



диций татарского народного искусства и музыки Востока в целом. «Путь к Востоку» характеризует направленность его творчества в целом. Об этом свидетельствуют и произведения последних лет: музыка для голоса, флейты, виолончели и фортепиано «Риваят» (легенда), органная фантазия «Забытая молитва», фортепианные фантазии «Утро в Стамбуле», «Подражание ситару», музыка для флейты, фортепиано и ударных «Видение Пальмиры».

Творчество Р. Калимуллина — явление высшего порядка в современной татарской музыке. В своем творчестве композитор достиг значительных художественных результатов, что в первую очередь связано с прорывом в новую интонационную сферу музыкального языка.

Завершая, я должна отметить, что аналогичные приемы развития фольклорного материала мы встречаем в камерно-инструментальной музыке композиторов Поволжья (см. [Шарафутдинова 1984]). В целом же татарские композиторы в 1970—1990-х годах, чутко вслушиваясь в национальный мелос, творчески переосмысливают, переинтонируют его, говоря при этом языком, близким и понятным современным слушателям. К такому ощущению фольклора и его интерпретации авторы пришли через постижение опыта крупнейших отечественных и зарубежных мастеров XX века — И. Стравинского, С. Прокофьева, Г. Свиридова, А. Шнитке, Э. Денисова, С. Губайдуллиной, Б. Бартока и других композиторов.

Литература

Губайдуллина 1988 — *Губайдуллина Г. Рашид Калимуллин: Буклет о творчестве Р. Калимуллина*. Казань, 1988.

Касаткина 1987 — *Касаткина Г. Н. Жиганов. Симфония № 9. Симфонические песни / 610 24993006*. Л., 1987.

Шарафутдинова 1984 — *Шарафутдинова Р. Фольклорный тематизм как основа камерно-инструментального творчества композиторов Поволжья // Музыкальный фольклор и творчество композиторов Поволжья*. М., 1984. Вып. 73. С. 141—158.

А. А. МИХАЙЛОВА
(Саратов)

О МЕТОДАХ ПРЕТВОРЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В МУЗЫКЕ ДЛЯ БАЯНА КИРИЛЛА ВОЛКОВА

Современная музыка для баяна представляет собой заметное явление в отечественной музыкальной культуре. За короткий исторический период исполнительство на баяне совершило уверенное восхождение от бытового фольклорного музицирования до профессионального концертно-академического искусства. С появлением многотембрового готово-выборного инструмента современной конструкции начался новый этап в развитии баянного инструментализма.

На филармонической эстраде баян выступает как самобытный инструмент с широким диапазоном технических, звуковыразительных, тембровых и колористических особенностей, с богатыми потенциальными возможностями индивидуального преломления современных интонационно-выразительных средств, что обусловило его включение в сферу современного композиторского творчества. Подтверждением этому стали оригинальные произведения последних десятилетий, убедительно демонстрирующие его яркий художественный потенциал.

В 1960—1970-х годах в композиторском творчестве наметилась тенденция к расширению спектра образности, и баян с его новыми художественно-выразительными возможностями, вошел в круг интересов ведущих современных авторов. Камерные сочинения для баяна С. Беринского, С. Губайдуллиной, Э. Денисова, Р. Леденева, К. Волкова, А. Кусякова, В. Зубицкого, А. Холминова по своему эстетическому уровню и художественной значимости соответствуют лучшим образцам традиционного отечественного камерно-инструментального жанра. Эти композиторы во многом определяют «лицо» современного баяна — инструмента с вековым периодом исторического развития. По

словам С. Губайдуллиной, плодотворно работающей в жанре камерной музыки для баяна и с трепетом относящейся к «чудовищу, которое дышит», этот инструмент в музыкальной культуре настоящего времени выходит на первый план как «эмансипирующее существо»: «Я ощущаю <...> вступление баяна на филармоническую сцену как великое дело эмансипации персоны. Я чувствую в инструменте личность, живое существо, которое было унижено до второрядной роли — играть на свадьбах, в народном музицировании, — а в этом веке с горящими глазами выявляет полную свою сущность на серьезной филармонической сцене. Мне этот процесс безумно нравится... Мне кажется, что это очень важный шаг XX века» [Севастьян 1999, 13].

