

На правах рукописи

ИВАНОВА Лариса Павловна

**ТИПОЛОГИЯ ФОЛЬКЛОРИЗМА
В РУССКОЙ МУЗЫКЕ
XX ВЕКА**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения



Санкт-Петербург

2005

Работа выполнена на кафедре теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории

НАУЧНЫЙ КОНСУЛЬТАНТ:

доктор искусствоведения, профессор
Демченко Александр Иванович.

ОФИЦИАЛЬНЫЕ ОППОНЕНТЫ:

доктор искусствоведения, профессор
Данько Лариса Георгиевна,

доктор искусствоведения
Лапин Виктор Аркадьевич,

доктор искусствоведения, профессор
Ромащук Инна Михайловна.

ВЕДУЩАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ:

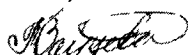
Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки.

Защита диссертации состоится 19 декабря 2005 года в 15 часов 15 минут на заседании Диссертационного совета Д 210.018.01 в Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Театральная площадь, д. 3, аудитория № 9.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова.

Автореферат диссертации разослан «17» ноября 2005 года.

Ученый секретарь Диссертационного совета,
доктор искусствоведения, профессор



Т.А. Зайцева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Национальная культура в любом ее проявлении включает в себя две самостоятельные художественные системы – творчество народа (фольклор) и индивидуальное творчество (профессиональное искусство). Каждая из систем прошла большой исторический путь, внутренне прочно самоорганизовалась и породила свою мощную теоретическую «надстройку» – фольклористику/этномузыкологию, с одной стороны, и теорию/историю/эстетику музыки, с другой. Но обе системы развиваются на одной почве, имеют общие корни – менталитет (мировосприятие, миропонимание) и язык как средство национального всеобъединения. В культурном пространстве нации обе системы функционируют, постоянно взаимодейляя и взаимодействуя.

О *влиянии* фольклора на профессиональную музыку написано значительное количество исследовательских работ разных жанров – от небольших заметок до крупных монографий, где в той или иной мере проанализирован художественный результат данного процесса. Вопросы *влияния* профессиональной музыки на фольклор, то есть вопросы фольклоризации музыки композиторов, тоже получили некоторое освещение. Феномен *взаимодействия* фольклора и профессионального творчества остается малоизученной и фактически не разработанной проблемой музыковедения.

Взаимодействие реализуется на интуитивном уровне либо под воздействием сложившихся традиций. Взаимодействие двух систем осуществляется в процессе *сознательного* творческого акта, вследствие которого образуется особый пласт музыки. В нем фольклорное не исчерпывается формулой «использование» и не сводится к набору стилевых признаков, оно не поглощается и не растворяется в новом контексте, а живет в нем полноценной жизнью, на «равных» с авторским началом участвуя в становлении идеи-замысла. Это вторичное бытие фольклора в произведении обозначается термином **фольклоризм**. Данное понятие исключительно важно для настоящего исследования. Оно выступает центральным, базовым в разработке проблемы и вводится как основной рабочий термин.

Приходится констатировать, что на сегодняшний день данный термин не получил официального признания в музыковедческой среде. Им в большинстве случаев не пользуются ученые, обращающиеся к проблеме «композитор – фольклор», он не нашел места в музыкальных словарях; не сформулирована теория фольклоризма, не разработана методика его анализа.

Термин «фольклоризм» введен французским фольклористом конца XIX века Полем Себийо. В России исследование процессов фольклоризма началось фактически в тот же период, то есть в конце XIX века, с работ А. Веселовского, основная концепция которого опиралась на теорию заимствования. Развивая мысль о проникновении предшествующего культурного опыта человечества в литературную традицию, ученый имел в виду и фольклорный опыт в том числе. Согласно определению, предложенному «Литературным энциклопедическим словарем», фольклоризм «обознача-

ет использование фольклора в художественном творчестве, публицистике и т. д., а с середины 1960-х годов – также «вторичные» фольклорные явления (воспроизведение фольклора на сцене, в художественной самодеятельности и т. п.)»¹. В отечественной науке термин вошел в научный обиход в конце 1930-х годов. Одним из первых его использовал М. Азадовский в работе «Фольклоризм Лермонтова». За прошедшие десятилетия литературоведение накопило солидный фонд исследований по данной проблематике.

