

Г. И. БЕКИРОВА

Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского

УДК 781.71

ОБРАБОТКИ ФОЛЬКЛОРНЫХ МЕЛОДИЙ
В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ

На протяжении нескольких столетий не уходят из активного бытования произведения, которые называют обработками, гармонизациями, аранжировками, транскрипциями, парафразами, фантазиями и др. Однако, как ни парадоксально, специально посвящённых им исследований относительно немного¹. Анализ научной литературы показывает, что эта сфера недостаточно осмыслена прежде всего в теоретическом плане: отсутствует аргументированное определение жанрового статуса опусов подобного рода, не приведена в систему терминология и т. д.

Неоднозначное понимание присуще и термину обработка, вынесенному в название статьи. Он имеет в музыковедческой литературе два значения – широкое и узкое. Обработка в широком истолковании обозначает способ создания произведения путём использования любой «чужой» темы, тем или иным образом преобразуемой композитором. Иначе говоря, это «...всякое видоизменение нотного текста музыкального произведения, преследующее определённые цели...» [13, стб. 1070]. В узком значении слово служит жанровым наименованием сочинения, в основе которого лежит первоисточник, подвергающийся трансформациям.

В настоящей работе принято первое – широкое понимание термина обработка, что позволяет соотнести между собой разные музыкальные жанры, базирующиеся на заимствованном материале. Заметим, что именно такая трактовка названного термина представлена в «Музыкальной энциклопедии», где в качестве видов обработок перечислены гармонизации, аранжировки, транскрипции, парафразы и фантазии [там же, стб. 1071].

Объектом данного исследования являются сочинения с фольклорными первоисточниками, созданные отечественными композиторами XVIII–XXI вв. Из широкого спектра проблем избрана одна, имеющая ключевое значение, – проблема работы композитора с фольклорным напевом.

Для понимания специфики изучаемых жанров целесообразно исходить из свойств используемого композиторами первоисточника и характера работы с ним. Во всех произведениях, основанных на материале устной традиции, в качестве оригинала выступает фольклорный музыкально-поэтический текст. Поскольку любому такому тексту присуща вариатив-

ность, то работа с ним предполагает выявление лежащей в его основе типовой структурной модели (СМ) – глубинной структуры, для которой характерны устойчивый набор элементов (формула стиха, ритмика, ладовая организация, синтаксис) и «совокупность отношений, инвариантных при некоторых преобразованиях» [14, с. 102]².

Композитор подвергает избранный первоисточник определённым изменениям, то есть осуществляет его переинтонирование, переосмысление «в условиях нового содержания, нового строя мысли и чувства» [1, с. 263]. В данном процессе так или иначе трансформируются три стороны исходного текста – прагматика, семантика, синтактика. Кардинально меняется прагматика оригинала, в первую очередь его доминантная функция: в прежних условиях она была по преимуществу прикладной, в новых становится главным образом эстетической [12, с. 122–123]. Иной оказывается и ситуация воспроизведения первоисточника – концертная обстановка вместо обрядовой либо бытовой. Относительную устойчивость (не исключающую возможности некоторых преобразований) обнаруживают два параметра фольклорного музыкально-поэтического текста: семантика (поэтическая образность, интонационное содержание напева [17]) и синтактика (структурная организация). На них, как правило, и ориентируется композитор, создавая произведение, основанное на фольклорном тематизме. При этом с точки зрения техники письма наибольшую значимость приобретают структурные признаки оригинала.

С учётом сказанного можно выделить два основных принципа работы композиторов с фольклорным первоисточником, реализуемых в рассматриваемых произведениях. Первый основывается на *сохранении ключевых параметров структурной модели оригинала*, второй – на *изменении некоторых её признаков*. В качестве родового понятия, объединяющего всю изучаемую жанровую сферу (см. таблицу), избрано понятие *обработка* в его широкой интерпретации.