Одним из ярких направлений в камерной музыке для баяна второй половины XX века являются произведения композиторов, которые продолжили лирико-эпическую, народно-жанровую линию, ведущую начало от традиции русских композиторов «Могучей кучки», в произведениях которых опора на фольклор стала определяющим, стилиобразующим и формообразующим фактором. Сочинения для баяна В. Белошицкого, К. Волкова, В. Зубицкого, А. Кусякова, А. Холминова отличаются не только большим психологизмом, но и явно выраженным национальным содержанием. От камерно-вокального стиля, отвечающего самой «природе» баяна и традиционной русской песенности с характерной певучей задушевной кантиленой и выразительной декламационностью, композиторы, обращаясь к глубинным пластам мирозерцания человека, привнесли в баянную музыку тончайшие интонационно-смысловые детали. Следствием такого подхода стало воссоздание архаичных жанров — старинной протяжной песни, плача, причета, знаменного пения, колокольного звона — наряду с привнесением в фольклорные первоисточники современных полистилистических новаций и методов композиторского письма.

Результатом «творческих союзов» известных композиторов и блестящих исполнителей-баянистов (С. Губайдулли-

на, К. Волков — Ф. Липс; А. Кусяков — В. Семенов, Ю. Шишкин; А. Тимошенко — А. Складов) оказалось появление новых неожиданных композиционных решений для более глубокого преломления аутентичного материала и способов его выражения средствами инструмента, при этом максимально точно воплощая образ живой фольклорной традиции. В этом процессе исполнитель превращается в некотором смысле в соавтора, способного ярче и разнообразнее высветить индивидуальные технические и звуковые качества инструмента.

Новая модификация баяна с выборочной левой клавиатурой широкого диапазона в сочетании с глубоким полнозвучным басовым регистром, с комплексом различных тембров и голосов звучания (от одного до четырех-пяти), обладает способами более рельефной передачи развитого полифонического многоголосия, так характерного для русской песенности. Подобная конструкция обеспечила возможность подачи музыкального материала в антифонных сопоставлениях в партиях правой и левой рук (произведения К. Волкова, А. Кусякова) — приема, распространенного и в традиционном фольклорном музицировании.

Создание произведений, основанных на семантике объемных пространственных колокольных перезвонов с эффектными темброво-регистровыми находками стереофоничности звучания (произведения Вл. Золотарева, А. Холминова, В. Белошицкого, А. Кусякова), — открытие новых стилистических возможностей баяна.

Обладая творческой прозорливостью и чуткостью, композиторы ощутили потенциальные возможности и специфичность современного баяна. Эти авторы открывают эпоху «нового баяна», созвучную идеям современности. Разрушив стереотип традиционного понимания инструмента как пригодного только для создания «мелодизированных» сочинений, они раскрыли новую музыкальную лексику инструмента, обращаясь к пространственной технике письма, близкой по своей природе древним обрядово-ритуальным пластам фольклора. Через звуковысотную сти-



листику XX века было услышано и осознано своеобразие обрядовых распевок, что позволило обратиться к архаичным пластам традиционной культуры и в то же время художественно убедительно привнести в баянный инструментализм такие современные приемы композиторской техники, как сонорика, алеаторика, додекафония.

Тенденции, определяющие современный композиторский фольклоризм, — это предмет полемики и дальнейшего пристального изучения. Неоднозначно решается вопрос о том, как рассматривать расширение стилистических горизонтов в баянной музыке — как отход от народно-песенных истоков или возвращение к фольклору. При сравнительном анализе старинных образцов народной песенности — обрядовых попевок, плачей, возгласов, закличек, причитаний — и выразительных элементов современной музыки, обнаруживаются сходные черты, просматривается тяготение в рамках письменной музыкальной культуры к стилистике аутентичной музыки устной традиции. Глиссандирующие кластеры, ритмические доли со свободными длительностями, сонорные эффекты и другие импровизационные элементы с мобильной звуковысотностью, присущие современному композиторскому письму, в контексте баянной музыки можно рассматривать как стремление приблизить нотную запись к живому исполнению, к реальному звучанию народно-певческой исполнительской манеры. Общую линию данного художественно-эстетического явления можно обозначить как путь от традиционных методов претворения фольклора к фольклоризму в рамках новаций (неофольклоризму) с углублением лирического и драматического начала, высвечиванием колористических жанрово-бытовых сфер, со значительным усложнением музыкального языка.

