

## ФОЛЬКЛОР В РОССИЙСКОЙ МУЗЫКЕ XX ВЕКА

Проблема отражения народной музыки в профессиональном музыкальном творчестве XX века является одной из самых актуальных для современных композиторов и музыковедов. Поэтому, наряду с характеристикой этой стороны творчества крупнейших русских композиторов конца XIX - начала XX века, представляется необходимым сделать главный акцент в этой обширнейшей теме на тех десятилетиях российской музыки, которые связаны с периодами «новой» и «новой» истории и еще совсем недавно назывались «советским» периодом развития нашего искусства. Тема «композитор и фольклор» в целом является настолько многоплановой, что для сравнительно полного ее охвата потребовалось бы написать объемный музыковедческий труд в нескольких частях.

### Фольклор в творчестве классиков российской музыки XX века



Творчество **Сергея Рахманинова (1873-1943)** является как бы естественным «продолжением» творчества русских композиторов XIX века в веке XX: Рахманинова, бесспорно, можно считать прямым «наследником» русских композиторов XIX века, в первую очередь - Петра Чайковского. И его отношение к фольклору во многом перекликается с отношением Чайковского к самобытному творчеству народных музыкантов.



Примеров обращения к конкретным фольклорным источникам в творчестве Рахманинова известно не так уж много. В основном это обработки народных мелодий, когда музыкальные темы остаются в своей основе неприкосновенными: дается только их авторская гармонизация. Но есть и другие примеры, в которых можно наблюдать более опосредованное влияние конкретных народно-музыкальных источников на творчество композитора. Первое обращение Рахманинова к фольклору относится к 1891 году, когда появилась его гармонизация бурлацкой песни «Во всю-то ночь темную» для пения с фортепиано. Три года спустя композитором были созданы шесть пьес для фортепиано в четыре руки (1894); в этом сочинении пьеса № 3, где использована мелодия той же бурлацкой песни («Во всю-то ночь темную»), называется «Русская песня», а пьеса № 6 - «Слава» (здесь Рахманинов использовал широко известную тему подблюдной песни, к которой до него, как известно, обращались и другие русские композиторы XIX века). Можно сказать, что этот фортепианный цикл является первым примером свободного претворения фольклорного тематизма в творчестве Рахманинова. Более чем через двадцать пять лет состоялось еще одно обращение композитора к народным мелодиям в авторском сочинении - в «Трех русских песнях» для оркестра и хора (1920); здесь он использовал следующие песни: «Через речку, речку быстру», «Ах, ты, Ванька» и «Белолицы, румяницы вы мои». Этим, конечно, не ограничивается перечень фольклорных мелодий, встречающихся в творчестве Рахманинова, - но все остальные темы, заимствованные из народной музыки, он лишь обрабатывал в традиционном значении этого слова, то есть гармонизовал их. Назовем здесь несколько таких примеров: это обработки для хора *a cappella* украинской народной песни «Чоботы» и русской народной песни «У ворот, ворот», сделанные Рахманиновым в 1899 году (последняя из них утеряна) и обработки для голоса и фортепиано русских народных песен «Лучинушка», «Вдоль по улице» и «Яблоня», относящиеся к 1920 году (они хорошо известны и довольно часто исполняются). Один из ярких примеров, дающих представление о методе «переосмысления» Рахманиновым фольклорного первоисточника, - использование квинтовых интонаций, встречающихся во многих смоленских песнях - и, в частности, в свадебных «Что ж ты, Пашечка» и «Васечку матушка научала», которые неизменно исполняла известная народная певица Аграфена Глинкина, в сравнении с их своеобразным отражением в I части (*Allegro ma non tanto*; «Слышишь, сани мчатся в ряд»)

широко известного произведения Рахманинова «Колокола», поэмы для симфонического оркестра, хора и солистов (1913). Уже в самом начале здесь звучат характерные для масленичной песни квинтовые интонации, которые непосредственно переходят затем в колыбельную мелодию квартового диапазона, что типично для русской песенной архаики. Таким образом, интонации обрядовой и колыбельной песен использованы в этом сочинении опосредованно.



Перечень произведений **Игоря Стравинского (1882-1971)**, так или иначе связанных с русской народной музыкой, весьма обширен: дело в том, что еще в молодые годы композитор сознательно стал обращаться к фольклорным источникам и изучать их (любопытная деталь: в «Диалогах» с Р. Крафтом, Стравинский заявил о том, что только в балете «Аполлон Мусагет» (1928) впервые сознательно решил отречься от использования фольклора - это говорит о том, что, видимо, до тех пор композитор использовал его постоянно).

