

RU

Музыкальное искусство России начала XX века: FOLC

Демченко А. И.

Аннотация. В рубрике «От главного редактора» была осуществлена публикация большой серии художественно-исторических эссе «Магистралей художественного творчества», в которых последовательно рассматривались крупнейшие эпохи. Эти обзоры призваны наметить панораму эволюции человечества в призме реалий всех видов искусства с выходом на онтологические обобщения. В очерках были рассмотрены Древний мир, Античность, Средневековье, Возрождение, Барокко, Просвещение, Романтизм, Постромантизм, Модерн I (начало XX века), Модерн II (середина XX века), Модерн III (вторая половина XX века), Постмодерн (рубеж XXI века), а также в качестве послесловия освещён «золотой век» русской художественной культуры. Теперь нашим читателям предлагается ещё один цикл эссе, посвящённый отечественному музыкальному искусству рубежа и начала XX века в качестве опыта осмысления происходившего с миром и человеком на историческом переломе от эры Нового времени к эре Новейшего времени.

EN

The Russian Musical Art of the Early XX Century: FOLC

Demchenko A. I.

Abstract. Editor-in-Chief's Column has accomplished publication of a large series of artistic-historical essays "Artwork Directions" which consecutively considered the major epochs. These reviews aim to outline the humanity's evolution panorama through the lens of all the art forms resulting in ontological generalisation. Ancient World, Antiquity, Middle Ages, Renaissance, Baroque, Enlightenment, Romanticism, Post-Romanticism, Modernity I (Early XX Century), Modernity II (Middle of XX Century), Modernity III (Late XX Century), Post-modernity, and, as an afterword, "golden age" of the Russian artistic culture were examined. Now we'd like to present one more cycle of essays covering native musical art of the turn and beginning of the XX century as an attempt to comprehend what was happening with the world and the man at the historic turning point from the era of the New to the Newest Time.

Если использование народно-песенного материала в произведениях профессионального искусства практиковалось ещё во времена Возрождения (например, в качестве *cantus firmus* в мессах представителей нидерландской полифонической школы), то жанр фольклорной обработки зародился только на рубеже XVI-XVII веков. Примечательно, что произошло это опять-таки на нидерландской почве. Я. Свелинк, передавая эстафету угасающей нидерландской школы своим немецким ученикам, познакомил их с обработками протестантского хорала, которые он сделал для органа. Позднее такие обработки во множестве появились и в Германии, составив в частности заметную часть наследия И. С. Баха.

После этого жанр фольклорной обработки выходил на поверхность сугубо спорадически, поскольку заурядные гармонизации народных напевов принимать во внимание вряд ли имеет смысл. В этом русле находятся даже сборники П. Чайковского и Н. Римского-Корсакова. Единственное исключение – «40 русских народных песен» М. Балакирева, обладающие большими художественными достоинствами.

С известными оговорками к данной жанровой ветви можно отнести созданные Листом «Венгерские национальные мелодии» и «Венгерские рапсодии», о которых Я. Мильштейн писал, что они «образуют в своей совокупности гигантский цикл, не знающий себе равных ни в прошлом, ни в настоящем» (Лист, 1975, с. 205). В этой своей оценке исследователь, к сожалению, не учитывал тех, кто будет назван ниже – от Комитаса и Леонтовича до Тормиса.

Положение резко меняется к концу XIX столетия, когда в разных странах начался настоящий бум жанра. Истории было угодно, чтобы в этом отношении особенно выделились два региона – Венгрия и Россия. В Венгрии

Б. Барток и З. Кодай развили поистине титаническую деятельность по собиранию и аранжировке народных мелодий. Выполненные ими лучшие обработки встали вровень с самым значительным из их оригинального творчества.

И даже на таком фоне происходившее с рассматриваемым жанром в России представляется совершенно уникальным как по размаху, так и по художественным результатам. Разворачивался этот феномен на волне мощного фольклорного движения тех лет, что требует краткого пояснения. Фольклорное движение было многосоставным, включающим в себя, по крайней мере, три аспекта: процессы собственно в сфере фольклора, его изучение и, наконец, его претворение в композиторском творчестве.

Если взять первый из этих аспектов, то для отечественной истории на данный этап приходится, в сущности, последняя активная фаза развития народного творчества: достаточно интенсивное варьирование традиционных форм фольклора, кристаллизация и массовое распространение песен пролетарской борьбы, а позже песен Гражданской войны, солдатская песня, получившая особенно сильный толчок в годы Первой мировой войны, частушка, фабричная песня, слободская лирика, мещанские пласты городской культуры, молодёжные песни 1920-х годов.