Сфера образности неофольклорной линии в баянной музыке с 1960—1970-х годов находилась в потоке творческих исканий композиторов «новой фольклорной волны», работающих в других жанрах, но для которых обращение к фольклору стало, как пишет

Е. Шевляков, «знаком времени», одним из признаков музыкального и общедуховного обновления» [Шевляков 2005, 76]. Анализируя общественную и художественную атмосферу времени, причины модернизма в музыке композиторов данного направления, Л. Христиансен объясняет это «накаленностью экспрессии, повышенной нервностью восприятия окружающей жизни, иногда даже неврастеничностью — свойствами, вызванными к жизни напряженной динамикой исторических сдвигов в XX веке» [Христиансен 1972, 218]. Безусловно, проблемы социума во многом влияют на художественную картину мира, воплощаясь в обновлении средств выразительности.

Подобное наблюдается и в баянной музыке, хотя и с некоторым (условно говоря, десятилетним) «опозданием», с учетом того, что здесь камерно-академический жанр в 1960-е годы находился еще в стадии становления и первых опытов. Однако уже в 1970-е годы появляются сочинения таких композиторов, как К. Волков, В. Зубицкий, А. Кусяков и других, которые, «ничего не опровергая», внесли яркую струю в стиль камерно-баянного творчества. В их музыке мы наблюдаем различные виды синтеза фольклорных элементов и приемов современного композиторского письма, усложнение связей между народной и профессиональной системами мышления, возникновение новых форм «прочтения фольклора» и появление новых жанровых разновидностей, когда опора на фольклор становится формообразующим и стилеобразующим началом. При этом радикализм подхода выразился практически в отсутствии «цитатного» метода. Об этом пишет И. Земцовский: «Композитор должен *преодолеть* народную мелодию именно как цитату — тогда только она станет его собственной музыкальной темой, выражающей его собственную мысль и функционирующей по законам его оригинального сочинения» [Земцовский 1978, 49]. Об этом еще в начале 1940-х годов писал Б. Асафьев: «Композиторы должны <...> обращать внимание не только на количество «цитат из фольклора», но, в особенности, на интонационный мо-

мент: бывает, что в сочиненной музыке *больше народно-интонационной правды*, чем в обработке цитатного материала» [Асафьев 1987, 18].

Постижение особенностей взаимоотношений композиторского творчества и фольклора возможно лишь через анализ его конкретных, наиболее показательных явлений в музыке отдельных ярких представителей данного направления. С этих позиций особый интерес представляет творчество для баяна Кирилла Волкова, которое является самобытным образцом претворения русского национального начала. Композитор яркого таланта, он во многом заново открыл художественные возможности данного инструмента, создав значительные по своему идейному наполнению произведения в данном жанре: Концерт для баяна и малого симфонического оркестра (1972), Соната № 1 (1976), Соната № 2 «Опять над полем Куликовым» (1980), Соната № 3 «Фольклорная» (1982).

«Многообразие стилей, жанров, средств и приемов, существующих в народной музыке, вызывают к жизни стилевое и жанровое многообразие способов ее отражения» [Волков 1991, 18]. Эта мысль К. Волкова находит подтверждение при анализе его произведений, отчетливо демонстрируя приверженность автора к основному творческому методу мышления с опорой на фольклорные первоисточники.

