

ФОЛЬКЛОР И КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО

FOLK MUSIC AND COMPOSER'S CREATIVE WORK



DOI: 10.24411/2076-4766-2018-14010

И. С. ВОРОБЬЁВ

*Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова*

К ВОПРОСУ ОБ АДАПТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ



Проблема использования фольклорного материала в современной композиции представляется на сегодняшний день достаточно острой и актуальной. Ещё сравнительно недавно, в эпоху «новой фольклорной волны» народная традиция рассматривалась в качестве безусловной константы, позволяющей на фоне экспериментальных авангардных новаций, освоения новых техник, разрушения традиционных основ музыкального языка и драматургии едва ли не любому произведению, содержащему хотя бы намёк на национальные или этнические корни материала, оставаться в поле содержательного высказывания. Музыка Тертеряна, Лютославского, Канчели, Беррио, Тищенко, Щедрина, Сильвестрова, Гаврилина, Слонимского и многих других, написанная в разных техниках и стилях не порывала в большинстве своем (вне зависимости от эстетических прокламаций) с народными истоками, и шире – с традицией тех национальных культур, в рамках которых она возникла. Разумеется, степень участия фольклорной интонации в контексте композиторского языка того или иного автора была различной. Здесь следует, конечно, разделять границы понятий. Фольклорное – категория языка, связанная с этническими свойствами материала (жанровые доминанты, специфика ладовой организации, структура мелоса, ритмоинтонационное содержание и т. п.). Народное, национальное – категория эстетическая, определяющая высшую степень художественной ценности, когда произведение поднимается над сугубо стилевыми свойствами и становится частью

эстетического окружения общества, частью его социокультурной среды. Понимание этого различия уточняет известное высказывание Валерия Гаврилина: «Говорить о национальном в музыке – значит говорить о развитии русской классической традиции <...> Говорить об этническом – значит говорить о присутствии в музыкальных композициях языковых оборотов, свойственных фольклору» [2, с. 45–46]. Разумеется, этническое и национальное соотносится между собой крайне опосредованно. Этническое, фольклорное наполнение музыки никогда не гарантирует её национального звучания. Однако и полное отсутствие аллюзий на фольклорные истоки (хотя бы на уровне жанровых ассоциаций) не позволяет национальному проявляться в полной мере.

Творчество современных композиторов в большинстве своем дистанцировано от фольклорных истоков. Среди внешних причин, которые следовало бы выделить, следующие: а) доминирование в современной европейской культуре эстетической парадигмы, базирующейся на принципах мультикультурализма и нивелирующей значение национального «звучания» материала; б) общая тенденция к интеграции социумов и их культур; в) популярность в композиторской среде универсальных техник, скрадывающих индивидуальные (в том числе, национальные) качества стиля; г) рационализм в подходе к творческому процессу; д) «пренебрежительное» отношение академической «элиты» ко всему, что содержит аллюзии на народную традицию и что понимается как признак ретроградства; е) незаинтересованность в появлении

произведений, связанных с национальной (этнической) тематикой, самого общества, утратившего, в значительной степени, связь с традиционной культурой.

При всей значимости внешних факторов внутренние носят более глубокий и действенный характер с точки зрения их влияния на статус фольклора в музыкально-общественной жизни. Развитие европейской цивилизации последовательно выстраивало различные типы отношений между профессиональным и народным творчеством. Эти отношения имели различную конфигурацию, определяя место профессиональной культуры в жизни общества, с одной стороны, и место фольклора в жизни профессиональной культуры – с другой. Вместе с тем, само существование фольклорной традиции всегда оставалось фактом культуры. Именно она в течение тысячелетий подпитывала профессиональное искусство, именно она послужила основой становления национальных композиторских школ в новое время, став надёжным фундаментом европейской музыкальной классики. Достаточно пунктиром наметить контуры отношений народной и профессиональной традиций, чтобы разобраться в их векторной направленности и особенностях взаимодействия в наше время.

В древности эти границы фактически отсутствовали. Устная традиция, бесписьменная синкретическая культура позволяли и профессиональному, и непрофессиональному творчеству питаться из одного истока.

В средневековой Европе религиозная парадигма определила прямо противоположный тип отношений между фольклором и профессиональным певческим искусством. Теоцентрическая картина мира разграничила сферы творчества на абсолютно автономные и не взаимодействующие. Профессиональное искусство ушло под церковную сень. Фольклор продолжал существовать и развиваться, оказывая влияние на эволюционирующие формы бытового музицирования.