Что касается второго аспекта, то здесь прежде всего следует выделить исключительный подъём деятельности по собиранию, записи и публикации фольклора, развернувшейся едва ли не во всех регионах страны. Представление о масштабах этого процесса могут дать две цифры, отражающие количественную сторону работы собирателей из числа национальных композиторов. Комитас записал около 4000 напевов (причём не только армянских, но и курдских, иранских, арабских, турецких, греческих). Э. Мелнгайлис в общей сложности опубликовал около 4500 латышских народных мелодий. Больших успехов добилась фольклористика – как с точки зрения размаха научных изысканий, так и в плане усовершенствования методологии (А. Кастальский, Е. Линёва, А. Листопадов, А. Затаевич и др.).

Обратимся теперь к третьему, наиболее интересующему нас аспекту, связанному с претворением фольклора в композиторском творчестве. Эта сторона приобрела в начале XX века такую значимость, что возникло целое направление, получившее название «фольклоризм» или «неофольклоризм» (имелся в виду сложившийся на данном этапе новый характер взаимоотношений композитора с фольклором).

В своём наиболее радикальном варианте фольклоризм означал следующее:

- категорический отход от стереотипов фольклорной модели, выработанных в композиторской практике XIX столетия;
- стремление выявить в фольклоре элементы и принципы нового звукосозерцания, подчёркнутое избирательность в отношении народного творчества с преобладающей ориентацией на его формы, ещё не освоенные профессиональной культурой;
- склонность к звуковым раритетам в виде интонационной архаики, прихотливых метроритмических комбинаций, специфических ладообразований, особых тембровых эффектов и способов артикуляции;
- нестеснённая трансформация, а в необходимых случаях и деформация прототипов, подчиняемых индивидуальному замыслу, любая степень их усложнения посредством использования приёмов современного композиторского письма с характерной для него насыщенно диссонантной вертикалью и свободой линейных сопряжений.

* * *

В целом фольклоризм был явлением чрезвычайно многоликим, включавшим в свою структуру и более традиционные подходы, что в первую очередь касалось огромного массива сделанных тогда обработок народных песен.

Никогда прежде не занимал этот жанр столь значительного места в отечественной музыке. Много было осуществлено на почве русского песнетворчества, где выделяется наследие А. Лядова. Он выполнил свыше 200 обработок для разных составов, с творческим итогом в «Восьми русских народных песнях» для оркестра.

Не останавливаясь на этом произведении, широко освещённом в исследовательской литературе, стоит, однако, отметить симптоматичный для ситуации начала века факт возникшего стилового расслоения. Здесь идёт непрерывный диалог между позднеклассической основой (своё предельное выражение она получает в сумеречно-безысходной «Колыбельной») и блёстками нового (ярмарочная цветистость красок в двух последних номерах, предвосхищающая «Петрушку» И. Стравинского).

Подобное взаимодействие стилей, отражающее переход от классики к современности, – одна из важнейших констант художественного творчества начала XX века, и она будет ещё неоднократно отмечаться в последующем изложении.

Очень характерным для русских композиторов было увлечение фольклором других народов. К примеру, А. Гречанинов издал сборники украинских, белорусских, татарских, башкирских и шотландских песен, а А. Кастальский осуществил этнографические реставрации древних напевов Китая, Индии, Египта, Иудеи, Греции, Византии.

Второй из упомянутых авторов внёс основополагающий вклад в реформирование духовной музыки православия, по поводу чего один из теоретиков русского церковного искусства писал: «Талантливейшие обработки древних распевов и оригинальные композиции Кастальского, построенные на отдельных попевах знаменного распева, создали совершенно новое направление в русском хоровом пении а cappella» (Кастальский, 1960, с. 31).

Успех композитора определялся в данном случае не только развитой интуицией в поисках единственно верного подхода, но и незаурядной художественностью выполнения поставленных задач, заставившей Б. Асафьева дать такую оценку: «Кастальский велик в произведениях для хора *a cappella*» (Кастальский, 1960, с. 10).

Совершенно исключительную роль жанр фольклорной обработки приобрёл для национальных школ Украины (Н. Лысенко, Н. Леонтович, К. Стеценко), Прибалтики (А. Юрьян, Я. Витолс, Э. Мёлнгайлис, М. Хярма, М. Саар, М. Чюрлёнис, М. Петраускас, С. Шимкус) и Закавказья (Комитас, А. Спендиаров, Д. Аракишвили, З. Палиашвили) – здесь упомянуты немногие, лишь наиболее значительные имена.

О значимости жанра обработки для этих регионов говорят следующие факты. Именно с данным жанром у ряда композиторов связаны крупнейшие творческие достижения. Поэтому закономерны утверждения такого рода: «Наибольшей ценностью в композиторском наследии М. Петраускаса обладают простые, но образные и живые обработки литовских народных песен» или – «Оркестровая сюита “Семь латышских народных песен” занимает самое выдающееся место в симфоническом наследии Я. Витолса» (История музыки..., 1978, с. 289).

Достаточно распространённой была ситуация, когда тот или иной автор оказывался более интересным и своеобразным не в сочинениях на собственные темы, а в фольклорных аранжировках (допустим, Д. Аракишвили и М. Саар). И, наконец, пожалуй, только данный исторический период выдвинул такой феномен, что для немалого числа музыкантов обработки народных песен составили преобладающую часть творчества; более того – отдельные авторы практически целиком посвятили себя работе в этом жанре (среди них два выдающихся – Комитас и Леонтович).

Сказанное позволяет утверждать, что на рассматриваемом этапе фольклорные обработки из сугубо периферийного, во многом прикладного рода творчества поднимаются на уровень художественно самостоятельного жанра.

Почти не декларируя своей позиции, композиторы этого направления на деле доказывали безусловную приверженность идее народности. Их искусство, как правило, насквозь демократично, рассчитано на восприятие самой широкой аудитории, отличается максимальной доходчивостью и глубокой человечностью (в частности благодаря преимущественной опоре на вокально-хоровые средства).

Преклонение перед народным могло доходить у них до полного растворения в фольклорной стихии, когда авторская индивидуальность сознательно и целиком подчинялась идее служения песнетворчеству своей земли (в связи с этим можно вновь напомнить факт ограничения отдельных композиторов рамками жанра обработки).

Для настроений подобного рода показателен жизненный путь сподвижника Комитаса, армянского певца А. Шахмурадяна. Превосходный тенор, с голосом, напоминающим по тембру Э. Карузо (не случайно его называли «армянским Карузо»), он заканчивает в 1910 году Парижскую консерваторию и дебютирует в Гранд-опера, получив высокую оценку прессы и слушателей, но вскоре отказывается от карьеры оперного премьера и всецело посвящает себя популяризации армянского фольклора, выступая с концертами народной песни в различных странах мира (основное место в его программах занимали произведения Комитаса).

Следствием преклонения перед народным было его воспевание, что в конкретно-музыкальном плане находило себя в поэтизации фольклора. Примечательные приёмы подобной поэтизации народного материала находим, к примеру, у эстонского композитора М. Саара, что можно показать на двух его обработках 1916 года – «Пастушеская» и «Где есть дом людей несчастных» (обе для голоса и фортепиано).

В «Пастушеской» уместно использованы ресурсы импрессионистской звукописи (кстати, это было довольно характерно для прибалтийских авторов, одна из параллелей – «Семь латышских народных песен» Я. Витолса). Дело не только в фактурном колорировании больших септаккордов и нонаккордов, а также четырёхзвучных квинтаккордов типа *sol + re + la + mi*, не только в идущих от линейного мышления секундовых параллелизмах и диссонирующих секундовых наложениях, не только в тонкой игре ладовых красок и в чертах модальной ладовости, не только в прихотливо-изысканной ритмике.

Очень многое здесь определяет искусное, затейливое развёртывание краткого и безыскусного мотива-заклички. Его вариантно-импровизационное изложение выполнено нестандартно, порой даже непредсказуемо, что дополняется на редкость свободным сопряжением вокальной и фортепианной линий – именно эта раскованность и передаёт ощущение особой поэтичности.

В песне «Где есть дом людей несчастных» композитор обращается к возможностям неоклассической манеры, которая с наибольшей концентрированностью представлена в инструментальном ригурнеле. Его ключевая роль подчёркнута яркой выразительностью и пятикратным проведением, включая драматургически опорные вступление и заключение.