Концерт — первое крупное сочинение для баяна К. Волкова, в котором фольклорный элемент проявился со всей определенностью в своем оригинальном стиле. Общие тенденции композиционной техники, характерные для композиторов второй половины XX века, в полной мере освоены композитором. С одной стороны, стиль композитора впитал так называемые «рационалистические» композиционные системы — серийность, додекафонию. Однако преобладают традиционные тональная и модальная техники композиторского письма. Названные методы сочетаются у автора с импровизационно-интуитивным началом, той естественной для талантливого художника свободой, которая заложена в недрах творческого сознания. Весь этот сплав

позволяет сочетать разнофактурные элементы в едином ритмическом движении, например, мелодически развернутую ладовую модель с целотоновой основой и аккордовым комплексом (такты 5—12).

Возникающие на фоне этого «бесконечного» движения попевочные элементы в общем контексте, на первый взгляд, далеки от фольклора, но при детальном рассмотрении все они сотканы из народно-песенных ладоинтонационных элементов. Поэтому так органично приближена к фольклорному источнику побочная партия, прототип которой — в древнейших колыбельных. Здесь остигатный ритмический попевочный элемент сочетается с простейшим трихордовым ладовым образованием (des-c-b), что типично для данного жанра. Хотя композитор и «расцветивает» этот аутентичный элемент полиладовыми наслоениями подголосочной фактуры, создавая дополнительную вертикаль в басу, тема не теряет своей подлинно фольклорной основы.

Проникновенной песенностью пронизана начальная тема II части. Древнейший фольклорный ладоинтонационный элемент в виде тетракорда в сексте, типичный для обширного пласта календарных песен, колыбельных, плачей и других жанров, наполняется вокализированной орнаментикой. Здесь проявляется яркая стилевая черта композитора — модальность современного типа (неомодальность). Как известно, использование неомодальности характерно для многих композиторов XX века — отечественных и зарубежных. Однако у каждого композитора она реализуется по-своему. К. Волков в этом смысле довольно оригинален. Его метод заключается в сочетании традиционных ладовых структур ярко выраженного фольклорного типа с «искусственными», созданными самим композитором. Развертывание «фольклорного» лада по горизонтали обогащается вторым, также линейно развертываемым ладом, в какой-то мере «соприкасающимся» с ним в основных звуковых контурах по принципу гетерофонии, но представляющего собой своеобразную импровизацию. В результате возникает соедине-



ние музыкального текста двух типов: горизонтальное развертывание ладовой интонационности и вертикальное образование созвучий, возникших из всего ладового модального комплекса. Таким образом, данный метод модальной организации тематического материала и его развития становится одним из ведущих композиционных принципов в творчестве К. Волкова. По сути, здесь возникает метод полистилистики, проявившийся в эти же годы в музыке А. Шнитке. Однако у К. Волкова он реализован на основе фольклорного материала путем сочетания архаичных и авангардных элементов (см. пример 1).

Модальный принцип развертывания темы финальной части решен в аналогичном стиле. Подобно гармошечному наигрышу или наигрышам на жалейке и дудке с характерными квартовыми интонациями она наполнена энергией плясовых фольклорных элементов. Метод развития тематического материала аналогичен предыдущим частям: на звучащую в оркестре тему накладывается контрапунктирующая мелодия подобного склада и характера. Возникает диалог уже не лирического, а скерцозного плана, наполненный плясовой энергетикой, юмористическим началом, чему способствуют синкопированные элементы в басу и мелодии (III ч., цифра 23).

В репризе финальной части композитор обращается к новому фольклорному элементу — подражанию гармошечному наигрышу параллельными

трезвучиями, что усиливает сонорную красочность темы (цифры 36, 37). Жизнерадостная активность финала — «классическая» трактовка данной части. При всей традиционности К. Волков находит здесь оригинальную творческую стиливую линию для выражения понятного всем мироощущения.

Таким образом, уже в первом крупном сочинении для баяна композитор выявляет круг музыкально-формообразующих средств, ставших впоследствии типичной стиливой особенностью его музыки в этом жанре: сочетание архаичных элементов с приемами современного композиторского письма — полиладовостью, стереофоничностью ярких сонорных звучаний.