На первом принципе базируется жанровая группа, включающая жанры *обработок-гармонизаций* и *обработок-вариаций*. Их различие заключается в используемой форме, а также в способах преобразования первоисточника: в одном случае фольклорный музыкально-поэтический текст трансформируется путём добавления к оригиналу гармонизации,

Таблица Жанровые группы и жанры, относящиеся к сфере обработок

ОБРАБОТКИ (жанровая сфера)				
Жанровая группа I (с сохранением СМ первоисточника)		Жанровая группа II (с изменением СМ первоисточника)		
Обработки-гармонизации (жанр) строфическая форма	Обработки-вариации (жанр) вариационная форма <i>остинатные</i> (жанровая разновидность); <i>строгие</i> (жанровая разновидность); <i>свободные</i> (жанровая разновидность)	Фантазии (жанр) свободная, смешанная формы	Рапсодии (жанр) контрастно-составная, свободная формы	Попурри (жанр) контрастно- составная форма

во втором – посредством варьирования народного напева либо сопровождающих его голосов.

В *обработках-гармонизациях* исходная мелодия в наименьшей степени подвергается изменениям: вместе с предпосланным ей сопровождением она многократно повторяется, нередко в неизменном виде. Доминирует строфическая форма. Примерами обработок подобного рода могут служить гармонизации русских и украинских народных песен в сборниках конца XVIII – первой половины XIX вв. для голоса и фортепиано (В. Трутовский, Н. Львов и И. Прач, И. Рупин, Д. Кашин, А. Алябьев, и др.). Дальнейшее становление жанра связано с известными песенными собраниями второй половины XIX столетия для того же состава (М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, А. Лядов) и хоровыми обработками, относящимися к 1930 – 50-м гг. XX вв. (А. Александров, А. Свешников, Д. Шостакович и др.). На Урале обработки-гармонизации появляются в 1940-е годы (сочинения Л. Христиансена, Н. Голованова для народного хора, В. Щёлокова – для голоса с фортепиано) и продолжают создаваться по сей день А. Бызовым, М. Кесаревой, Т. Комаровой, В. Кобекиным, Л. Гуревичем для разнообразных вокальных и инструментальных составов.

Для второго жанра рассматриваемой группы – *обработок-вариаций* – характерна вариационная форма. Поскольку способы варьирования напева могут быть различными, в качестве разновидностей данного жанра выделены обработки в форме остинатных, строгих и свободных вариаций³.

В сочинениях, имеющих форму *остинатных вариаций*, оригинальный напев проводится без изменений⁴. Основная нагрузка передана свободным голосам, меняющимся от строфы к строфе. Среди типичных способов развития следует назвать полифонизацию фактуры и гармоническое варьирование.

Существенным признаком *обработок в форме строгих вариаций* является точное воспроизведение

структурной модели оригинала – его ритмического остова, ладовой основы, формы. В. Цуккерман называет такие объединяющие средства «общескрепляющим комплексом» [22, с. 45]. Количество изменяемых параметров в каждом случае индивидуально. Так, при варьировании тема может сохранять все элементы за исключением одного, возможно и абсолютно точное её проведение, но с добавлением какого-либо нового составляющего (формула «± один элемент», по Цуккерману). Самое важное при создании произведений такой формы – обращение с темой как с целым. Именно этот фактор наряду с преодолением «общескрепляющего комплекса» является определяющим при разделении строгих и свободных вариаций.

В свободных вариациях непрерывность преобладает над расчленённостью. Свобода проявляется здесь, прежде всего, в образных трансформациях темы и отступлениях от её синтаксической организации путём вкрапления внетематических эпизодов. В результате происходит расширение формы оригинала, не приводящее, однако, к коренной трансформации его структурной модели.

Обработки в форме вариаций впервые появляются в русской инструментальной музыке конца XVIII – первой половины XIX в. (И. Хандошкин, М. Глинка и др.). Расцвет рассматриваемого жанра приходится на период с конца XIX по 20-е гг. XX столетия – время создания хоровых сочинений А. Гречанинова, А. Кастальского, В. Калинникова, П. Чеснокова, С. Рахманинова, С. Ляпунова и др. Подобные опусы, предназначенные для разных составов исполнителей, есть и у композиторов Свердловска-Екатеринбурга (В. Трамбицкий, М. Фролов, Н. Хлопков, А. Ниженский, А. Бызов, В. Барыкин, О. Викторова и др.).

Второй принцип композиторской работы с первоисточником характерен для группы жанров, имеющих свободную или смешанную формы. К их числу можно отнести *фантазии, рапсодии, попури* и т. п.