В эпоху Возрождения в условиях кристаллизации антропоцентрической картины мира фольклорная традиция и бытовая профессиональная культура начинают активно влиять на профессиональную церковную традицию, что указывает на начало нового этапа в развитии отношений профессионального композиторского творчества и народной культуры.

В эпоху Барокко процесс интеграции народной и профессиональной культур расширяет свои границы. Влияние жанров бытовой музыки и народно-песенной традиций сказывается на облике всех жанров, не исключая жанры церковной музыки (Шютц, Бах).

Процесс опосредованного использования фольклорной традиции, преломляемой сквозь призму профессиональной техники и индивидуального творческого метода, завершается в эпоху Классицизма. Жанровый симфонизм мангеймской и венской школ на высочайший профессиональный уровень поднимает метод адаптации народной музыки в контексте стиля эпохи и техники композиции, придавая ему характер эстетического универсума.

Как известно, романтики радикальным образом изменяют отношение к фольклорным истокам. Стилевой универсум, складывавшийся из опосредования народной интонации в пределах канонов композиторской техники, заменяется в их творчестве индивидуальными стратегиями использования фольклора. При этом в ряде случаев именно этнические свойства материала определяют стилевые рамки творчества композиторов (Глинка, Лист, Мусоргский, Григ, Сибелиус, Малер, Дворжак и др.). В условиях роста национального самосознания многих европейских социумов фольклор для композиторов становится символом национальной идентичности. Это обстоятельство выводит отношения «композитор – фольклор» на абсолютно новую ступень. Фольклор обретает не только значение эстетически ценного материала, а и этической константы. В смысле духовных ориентиров он оказывается на одной линии с религиозными ценностями, поскольку свидетельствует об исторической обусловленности существования того или иного народа.

В век Романтизма кристаллизуются и основные принципы адаптации фольклора в рамках композиторского творчества. С точки зрения А. П. Милки способ освоения фольклорной интонации композиторами имеет две наиболее очевидных формы: цитатную и грамматическую. «Если в первом случае элемент фольклора (в данном случае, конкретная музыкальная тема) включался и подчинялся стилистическим особенностям и свойствам музыкального языка композитора, то во втором – элемент фольклора (в данном случае “грамматика” музыкального языка фольклора) уже сам является фактором формирования стиля и музыкального языка композитора. В последнем случае композитор уже не берет из фольклора темы. А сам порождает их на основе “грамматики” фольклора» [5, с. 160]. Как известно, композиторы XIX века своеобразно использовали и грамматические, и цитатные приёмы, ставя фольклорные прообразы в зависимость от общих принципов классической ладогармонической и временной организации. Закономерности функциональной

гармонии и метроритмические стандарты, захватывавшие в свою орбиту народные мелодии и ритмы, конечно, придавали им необходимую «огранку», однако неизбежно лишали своеобразия за пределами родной стихии.

Данное противоречие, возникающее между исходной системой бытования фольклорной интонации и доминирующей техникой композиции, попыталось преодолеть поколение, чья эстетика стала в ряд с другими революционными программами XX века. Неофольклоризм Стравинского, Бартока, Мартину и др. обозначил принципиально новый ракурс проблемы адаптации фольклора. Стремление найти золотую середину между фольклорным прообразом и техникой композиции, а точнее сделать композиторский язык адекватным фольклорному оригиналу – становится основным вектором неофольклоризма 1910–1920-х годов. Впрочем, неофольклоризм первой четверти XX века, отразивший авангардную парадигму, в известной степени ограничил круг своих открытий только областью стиля. Ведь фокус его исканий был напрямую связан с обновлением языка и средств выразительности.

