодии и гармонии, т. е. к модальной гармонии;

- включил элементы пентатонных звукорядов в гармоническую вертикаль общего тонально-гармонического процесса, усилив его ладофоническую окраску;

- на высоком художественном уровне показал приемы введения хроматических элементов в пентатонную мелодику.

Впрочем, замечание о наличии высокого художественного уровня относится ко всем явлениям музыкального языка Ф. Яруллина.

Кроме вышеназванных новаций музыкального языка, у балета «Шурале» много других непререкаемых достоинств. «Шурале»:

- первый татарский балет как по времени создания, так и по значимости в истории развития татарской профессиональной музыки;

- репертуарное произведение с более чем шестидесятилетним периодом существования на сцене и непреходящим интересом к нему как профессионалов балета, так и зрителей;

- самое известное произведение татарской музыки за пределами национального слушательского восприятия;

- великолепное собрание едва ли не лучших татарских инструментальных лирических мелодий XX в.;

- один из шедевров мирового балетного искусства.

Литература

1. Яруллин Ф. З. Шурале: балет в 3-х д. с прил. отд. номеров / ред., обработ., инструм. и пре-дисл. В. Власова и В. Фере; либретто А. Файзи и Л. Якобсона по одноименной поэме Г. Тукая. М.: Музыка, 1971. 263 с.

2. Яруллин Ф. З. Шурале: балет в 3 д. / либр. А. Файзи и Л. Якобсона; редкол. М. Н. Нигмедзянов и др.; клавиш восстановлен и подгот. к печати Л. Батыркаевой. Казань: Татар. кн. изд-во, 1987. 255 с.

Статья поступила в редакцию 16 декабря 2011 г.