Нередко в таких произведениях используется одна из широко распространённых в академической музыке форм (двухчастная, трёхчастная, вариационная и др.) в достаточно вольной интерпретации, иногда происходит их смешение, отдельные сочинения имеют контрастно-составную организацию. Характерно, что в данном случае отсутствует стабильная закреплённость той или иной формы за определённым жанром [18; 19]. Границы между сочинениями подобного рода весьма условны и расплывчаты, отчего в музыковедческой литературе предпосылаемые им термины зачастую используются как синонимы⁵. Довольно произвольны и композиторские их обозначения. Тем не менее, можно выделить отдельные черты, по которым эти жанры объективно различаются между собой. Применительно к рапсодии таковыми можно считать чередование разнохарактерных, порой остроконтрастных эпизодов и использование принципа динамического нарастания. В ней нередко встречаются речитативные эпизоды, воссоздающие речь народных певцов-рапсодов, именем которых назван жанр. Для фантазий, напротив, характерны произвольная последовательность фольклорных тем и ориентация на одну из свободно трактованных типизированных форм. Наконец, особенность попури состоит в контрастном сопоставлении заимствованных мелодий. Следуя одна за другой, они не получают дальнейшего развития. Композиторы лишь вводят между ними короткие связки, где появляется модуляция и осуществляется тематическое переключение.

Признаком, объединяющим жанры фантазии, рапсодии и попури между собой и отделяющим их от обработок первого типа, является использование в качестве первоисточников двух или нескольких тем. Немаловажно и то, что основная работа с «чужим» материалом происходит внутри разделов формы. Фольклорные напевы в структурном отношении существенно трансформируются (сокращаются или расширяются), наряду с ними в сочинения привносятся авторский музыкальный материал, звучащий во вступлениях, заключениях и интермедиях.

К созданию обработок рассматриваемой группы активно обращаются русские композиторы XIX века (М. Глинка, А. Даргомыжский, кучкисты, А. Глазунов). В начале прошлого столетия приобретают популярность оркестровые сочинения, называемые мар-

шами или пьесами «на темы» (музыка Н. Будашкина, В. Городовской, А. Цыганкова для оркестра народных инструментов, С. Чернецкого, Н. Иванова-Радкевича, С. Василенко и др. для духового оркестра). Первые опыты такого рода, написанные уральскими музыкантами, датируются 1930-ми годами. Позже появляются сочинения Н. Пузеева для народных инструментов, О. Ниренбурга – для органа, Л. Гуревича, В. Кобекина – для разных инструментальных ансамблей.

Бесспорна предрасположенность произведений того или иного жанра к выбору определённого исполнительского состава. Так, гармонизации наиболее органично соотносятся с возможностями народного хора либо голоса с инструментальным сопровождением, вариации обычно предназначаются для инструмента соло и камерного ансамбля, рапсодии, фантазии и попури – для солиста-виртуоза либо оркестра. В целом же, данная тенденция не имеет характера строгой закономерности. К примеру, в репертуаре оркестра народных инструментов представлены равноценные по художественной значимости гармонизации, вариации, фантазии, рапсодии и попури. Подтверждением сказанного могут служить и многочисленные авторские переложения одного и того же произведения для разных коллективов исполнителей⁶.

В историческом развитии всех жанров, относящихся к сфере обработок, наблюдается общая тенденция, связанная с постепенным ладовым, гармоническим, фактурным, тембровым усложнением голосов, сопутствующих первоисточнику, что позволяет всякий раз по-новому раскрывать исходный образ.

Бесспорно, изучение избранной проблемы не исчерпывается аспектами, затронутыми в настоящей статье, и потому может быть продолжено в дальнейшем. Одно из перспективных направлений видится в сравнении приёмов обработки народных мелодий, которые характерны для представителей разных региональных композиторских школ России. Продуктивно сопоставление сочинений рассматриваемой группы, созданных отечественными и зарубежными авторами. Возможен подход к избранной проблеме и в контексте индивидуального стиля того или иного автора. Наконец, отдельная тема – выявление общих и различных черт в обработках фольклорных и культовых мелодий, обработках народных и авторских музыкальных тем.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [2; 3; 6; 7; 8; 10; 15; 16; 20; 21].

² См. также: [4, с. 49–88; 5, с. 117–136].