Активная теоретическая разработка литературного фольклоризма начинается с 1960-х годов, причем интерес к проблеме обозначился и на Западе (Х. Баузингер, М. Башкович-Стулли, Х. Дайкер, Р.М. Дорсон, Р. Редфильд, С. Финкельштейн, Н. Фрейда) и у нас (П. Выходцев, А. Горелов, Т. Екимова, Л. Емельянов, И. Оссовецкий, И. Савушкина и др.). В 1980-е годы внимание к проблеме проявила отечественная музыкальная фольклористика, исследуя процессы вторичного бытия фольклора в современной художественной жизни.

В отечественной музыкальной науке первой, и до сих пор единственной, работой, посвященной анализу и осмыслению проблемы фольклоризма, остается статья ученого-фольклориста В. Гусева «Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма)», вышедшая в конце 1970-х годов². Основное внимание в ней уделено вопросу ассимиляции и трансформации традиционного фольклора в клубных формах художественной самодеятельности. Такого рода популяризацию народного искусства автор считает «типичной формой современного фольклоризма». Тема «фольклор – художник» лишь заявлена в статье. Не углубляясь в данную тему, Гусев тем не менее предложил свою классификацию фольклоризма и отметил три этапа в его эволюции в советский период: ранний «наивный фольклоризм», «более сложный тип», «новейший тип фольклоризма». Эта концепция заслуживает внимания, но нуждается в определенной корректировке. Эволюция фольклоризма не была прямолинейно восходящей (от простого «наивного подражания» к сложным формам). На всех исторических этапах существовали разные типы фольклоризма, хотя, конечно, определенные тенденции преобладали, создавая «фольклорный» облик времени.

Само же явление фольклоризма не раз становилось предметом исследовательского внимания. Его глубокий анализ содержится во многих трудах Б. Асафьева, в книгах «Фольклор и композитор» И. Земцовского и «Композитор и фольклор» Г. Головинского, в ряде статей музыковедов (М. Рахманова, Е. Ручьевская, М. Тараканов, Е. Трёмбовельский, В. Холопова, А. Юсфин) и композиторов (К. Волков, С. Слонимский, Р. Щедрин). Но создание теории музыкального фольклоризма продолжает оставаться актуальной проблемой.

¹ Литературный энциклопедический словарь. – М.: «Советская энциклопедия», 1987. – С. 469. Автор статьи – В. Гусев.

² Гусев В. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) // Современность и фольклор: Сб. ст. – М.: Музыка, 1977. – С. 7 – 27.

Отсутствие теории часто приводит к подмене предмета анализа, когда вместо объяснения факта фольклоризма односторонне рассматривается стиль композитора. Не фиксация фольклорности (наличие цитат, вставок, языково-стилевых оборотов и т. п.) произведения составляет задачу ученого, а исследование механизмов связей фольклора и художника, доказательство органичности (или неорганичности) соединения двух самостоятельных художественных систем. Фольклорные элементы могут быть слабо выраженными или отсутствовать вовсе, тем не менее произведение окажется соотносимым с фольклоризмом (фольклорные мотивы, тип образности, народные представления, идеалы и проч.) В таком случае особенно важно владеть методом анализа явления.

Исследование проблемы фольклоризма следует признать важнейшей задачей современной музыкальной науки. Данная проблема совершенно органична для русской культуры, в которой связи профессионального искусства с фольклором всегда были постоянными, прочными и «особенно счастливыми» (Б. Асафьев) сложившимися. В диссертации предпринята попытка создания целостной концепции фольклоризма русской музыки XX века, как явления многозначного, развивающегося, имеющего свои спады и подъемы. На этом пути связи профессионального творчества с фольклором осуществлялись по-разному.

Основной целью исследования стало определение типологических форм фольклоризма в его проявлениях в русской музыкальной культуре данного большого периода. Построение типологической схемы имело свои сложности, объясняемые, с одной стороны, фактическим отсутствием теоретического фундамента в разработке проблемы, с другой, – неоднородностью, внутренней противоречивостью исторических периодов, объединяемых под знаком XX века. Автор поставил основной задачей исследования обозреть явление фольклоризма на протяжении всего века, не выделяя специально советские десятилетия. Во-первых, традиции фольклоризма начала века нашли прямое продолжение в последующие десятилетия. Во-вторых, все разные лики фольклоризма (исследуемого нами, отечественного) имеют одну общую национальную природу.