К самостоятельному этапу, определившему новое качество отношений «композитор – фольклор», следует отнести доминирование в СССР в течение 1930–1950-х годов (в некоторых жанровых формах вплоть до конца 1980-х) так называемой эстетики социалистического реализма. Этот тип отношений был ознаменован безусловным требованием «народности» от произведений искусства, а значит, и опосредования народной интонации в рамках композиторского стиля. Вместе с тем, принцип «народности» трактовался нередко в качестве вторичного цитирования фольклорной традиции. Он мог означать также «создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности» [3, с. 8]. В целом же произведения советских композиторов по мысли теоретиков соцреализма должны были имитировать опыт отношений с фольклором композиторов-классиков (Глинки, Мусоргского, Римского-Корсакова и др.). В композиторском творчестве начисто исключалось использование того опыта, который был уже обретен неофольклоризмом и который опирался на моделирование фольклорной игры (см.: [1; 6]). При всей своей ретроградной сущности критерий «народности», тем не менее, обрёл свое художественное воплощение, например, в музыке Прокофьева, Попова, Хачатуряна, Арутюняна, Караева и др. Заметим, благодаря именно этому критерию были созданы целые композиторские школы во многих национальных

регионах и республиках Советского Союза. Канон народности способствовал также развитию новых жанровых форм в той области творчества, который современные этномузыкологи нередко именуют «вторичным фольклором», а именно: в сфере музыки для народных инструментов, народных оркестров и хоров.

«Новая фольклорная волна» в СССР и сходные тенденции за рубежом (в странах Европы, Латинской Америки, Ближнего Востока, Юго-Восточной Азии) в 1960–1970-х устанавливают новый алгоритм отношений профессионального композиторского творчества и фольклора. Справедливо допустить, что в условиях реанимации авангардной эстетики «новая фольклорная волна» дублировала функции неофольклоризма первой половины века. Аллюзии на аутентичность, используемые в это время композиторами сквозь призму современных технических требований – вполне соотносимы со стиливой игрой Стравинского и Бартока. Вместе с тем, особенно для советских композиторов, опыт, унаследованный в рамках отечественной традиции (косвенно и по линии соцреалистической народности), привнёс в рамки данной стиливой игры содержательные акценты. Неслучайно Свиридов, Гаврилин, Щедрин в 1960-е оказываются в оппозиции к эстетике Стравинского, несмотря на ренессанс музыки «великого Игоря» в СССР. Фольклор для большинства советских авторов становится не только предметом эстетической игры, а и символом духовности, как это было в XIX веке. В результате 1960–1970-е годы по существу оказываются на вершине эволюционной цепочки «композитор – фольклор», разрешая многие исторические противоречия.

Вместе с тем, возвращаясь к выдвинутому выше тезису о глубинных причинах последующего охлаждения музыкального сообщества к фольклору как одной из основ национального «звучания» музыки, следует подчеркнуть следующее: во-первых, история европейской музыки, как это следует из вышеизложенного, к концу XX века апробировала фактически все возможные формы отношений между профессиональной музыкой, профессиональным композиторским творчеством и фольклором; во-вторых, история отношений композитора и фольклора в течение последних столетий демонстрировала обратно пропорциональную зависимость: на фоне энтропии фольклора, роль авторской музыки в контексте европейской культуры неизменно возрастала. В свою очередь эгоцентрическая картина мира, возобладавшая в XX веке, по существу свела к минимуму ценность форм художественного отражения, адресованных к коллективному

восприятию действительности; в-третьих, в течение XX столетия цивилизационные изменения и катастрофы перечеркнули возможность саморазвития самого фольклора. Национальный фольклор в большинстве развитых стран превратился в «музейную» реликвию, охраняемую энтузиазмом профессионалов и любителей.

Констатация «смерти» фольклора неизбежно ставит вопрос о самой возможности диалога композитора и фольклора в настоящем и будущем. Не стремясь в полном объеме на него ответить, постараемся наметить пути его решения применительно к современной ситуации. Существует ли в современных условиях возможность возобновления интереса к коммуникации «композитор – фольклор», равно как и к способам адаптации фольклора?

Замечу, что в последнее десятилетие наметилось некоторое «потепление» в отношениях современных авторов и фольклорного материала. Во-первых, избыточная рассудочность, умозрительность, тематическая «стерильность» подавляющего количества современной музыкальной продукции неизбежно порождает свою противоположность, связанную с возвращением к «новой простоте», в том числе, и на фольклорной основе.

Во-вторых, тенденции мультикультурализма и интеграции, обостряя межнациональные отношения, неизбежно инициируют волну интереса в обществе к национальным традициям и этническим истокам, равно как и формам их воплощения в музыке. Произведения на национальном материале, национальный инструментарий, национальные ансамбли обретают все большую и большую популярность у слушателей и зрителей.