³ Используемая в работе дифференциация вариационной формы на виды – остинатные, строгие и свободные вариации

– предложена В. Цуккерманом в работе «Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма» [22].

⁴ Поскольку в народных песнях звучание каждой новой строфы, как правило, связано с ритмико-мелодическим пре-

образованием напева, то термин «остинатность» используется нами по отношению к рассматриваемым обработкам с поправкой на эту особенность первоисточника.

⁵ Т. Кюрегян разводит эти понятия в зависимости от степени переработки заимствованного материала. По словам исследователя, «фантазия либо образует новое художественное целое и тогда приближается к парафразе, рапсодии, либо представляет собой простой “монтаж” тем и отрывков, подобный попури» [9, стб. 771]. В брошюре Е. Мейен, посвященной рапсодии, неоднократно осуществляется подмена одного термина другим. Ср.: «... чаще всего рапсодия представляет

собой свободную по форме фантазию» [11, с. 3]; «... с течением времени жанр рапсодии, как свободной фантазии на народные или близкие к народным темы, прочно утвердился в музыкальном искусстве» [там же, с. 20].

⁶ Сказанное отнюдь не исключает возможности систематизировать обработки по особенностям их предназначения, историческим периодам бытования, исполнительским составам и другим критериям. Однако эти параметры не определяют специфики рассматриваемых жанров и потому могут расцениваться лишь в качестве их дополнительных характеристик.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1, 2. – Изд. 2-е. – Л.: Музыка, 1971.
2. Бушуева Л. И. Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: к проблеме композиторского фольклоризма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Казань, 2008.
3. Евсеев С. В. Народные песни в обработке П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 1973.
4. Енговатова М. А., Ефименкова Б. Б. Звуковысотная организация русских народных песен в свете структурно-типологических исследований // Звуковысотное строение народных мелодий: (принципы анализа): матер. науч.-практ. этномузыкологической конф. Руза, 11–16.02, 1991 / СК РСФСР. – М., 1991. – С. 49–88.
5. Ефименкова Б. Б. Ритм в произведениях русского вокального фольклора. – М.: Композитор, 2001.
6. Демченко А. И. «Звёздный час» жанра фольклорной обработки // Демченко А. И. Статьи о музыке. – М.: Композитор, 2008. – С. 167–195.
7. Ивакин М. Н. Русская хоровая литература. – М.: Сов. Россия, 1965.
8. Кулапина О. И. Приёмы обработки русского народно-песенного материала (анализ техники композиции). – Изд. 2-е, перераб. – СПб.: Композитор, 2008.
9. Кюрегян Т. С. Фантазия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 767.
10. Лопарева С. Принципы претворения фольклора в фортепианных обработках Б. Бартока: дипломная работа / УГК им. М. П. Мусоргского; рук. Л. К. Шабалина. – Свердловск, 1987. – Рукопись хранится в библиотеке УГК им. М. П. Мусоргского.
11. Мейен Е. В. Рапсодия. – М.: Музгиз, 1960.
12. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высших учеб. заведений. – М.: Владос, 2003.
13. Обработка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. – М., 1981. – Т. 3. – Стб. 1070–1071.
14. Пашина О. А. Структурно-типологические исследования в советской музыкальной фольклористике // Музыкальная фольклористика: проблемы истории и методологии: сб. ст. / ред.-сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин / ВНИИ искусствознания. – М., 1990. – С. 101–116.
15. Протопопов В. Обработки народных песен // История русской советской музыки: в 4 т. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 2: 1935–1941. – С. 83–111.
16. Протопопов В. Обработки народных песен // История русской советской музыки: в 4 т. – М.: Музгиз, 1959. – Т. 3: 1941–1945. – С. 75–99.
17. Рубцов Ф. А. Статьи по музыкальному фольклору. – Л.; М.: Сов. композитор, 1973.
18. Способин И. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2007.
19. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учеб. пособие. – СПб.: Лань, 1999.
20. Фин Н. Об обработках венгерских народных песен в творчестве Б. Бартока // Б. Барток: сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – С. 123–145.
21. Хорошайло Г. В. Обработки народных песен для хора а cappella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2005.
22. Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. – М.: Музыка, 1974.

Бекирова Гульнара Исхаковна

аспирантка кафедры истории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского

