УДК 78.083.1

Д.И. Гальцев
Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент О.Н. Ромашкова

ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ СТИЛЕВОГО НАПРАВЛЕНИЯ ФОЛК-МОДЕРН В НАРОДНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX СТОЛЕТИЯ

Статья посвящена характеристике стилевого направления второй половины XX столетия – фолк-модерн. Это новая тенденция характеризуется на примере народно-инструментального искусства. Современное отношение к фольклорному мышлению отвечает наиболее актуальным интенциям времени. Рассматриваемое в данной статье направление характеризуется композиторским творчеством. Определяемое явление, не связанное ни с методом цитирования, ни с приемами стилизации, мало изученное в музыкознании, представляет исследовательский интерес, поскольку широко представлено в современном искусстве, но пока не получило освещения в современной науке. Фолк-модерн рассматривается на примере творчества А.Г. Рогачева, одного из первых композиторов, кто заявил об этом течении народно-инструментальной музыки как о самостоятельном стилевом пласте.

Фолк-модерн, музыкальный фольклор, народно-инструментальное искусство, народные инструменты, А.Г. Рогачев.

The paper considers the description of the folk-modern style – the style direction of the second half of the twentieth century. This new tendency is characterized on the example of folk-instrumental musical art. The modern attitude to the folklore way of mind corresponds to the most relevant intensions. The described style is characterized by the composer's creative work. This tendency, which is neither connected with the method of citation nor styling techniques, is insufficiently explored in musicology and it is in research interest because of its wide representation in contemporary musical art but it hasn't yet received coverage in modern science. The folk-modern style is considered on the example of A.G. Rogachev's musical creativity, one of the first who stated this musical art direction as an independent stylistic formation.

Folk modernist style, musical folklore, folk instrumental art, folk instruments, A.G. Rogachev.

Зарождение и расцвет народно-инструментального творчества в истории отечественного музыкального искусства связаны с XX веком. Эпический размах, глубина обобщений в сочетании с непременной опорой на богатейшие ресурсы народной интонационности становятся ключевыми жанровыми признаками в данной сфере, начиная с самых первых сочинений. За более чем столетнюю историю существования народно-инструментального искусства в репертуаре накоплено огромное количество произведений разножанровой и стилевой направленности.

Данная статья будет посвящена проблеме образования в народно-инструментальной культуре самостоятельного стилевого направления, связанного с особенностями фольклорного мышления современных композиторов. В искусстве нового времени закрепляется такое понятие как «фолк-модерн», обобщающее в себе наиболее актуальные интенции в области применения и трактовки народного творчества в его профессиональных формах.

Обращение к фольклору композиторов, писавших музыку для народных инструментов, в XX столетии претерпело определенную эволюцию. К настоящему времени в исследовательской сфере сложилась иерархия в отношении понимания методов и форм фольклорного влияния. Традиционно исследователи выделяют три этапа в истории народно-инструментального исполнительства, связанных с освоением народной интонационности. Так, в исследованиях М.И. Имханицкого, А.Э. Михайловой, Л. Никитиной выделяются три этапа [4], [5], [6]. Первый – связан с особенностями формирования жанровой системы народно-инструментального искусства (1888 – 1945), здесь в большей степени обнаруживается метод цитирования и стилизации национального музыкального фольклора. Произведения второго этапа (1945 – 1988) органично сочетают в себя фольклорные традиции и достижения классической музыки, композиторы прибегают к таким формам в использовании элементов фольклора, которые свойственны методу фольклорной обработки. Третий этап (с 1988 – по настоящее время) характеризуется сочинениями, принадлежащими к так называемому «новейшему типу фольклоризма».

Сочинения третьего этапа привлекают исследовательский интерес с точки зрения особого нового подхода к традициям претворения музыкального фольклора. «Композиторы моделируют натуральный строй, обращаются к "иноязычному" фольклору; создают темы, далекие от непосредственного цитирования и стилизации, но обладающие имманентным качеством "русскости", используют прием "воспоминания" о конкретном народно-песенном первоисточнике» [2, с. 15].

В русле третьего типа находится творчество А. Г. Рогачева. Его произведения – одни из интереснейших и самых исполняемых сочинений в репертуаре балалаечников, написанные в новом стиле, который композитор сам охарактеризовал как фолк-модерн. Такое определение, возможно, используется, в связи с тем, что в его интонационной основе лежат народные темы, на основе которых с помощью современной композиторской техники создается яркий музыкальный материал. Большое значение в создании музыкальной формы имеет использование джазовой стилистики, которая проявляется в таких компонентах музыкального языка как специфическая ритмика, переменные размеры, гармонический язык, неквадратная структура тактов.