В основу ригурнеля положена нисходящая секвенция, в облике которой сочетаются черты старинного *lamento* (характерный склад тонко хроматизированной фактуры) и песенного стиля XX века типа шансон (обращает на себя внимание особая гармоническая насыщенность эллипсиса с септаккордами на V, VI и VII ступенях, с нонаккордами на III и IV-й, с ундецимаккордом на II-й).

Сказанное о двух маленьких шедеврах М. Саара подводит к мысли о возможности качественного перехода за пределы собственно народного. И действительно, переосмысление исходного материала достигало подчас той грани, когда музыка начинала восприниматься как выражение индивидуально-интеллигентского жизнеощущения.

Происходило это обычно в лирических жанрах, приобретающих благодаря подчёркнутой одухотворённости и субъективности высказывания характер романского излияния. Из типичных образцов – «К возлюбленной» А. Спендиарова (аранжировка армянской лирической городской песни, 1916), где любовная жалоба, тихая, но страстная мольба о сокровенном выражена в богатейшей эмоциональной нюансировке, чему в немалой степени способствует тщательно детализированное сопровождение.

Настойчиво искал пути интеллигентского возвышения народно-песенного материала Д. Аракишвили. Для выяснения его творческого подхода обратимся к двум разноплановым обработкам, изданным в 1913 году, – «Солнце в дом войди» и «Баяты».

В первой из них композитор трактует древнюю обрядовую песню дохристианского периода в характере возвышенно-одухотворённой лирики, которая культивировалась в отечественной музыке рубежа XX века. Именно филигранная обработка придаёт бесхитрому народному напеву поэзию, красоту и особую прелесть просветлённо-умиротворённой печали – посредством подключения жанровых признаков колыбельной, тонкого фигурирования по интонационному контуру мелодии и благодаря изысканным гармоническим краскам (например, септаккорд IV ступени в миноре с обращениями или разрешение доминанты с секстой в тонику с побочным тоном II ступени).

В «Баяты» за пределы сугубо фольклорного выводит остросубъективный строй монологического высказывания – это высказывание для себя и в себе, а потому неуравновешенно-спонтанное, без заботы о «приличествующей сдержанности» и о том, чтобы быть понятным другому.

Отсюда не просто изысканная ритмика, изошрённая хроматизация и «акварельная» фактура как опознавательные знаки лирической поэмы, а все признаки усложнённой исповеди тоскующего сердца, чему служат осуществляемые на минимальном расстоянии колебания темпа и, главное, резкие ритмические контрасты и перепады, состоящие в совмещении крупных и дробных длительностей, в синкопах и неожиданных обрывах. Всё это передаёт нервность, повышенную эмоционально-психологическую чувствительность природы.

Отмеченные качественные метаморфозы подводят ещё к одной мысли: при всём пиетете к фольклору, авторы обработок начала XX века чаще всего подходили к нему не с ортодоксально-охранительных позиций, а с позиций инициативных, творческих, нередко расценивая народный материал как собственный, им принадлежащий. Право на эту свободу давало глубокое проникновение в дух и законы родной музыкальной речи.

Такой подход позволял подниматься над гармоническим «раскрашиванием», широко применять методы полифонической обработки народных мелодий, активно развивать фактуру сопровождения, которая в ряде случаев приобретала самостоятельную художественную ценность. К примеру, восхождение к всеприродному и надвременному в песнях Комитаса осуществлялось главным образом на основе ресурсов фортепианной партии, всецело принадлежащей фантазии композитора.

Сказанное было вполне актуальным и для тех национальных видов фольклора, которые располагали традицией многоголосия, но особенно важным явилось для регионов монодийной культуры (Армения, Азербайджан).

Примечательно, что некоторые из авторов (к примеру, А. Спендиаров) сознательно различали обработку и разработку народных мелодий и тяготели именно ко второму типу как художественно более ценному, позволяющему создавать произведения самостоятельной значимости. При этом в качестве весьма немаловажного вставал вопрос расширения композиционных масштабов.

Наиболее простым был путь циклизации миниатюр – либо на основе их контрастного сопряжения (начиная с таких оркестровых работ, как «Семь латышских народных песен» Я. Витолса, 1903, или «Восемь русских народных песен» А. Лядова, 1906), либо на основе объединяющей тематики (сюита А. Кастальского «Картины русских народных празднований в обрядах и песнях», 1913, что позднее нашло продолжение в сюите «Сельские работы в народных песнях», 1922).