Возможно, как минимум, эти два обстоятельства делают абсолютно универсальным сделанный сорок лет назад вывод И. И. Земцовского о периодичности актуализации фольклора в композиторском творчестве. «По мере исторического развития музыкального искусства взаимоотношения народного и профессионального (композиторского) творчества не ослабевают, а, напротив, периодически становятся чрезвычайно значительными. В этой периодичности скрывается, очевидно, какая-то существенная закономерность эволюции музыкального мышления: быть может, спасительная “саморегуляция”, оберегающая композиторскую музыку как специфический организм культуры от пагубной самоизоляции?!» [4, с. 14].

Этот вывод следует считать справедливым и в чисто технологическом плане. Конечно, процесс обновления отношений «композитор – фольклор» не может произойти стремительно. Поэтому современность не исключает использования апробированных форм претворения фольклора. Полагаю, что никто не будет против, если современное произведение будет создано на цитатном материале и для оркестрового состава «Камаринской». И все же «саморегуляция» предполагает одновременно и создание новых принципов адаптации фольклора в рамках композиторского замысла. Назову хотя бы несколько. Во-первых, это использование инациональных традиций, освоение чужого языка, что представляет собой огромное поле для творческих свершений. К тому же для многих неевропейских культур – фольклор по-прежнему саморазвивающаяся живая система. Во-вторых, это возможность сопряжения национального и инационального на основе того или иного сюжета или внепрограммного концепта. В-третьих, это использование фольклора как средства «оживления» современного языка (имею в виду, например, рецепцию сонорики на основе грамматических свойств фольклора). В-четвертых, соединение аутентичного звучания, академического и электронного инструментария. Последний принцип – в условиях постоянного расширения ресурсов – открывает значительные перспективы как с точки зрения обновления музыкального языка, так и расширения художественно-выразительных средств.

Однако в качестве фундаментального принципа претворения следует по-прежнему принимать постулат, некогда выраженный В. А. Гаврилиным: «УЧИТЬСЯ у фольклора, учиться его чуткости, необходимости, современности. И нам, композиторам, не нужно эстетствовать, не нужно ругать песенность города, жестокие романсы, менестрелей, ибо в их интонациях запрограммирован определенный строй чувств, рожденных историей» [2, с. 46]. Ведь задача композитора, в конце концов, не стилизовать фольклор, не имитировать фольклорную игру, но сделать фольклорную интонацию своей, единственной, такой, чтобы она звучала как бы от первого лица. Исходная надсубъективность фольклора в данном случае должна нивелироваться и присваиваться субъектом творчества как нечто глубоко личное, прочувствованное и искреннее, что, исходя из глубины сердца, становится всеобщим.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Воробьев И.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы). СПб.: Композитор, 2013. 688 с.
2. *Гаврилин В.* Музыка в народе // Валерий Гаврилин. О музыке и не только... / сост. Н. Е. Гаврилина, В. Г. Максимов. СПб.: Издательство писателей «Дума», 2001. С. 45–46.
3. *Земцовский И.* Фольклор и композитор // И. И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Л.: Советский композитор, 1978. С. 6–14.
4. *Земцовский И.* Фольклор и композитор сегодня: на методологических подступах к проблеме // И. И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Л.: Советский композитор, 1978. С. 14–30.
5. *Милка А.* О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) // Музыка в социалистическом обществе: сб. статей. Вып. 3. / сост. А. А. Фарбштейн. Л.: Музыка, 1977. С. 156–169.
6. *Юстус У.* Возвращение в рай: соцреализм и фольклор // Соцреалистический канон: сборник статей. Ред. Г. Гюнтер, Е. Добренко. СПб.: Академический проект, 2000. С. 70–86.