Не менее ярко фольклорное начало проявилось в его сонатном творчестве. Драматургическую концепцию Сонаты № 1 определяет третья часть, где композитор использует фольклорную песню из известного сборника под редакцией И. Земцовского «Угличские народные песни» [Народные песни 1974, 14-б] «Что же ты, рябинушка», бережно относясь к каждой интонации и практически ее не изменяя. Она несет основную семантическую нагрузку. Эта песня-баллада о дочке-пташке широко известна в России в различных вариантах. Ее семейно-бытовое содержание часто смыкается со свадебной тематикой и трактуется в некоторых вариантах как жанр свадебной. Здесь — типичные горестно-трагические мотивы разлуки девушки с родным домом и родной

Пример 1

[Moderato]

Импровизационно-обогащенный лад

«Фольклорный» лад

маменькой; рассказ о трудной жизни там, где «чужой отец с матерью без вины винит», и желании «пташки» полететь к родному маменькиному дому: «...Вспоила, вскормила, да не выучила./ Неучёну девицу замуж выдала./ В чужу дальну сторону, незнакомую». Такая образная канва определяет музыкальную концепцию всего сочинения: от плача к свадебной песне (основному сюжету) и драматическому завершению, соединяющему в себе оба жанра.

Безусловно, композитор глубоко анализировал песенный материал сборника «Угличских песен», что естественно претворилось в ряде интонационных «совпадений» с аутентичным материалом. Для примера можно сравнить интонационно-мелодическую направленность развития в подлинном свадебном плаче «Ты родимая моя матушка» [Там же, № 47] сборника с тематизмом сонаты.

В основе начальной темы II части — ангемитонный тетракорд в квинте, типичный для весенних закличек. Подобный ладомелодический оборот также лежит в основе оригинального варианта той же песни «Калина с малиною» из данного сборника. Всё развитие II части идет от начального светлого тематического элемента к его мотивной разработке, а по сути — разрушению цельной структуры. Если в конструкции I части лежала мелофраза, то во II — мотив с преобладанием глиссандирующих спадов. Особенно показателен кодовый раздел части, полностью распадающийся на краткие мотивы, в которых два элемента — горестный вопль и речитатив (такты 56-67).

Песенная тема «Что же ты, рябиношка» [Там же, № 14-6], лежащая в основе III части, своим мерным развертыванием и мелодическим спокойствием уравнивает разрушительную тенденцию тематизма предыдущей

части, вводит в русло повествования, чувственного лиризма. Эта же песня в Сонате становится темой с вариациями, где каждое ее проведение обрастает подголосочными элементами полиладовой структуры. Изложение и дальнейшее развитие тем дается в антифонном сопоставлении в партиях правой и левой клавиатур баяна, образуя объемное сонорное звучание (см. пример 2).

Контаминация тематических элементов I части и темы указанной песни характеризует IV часть. Из динамизированной темы плача I части вначале как попевочный материал, а затем полностью вырастает песенная тема. Так соединяются, казалось бы, несовместимые образы: трагический плач, аллегоричный по своей природе, и повествовательное начало песни.

Одним из главных музыкально-выразительных средств в данном случае выступает политональность, что характерно для фольклорных свадебных песен. Типичный элемент данного жанра — одновременное звучание плача невесты и песни девушек-подруг. Именно к такому сочетанию — антифонное сопоставление тем, которые создают яркое сонорное звучание, воплощенное инструментальными средствами, — и прибегает К. Волков.

В другом сочинении — Сонате № 2 «Опять над полем Куликовым», созданной К. Волковым к 600-летию Куликовской битвы — тенденция к программности проявилась еще определеннее. Однако эта программность особого свойства: она возникает не от изобразительности, а от создания психологического образа, размышления о бытии человеческом, объединяющем прошлое с настоящим. Неслучайно произведению предпослан эпитафия из стихотворения А. Блока с определенным смысловым подтекстом:

Пример 2. Соната № 1, III часть





*Мы, сам друг, над степью в полночь
стали:
Не вернуться, не взглянуть назад.
За Непрядвой лебеди кричали,
И опять, опять они кричат...*

Композитор называет произведение сонатой, но структура ее также своеобразна. В ней нет «внешнего» конфликта — противопоставления двух контрастных тем. Драматизм и конфликтность кроются в развитии материала, в противоборстве внутреннего состояния, «раздвоенности» личности. Это своеобразная психологическая драма, построенная на историческом материале.

