



Н. Ю. ЖОССАН

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 78.03:78.072.2-101

## ОСОБЕННОСТИ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРНЫХ ЖАНРОВ В РУССКОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

В отечественной музыке XX века взаимоотношения между композиторским и фольклорным творчеством складываются особым образом, обнаруживая в своём развитии различные тенденции. Мощный всплеск интереса к фольклору со стороны композиторов и исследователей, как известно, приходится на период конца 50-х – первой половины 70-х годов. Появляется множество работ, посвящённых творчеству композиторов так называемой «новой фольклорной волны», а затем и фундаментальные труды Г. Головинского и И. Земцовского.

В последующие десятилетия внимание к проблеме «композитор и фольклор» явно ослабевает. К тому же и неофольклорное направление, являющееся одной из наиболее ярких и значительных стилевых тенденций в отечественной музыке 60-х годов, постепенно утрачивает свои лидирующие позиции. Однако в области кантатно-ораториального творчества интерес к фольклорной традиции устойчив на протяжении всего периода второй половины XX – начала XXI веков. Хоровое пение в генезисе своём тесно связано с народно-песенными истоками, отсюда и особая «предрасположенность» жанров хоровой музыки к фольклорной тематике.

Избранный для изучения период фокусирует в себе достижения композиторов различных поколений и стилевых направлений. Цель настоящей статьи – выявить основные тенденции претворения фольклорных жанров в хоровых сочинениях композиторов второй половины XX века с позиций теории стадиальности.

Стадиальный метод получил широкое применение в искусствоведении, литературоведении. Его суть составляет сравнительный подход к исследованию сходных художественных явлений в исторически аналогичных, но хронологически не совпадающих стадиях развития. Введённый в отечественное музыковедение Г. Григорьевой, стадиальный метод плодотворно используется в исследованиях Э. Алексеева, В. Дулат-Алеева, И. Земцовского, Е. Скурко и др. «Стадиальный подход, с одной стороны, – отмечает Г. Григорьева, –

выявляет *общее* в творчестве ряда композиторов: оно сказывается прежде всего в опоре на сходные полюса стилового притяжения в выборе жанров, технологических средств. Индивидуальное раскрывается в сфере образно-содержательного замысла, в концепциях конкретных произведений, стилистике»<sup>1</sup>.

На различных исторических этапах принципы подхода авторов к фольклорному материалу проявляются через характерные тенденции в выборе жанров, методов работы с фольклорными первоисточниками. Вторая половина XX века с этой точки зрения представляет несомненный интерес, поскольку на рубеже 50–60-х годов формируется качественно *новое* отношение к народному музыкально-поэтическому творчеству, отмеченное стремлением композиторов осознать фольклор как особую систему музыкального мышления, проникнуть в её закономерности. Наличие общих тенденций на протяжении всего периода и в то же время их индивидуальное преломление на разных временных отрезках позволяют условно выделить внутри него две стадии. Первая охватывает конец 50-х – 70-е годы, вторая – 80–90-е.

Первая стадия представляет собой яркое «договаривание» традиции неофольклоризма Стравинского, восстанавливающее прерванную эволюцию. Вслед за Стравинским, а также и Бартоком, композиторы «новой фольклорной волны» (В. Гаврилин, Ю. Буцко, С. Слонимский, Б. Тищенко, Р. Щедрин) расширяют ареал фольклорных жанров, раздвигая хронологические рамки от древнейших пластов до современности. Авторы изучают народное музыкально-поэтическое творчество в фольклорных экспедициях и проявляют огромный интерес к фольклорной исполнительской манере. Вспомним, что и Стравинский отдавал предпочтение фонограммным записям народно-песенных источников, а не обработанным, что свидетельствовало о его интересе к аутентичному фольклору. Анализируя специфику претворения народно-песенных первоисточников в композиторском хоровом творчестве

этого этапа, остановимся на двух аспектах: выборе жанров и методах работы с фольклорным материалом.

Композиторы, активно осваивая весь широкий жанровый диапазон народной музыки, концентрируют, вместе с тем, своё внимание на его «крайних» точках. Их интересуют архаические жанры (календарно-обрядовые песни, плачи) и более современные – *частушки*. Плач, причёт привлекают авторов, прежде всего, «предельностью» эмоционального накала, созвучной эпохе XX века, отмеченной социальными потрясениями (революции, войны) и экологическими катаклизмами. В плаче и частушке, семантически предельно контрастных жанрах, обнаруживается сходный структурный принцип – *формульность*. Опора на него приводит к образованию особого рода микротематизма – фольклорно-попевочного, характерного для музыки XX века в целом.

