**Новые методы работы с фольклором в украинской музыке 70-х годов**

**(на примере “Musica Rustica” Верещагина)**

Вступление

Одним из наиболее ярких признаков развития украинской музыкальной культуры 70-х годов - коренное обновление системы "композитор-фольклор". Бесспорно, неразрывная связь профессионального и народного творчества характерна для всех этапов развития украинской музыки. Но на протяжении этого десятилетия происходит процесс интенсивного и всестороннего обращения композиторов к фольклору, что отразилось на образно-содержательной направленности их творчества, комплексе используемых выразительных средств.

Предметом нашего анализа будет "Musica Rustica" Я.Верещагина, написанная в 1978 г. для сборника "Киево-Лейпцигская фортепианная тетрадь". По словам автора, произведение отражает наиболее характерные черты жанра украинской народной инструментальной музыки (отсюда название пьесы: rustica - народное, простое, грубое). Традиции этого жанра имеют глубокие корни в украинском фольклоре. Начиная с возникновения украинской профессиональной музыки и по сегодняшний день композиторы постоянно обращаются к народной инструментальной музыке. Но отношение к фольклору, как к исходному материалу, с которым автору предстоит работать, претерпело в ХХ веке значительные изменения.

Во многом новые пути проложены выдающимися мастерами ХХ века Бартоком и Стравинским, и прежде всего касаются метода работы с фольклором. Сформировавшиеся в ХIX веке представления о развитии фольклорной темы с помощью вариаций (как правило, фактурно-гармонических) отвергаются. Черты нового метода проявляются в следующих факторах (цитируем по книге Г.Головинского "Композитор и фольклор" М., "Музыка", 1981, с. 96-97):

самостоятельное тематическое значение приобретают мотив, фраза, попевка фольклорного типа (цитированные или сочиненные композитором), и от них не требуется какой бы то ни было целостности и законченности. Этому в немалой степени способствуют и новые системы гармонического мышления, разрушающие, в частности, традиционные нормы кадансовых расчленений...

в качестве весомого тематического фактора выдвигается ритм, заимствуемый из народной музыки...

в связи с изменением роли кантилены, в тематизме развиваются многообразные формы воплощения речевого начала - и в вокальной и в инструментальной музыке. Важными импульсами здесь служат не только интонации речи, но и те жанры фольклора, мелодика которых стоит на грани между выпеванием и "выговариванием" текста.

меняется функция между мелодией, несущей в себе фольклорное начало, и сопровождением. В частности, гармония освобождается от непременной обязанности сопровождать мелодическую линию, расцвечивая ее и оттеняя сменами аккордов каждый ее изгиб.

Перечисленные нами черты, конечно же, в творчестве современных авторов развиваются, приобретают новые качества, связанные с национальной спецификой, прежде всего, а также применением новой композиционной техники.

Мы рассматриваем произведения Я.Верещагина именно как пример творческого отношения к фольклору, органичного сочетания приемов народного музицирования и современных композиторских достижений.

Allegro moderato energico

Начало пьесы - Allegro moderato energico. С первых тактов мы попадаем в круг образов народной импровизации. Начальный мотив по своей жанровой принадлежности может быть отнесен к народному инструментальному наигрышу. В той же книге Г.Головинского находим: "В ХХ веке эта фольклорная жанровая сфера (народно-музыкальный наигрыш) неизмеримо увеличивает свое воздействие на профессиональное музыкальное искусство, внимание композиторов привлекает вся область народного инструментального музицирования (Г.Головинский "Композитор и фольклор" М., "Музыка", 1981, с.102). Для того, чтобы придать ему больше терпкости, красочности, композитор расцвечивает его, применяя расширенный лад. Звуки верхнего голоса (ля-си-до-ре) - это нижний тетрахорд ля минора, из верхнего тетрахорда (ми-фа-соль-ля) у нас два звука - соль и фа (оба альтерированные) и еще повышенная четвертая ступень (так называемая лидийская кварта), она-то и придает в сочетании с задержанием VI и VII ступеней и ре-бекаром верхнего голоса ту самую терпкость и красочность, о которой мы говорили. Лидийская кварта - это как бы "визитная карточка" произведения, она еще не раз встретится нам на протяжении всей пьесы. Она же указывает на принадлежность этого мотива к украинским народным интонациям, употребляемым в инструментальной музыке Карпатского региона, в частности, в гуцульской музыке.

Острота и прихотливость ритмического рисунка (подчеркивание слабых долей, характерное притаптывание на последних двух нотах второго такта, живая изобретательность в замене последней шестнадцатой второго такта на акцентированную триоль двадцать вторым в четвертом такте) также указывает на принадлежность к народной инструментальной музыке.