Проблема изменения композиторских методов, связанных с фольклорным мышлением, становится остро в творчестве многих композиторов народников (К. Волков, Е. Подгайц, А. Цыганков). Точного определения в музыкознании этой дефиниции еще не существует. Однако в хореографическом искусстве прочно укрепилось определение «фолк-модерн танец», которое используется для жанровой характеристики явлений, связанных с взаимопроникновением народных и современных элементов хореографического языка. Термин «фолк-модерн» встречается и в музыкально-исполнительской культуре, когда некоторые музыканты, активно экспериментирующие в области фольклора, употребляют его в названии коллективов и своих композиций.

Современный композиторский фольклоризм в области народно-инструментального творчества – это интереснейшее поле для отдельного исследования. Обычно искусство для народных инструментов связывалось с традициями фольклорного плана. В последнее время в репертуаре для народных инструментов намечается такая тенденция как отход от народно-песенных истоков и вытеснение их компонентами современного музыкального языка, связанного с такими композиторскими техниками, как алеаторика, сонорика, серийность. «Общую линию данного художественно-эстетического явления можно обозначить как путь от методов претворения фольклора в рамках традиций к фольклоризму в рамках новаций: с углублением лирического и драматического начал, высвечиванием колористических жанровобытовых сфер, со значительным усложнением музыкального языка» [5, с. 3]. Естественно, что в сфере народно-инструментального искусства полный отказ от фольклорного начала невозможен. Народно-инструментальное композиторское письмо в настоящее время характеризуется стремлением максимально приблизить традиции народно-певческой культуры к реалиям музыкальной академической современности.

Сочинения Александра Рогачева являются результатом активного взаимодействия разных стилевых тенденций, обусловленных особенностями современного композиторского мышления и принципов фольклоризма, характерных для народно-инструментальной культуры XX века. Ярким примером тому может служить Концерт для малой и альтовой домр с оркестром русских народных инструментов (1998). Композитор обращается к жанру двойного концерта, реализованного в традиционной трехчастной структуре. Автор обращается к элементам фольклорной стилистики, осуществляющимся в данном цикле поэтапно: в первой части можно обнаружить лишь отдаленно напоминающие интонации и ритмы, свойственные народной музыке, во второй части приметы фольклорного языка становятся более ощутимыми (особенно в области ладогармонического языка), и, наконец, в финале фольклорное мышление начинает возобладать.

Первая часть в цикле «*Toccata*» представляет собой свободно построенную разнообразную композицию с вступлением и кодой, образующими обрамление. Тематизм вступления (*Allegro molto*) основан на остинатном ритме, пронизывающим все партии оркестра, в вертикали выстраиваются диссонирующие аккорды, основанные на интервалах кварты и квинты.

Следующее важное тематическое образование (его можно назвать собственно темой токкаты) также строится на остинатном движении ровными восьмыми (цифра 1) в партиях баянов, домр малых и альтовых, которому противопоставляется тема, изложенная сначала целыми длительностями, а затем четвертями, основанная на скачкообразном движении в объеме октавы (чередуются ч. 8 и ум. 8). Обе эти темы ассоциируются с образами агрессии, враждебности, неотвратимости.

Череду негативных тем продолжает (цифра 3) появляющаяся тема-цитата старинной средневековой секвенции *"Dies irae"*. Известно, что интонации этой темы всегда являются олицетворением образов смерти. Данная тема будет иметь первостепенное значение в первой части цикла и появится еще три раза, выполняя функцию рефрена (второе проведение рефрена – цифра 7, третье проведение рефрена – цифра 13 и четвертое проведение рефрена – цифра 17).

Образно-смысловая концепция первой части будет строиться на противопоставлении темных образов (вступление, тема токкаты, *"Dies irae"*) со светлыми темами, выполняющими функцию эпизодов. Самая грозная тема этой части *"Dies irae"* подвергается изменениям под влиянием тем эпизодов, так во втором проведении рефрена (цифра 8) эта тема варьируется с помощью джазового ритма свинга. А в третьем проведении (цифра 13) тема смерти излагается в ритме токкаты.

Эпизоды в данной части отличаются, не только (как сказано выше) образным наполнением, но и оригинальностью оркестрового мышления композитора. Все эпизоды основываются на темах, порученных партиям солистов, в отличие от туттийной фактуры рефрена. В первом эпизоде в партиях солистов (домра малая и домра альтовая) слышатся темы в духе русских народных наигрышей. Народную основу подчеркивает вариационный принцип развития и фактурный прием, связанный с введением вырази-

тельных подголосков в партиях флейт и гобоя. Особенно фольклорное начало выступает в следующем разделе эпизода (цифра 6), где в партии баяна появляется новое тематическое образование, напоминающее известный инструментальный наигрыш «Камаринская», исполняемый на фоне сопровождения солирующей малой домры, в котором в том же ритме, что и наигрыш, звучит целотоновая гамма.

