

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ФОЛЬКЛОР В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

Т. А. СТАРОСТИНА
(Москва)

ФОЛЬКЛОР И ЗВУКОВЫЕ ОТКРЫТИЯ XX ВЕКА

Проблема «Фольклор и звуковые открытия XX века» имеет по меньшей мере три формы проявления:

1. Использование композиционных приемов народного музицирования в качестве «катализатора» процесса становления собственной композиторской манеры. Ярчайший пример этого — И. Стравинский в пору написания «Петрушки» и «Весны священной». Сходным образом — уже под воздействием личности и творчества Стравинского — формировали свой композиторский почерк Р. Щедрин, К. Волков, В. Гаврилин, Ю. Буцко, М. Ермолаев (Коллонтай), В. Калистратов и многие другие авторы, чья молодость совпала с началом политической «оттепели».

2. Обращение к фольклорным словесным текстам как к художественно свежему материалу, дающему возможность поисков звуковой новизны, в том числе вовсе не связанной с народной песенностью. Так, родоначальник русского авангарда 1960-х годов А. Волконский в основу своего выдающегося новаторского сочинения «Жалобы Шазы» [Холопов 1994, 15—16] положил именно фольклорный текст, хотя и не русский; в студенческие годы работал с народными текстами совершенно «нефольклорный» во все периоды творчества А. Шнитке; одно из замечательных ранних сочинений Э. Денисова — «Плачи» — написано на фольклорные тексты [Холопов, Ценова 1993].

3. Открытие новых, иных по сравнению с классико-романтическими, методов композиции, которые, как это ни парадоксально, в том или ином виде обнаруживаются в древних пластах музыкальной культуры — в античном наследии, средневековом церковно-певческом искусстве, в крестьянском песенном фольклоре, в остатках инструментальной традиции шпильманов и скоморохов. Новые завоевания композиторской мысли могут не иметь никаких видимых связей с народной культурой, но тем интереснее усмотреть некий параллелизм типов высотной организации, который нередко наблюдается между такими совершенно несхожими явлениями, как народная архаика и новейшая композиторская музыка.

Действительно, многие наблюдения над фольклором и композиторской музыкой наших дней убеждают нас в том, что «крайности сходятся» (напрашивается сравнение минималистского сочинения Екимовского «Созвездие Гончих псов» и принципа горлового пения «узляу»: и тут и там многокрасочный сонорный эффект извлекается из минимального числа тонов [Григорович 1998]. Впрочем, это лишь свидетельствует о том, что классико-романтическая эпоха европейской музыки являла собой безусловно вершинное, но географически и исторически ограниченное явление.

То новое, что внес XX век в технику сочинения, можно крайне схематично разделить на:

- новые типы высотной организации и
- новые параметры композиции.

Новые типы высотной организации (модальность, системы с центральным созвучием и т. п.) не выводят показа-



тели музыкального звука за пределы ранее употребительных высоты, динамики, тембра и протяженности.

Новые параметры композиции вводят новые качества звука — прежде всего его «глубину». К этому же ряду можно с некоторой оговоркой отнести и «краску» звучности как самостоятельное качество, уже обособленное от определенной высоты.

Но если мир новых параметров был освоен уже после Второй мировой войны (хотя открыт А. Веберном раньше [Холопов 1983]), то новизна типов организации как в новейшей музыке, так и в подлинном крестьянском фольклоре удивляла современников уже в начале нашего столетия. Сопоставим три высказывания:

«Сколько довелось пока слышать <...>, это вызывает <...> недоумение, главным образом по своей гармонической загадочности, а частью по весьма малоподвижной формальной структуре <...>. Правда, гармония <...> такова, что с налету ее не раскусишь. Многое здесь столь необычно, что сразу не воспринимается ни непосредственно — слушая, ни тем более рассудком; <...> но стоит лишь преодолеть свирепые муки первого ознакомления, чтобы далее <...> почувствовать самую искреннюю если не любовь, то во всяком случае приязнь» [Мяковский 1960, 147].

«Музыка имеет свои особенности, резко отличающие ее от музыки западной. Технические признаки этого отличия не исследованы. <...> Мелодия, уснащенная по всем правилам хитросплетениями контрапункта, гармонии и ритма, утрачивает свой настоящий характер <...>. Для получения верного взгляда на русскую <...> музыку и на законы музыки вообще приходится бросить старые очки и вооружиться новыми» [Мельгунов 1879, III—IV].

«Конструкция русских мелодий в высшей степени оригинальны... <в них> перемешаны различные тетрахорды своеволием неудержимой фантазии...» [Компанейский 1979, 320].

Во всех трех случаях авторами характеризуется нечто принципиально

новое, неведомое, не исследованное ранее и требующее совершенно нового исследовательского взгляда. В первом случае речь идет о «Весне священной» Стравинского, музыкальном «манifeste» наступившего XX века; в двух других — о русской народной песне, «с голосов народа записанной». Проблематика анализа современной партитуры и народной песни, разумеется, различна, но сходна ситуация в науке: и тут и там оказывается бессильна теория, взращенная на понятиях XVIII—XIX веков; и тут и там господствует иная, нетривиальный тип высотной организации.

Модальность

Важнейшим типом высотной организации, заново открытым в музыке XX века, стала модальность — высотная система, основанная на главенстве звукоряда и имеющая собственную логику модальных функций [Холопов 1988, 167]. С некоторой долей условности соотношение модальности и тональности можно уподобить соотношению обратной и прямой перспективы в изобразительном искусстве [Флоренский 1996, 46—48]. Подобно прямой перспективе музыкальная мысль при тональной организации разворачивается от начала к концу; причем в начале, как правило, обозначена «отправная точка» — тоника (подобно точке зрения живописца, относительно которой видится все окружающее). Напротив, в модальной музыке особое положение занимает конечный тон напева, ретроспективно проливающий свет на все то, что звучало до этого (подобно тому, как плоскостное иконописное изображение должно восприниматься целостно, во всех смысловых деталях).

В самом общем смысле тональность с ее природно аргументированными связями созвучий — это воплощение идей Просвещения: здесь выражены разумное начало, ясность и всеобщность логических связей, действенность. Совсем иное — в модальной музыке (как фольклорной, так и церковной): здесь не предполагается никакой динамики,



нет прямой природно-акустической обусловленности связей устоев. Модальная система более всего призвана обеспечить эффект пребывания в некоем неизменном состоянии. Не случайно важнейшие моменты сценического действия в русской опере, связанные с особыми душевными состояниями героев, зачастую приводили композиторов к использованию как бы «неподвижной» модальной гармонии: молитва («Враг человеков» из «Хованщины» Мусоргского; «Чудная небесная царица» из «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова), славение («Слава» из «Князя Игоря» Бородина, хор «Свет и сила бог Ярило» из «Снегурочки» Римского-Корсакова), хоровой причет (хоры «На кого ты нас покидаешь», «Кормилец-бабушка» из «Бориса Годунова» Мусоргского). Один из самых проникновенных примеров — духовный стих Гусляра из «Китежа».

Сдержанно-скорбный напев в обиходном звукоряде всякий раз оканчивает строку на новом опорном тоне, что в контексте сюжета лучше всего передает тревожный дух иносказательного пророчества грядущей беды.

В отличие от музыки письменной традиции фольклор не вырабатывал автономно-музыкальных конструктивных законов. В основе народного песнетворчества всегда лежало слово (в отличие от Слова в музыке церковной): заклинательное, просящее, оплакивающее, повествующее. Слово распевалось, возглашалось в виде попевок, устойчивых мелодических формул, высотные контуры которых складывались в определенные звукоряды со своими опорами (возможно, многими) — то есть в модальный лад [Холопов 1988, 178].

Русские композиторы XIX века, мыслившие в стилистических рамках позднего романтизма, раньше своих европейских современников открыли для себя богатые возможности модально-звукорядной системы. Более того, они воспринимали и претворяли модальность как родной, национально-русский тип мышления, столь ярко проявленный и в народном, и в церков-

но-певческом искусстве. Существенно, что многие находки Прокофьева и Мясковского в области новой тональности связаны также с разнообразием ладовой окраски.

Несколько иным путем шли к новому открытию старой модальности зарубежные композиторы XX века. Для них ладово-звукорядная композиция явилась, в частности, выходом из сферы позднеромантической гармонии, в значительной мере исчерпавшей к концу прошлого века все свои возможности. Заметим при этом, что искусный модалист Дебюсси находился под заметным воздействием Мусоргского («играл на русской педали»). Обаятельные примеры модальной гармонии Равеля (балет «Сон Флорины» по мотивам «Сказок матушки Гусыни») навеяны, с одной стороны, образами средневекового менестрельного музицирования, с другой — ладовым колоритом ренессансной полифонии. Совершенно новый тип модальности — индивидуальная ладовая система Мессиана [Холопов 1971, 273—275]. Одна из важнейших техник композиции XX века — серийная — также имеет модальную звукорядную природу.

Тематизм

Высотная система и тематизм, не будучи в прямой зависимости друг от друга, тем не менее связаны некими внутренними нитями. Так, классикоромантическая (да и новая) тональность чаще всего реализуется в условиях регулярной метрики и ясно членящегося мотивного тематизма, основанного на естественных законах чередования легких и тяжелых метрических времен (что изначально связано со стопным стихотворным метром). Мотив, фраза, предложение — это те тематические элементы, которые так или иначе выявляются в тональной музыке, будь то Моцарт, Чайковский, Прокофьев или же Хиндемит, Шенберг, Берг.

Но стоит отступить тональности с ее определенными сменами аккордовых функций (и соответственными сменами мотивов), как в условиях неизменного

модального звукоряда тематизм может начать быстро менять качество. Мотив склонен перерождаться в попевку, не имеющую ясного акцента и к тому же легко изменяемую по ритму и протяженности. Но если нет мотива, значит нет восьмитактного периода, а затем — и основанной на нем песенной формы (не напоминает ли это знаменитое «материя исчезла» в физике и философии начала века?). Однако, на смену приходит иное — то, что глубинным образом свойственно модальной музыке: вариантный принцип формообразования, попевочный тематизм, возрастание роли текстомузыкальной — строчной формы, а также общего принципа мозаичной формы (уже у Мусоргского и позднее Римского-Корсакова, далее у Стравинского, Мясковского, в разной мере — у русских композиторов послевоенных поколений). Все эти элементы, впрочем, разнообразно представлены и у Дебюсси, в еще большей мере — в «Микрокосмосе» Бартока, а также эксплуатируются представителями нынешнего минималистского направления (к примеру, в крупном минималистском сочинении С. Павленко «L'imperfé», 1997). Однако, композиторский минимализм вряд ли интереснее народных вариантных форм.

Проблема формы в музыке XX века столь объемна, что поднимать ее здесь нецелесообразно. Позволим себе лишь упомянуть об одном существенном явлении инверсионности [Холопов 1988, 390—391] — опоре основных разделов формы на неопорные созвучия. Модальное народное многоголосие дает очень выразительные образцы такого «неопорного» центрального созвучия.

Краска

Пожалуй, наиболее многообещающее из звуковых открытий XX века — краска звучности как самостоятельный параметр композиции. Начиная с позднеромантической поры, трудно припомнить хоть один композиторский стиль, в котором не было бы техники разработки созвучия и превращения созвучия (пусть самого расхожего, например

трезвучия) в неповторимую звучность. В эпоху авангарда новой волны это переросло в широко распространенную технику сонорного письма — оперирования звуковыми «пятнами», «потоками», «полосами», где слышен только тембр, а высоты уже неразличимы.

Казалось бы, сонорная композиция весьма далека от эстетики фольклора. Однако есть не прямые совпадения. Так, многоголосный ансамбль народных певцов — это прежде всего многотембровость, разнотембровость (в отличие от тембровой сглаженности в академическом хоре). Тембровые переходы из одного согласия в другое ценились как особое искусство в древнерусском церковном пении [Комяков 2006, 304]. По мнению практиков, осваивающих ныне знаменный и демественный распевы, до раскола существовала своя национально-русская школа звукоизвлечения, связанная с пением низких голосов в фольклорной манере (без высокой певческой форманты)¹. Навыки эти были утрачены в короткий срок под натиском новой европейской эстетики партесного пения (активно насаждавшейся реформированной церковью).