Такое ритмическое решение требует от исполнителя предельного внимания к штрихам, выписанным автором, следует точно выполнять простое подчеркивание в первых трех тактах и акцентировку в последующих.

В т.5-6 и 8-9 первоначальная интонация наигрыша предстает в новом варианте. Многократное повторение этой простейшей формулы и акцентировка сначала слабой, а затем сильной доли придает ей характер настойчивости, увлеченности. Эта настойчивость подкрепляется и вторжением в партии нижних голосов аккорда (си-бемоль-ми-бемоль-фа) инородного для первоначального тонального центра (ля), его принадлежность

(аккорда) становится понятной далее в т.7, где тональный центр фа. Таким образом, мы имеем дело с элементом политональности. Исполнитель должен подчеркнуть это динамикой и штрихом. Интересен т.7 и тем, что здесь опять используется принцип обращения, но в противоположном движении, чем в начале.

В результате тональной инерции верхнего голоса образуются остродиссонирующие пересечения, поддерживающие общий терпкий, красочный колорит пьесы.

Первая страница дала нам материал, подтверждающий тезис о новом композиторском отношении к фольклору. Мотив-наигрыш приобретает самостоятельное тематическое значение. Кроме того, он становится тем ядром, той ячейкой, развитие которой обуславливает конструкцию всего произведения (действительно, все последующие мотивные конструкции на первой странице и на протяжении цикла - производные от мотива-наигрыша). Для создания красочного колорита используются расширенный лад, политональность. Ведущее значение приобретает ритм, его острота, неожиданность акцентировки, прихотливость ритмических комбинаций, действительно приобретают по своей значимости роль тематического фактора.

Т.11-12 - вариант мотива-наигрыша. Непрерывность вращательного движения линии нижнего голоса придает эпизоду иллюзию крушения, вызывая ассоциативную связь с народным танцем. Этому же способствует знакомое уже нам подчеркивание слабых долей, как бы притоптывание в конце фразы. Структура эпизода - парное строение тактов с переменным метром 7/16-8/16 подчеркивает танцевальность, придавая ей черты гуцульского танца.

Интересной представляется ракоходная имитация в партии нижнего голоса (т.6-9). Переброс руки усложняет движение мелодии, помогает некоторой обостренности характеристики эпизода.

Стремительное вторжение стреловидного пассажа (т.23 - запись пассажа следует читать как постепенное ритмическое ускорение от 1/8 до1/32) приводит к новому эпизоду. В отличие от предыдущего линеарного развертывания материала, здесь на первый план выдвигается гармоническая вертикаль. Сочетание двух квинт (соль-ре и ля-ми) и малой секунды (фа-соль - еще один пример политональности с центрами соль и ля) придают звучности характер пронзительной звонкости. Ритмическая остинатность этой фигуры, острая, упругая пульсация рисуют картину яркого народного праздника. Автор подчеркивает это динамикой (ff) и ремарками (acutamente - остро, пронзительно; marcatissimo - в высшей степени четко). Перед нами новое решение художественной задачи, новый ракурс преломления народной музыки - "отображение собственно игры народных музыкантов" (Г.Головинский "Композитор и фольклор" М., "Музыка", 1981, с.228). В тактах 25-26, 29 пример алеаторики, на выдержанной басовой квинте многократно произвольное количество раз повторяется аккорд (соль-фа-ля) с ускорением от 1/8 до 1/32 и обратным замедлением.

Танцевальный эпизод (т.32-40) построен на остинато "ритм-формулы" (термин взят из книги Г.Головинского "Композитор и фольклор" М., "Музыка", 1981), которая, накапливая энергию движения и нарастая динамически (до sfff) приводит к яркой кульминации (аналогично композитор будет заканчивать цикл). Этой кульминацией заканчивается раздел пьесы, связанный с отображением действенности материала.

Действительно, начальный мотив-наигрыш, танцевальная ритм-формула в виде остинато или отображение собственно игры музыкантов - все это музыка-действие, связанная с изображением тех или иных элементов народного музицирования.

Piu rubato, poco sostenuto

Иное дело следующий раздел пьесы Piu rubato, poco sostenuto (т.41-52). Здесь на первый план выдвигается живая изобразительность, картинность. Способствует изобразительности, прежде всего эпизод с элементом алеаторики в партии нижних голосов. Речитация солирующего голоса идет на фоне свободной импровизации в указанных звуко-высотных параметрах без тактового расчленения. Хотим предложить исполнителю в т.48 поменять предшествующий рисунок, связанный ритмической остинатностью с танцевальными эпизодами предшествующего раздела, на менее информативные комбинации тремоло с паузами во время энергичных реплик верхнего голоса. Конструкция этого эпизода связана с двумя тонами - центрами (до и соль). Терцово-секундовое соотношение аккомпанемента создает в низком регистре гулкий и мрачный колорит, автор подчеркивает это настроение ремаркой pesante и динамикой P sub. misterioso. Реплики верхнего голоса звучат обостренно, чему способствует интервал большой септимы (фа-соль). Следует обратить внимание на лидийскую кварту в т.48 (знакомую нам по первому эпизоду).

Реплики верхнего голоса рекомендуем играть, маркируя каждое звено и очень ясно расчленяя триоль от дуоли, группу от группы. Необходимо весь раздел играть на педали, не снимая, но подменивая ее в зависимости от тембра регистров и от динамики. В т.51 мы опять сталкиваемся с алеаторикой: в пределах заданных параметров предлагается импровизировать в произвольной последовательности в течении 20 секунд. Весь эпизод можно причислить к сонорности, так как на первый план выдвигаются задачи красочно-колористические, тембрально-регистровые, создающие звуковой образ Карпатской пасторали.

Tempo I

Стреловидный пассаж возвращает нас в круг образов первых разделов пьесы, наступает реприза, которая начинается с квинтового эпизода (это придает репризе черты зеркальности), звучащего еще более неистово (т.52-54, к двум квинтам соль-ре и ля-ми добавляется еще одна ми-си, придавая большую звуковую плотность и насыщенность). Первоначальный мотив-наигрыш оказывается совсем не в том тональном центре, в каком он был вначале (вместо ля - ми), добавляется дополнительный такт 7/16, где обыгрывается фигурация нижнего голоса. Меняется динамический уровень (вместо f semplice - pp sub.). В повторении первого политонального эпизода (т.61-63) снимается акцентировка, лапидарная, собранная гармония превращается в гармоническую фигурацию. Все перечисленное придает репризе характер прозрачности и нереальности, это как бы воспоминание о народной музыке, и лишь в т.64 мотив-наигрыш проходит в своем первоначальном виде, только в конце элемент "притоптывания" последних нот заменяется терцовым glissando.

Венчает цикл грандиозная кульминация, построенная на ритмическом остинато мотива-наигрыша, его ячеек и основного тона ля, в конце (т.82) в обоих голосах ля удваивается, и исполнять его следует на пределе динамических и артикуляционных возможностей, иначе невозможно добиться требуемой автором динамики - fffff. И все-таки последнее слово остается за мотивом-наигрышем (т.83), конечно же, это основная идея всей пьесы, суть ее жанровой принадлежности.

Заключение

Воплощение фольклорного начала (быстрые смены настроения, переходы от танцевального движения к созерцанию пасторали, от динамики к статике) требует и несколько иного подхода к формообразованию в целом. В данном произведении автор воспользовался формой сюиты, каждая часть которой достаточно самостоятельна и замкнута, но необычность в том, что части ее крайне малы, иногда буквально несколько тактов (например, два такта т.52-53 или даже один такт 83), т.е. сюита в миниатюре. Миниатюрность диктуется, прежде всего, фольклорной сущностью излагаемого материала. Так же как в игре народного музыканта, быстрые смены настроений, ритмические переключения, резкие границы динамики связаны с "фольклорным тематизмом" (термин взят из книги Г.Головинского "Композитор и фольклор" М., "Музыка", 1981). Кроме того, в пьесе просматривается трехчастность, экспозиционный раздел (т.1-40), средний эпизод (т.41-51) и репризный (т.52-84).

Говоря о форме в целом, следует обратить внимание исполнителя на моменты границ формы, где следует сделать остановку и, как говорят музыканты, "дослушать" последнюю интонацию, а где следует, не останавливая движения, сразу переходить к следующему эпизоду. Автор помогает исполнителю в этом, ставя запятые в т.10, 40, 54, 82, 83 или fermata в т.29 и 40.

Закончив анализ пьесы, подведем некоторые итоги. На современном этапе работа с фольклором не ограничивается простым цитированием или вариационным развитием, используются в качестве самостоятельного фактора и разрабатываются мотив, фраза, попевка. Их неповторимости, индивидуальности способствует обращение к таким формам народного музицирования, как наигрыш, танец, собственно игра. Для этой же цели используются ладовые обогащения, политональность. В качестве решающего организующего фактора выступает ритм, часто в виде ритм-формулы, или ритмического остинато. Вводятся такие современные композиционные средства, как алеаторика и сонорность. Все это позволяет говорить о работе с фольклором на качественно новом композиционном уровне.