В этом плане особо показательна I часть, которая начинается эпическим проведением темы, основанной на элементах знаменного распева и былинно-го сказывания. Здесь запрограммирована историческая правда: известно, что князь Дмитрий перед битвой просил благословения у «совести» Руси — Сергия Радонежского, который не только благословил, но и дал на битву двух иноков-схимников. По этому поводу Д. С. Лихачев заметил: «И это не значит, что дал двух богатырей. Два богатыря, какими бы они ни были, ничего бы не значили в такой битве. Но они создали уверенность у войска, что это святая битва, что умершие здесь пойдут в рай... Они идут защищать свою землю... и назад не пойдут... И тут умрут, скрепив своей кровью русскую землю»

[Лихачев 1991, 252]. Поэтому развитие всего тематизма первой части и образование новых элементов вырастают из одного тематического зерна — знаменного распева, который, в свою очередь, имеет тесные связи с былинным напевом (например, гимн знаменного распева «С нами Бог» [Успенский 1971, прил. 12], напев былины «Оника-воин» [Там же, № 36], знаменный напев 2-го гласа — молитва к Господу, псалом «Господи воззвах» [Успенский 1971а, № 7]) (см. пример 3).

Несомненно, опора композитора на знаменный гимн «С нами Бог» и былинку «Оника-воин» глубоко символична. Как развитие этого напева в мелодии вновь появляется тема, которая близка ему по характеру и стилю, но это уже, бесспорно, элемент знаменного напева 2-го гласа — молитва к Господу, псалом «Господи воззвах» [Там же, № 7]) (см. пример 4).

В конце разработки II части, где напряженное развитие достигает апогея, мощно и торжественно в аккордовом изложении натурального лада возвращается звучание знаменного распева как символа народной стойкости и великого мужества Руси. Иступленное напряжение диссонирующей аккордики разом обрывается, и как символ незыблемого и вечного прозрачно звучит русская женская песня. Она не имеет подлинника, но по своему складу — одностороннее опевание квинтового тона,

Пример 3. Соната № 2, I часть

⊖ Tempo sostenuto

mp

(non legato)

Пример 4. Соната № 2, I часть

f

3

Пример 5. Соната № 2, II часть



его фиксация и спад к тонике — обобщает множество подобных фольклорных напевов. В него внедряется квартетная попевка — весенняя закличка, а всё вместе — это и скорбь, и светлая радость женской души. Так поет Россия своим сыновьям, павшим и живым (см. пример 5).

В Сонате № 3 фольклорное начало — это и метод, и стиль, и образная концепция. Само название — «Фольклорная» — свидетельствует не только о создании автором материала адекватного фольклору, но и о возведении данного стилизового принципа в метод художественного осмысления картины мира. Называя сонату, композитор, безусловно, предполагал два аспекта значимости аутентичного этнографического материала: использование фольклора в качестве модели тематизма и трактовка его образной концепции. Постулаты композитора в этом смысле достаточно определены: «Мы ни в коей мере не должны и не можем относиться к нашему музыкальному прошлому, к нашим истокам, как к музейным древностям. Для нас это — живое дерево, дающее новые, могучие зеленые побеги» [Волков 1991, 8]. Традиционно обращаясь к фольклору и претворяя фольклор, К. Волков в каждом произведении находит свою особую «изюминку», неповторимость, что становится особой семантической направленностью художественного замысла.

Эпиграфом ко всему произведению стала Прелюдия, которая несет

главную образную нагрузку. Ее монотематизм — олицетворение женского плача, точнее плача невесты в преддверии своей нелегкой женской доли. В интонационном стиле композитор абсолютно фольклорен: темой является афористичная музыкальная фраза в границах мелостроки, которая многократно вариантно повторяется. Именно так строятся зафиксированные фольклористами аутентичные плачи — алеаторичные по структуре, наполненные секундовыми интонациями в пределах терции с опорой на терцовую ячейку и с последующим мелодическим спадом (см. пример 6).