В контексте творчества Стравинского слово «обработка» имеет уже совершенно другой смысл, поскольку главным для композитора, в отличие от Рахманинова, стало стремление к работе прежде всего с народными песенными текстами, а не мелодиями. Вообще, в связи с фольклорными истоками обычно принято говорить о раннем периоде творчества Стравинского - то есть о его балетах «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911) и «Весна священная». Однако и в балете «Петрушка» фольклорных цитат не намного больше, чем в «Весне священной»: музыковеды-фольклористы отмечают, в частности, цитирование песен «Под вечер, осенью ненастной», «Чудный месяц», «Вдоль по Питерской» и «Не лед трещит, не комар пищит» - правда, что касается последней цитаты, то она иногда связывается исследователями и с песней «А снег тает», где звучит похожая мелодия, но с другими словами; таким образом, существует два разных фольклорных первоисточника этой мелодии, цитируемой в «Петрушке». (Следует отметить, что за использование в этом же балете популярной тогда во Франции песенки Спенсера «Она имела деревянную ногу» Стравинскому приходилось делать отчисления Спенсеру и его родственникам от каждого представления и концертного исполнения «Петрушки».) В 1910-е годы, когда композитор активно интересовался фольклором и изучал его, появился целый ряд «фольклорно ориентированных» сочинений Стравинского - например, в Восьми легких пьесах для фортепиано в четыре руки (1915) № 6 называется «Балалайка»; сюда же относятся «Три истории для детей» для голоса и фортепиано (1917), написанные на русские народные тексты, а также некоторые другие произведения. Тема «Стравинский и фольклор» подразумевает, с одной стороны, обращение Стравинского только к народно-песенным текстам и сочинение авторской музыки на их основе, с другой стороны - использование композитором народных мелодий или наигрышей. Необходимо отметить, что цитирование последних было более характерным для раннего периода творчества Стравинского, поскольку с народными песенными текстами он начал работать несколько позже: на русские народные тексты, помимо вышеупомянутых «Трех историй для детей», были написаны и Три песенки (из воспоминаний юношеских годов) для меццо-сопрано и фортепиано (1913), и «Прибаутки», шуточные песни для голоса и инструментального ансамбля (1914), и «Кошачьи колыбельные песни», вокальная сюита для контральто и трех кларнетов (1916), и «Подблюдные», четыре русские крестьянские песни для женского вокального ансамбля без сопровождения (1917), и Четыре русские песни для голоса и фортепиано (1919). Особняком стоит обращение композитора к бурлацкой русской народной песне «Эй, ухнем», которая известна нам по аудиозаписи московских концертов Стравинского, осуществленной во время его пребывания в России в 1962 году. Московская консерватория выпустила недавно компакт-диск, который так и называется: «Стравинский в Москве». В самом конце программы, записанной на нем, композитор дирижирует исполнением этой обработки, сделанной им для духовых и ударных инструментов в 1917 году; в авторском оригинале данная обработка имеет название «Песня волжских бурлаков».

Из более поздних сочинений Стравинского, которые обладают непреходящей ценностью и в которых обращение к русской теме не менее значимо, можно вспомнить «Историю солдата», «сказку о беглом солдате и черте», читаемую, играемую и танцуемую (1918), «Свадебку», русские хореографические сцены с пением и музыкой на народные тексты (1923). В первых двух из этих произведений проявились, прежде всего, народные музыкальные жанры, связанные со свадебным и скоморошным действием. Вообще, жанры русских народных песен представлены в творчестве Стравинского очень широко - пожалуй, шире, чем у каких-либо других композиторов: это «песни величальные и шуточные, игровые, плачи, причеты, культовая псалмодия, кличи, голошения, инструментальные наигрыши, колокольные звоны и так далее...» (Друскин 1974, 62). Но главными особенностями творческого метода композитора исследователи считают следующее: «В мелодико- интонационном плане Стравинский опирается на типовые, а не художественно-уникальные» явления в народной музыке (Головинский 1981, 144), - то есть он использует в своих произведениях прежде всего те «кирпичики», из которых «сделаны», «составлены» народные мелодии, и работает с ними как профессиональный композитор; кроме того, «фольклорным темам Стравинского не свойственно так называемое «широкое дыхание»: <...> даже в протяжных темах <...> высокая степень мотивной расчлененности, большую роль играет фактор повторности» (Головинский 1981, 145).