Дихотомия «*фольклорное – авторское*» демонстрирует разнообразие композиторских интерпретаций народно-песенного первоисточника. Принципы композиторского подхода к фольклорному материалу выявляют три основных типа претворения: 1) воссоздание фольклорного жанра; 2) жанровое переосмысление; 3) синтез различных фольклорно-жанровых элементов в авторском тематизме.

*Воссоздание* предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением основных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного источника, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. При этом он может оставаться в рамках используемого жанра или же прийти к *смысловому расширению жанрового инварианта*. Данная тенденция активного обращения с фольклорным материалом, наметившаяся ещё в «Курских песнях» Г. Свиридова, становится характерной для рассматриваемой стадии. Сохраняя целостность народно-песенного источника, композитор вносит собственные акценты в «жанровое содержание» и «жанровый стиль» фольклорного образца. Это проступает в яркой индивидуализации фактурно-гармонических, динамических, тембровых средств, а в некоторых случаях – в появлении элементов других жанров. Интересно в этом плане сравнение двух авторских «версий» жанра частушки: в кантате «Вечерок» Ю. Буцко и хоре «Посиделки» из симфонии-действия «Перезвоны» В. Гаврилина. Если интерпретация Буцко строится на привнесении в частушку черт плача, что приводит к углублению и психологизации фольклорного прообраза, то Гаврилин демонстрирует лирико-созерцательное истолкование первоисточника.

Оппозиция исходного фольклорного материала и его авторской интерпретации может привести к *жанровому переосмыслению и деформации*. Переосмысление

фольклорного жанра представляет собой перевод вербального текста в иной фольклорный жанр. Так, в заключительном речитативе «Как пуцу я свою волошку» из кантаты «Свадебные песни» Ю. Буцко плач невесты воспринимается скорее как ритуал, нежели непосредственное выражение трагедийных эмоций, поскольку манера исполнения не плачевая, а былинно-сказовая.

*Жанровая деформация* – нарочитое «несовпадение» жанра фольклорного источника и его музыкального истолкования в композиторской трактовке. Возможные при этом гиперболизация, утрирование или же сознательное деформирование отдельных признаков жанрово-типологического комплекса приводят к нарушению его целостности. Это влечёт за собой деформацию содержания фольклорного прообраза, иногда сопровождаемую эффектом пародирования, гротеска (Н. Сидельников «Сокровенны разговоры», хор «Шла эскадра»).

*Жанровый синтез* основан на сочетании примет нескольких фольклорных жанров в композиторской интерпретации фольклорного поэтического текста. Причём в авторском тематизме жанр может быть представлен не как целостная структура, а лишь через его отдельные сегменты. При этом связь с фольклорно-жанровой парадигмой может проступать только на уровне вербального ряда. Музыкальный же ряд часто опирается на *полижанровость*. В авторском тематизме могут сочетаться элементы различных жанров, даже предельно контрастных: лирической песни и плача («Свадебные песни» Ю. Буцко, «Лебёдушка» В. Салманова), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова). В результате возникают своего рода «жанровые гибриды», не имеющие аналога в фольклорной практике. Таким образом происходит *отстранение* (В. Шкловский) текста оригинала, что приводит к выходу за рамки фольклорной поэтики.

Этап 60–70-х годов обнаруживает преемственность со следующей стадией рассматриваемого периода, охватывающей 80–90-е годы. Здесь получают продолжение ранее наметившиеся тенденции в трактовке народно-песенных источников: смыслового расширения жанрового инварианта, жанрового синтеза («Четыре русские песни» С. Слонимского, «Господин Великий Новгород» Ю. Буцко, «Деревенские хоры» М. Ермолаева и др.).

Вместе с тем, появляются сочинения, свидетельствующие о новом уровне взаимоотношений фольклорного и профессионального творчества. Взаимодействие фольклорного и авторского текстов строится таким образом, что в роли единиц фольклорного текста могут выступать не только фольклорно-жанровые сегменты, но и *общефольклорные языковые признаки* – характерные мелодико-интонационные обороты, ладогармонические структуры, принципы развития. В этом случае связь с исходным народно-песенным жанром проступает только на уровне вербального

ряда. Причём, часто фольклорные первоисточники, *контрастные* по образно-эмоциональному строю и *различные по жанровой принадлежности*, истолковываются авторами в *едином ракурсе*. В этом случае фольклорно-жанровое преломляется сквозь призму характерно-речевого, с одной стороны, и попевочный принцип развития музыкального материала, – с другой («Симфония в обрядах» Л. Пригожина, «Концерт-кантата» И. Роголёва).