Но композиторы настойчиво искали возможности неэкстенсивного развёртывания фольклорного материала. К целому ряду музыкантов можно было бы отнести следующую оценку: «Ю. Таллат-Кялиша, работая с народной песней, сделал новый и принципиально важный для литовской музыки шаг – выдвинул и удачно решил задачу тематического развития народных напевов, на основе чего развёртывал большие пьесы» (История музыки..., 1978, с. 5).

* * *

Пожалуй, только в одном отношении массив рассматриваемого жанра, взятый в целом, отличался известной консервативностью. Имеется в виду явное преобладание позднеклассических стилевых ориентиров. Это особенно отчётливо представлено в той смысловой линии фольклорных обработок, которая была связана с мотивами безотрадного существования.

Мотивы безотрадного существования стали одним из опознавательных знаков уходящей эпохи, и совершенно ясно, что данный исторический водораздел наложил свою печать не только на индивидуальное сознание, но и на массовое жизнеощущение. Поэтому в поэзии народной жизни, о которой говорилось, нередко присутствовал осадок горечи или, по крайней мере, над ней витала дымка опечаленности. Причём временами экспрессия оказывалась настолько сгущённой, что могло показаться, выражаясь строкой из М. Цветаевой, будто «стон стоит вдоль всей земли» (хоры Н. Леонтовича «Была у матери одна дочка», «Зелёный тот орешник», «Из-за гор», «Поют петухи»).

В качестве конкретного примера можно сослаться на сделанную М. Сааром обработку песни «Где есть дом людей несчастных». Выше говорилось в основном о фортепианном ритурнеле, теперь обратимся вкратце к собственно напеву и его гармонизации. В мелодике – безутешное *lamento*, плач о тягостном, безрадостном.

Её гармонизация построена на интенсивной акцентуации задержаний, передающих эмоцию страдания, боли. Среди всевозможных типов задержания особое значение приобретают задержания на основе септаккорда VI ступени, так как звучание большого септаккорда даёт пронзительно-щемящую краску.

Своей кульминации экспрессия стонущих задержаний достигает во второй строфе, целиком выдержанной на репетиционном движении аккордовой фактуры – здесь остротой выделяются задержание в квартсекстаккорде субдоминанты (подчёркнута малая секунда *mi + fa*) и горькая патетика гармоний двойной доминанты. Свою роль в нагнетании сумрака играет и «обманнный свет» изредка возникающей мажорной терции, тут же переходящей в основной, минорный вариант – этот ладовый приём хорошо передаёт настроение душевного надлома.

С мотивами безотрадности в разной степени соприкасались практически все авторы фольклорных аранжировок. Но были и такие, что едва ли не всецело посвятили себя воплощению подобных настроений. Среди них – Д. Аракишвили, которого можно назвать певцом жизненного исхода, горькой разуверенности, скорби и печали.

Для пояснения вернёмся к уже упоминавшейся лирической песне «Баяты». Отмеченная в ней острая субъективность высказывания неразрывно переплетена с запечатлением внутреннего мира душевно богатой натуры, потерявшей жизненную опору и погрузившейся в тяжёлую истому душевной усталости, сумеречных медитаций о несбывшемся. И в вокальной строке, и в фортепианной партии всё построено на интонационном опадании; и когда те же ниспадающие попевки звучат у голоса без инструментальной поддержки, экспрессия обнажается ещё больше.

Встречаются моменты взволнованных порывов, но ничего не меняющих в общей настроенности, неизменно заканчивающихся тем же элегически-обессиленным опаданием. Композитор опирается здесь не на экзотически ориентальный, а на достоверно восточный стиль, и это по-своему служит осуществлению поставленной смысловой задачи.

Гармонический минор с акцентированным нисходящим оборотом увеличенной секунды использован для передачи чувства горечи, несбыточности. Общая склонность к доминантовому ладу создаёт томительно-вопрошающую окраску; к стати, его полным нисходящим мелодическим разворотом произведение и заканчивается – это воспринимается как вопрос, остающийся без ответа.

В связи с той же смысловой направленностью Аракишвили часто сохраняет субъективную манеру высказывания и в жанрах внелирических. Таковы у него старинные земледельческие песни («Оровела») и излюбленные им аробные песни – например, «Аробная», опубликованная в 1913 году, или «Урмули» из оперы «Шота Руставели» (1910-1914), а также написанные в духе народных «Новая аробная песня», «Об аробной песне».