Более частную задачу автор видит в том, чтобы ввести термин «фольклоризм» в качестве научной категории в понятийно-терминологический аппарат музыковедческой науки. Для этого, как представляется, необходимо:

- описать фольклоризм как феномен культуры, осознать его историческую парадигму, выявить основные тенденции в его развитии;
- определить границы объема понятия «фольклоризм», предложить дефиниции термина;
- обозначить общие особенности, качества, свойства типологических форм фольклоризма;
- разработать методологические подходы к явлениям фольклоризма.

Осмысление, хотя бы и относительно полное, всего пласта фольклоризма русской музыки XX века, построение целостной теории – задача предельно объемная и трудная. Ее решение может быть достигнуто лишь ком-

плексными усилиями ряда ученых. Теоретическую концепцию, предложенную в настоящем исследовании, автор рассматривает как первоначальную посылку общей теории фольклоризма.

Материал исследования отражает обширный пласт русской музыки XX века, связанный с фольклором. На протяжении века к народному творчеству обращались композиторы разной эстетической ориентации. Для одних увлечение фольклором оказалось эпизодом творческой биографии (С. Прокофьев, Э. Денисов, Р. Леденев), у других стало важным этапом творческой эволюции (И. Стравинский, Ю. Буцко, В. Салманов, С. Слонимский, Р. Щедрин) или предопределило своеобразие индивидуального стиля (А. Лядов, В. Гаврилин, И. Ельчева, В. Калистратов, Т. Чудова). Выбор материала диктовали не масштаб личности художника, хотя этот параметр не мог не оказать влияния, а «показательность» опуса для того или иного типа фольклоризма. Ряд «фольклорных» произведений получил в работе подробную аналитическую интерпретацию. Среди них сочинения широко известные, имеющие сложившуюся сценическую судьбу, такие, как «Три русские песни» С. Рахманинова, «Русская тетрадь» В. Гаврилина; «Лебедушка» В. Салманова, опера «Не только любовь» Р. Щедрина, и сочинения, не вызвавшие достаточного общественного резонанса, но, несомненно, талантливые, яркие и весьма характеризующие соответствующий тип фольклоризма, к примеру, «Северные песни» В. Артемова, «Песнохорка» С. Слонимского, «Песни о неволе» Г. Шумилова, циклы Г. Белова, И. Ельчевой.

Многие сочинения отмечены в обзорном плане. Они обогащают общую картину и служат дополнительным аргументом для теоретических выводов. Некоторые из подобных сочинений не нуждаются в интерпретации, поскольку достаточно полно и основательно исследованы. Более всего это относится к «фольклорным» сочинениям Стравинского, поэтому рассуждения в «блоке» о Стравинском, как показалось автору, плодотворнее было вести с позиций новых или оригинальных научных взглядов на предмет его фольклоризма.

Анализ «фольклорного» пласта завершается на сочинениях 90-х годов (В. Кобекин, А. Ларин, А. Раскатов, В. Рубин, С. Слонимский, Т. Чудова, Р. Щедрин). Продолжение творческих поисков в данном направлении должно подтвердить перспективность самого явления.

Методология диссертации связана с комплексным подходом к изучению явления фольклоризма, что обусловило совмещение различных ракурсов его рассмотрения. В разработке темы основополагающее значение имели труды по философии (Т. Адорно, Ф. Лосев), эстетике (М. Бахтин, П. Богатырев, Ф. Булаев, В. Виноградов, Л. Выготский, В. Гусев, Ю. Кремлев, Т. Ливанова, Е. Назайкинский, А. Сохор, Н. Шахназарова), культурологии (Г. Гачев, С. Лурье, З. Сикевич, Ю. Федоров, М. Чешков). Освоить проблематику и философию фольклора помогли труды ученых-фольклористов – Э. Алексеева, В. Базанова, Б. Бартока, Е. Гиппиуса, В. Гошовско-

го, И. Земцовского, А. Квятковского, Ю. Круглова, Л. Кулаковского, В. Лапина, Т. Поповой, В. Проппа, Б. Путилова, Ф. Рубцова, А. Рудневой, М. де Фальи, С. Финкельштейна, В. Щурова, А. Юсфина и др.