В таком подходе прослеживается традиция «русских» сочинений Стравинского. Воздействие Стравинского ощущается в опоре на характерно-речевое, попевочный принцип развития материала, в широком применении различных приёмов ритмического варьирования. Активное творческое преломление получает принцип И. Стравинского «простое в сложном окружении». Фольклор ассимилируется с новыми техниками, фольклорные элементы преломляются в условиях полидиатоники, свободного хроматического контекста («Воинские причитания» В. Рябова).

В 80–90-е годы неофольклорное направление постепенно утрачивает свои лидирующие позиции. Динамика взаимоотношений фольклорного и профессионального творчества, аналогичная процессам, происходящим в музыкальном искусстве, обнаруживается и в литературе, где в 60-е годы наступает расцвет так называемой «деревенской» прозы (В. Астафьев, В. Белов, Е. Носов, В. Распутин). Сближает эти процессы и то, что начинаются они как бы из «вершины-источника», с кульминации, а в последующие десятилетия и неофольклорное направление, и «деревенская» проза постепенно теряют свой приоритет.

Интересно отметить, что в отечественном кинематографе взаимоотношения фольклорного и профессионального творчества развиваются более плавно, действительно, в большей степени напоминая волну, очерчивающую движение к кульминации и последующий спад. От экранизаций народных легенд, эпоса, сказок 30–40-х годов («Садко», «Илья Муромец», многочисленные сказки А. Роу), построенных на отражении поэтики фольклорного первоисточника, к более сложным формам сочетания народного и индивидуально-авторского в 70–80-е годы, являющимися кульминацией, и последующим снижением интереса к фольклорной тематике во второй половине 80-х – 90-е годы – такова суть наблюдаемой эволюции.

Начиная с 70-х, и в последующие годы понятие «неофольклоризм», как отмечает Г. Григорьева, теряет свой однозначный смысл, «органически вписываясь в общее развитие активных стилевых взаимодействий»<sup>2</sup>. Синтез фольклорного и авторского в музыке последних двух десятилетий XX века ориентирует на культурно-художественные парадигмы прошлого и настоящего. Сложный синтез стилевых тенденций в ракурсе *постмодернизма* приводит к новому качеству художественного мышления, опирающемуся на неограниченный плюрализм возможностей обращения

к различным пластам многовековой истории музыки: средневековью, барокко, классицизму, романтизму, фольклору и поп-музыке. Индивидуальность постмодернистской концепции проявляется в сложной системе компонентов исторических стилей, проступающих на глубинном структурном уровне. В композиторском творчестве определяющим становится *культурологический метод* (В. Тарнопольский). Анализ интертекстуальных связей позволяет, с одной стороны, выявить подтекст сочинения, а с другой, – представить его в пространстве «большого Текста культуры».

Столкновение стилей приводит к многоплановости драматургии в кантате Л. Десятникова «Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина», основанной на сцеплении нескольких линий. Происходит синтез принципов «симультанной драматургии» (М. Лобанова) и контрастно-кадровой, основанной на внезапном переключении планов, как в кинематографе. Жанрово-стилистическая сфера, связанная с фольклорной линией, реализуется через звучание фольклорного ансамбля и речь сказительницы. Музыкальная характеристика данной образно-эмоциональной сферы опирается на претворение закономерностей фольклорного языка: мелодических, ладовых, метроритмических, структурных.

Второй жанрово-стилистический пласт возникает в партии оркестра. Он внутренне контрастен и существует в виде: 1) сонорного звукового пространства, служащего фоном для повествования сказительницы, где автор прибегает к приёмам алеаторики; 2) оркестровых фрагментов с рельефно очерченным тематизмом.

Третья жанрово-стилистическая линия связана со сферой русской музыкальной классики XIX века. Для неё характерна опора на нормы классического мышления: тональную закономерность, прочную ладофункциональную основу, протяжённый тематизм. Эта линия получает развитие в партии тенора соло, где в качестве жанровых моделей выступают романс и оперный речитатив. Кантиленная вокальная мелодия, проникнутая восходящими секстовыми интонациями, «дышащая», пульсирующая аккордовая фактура сопровождения у струнных (*Allegro agitato*, ц. 22–27) выявляют близость к романсовой лирике XIX века. Появление в сцене перед дуэлью аллюзии на интонации Ленского из «Евгения Онегина» усиливает эффект «театра в театре», с одной стороны, и создаёт ощущение культурно-исторической перспективы, с другой.