Стремясь передать обострённо индивидуализированную речевую интонацию, композитор вводит тончайшие, буквально потактовые агогические колебания, чрезвычайно прихотливые, «нетемперированные» (сложные, переменные) ритмы и размеры, ведущие своё происхождение от вокальных импровизаций народных певцов.

При весьма широкой гамме эмоционально-смысловых оттенков, общая настроенность рассматриваемых сочинений Аракишвили так или иначе сводится к одному и тому же: горечь, печаль, жалоба, плач, сетования на судьбу, тягостная монотонность жизненного пути, тоскливость безотрадного существования, душевная апатия, обессиленность и в предельном случае – скорбные констатации заката жизни, скорбный знак её исчерпания.

В числе наиболее употребляемых средств выразительности – никнущие ламентозные обороты с прорывом интонаций рыдания, щемящие созвучия (с участием больших септаккордов) и экспрессивные задержания, темповая заторможенность, сумрак низких регистров, кадансы на доминантовом квинтквартаккорде, заставляющем как безмолвный вопрос.

И постоянно ощутимо присутствие атмосферы жизненного запустения, в которой человек чувствует себя заброшенным, одиноком. Передаётся это через обрисовку соответствующей пейзажной среды – благодаря сверхпрозрачной фортепианной фактуре с широким разбросом голосов, в опоре на пусто, блёкло, безжизненно звучащие унисоны, квинты, октавы в протяжённых длительностях, иногда с добавлением дрожащей вибрации тона или тихого тремолирования, напоминающего тоскливый шорох ветра...

* * *

Итак, явное преобладание позднеклассических установок являлось неоспоримым фактом. Но при всём том достаточно ощутимым было в фольклорных обработках и движение к современной стилистике. Намечалось оно уже в 1900-е годы, причём по самым различным линиям. Очень перспективным было устремление в глубь фольклорного хронотопа, к старинным и далее – архаичным его пластам. Скажем, Лядов и Комитас всемерно выделяли ценность давних крестьянских песен, Кастаньский вёл творческие разыскания в области знаменного распева.

При этом обнаруживалось парадоксальное смыкание крайностей: чем архаичнее, тем современнее. Постепенное раскрепощение от норм классического мышления было отмечено появлением черт особой натуральности, терпкости, грубоватости, угловатости, а порой и демонстративной просторечности (см., к примеру, сделанные Н. Лысенко обработки песен «В огороде калина», «Что мне так трудно, нудно»).

Существенным фактором сдвига к современности становилось вовлечение в обиход академической культуры специфических особенностей национального фольклора, до этого в ней не представленных. Порой данный процесс шёл по линии любования этнографическими раритетами. Допустим, А. Спендиарова неудержимо влекло своеобразие музыки крымских татар и, разрабатывая её диалектные проявления, он выдвигает на передний план графичность письма, жёсткость интонации и вертикали (одна из показательных работ – «Песня, пляска и хайтарма» для фортепиано, 1917).

Однако чаще для обновления стиля было достаточно уже самого по себе факта включения самобытной народной музыкальной речи в её естественном качестве, далёком от «школьных» правил гармонии и голосоведения. Примером могут служить ранние хоровые аранжировки З. Палиашвили, изданные в 1909 году и дающие законченное представление о своеобразном колорите грузинского многоголосия:

- натуральная ладовость с чертами модальной специфики и с совмещением признаков различных ладовых наклонений (в частности настойчивое выделение большесекундовых миксолидийских последовательностей типа VII-I);
- цепочки параллельных квинт, трезвучий и такой излюбленный приём, как движение верхних голосов в терцию на бурдоне доминантового тона в басу (при этом особенно примечательна возникающая краска доминантноаккорда без терции и квинты);
- терпкая вертикаль, что определяется широким использованием квинтквартаккордов типа *do + sol + do*, квартсекундаккордов типа *do + fa + sol* и квартаккордов;
- общая суровость тона обнажается в каденционных зонах – ввиду схождения голосов в унисоны и квинты или из-за неожиданных минорных завершений (скажем, на миксолидийской доминанте).

Подытоживая рассмотрение процессов обновления в жанре фольклорных обработок, остаётся сказать, что самым ощутимым индексом модернизации служили в те годы преобразования в сфере гармонической вертикали. Это, может быть, особенно заметно у композиторов Прибалтики, традиционно тяготевавших к нормам общеевропейского музыкального мышления.