Идеи авторской теории фольклоризма были прогенерированы работами литературоведов в данной области (М. Азадовский, П. Выходцев, А. Горелов, Л. Емельянов, А. Лазарев, И. Оссоветский). Музыкальным материалом исследования в основном послужили вокальные жанры, что потребовало обращения к специальным трудам по лингвистике, стихосложению и литературной поэтике (Р. Будагов, Б. Гаспаров, В. Жирмунский, Ф. Корш, Д. Лихачев, Ю. Лотман, М. Поляков, А. Потенция, Б. Томашевский, С. Шафранов, М. Штокмар, Р. Якобсон).

В музыковедческом аспекте автор опирался на фундаментальные труды Б. Асафьева, на исследования М. Арановского, В. Васиной-Гроссман, В. Головинского, Г. Григорьевой, Л. Данько, А. Демченко, Е. Долинской, Л. Никитиной, Л. Раабена, М. Рахмановой, Е. Ручьевской, С. Савенко, А. Сохора, И. Степановой, М. Тараканова, Р. Тарускина, В. Холоповой, Л. Христиансен, В. Цуккермана и других ученых.

Научная новизна и практическая значимость. Научное значение и новизна работы состоят в том, что в ней впервые получает системно-целостную характеристику русский фольклоризм XX века. Обозначается своеобразная динамика его развития, детерминированная общими для отечественной культуры закономерностями. Автором предпринята попытка размежевания понятий «неофольклоризм», «фольклорное направление», «новая фольклорная волна».

Впервые в отечественном музыкознании понятие **фольклоризм** вводится в качестве научного термина. Предлагается *определение* фольклоризма, обозначаются его *принципы, формы и виды*. Впервые разработана **типология** фольклоризма, представленная на двух уровнях: как *структурно-языковая система* и как *эстетическая система*. Таким образом, сформулирована первоначальная теория фольклоризма, какой ее можно представить на начальном этапе разработки.

С позиций предложенной теории появилась возможность поставить и уточнить ряд частных вопросов. В их числе:

- определение фольклорной обработки как самостоятельного жанра, отвечающего всем условиям данной эстетической категории;
- уточнение границ понятий плача и причитания, частушки и песни как жанров соотносимых, но имеющих свою исполнительскую и языково-стилевую специфику;
- внесение коррективов в существующие определения импровизационности (в работе предлагаются понятия «импровизационность как метод» и «импровизационность как стиль») и цитирования (в работе под цитированием понимается обособление от авторского текста как принцип при возможном стиливом идентифицировании).

В ряду впервые поставленных вопросов можно также назвать следующие: о предвосхищении С. Рахманиновым некоторых тенденций конца

XX века, о перспективности фольклористических исканий А. Лядова, о роли «фольклорных» находок С. Прокофьева в истории русской музыки. В работе рассмотрены малоизученные или совсем обойденные пока вниманием сочинения В. Артемова, Б. Гибалина, Г. Белова, И. Ельчевой, Л. Пригожина и других композиторов.

Опыт осмысления фольклоризма русской музыки XX века может быть в дальнейшем распространен на другие этапы развития отечественного и зарубежного искусства и, кроме того, послужить основанием для конкретно-практических исследований в других отраслях искусствознания. Положения и выводы диссертации могут быть использованы в учебных курсах истории музыки, музыкальной эстетики, культурологии, фольклористики.

Апробация работы. Обоснованность основных идей диссертации подтвердилась в ходе ее апробации. Диссертация обсуждалась на кафедре теории и истории музыки Астраханской государственной консерватории и получила положительную оценку. Идеи и материал диссертации легли в основу монографий («Фольклорное направление в русской музыке советского периода», «Фольклоризм в русской музыке XX века»), ряда статей (список приведен в конце автореферата), а также докладов, прочитанных на международных и российских конференциях, которые проводились в Риге (1978), Саратове (1979, 2002), Нижнем Новгороде (1980, 1993), Тбилиси (1986), Краснодаре (1993, 1995), Петрозаводске (1995), Уфе (1996), Тамбове (1998, 1999), Ростове-на-Дону (1999, 2001), Оренбурге (2002), Астрахани (1994, 1997, май 1999, ноябрь 1999, 2001, 2002, 2003, 2004).