REFERENCES

1. *Vorobyov I.* Socrealisticheskyy "bolshoy stil" v sovetskoy muzike (1930–1950-e gody [Socialist realism «grand style» in Soviet music (from the 1930s to the 1950s)]. St. Petersburg: Kompozitor Press, 2013. 688 p.
2. *Gavrilin V.* Muzika v narode [Music among the people] // Valery Gavrilin. O muzike i ne tolko... [About music and not only...]/ comp. N. E. Gavrilina, V. G. Maksimov. St. Petersburg: Duma Press, 2001. P. 45–46.
3. *Zemtsovsky I.* Folklor i kompozitor [Folk music and Composer] // I. I. Zemtsovsky. Folklor i kompozitor: teoreticheskie etudy o russkoj sovetskoy muzyke [Folk music and composer: theoretical studies about Russian Soviet music]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Press, 1978. P. 6–14.
4. *Zemtsovsky I.* Folklor i kompozitor segodnya (na metodologicheskikh podstupah k problem) [Folk music and the composer today (regarding methodological approaches to the issue)] // I. I. Zemtsovsky. Folklor i kompozitor: teoreticheskie etudy o russkoj sovetskoy muzyke [Folk music and composer: theoretical studies about Russian Soviet music]. Leningrad: Sovetsky Kompozitor Press, 1978. P. 14–30.
5. *Milka A.* O dvuh principah prelomleniya folklore (Na primere tvorchestva S. Slonimskogo) [Regarding two principles of interpretation of folk music (on the example of the music of Sergei Slonimsky)] // Muzika v socialisticheskom obshestve: sbornik statey [Music in Socialist Society: Collection of Articles]. Vol. 3. / compiled by A. Farbstein. Leningrad: Muzyka Press, 1977. P. 156–169.
6. *Justus U.* Vozvrashcheniye v ray: sotsrealizm i fol'klor [A return to Paradise: socialist realism and folk music] // Socrealisticheskyy canon: sbornik statey [The Socialist Realism Canon: A Collection of articles]. Red. G. Gunter, E. Dobrenko. St. Petersburg: Academic Project Press, 2000. P. 70–86.

К ВОПРОСУ ОБ АДАПТАЦИИ ФОЛЬКЛОРНОЙ ТРАДИЦИИ В СОВРЕМЕННОМ КОМПОЗИТОРСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

Статья посвящена проблемам претворения фольклорного материала в современной музыке. Творчество современных композиторов, как правило, дистанцировано по отношению к фольклорным истокам, поскольку европейская эстетическая парадигма в наши дни основана на идеях мультикультурализма. Между тем, народное искусство по-прежнему следует рассматривать в качестве одного из источников интонационного и драматического содержания музыки. История европейской музыкальной культуры

свидетельствует о непрерывающемся диалоге профессиональной традиции и фольклора. Автор рассматривает типологические принципы подобного рода диалога сквозь призму эстетики и техники музыкальной композиции, доминирующих на различных этапах развития европейской культуры (античность, средневековье, возрождение, барокко и т. п.). В эпоху после Стравинского и композиторов «новой фольклорной волны» проблема отношений композитора и фольклора не утрачивает своей актуальности.

В контексте её актуализации в статье предлагаются возможные подходы к решению проблемы: взаимопроникновение национального и вненационального, интеграция фольклорного материала и современных техник композиции, расширение темброкolorистических свойств

музыки за счёт синтеза аутентичного и академического звучания.

Ключевые слова: фольклор, композитор, этническое, народность, неофольклоризм, новая фольклорная волна.

TO THE QUESTION OF ADAPTATION OF THE FOLK MUSIC IN THE OEUVRE OF MODERN COMPOSERS

The article is devoted to the issues of implementation of folk music material into contemporary music. The music of contemporary composers, as a rule, is distanced in regards to folk musical sources, since the European aesthetical paradigm in our days is based on the ideas of multiculturalism. At the same time, the art of folk music should be examined as one of the sources of the intonational and dramatic content of music. The history of European musical culture testifies of a ceaseless dialogue between the professional tradition and folk music. The author examines the typological principles of this dialogue through the prism of the aesthetics and technique of musical composition which dominated during the various stages of development of European culture (Ancient

Times, Middle Ages, Renaissance, the Baroque period etc.). During the epoch after Stravinsky and the composers of the "New Folk Music Wave" the issue of the relations between the composer and folk music has not lost its relevance. In the context of its actualization various approaches towards the solution of this problem are offered in this article: the interpenetration of the national and the international, the integration of the folk musical material and the contemporary compositional techniques, the expansion of timbral-coloristic properties of music by means of synthesis of authentic and academic sound.

Key words: folk music, composer, ethnicity, nationality, neo-folklorism, new folk music wave.

Воробьев Игорь Станиславович

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190000, Санкт-Петербург
e-mail: izspbignorv@mail.ru

Igor S. Vorobyov

Doctor of Sciences (Musicology)
Professor at the Department of Music Theory
Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190000, St. Petersburg
e-mail: izspbignorv@mail.ru