Звук

С вопросами окраски звучности естественным образом связана проблема звука, его специфики и качества. Композиторы нововенской школы продемонстрировали миру небывалую манеру пения — полуречевую, со скользкой интонацией — так называемое *Sprechstimme* (на таком пении основаны новаторские сочинения «Лунный Пьеро» Шенберга и «Воцек» Берга). Любопытно, что ни разу не прибегнул к этому приему Стравинский, в том числе в «русских песнях» на народные тексты, где иной раз «прикрикнуть» было бы естественно (видимо, он воспринимал *Sprechstimme* как неприемлемый для себя экспрессионистский прием).

Между тем на огромном смысловом и эстетическом расстоянии от находки

¹ Сообщено Л. Кондрашковой, много лет работавшей в ансамбле «Сирин» (руководитель А. Котов).



нововенцев веками существовал тип предузыкального интонирования², имевший место не только в интонациях профессиональных плакальщиц (главным образом на Русском Севере), но и во множестве прочих жанров, особенно потешек, прибауток, колядок, заговоров, закличек. Впрочем, речевой «привкус» почти никогда не исчезает из женского фольклорного пения, благодаря разговорному положению связок.

Интервальный род

Все богатство западноевропейской музыки от раннего средневековья и до позднего романтизма включительно было основано всего на двух интервальных родах — диатонике и хроматике. В музыке XX века диапазон расширяется: у позднего Пуччини, Хиндемита, Бартока и, конечно, Стравинского появляются пентатонные, гемимольные лады, а также малообъемные формы диатоник (последние — прежде всего у Стравинского).

Находки в области интервальных родов далеко не все были связаны с фольклорной ладовостью. Но при этом отметим неповторимость веками существовавшего разнообразия интервальных ладов в фольклоре, в частности в русском — диатоника (малообъемная и полная), пентатоника (малообъемная и полная), смешанные и переменные лады, уникальная система миксодиатонических обиходных ладов, экмелика (интервальный род с неопределенными высотами). Нет только одного — хроматики. Возможно, это связано с особенностями национального мировосприятия и эстетики, но об этом можно лишь догадываться.

* * *

За пределами данной работы осталось немало любопытных примеров, лишний раз подтверждающих, что «крайности сходятся». Например, вне поля зрения остался интереснейший вопрос «глубины» звукового пространства, метод композиции для одних ударных инструментов, а также целая

проблема распевания прозы или народного неравносложного стиха. Впрочем, всякий исследователь волен толковать возникающие аллюзии народного и композиторского по-своему.

Конечно, пересечения фольклорного и авторского в наши дни могут быть знаком единства национальной культуры (если речь идет о русском фольклоре и русской музыке, или, скажем, о венгерской — у Бартока). Но наиболее существенным кажется другое — то, что звуковая организация фольклора находится в сфере тех древних композиционных норм, которые, будучи заново открыты в XX веке, предстали как ошеломляюще новые.

Литература

Григорович 1998 — Григорович Н. Мировая гармония у конца века: В. Екимовский «Созвездие Гонимых псов» // *Musica theoricæ*. 1998. Вып. 4. С. 13–22.

Компанейский 1979 — Компанейский Н. Характерные черты великорусской песни // *Русская мысль о музыкальном фольклоре* / сост. В. А. Вульфус. Л., 1979.

Комяков 1998 — Комяков С. О регистрово-тембровой структуре церковного звуко-ряда // *Musica theoricæ*. 1998. Вып. 4. С. 13–22.

Мельгунов 1879 — Мельгунов Ю. Русские народные песни, непосредственно с голосов народа записанные. Вып. 1. М., 1879.

Мяковский 1960 — Мяковский Н. Статьи, письма, воспоминания: в 2 т. М., 1960. Т. 2.

Флоренский 1996 — Флоренский П. Обратная перспектива // *Избранные труды по искусству. Священник Павел Флоренский* / авт. примеч. А. Т. Дунаев и др. М., 1996.

Холопов 1971 — Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессаиана // *Музыка и современность*. Вып. 7. М., 1971.

Холопов 1983 — Холопов Ю. Кто избрал 12-тоновую технику? // *Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века* / отв. ред. М. Л. Мугинштейн. М., 1983.

Холопов 1988 — Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

Холопов 1994 — Холопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // *Музыка из бывшего СССР. Сб-к ст. / ред.-сост. В. Ценова*. Вып. 1. М., 1994.

Холопов, Ценова 1993 — Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.

² Термин проф. Е. М. Левашева.