В Прелюдии выявляется один из важных принципов обращения композитора к фольклору. Он заключается в моделировании жанрово-целостного образа песни, включая своего рода «подтекст», хотя автор фактически оперирует лишь музыкой в своих сочинениях. Однако музыка неотделима от образного содержания, выраженного в тексте, в этом проявляются ее синкретические основы. Композитор тщательно подбирает тематический фольклорный материал, являющийся для него образной квинтэссенцией. Здесь таким материалом стала свадебная песня прощания невесты со своей девичьей волей, а в ее истоках — плач невесты.

Композитор концентрированно и афористично излагает тему. Затем, путем многократного варьированного повторения, как и в подлинном плаче, приводит ее к горестному речитативному высказыванию. Здесь также

Пример 6. Соната № 3, Прелюдия





проявляется один из ярких элементов воплощения фольклорного начала в творчестве К. Волкова: претворение речевого интонирования в инструментальном тематизме. Композитора интересует не сама архаика как таковая, а, напротив, реалии сегодняшнего дня, эмоциональное состояние героини нашего времени, отраженное в данном произведении. Поэтому, создавая музыкальный материал в традиционной для фольклора форме (периодичность музыкальных фраз), автор обогащает ее контрапунктирующей темой на том же музыкальном материале, что усиливает ее чувственно-эмоциональную сторону, придает масштабность изложению. По сути — это уже дуэт, диалог согласия. Возникает аналогия с плачем невесты-сироты на могиле матери или отца. Отсюда ее обобщенно-символический смысл — плач о женской доле. Однако глубинный смысл жанра плача — заговор, идущий от магических заклинаний, заговор на жизнь и смерть как неразделимый процесс бытия. В связи с этим данная прелюдия-эпиграф несет в себе философски-обобщенный смысл: она открывает книгу бытия, где разворачивается повесть о женской доле, и далее, в более широком понимании — тема Родины, русской земли.

Во II части господствует стихия женского лирического начала, где главным семантическим элементом является жанр плача. Однако его применение своеобразно. В отличие от подлинно фольклорного речитативного и политонального причета, авторская тема, сохраняя основные интонационные элементы, песенно распета: типичный для плача мелодический каденционный спад заменен на устойчивую тонику, но с проходящей второй низкой ступенью (как отзвук плачeveго спада); ритм приобретает более прихотливый, песенный рисунок (см. пример 7).

Пример 7. Соната № 3, II часть

Con moto

Подобная трансформация — один из ярких методов композитора, который можно охарактеризовать как переинтонирование фольклорного материала. Здесь происходит жанровое переосмысление темы, выявление ее глубинных музыкальных свойств. Вполне возможно, что этот метод применяется автором как осознанный творческий принцип работы, возникая порой на интуитивном уровне.

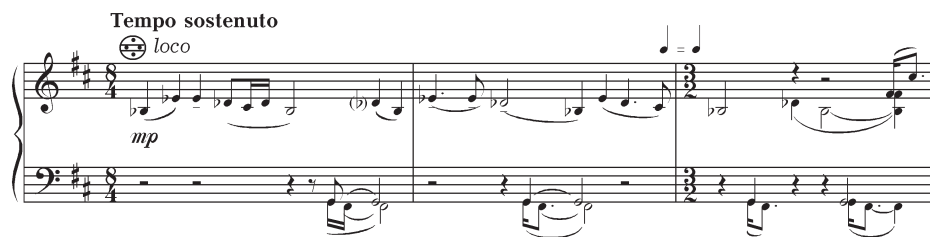
Семантический аспект части выявляет еще одну образно-музыкальную грань: проведение указанной темы каждый раз перемежается речитативными эпизодами. Здесь мы вновь соприкасаемся с неподражаемым стилевым методом К. Волкова, в котором инструментальное изложение подобно членораздельной человеческой речи.