Второй эпизод также демонстрирует темы, порученные солистам. Теперь малая и альтовая домры исполняют новую тему (*g-a-c-h*). Это интонационное образование встречалось ранее в творчестве композитора в Концерте-поэме для альтовой домры, ударных и оркестра. Как видно из латинского обозначения звуков этой темы, первые две ноты можно толковать как инициалы имени и отчества композитора, а все четыре звука образуют часть фамилии автора (*Rogachev*). Этот эпизод весь построен на развитии темы монограммы и образует самую светлую зону в этой части, кроме того в структурном отношении этот эпизод можно определить как центральный.

Третий эпизод самый камерный из всех предыдущих: в партии солистов исполняется еще одно новое тематическое образование, также навеянное народно-танцевальными интонациями, на фоне которого звучит выразительная тема у флейты.

В целом структура первой части, как уже говорилось выше, соответствует форме рондо, что также свидетельствует в пользу главенства народных первоистоков в этой музыке. Также традиционным для композиций, основанных на фольклорном материале является прием обрамления (как упоминалось ранее материал темы вступления лег в основу коды первой части). Помимо этого, в композиции первой части концерта можно обнаружить черты формы второго плана – это старинная (барочная) концертная форма, для структуры которой, как известно, характерно чередование ритурнеля, исполняемого *tutti* и эпизодов, исполняемых солистами.

Вторая часть “*Canzona*” является полной противоположностью к первой части. На смену мрачному трагическому настроению приходит состояние светлого покоя, умиротворения. В композиционном отношении сложной конструкции предыдущей части контрастирует ясная гармоничная трехчастная репризная форма, свойственная песенным жанрам. В отношении оркестровки эта часть также противопоставляется части “*Toccata*”. Композитор использует камерный состав оркестра (струнная группа без духовых, ударных и баянов) и солисты. Возможно, автору такая инструментовка понадобилась для имитации хоровой звучности.

Тематизм этой части также отличается песенной направленностью. Все темы, встречающиеся в части “*Canzona*”, отличаются кантиленностью, протяжностью, широким дыханием. В этой части явно ощутимо влияние народно-песенного тематизма. Основная тема (в партии альтовой домры) первой части представляет собой движение по целотоновой гамме вверх. Опора на целотоновый ряд ощущается во всех партиях оркестра. Привлекает внимание необычная фактура – каждый оркестровый голос «живет» самостоятельно, расцвечивая подголосками основную тему. Влияние фольклорного мышления сказывается и в обилии приемов подголосочной полифонии.

Средняя часть продолжает развивать настроение первой, но теперь песенный тематизм сосредотачивается в партии солистов и группы домр. Остальным голосам поручается сопровождающая функция (на протяжении всего раздела устанавливается остинатное сопровождение). Фольклорное начало усиливается здесь за счет появления в основной теме *f* миксолидийского, внутридолевых синкоп, полиметрии между темой и сопровождением. Кроме этого (цифра 4) можно наблюдать имитацию приемов игры на мандолине, что возможно отвечает программному подзаголовку части “*Canzona*”. Любопытным является тот факт, что опорными тонами в этом эпизоде становятся звуки монограммы автора *a-g* (именно с этой интонации начиналась и вся часть). Репризное проведение основной темы также подчиняется тенденции усиления народного начала. Так, обращает на себя внимание завершение части (цифра 8), где в партии солистов появляется наигрыш, основанный на пентатонном звукоряде.

Финал концерта аккумулирует в себе народно-бытовое начало. Элементы фольклорного музицирования становятся ведущими факторами в композиционном, тематическом и образном отношении. Форма, которая избирается композитором для этой части, также соответствует народному мышлению – это вариации. Часть открывается небольшим вступлением, основанным на чередовании интонаций в партии солистов, имитирующих балалаечное бряцание, из которых сформируется будущая тема вариаций и туттийных фрагментов, основанных на остинатной синкопированной аккордовой фактуре. Тема вступления задает настрой всей части – это образ ярмарочного гуляния, праздничной суеты.

Тема, легшая в основу вариаций, представляет собой плясовой наигрыш, пронизанный остинатными ритмо-формулами. В ладовом отношении также явно ощущается влияние фольклора. В этой диатонической теме ощущается опора на пентатонику и параллельно-переменный лад. Оригинальным для солиста (малая домра) является и прием исполнения, подражающий игре на балалайке. Народным духом проникнута и оркестровка. Так, автор усилил группу духовых инструментов (флейта, флейта пикколо, два гобоя, труба), поручая ей выразительные наигрыши, изображающие звучание народных духовых инструментов (флейта – жалейка, гобои – рожки, флейта пикколо – свирель, труба – рог). Особый народный колорит вносят тембры ударных инструментов (литавры, большой барабан, бубен, гусли).