Так, в творчестве Э. Мелнгайлеса примерно с рубежа 1910-х годов открывается период более свободного подхода к обработке народных песен. И наиболее существенно эти перемены проявили себя в области аккордики. В результате перекрещивания у мужской и женской групп функций *T* и *S* или *T* и *D* возникают полиаккордовые наложения.

За счёт внедрения в трезвучие побочных секунд складываются созвучия полукластерного типа; то же происходит, когда многотерцовая структура привычного аккорда спрессовывается в секундовое напластование (скажем, третье обращение доминантноаккорда от *mi* предстаёт в виде *re + mi + fa# + sol# + si*). В любом случае вертикаль становится раскованной, терпкой, шумной (см. обработки песен «Величание сиротки», «На высокой рижской башне»).

* * *

Думается, проделанный выше анализ может убедить в том, что в 1900-1910-е годы жанр фольклорной обработки прошёл в музыкальном искусстве России фазис вершинный в плане художественных результатов и глубокий в содержательно-смысловом отношении. Вслед за тем, в 1920-е годы, вместе с кардинальным переломом социально-исторической ситуации развитие жанра круто поворачивает в сторону революционной песенности.

Однако поворот этот был до известной степени подготовлен. Первые попытки обработки песен пролетарской борьбы относятся ещё к середине 1900-х годов (опыты Н. Леонтовича – вместе с ним тогда же начинали К. Стеценко и М. Петраускас). Хотя следует признать, что на данном этапе подлинной художественностью выделялись обработки более отдалённого пласта фольклора, связанного с освободительным движением (скажем, украинская песня «За Сибирью солнце всходит» Н. Лысенко или эстонская повстанческая «Мы желаем сбросить рабство» М. Саара).

Оригинальную страницу в музыку времён Первой русской революции вписали своими оркестрово-хоровыми фресками Н. Римский-Корсаков («Дубинушка») и А. Глазунов («Эй, ухнем!»). Эту линию продолжил И. Стравинский, откликнувшийся на события 1917 года обработкой песни «Эй, ухнем!» для духовых и ударных. Известный напев он во многом подчинил характерной для его музыки тех лет варваристской манере, придав ему архаизированный колорит с фовистскими чертами.

Разворот народной силы передан через угловато-зычное интонирование преимущественно в нижних регистрах (господство грузных тембров – низкие валторны, тромбоны, туба, литавры, большой барабан, там-там). Это разворот силы медлительно-тяжёлой, но грозной, что ощущается в общей угрюмо-ощетинившейся настроенности, в исполинских перекатах фактуры и особенно – в кульминационных вскипаниях динамики, когда активно подключаются высокие духовые.

Отталкиваясь от единичных опытов дооктябрьского периода, жанр обработки революционного фольклора переживает в 1920-е годы исключительный подъём. Впоследствии уже не достигались ни подобные количественные масштабы, ни качественный уровень сделанного тогда (лучшее принадлежит участникам группы «Проколл» во главе с А. Давиденко).

Аранжировка революционных песен стала завершающим аккордом небывалого расцвета жанра фольклорной обработки, пришедшегося на первые десятилетия XX века. Отголоском этого расцвета оказались многие произведения, появившиеся на гребне «новой фольклорной волны» 1960-1970-х годов («Курские песни» Г. Свиридова, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили, «Эстонские календарные песни» В. Тормиса, «Песни горных и луговых мари» А. Эшпая и некоторые другие). То был впечатляющий отгоскок, но всё же лишь отгоскок.

Что ожидает жанр фольклорной обработки в грядущем? Повторится ли когда-нибудь его «звёздный час», подобный происходившему в начале века? Вряд ли. Такое в истории, как правило, не повторяется.

Источники | References

1. История музыки народов СССР в нотных образцах. М., 1978. Т. 1.
2. Кастальский А. Статьи. Воспоминания. Материалы. М., 1960.
3. Лист Ф. Сочинения для фортепиано. М., 1975. Т. 9.

Информация об авторах | Author information**RU**

Демченко Александр Иванович¹, д. иск., проф., главный научный сотрудник и руководитель
Международного центра комплексных художественных исследований
¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

EN

Demchenko Aleksandr Ivanovich¹, Dr
¹ International Center of Complex Artistic Research, Saratov State Conservatory

¹ alexdem43@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 10.10.2021; опубликовано (published): 15.11.2021.