Разрабатывая материал (III часть), автор приходит к новой теме. Ее истоки сразу же выявляются «на слух» — это трудовая бурлацкая песня с узнаваемыми интонациями «Эй, ухнем», с квартовой основой и характерными для десятков песен этого жанра мелодическими элементами. Фольклорное начало ощущимо еще и в «выкриках-возгласах» сопровождения данной темы, которые типичны для трудовых песен своей диссонирующей основой, ритмическим рисунком и фактурным разрастанием (см. пример 8).

В этой части также звучит трансформированная тема-эпиграф с активным аккордовым сопровождением, элементы главной и побочной партий, внедренные в развитие темы трудовой песни, которая становится в итоге кульминацией раздела.

Узнаваемым фольклорным тематизмом наполнена IV часть, представляющая собой динамическую репризу. Однако в ней есть элементы и темы-эпиграфа, и побочной, и, наконец, главной. И все же квинтэссенция части

Пример 8. Соната № 3, III часть



содержится в сопоставлении активно-го, мощного тематического развития и речитативного элемента из прелюдии, который рефреном пронизывает все произведение, не меняя своей образной сути. Концепция этого сопоставления — в «победе» речитативного элемента, умиротворяющего динамизм развития. Основная тема словно растворяется в своем движении, от которого остаются лишь мотивные элементы с пульсирующими, постепенно замирающими ударами.

В этом произведении композитор полно и методично выявляет динамику формообразующих средств, основанных на фольклорном стилевом принципе. Способ погружения в народно-музыкальную стихию таков, что, по сути, композитор не отделяет фольклорное от «собственного». Архаичные элементы наделяются интонациями живой человеческой речи, как и современными стилевыми музыкальными свойствами. Отсюда — воплощенные в музыке образы. Это не эпос, отделенный от нас веками, а приближенное к настоящему времени живое дыхание современности. Это драма жизни, соединяющая прошлое и настоящее, предстающая перед нами как повесть-быль о вечном и непреходящем. В этом ракурсе вечной ценностью становится фольклор как отражение жизни народной с ее горестями и раздумьями, радостью и весельем, трагедией и жизнеутверждающим, позитивным началом.

Анализ произведений для баяна К. Волкова выявляет ряд методологических принципов обращения композитора к фольклору. Подобно великим предшественникам — русским композиторам-классикам — К. Волков демонстрирует значительное разнообразие подходов: цитирование аутентичного материала и элементов фольклорных

произведений из записей и публикаций фольклористов, моделирование тем в фольклорном стиле. Композитор «размывает» границы между фольклорными элементами и собственно авторским творчеством, они истончаются и становятся «прозрачными». «Мне кажется, — пишет композитор, — наиболее интересным то, что все самое национально ценное проявляется именно в <...> собственном, авторском материале, то есть стройная система народной культуры присутствует не вне, а в глубине души художника» [Волков 1991, 13]. Это и есть творческое кредо Кирилла Волкова.

Литература

- Асафьев 1987 — Асафьев Б. О народной музыке. Л., 1987.
- Волков 1991 — Волков К. Слово о музыке. М., 1991.
- Земцовский 1978 — Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды, Л.; М., 1978.
- Лихачев 1991 — Лихачев Д. Книга беспокойств. М., 1991.
- Народные песни 1974 — Угличские народные песни / ред.-сост. Земцовский И. Л.; М., 1974.
- Севастьян 1999 — Севастьян А. Международный семинар во Франции. Беседа с Софией Губайдуллиной // Народник. М., 1999. № 3. С. 40.
- Успенский 1971 — Успенский Н. Древнерусское певческое искусство. М., 1971.
- Успенский 1971a — Успенский Н. Образцы древнерусского певческого искусства. Л., 1971.
- Христиансен 1972 — Христиансен Л. Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки. Сб. статей. Вып. 1. М., 1972. С. 198—218.
- Шевляков 2005 — Шевляков Е. «Новая фольклорная волна» // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 76—92.