Принцип развития, прослеживающийся в этой части, отличается преобладанием свободного варьирования. Тема подвергается разнообразным ритмическим изменениям, но главным методом варьирования здесь выступает тембровое начало. Так, в первой вариации (2 цифра третий такт) тема подвергается синкопированию и звучит в партиях флейты пикко-

ло, малых домр и солистов. Во второй вариации (цифра 3) представлен более легкий, прозрачный вариант фактуры: тема перемещается в партию альтовой домры, а остальные голоса выполняют аккомпанирующую функцию. В третьей вариации (цифра 4) тема в новом ритмическом варианте (изложена ровными шестнадцатыми длительностями) возвращается в партию солирующей малой домры, а в партии альтовой домры появляется выразительный контрапункт. Партии солистов в четвертой вариации обмениваются темами, таким образом, образуется двойной контрапункт (цифра 5). Пятая вариация возвращает нас к исходному проведению темы (цифра 6). Шестая вариация (цифра 7) является самой насыщенной с точки зрения полифонического варьирования. Так, в партиях солистов образуется каноническая имитация, основанная на интонациях темы. На это напластывается звучание темы в партиях малых домр, изложенное ровными восьмыми (цифра 7). Кульминационной вариацией можно назвать седьмую (цифра 8), где основная тема растворяется в остинатных аккордах партий балалаек, а все остальные оркестровые голоса исполняют новую тему. Эта тема, изложенная крупными длительностями в хоральной фактуре, напоминает величественное гимническое песнопение, символизирующее русское начало. «…Народное миросозерцание предстает как идеал целостности, хранитель нравственных ценностей и бессмертной жизненной силы» [8, с. 15]. И, наконец, последнее вариационное проведение темы наблюдается в девятой цифре. Автор отсылает нас к первоначальной фактуре темы вступления, создавая обрамление.

Двойной концерт для малой и альтовой домры с оркестром народных инструментов А. Рогачева обладает яркой фольклорной направленностью. В основном композитор прибегает к приему стилизации и приему присвоения. «Методы работы с фольклором здесь сближаются с традицией И. Стравинского» [7, с. 65]. Элементами современного музыкального языка, связанного с проявлением современной эстетики фольклоризма в музыке Концерта, выступают такие элементы как диатоника (лады народной музыки, пентатоника, параллельно-переменный лад), в мелодии опора на трихордовость, в фактуре нетерцовая аккордика и остинатность, вариационный принцип развития тематизма, метрическая неустойчивость (использование смешанных и переменных размеров, приемов полиметрии), тембровое варьирование.

Фольклорная составляющая является предопределяющей практически для всех компонентов музыкального языка произведений народно-инструментального жанра. Так, большинство сочинений для народных инструментов отмечено влиянием народных музыкальных источников на процессы формообразования, тематизм, исполнительские приемы, образную сферу.

В ряду произведений для народных инструментов сочинения, основанные на фольклорном тематизме, занимают бóльшую часть. В настоящее время профессиональное творчество для народных инструментов «сформировалось в самостоятельный жанр инструментальной музыки, связанный своими корнями с национальным инструментарием и народными традициями, но развивающиеся по законам академического искусства» [1, с. 16 – 17].

Литература

1. *Варламов, Д.И.* Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян / Д.И. Варламов. – Саратов, 2000.

2. *Волчков, Е.А.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Е.А. Волчков. – Ростов н/Д., 2011.

3. *Демченко, А.И.* Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века / А.И. Демченко // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Межвузовский сб. научных трудов. – Екатеринбург, 2000.

4. *Имханицкий, М.И.* Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра / М.И. Имханицкий. – М., 1981.

5. *Михайлова, А.А.* Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: автореф. дис. … канд. искусствоведения / А.А. Михайлов. – Саратов, 2006.

6. *Никитина, Л.Д.* Советская музыка, история и современность / Л.Д. Никитина. – М., 1991.

7. *Савенко, С.И.* Мир Стравинского / С.И. Савенко. – М., 2001.

8. *Шахназарова, Н.Г.* Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе / Н.Г. Шахназарова. – М., 1983.

9. *Щуров, В.М.* Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М., 1998.

УДК 78.072.2

Е.А. Шефова

"BIEDERMEIER" И РУССКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье рассматривается влияние немецкого стиля "Biedermeier" на образование русского детского фортепианного альбома. Наличие сходных тем и мотивов с данным направлением в искусстве во многом определили вектор развития детской музыки. Эстетика "Biedermeier" позволила композиторам представить в художественном контексте идеи домашнего и семейного пространства, а также определить место ребенка в нем.