Стилистические контрасты становятся важным фактором драматургического развития, мощным импульсом, вызывающим драматические столкновения, выявляющим иронический подтекст и гротеск. Так, несоответствие стилистики фольклорного поэтического текста со специфической диалектной лексикой возвышенно-романтического строю музыки в партии тенора соло приводит к гротескному «снижению» образа. Утрирование, гиперболизация жанровых черт, парадоксальное сочетание «несочетаемых» элементов вызывают жанровую деформацию: возвышенный романс

превращается в «жестокый». Аккомпанемент электрогитары, преувеличенно аффектированные интонации, глассандирующие перепады оставляют впечатление «надрыва», свойственного «жестокому» романсам.

В противовес условно-театральной линии фольклорное повествование, действуя через «память жанра» (М. Бахтин), вызывает ощущение глубокой искренности. Развитие фольклорного пласта достигает высокой точки эмоционального накала чувств.

Взаимодействие и противопоставление контрастных жанрово-стилистических сфер в кантате Десяникова приводит к многозначности и многомерности содержания. Фольклорное – сонорно-алеаторическое – классическое – соотносятся как «знаки», символы эпох, воссоздавая ощущение музыкально-исторического пространства. В то же время превращение «чужого слова» (М. Бахтин) в «чужое-свое» (М. Лобанова) обеспечивает высокую концентрацию плотности музыкального времени.

*Новая тенденция претворения фольклорных жанров в период двух последних десятилетий возникает благодаря ренессансу русской духовной музыки, ставшему другим важным звеном прерванной эволюции и перекинутому арку к началу столетия. Одной из характерных черт современной духовной музыки является проникновение фольклора в сакральное пространство. Истоки этой тенденции прослеживаются в русском искусстве прошлого столетия, прежде всего, в творчестве композиторов Новой московской школы (А. Кастальский, А. Гречанинов, П. Чесноков) и С. Рахманинова.*

Претворение фольклорных жанров в сакральном контексте модифицирует дихотомию «фольклорное – авторское» в триаду «фольклорное – сакральное – авторское». Принципы композиторского подхода к фольклорному материалу во многом совпадают с общими тенденциями, свойственными русской музыке второй половины XX века, хотя и имеют свои специфические особенности. Так, одним из наиболее «востребованных» фольклорных жанров, как и на предшествующей

стадии, становится плач. Однако, если ранее он привлекал композиторов, прежде всего, «предельностью» эмоционального накала, то в сакральном контексте плач выполняет «функцию символа русской скорби» (Е. Назайкинский). В центре их внимания также оказывается почти не использовавшийся ранее в советской музыке жанровый пласт – *русские духовные стихи*, представляющие собой сплав фольклорных и церковных традиций («Плач земли» и «Покаяние» В. Калистратова, «Сказание о земной жизни Пресвятой Богородицы» В. Григоренко, «Посвящение М. П. Мусоргскому» Г. Белова и др.).

Новыми тенденциями отмечено отношение и к широко применяемому в предшествующий период народно-песенным жанрам. В творчестве русских композиторов 60–70-х годов отчётливо проступает стремление к усложнению и психологизации фольклорно-жанрового первоисточника, что приводит к его переосмыслению или деформации (нередко с чертами гротеска). Авторская интерпретация фольклорного текста, как правило, строится на синтезе нескольких предельно контрастных жанров, в результате чего рождается художественный образ, не укладывающийся в рамки фольклорной поэтики.

Претворяя фольклорный жанр в контексте духовной музыки, автор стремится *сохранить* первоначальную семантику фольклорных прообразов, поскольку в сакральном пространстве фольклорный первоисточник выступает как *знак национального*. Синтез различных фольклорных жанров не приводит к выходу за пределы фольклорной поэтики, поскольку объединяются жанры или жанровые признаки, взаимодействующие в реальной народно-песенной практике (например, духовный стих и плач в «Русских страстях» А. Ларина, «Покаянии» В. Калистратова).

Таким образом, сочинения, появившиеся на рубеже XX–XXI столетий, свидетельствует не только об интересе композиторов к фольклору, но и о возникновении *новых* тенденций в претворении фольклорных жанров в русской хоровой музыке.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. – М., 1989. – С. 18.

<sup>2</sup> Там же. – С. 133.

### Жоссан Наталья Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент  
кафедры теории музыки  
Уфимской государственной академии  
искусств им. Загира Исмагилова