Положения диссертации вошли в учебные курсы истории современной отечественной музыки, музыкальной критики, методики преподавания музыкально-исторических дисциплин, читаемые автором в Астраханской консерватории.

Структура работы. Представленная к защите диссертация состоит из Введения, трех глав и Заключения. Содержание глав соответствует основным типологическим формам модели фольклоризма. Первая глава отражает работу композитора с целостным фольклорным образцом, в двух последующих главах исследуются различные формы модификации фольклорного первоначала в композиторском творчестве. Работа включает Приложения: нотные примеры, примечания, библиографию (512 наименований).

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* дано обоснование темы, определены цели и задачи исследования, логика его изложения. Здесь также содержится ряд исходных положений, на основе которых разворачивается концепция диссертации. Одно из них затрагивает методологически сущностную для выбранной темы проблему: диалектику фольклоризма и народности как эстетических понятий. Прослеживается эволюция взглядов на эстетическую категорию народности искусства, начиная с трактатов XVIII века и завершая исследованиями конца XX века. В диссертации отмечается, что вопрос о народности

искусства на протяжении XX века периодически актуализировался в музыковедении (Ю. Кремлев, Т. Ливанова, К. Страшникова, Л. Христиансен, Г. Хубов, Н. Шахназарова). Категория народности воспринималась как фундаментальное понятие советской эстетики, хотя до сих пор ее проблематика остается далеко не разработанной.

Следующий раздел Введения посвящен рассмотрению эволюции научных взглядов на явление *фольклоризма*, тесно соотносящееся с понятием «народность». Отражается состояние разработки проблемы в отечественном литературоведении (М. Азадовский, А. Веселовский, П. Выходцев, А. Горелов, В. Гусев, И. Оссоветский), отмечается интерес к проблеме фольклоризма в западной науке (Х. Баузингер, М. Башкович-Стулли, Р. М. Дорсон, Х.И. Мозер, П. Себийн, С. Финкельштейн).

Подчеркивается, что при отсутствии теории фольклоризма отечественная музыкальная наука тем не менее осуществила ряд глубоких разработок самого явления (Б. Асафьев, Г. Головинский, И. Земцовский). Проблема затронута также в контексте изучения творчества композиторов (А. Авраамов, Н. Брюсова, В. Городинский, А. Демченко, Ю. Келдыш, А. Клотынь, Г. Конюс, Л. Лебединский, Г. Орджоникидзе, М. Рахманова, М. Тараканов, Е. Трёмбевельский, В. Холопова, Л. Христиансен).

Из сопоставления важнейших, в ракурсе предложенного исследования, категорий и осмысления их состояния в научной литературе делается вывод: фольклоризм и народность – понятия взаимосвязанные, но не тождественные. Народность – эстетическая категория содержательного порядка. Произведение, народное по духу, чаще всего апеллирует к фольклорному источнику, но может обойтись и без фольклорных заимствований. Фольклоризм предполагает *обязательное* обращение к фольклору. *Критерий фольклорности* выступает важнейшим показателем фольклоризма. Связь с фольклором может быть явной, а может быть и едва уловимой. Самое ясное, открытое проявление фольклоризма обнаруживается на уровне языковой системы. Более сложное его преломление находим в типе образности, сюжетики, структурообразования, наконец на уровне идей и смысла. Фольклоризм может не выводить на уровень народности. Так происходит в тех случаях, когда образные парадигмы фольклорного первоисточника и композитора не совпадают или конструктивные идеи (композиционные, ритмо-мелодические и прочие) несут противоречия. Смешение образных планов разобщает явления, приводит к различным концепциям, часто осуществляется через стилизацию, пародирование и т. д.

В заключительном разделе Введения излагаются основные положения теории музыкального фольклоризма. Предложены определение фольклоризма, его типология, обозначены эстетические принципы и сложившиеся в творческой практике виды явления.

Определение имеет двухступенчатую структуру, отражающую широкое и узкое (специализированное) толкование термина в области художественного творчества:

Фольклоризм есть вторичное бытие фольклора в иных функциональных условиях, сознательное и целенаправленное использование фольклора художником.

Фольклоризм – особый феномен, рожденный в результате взаимодействия народной и профессиональной художественных систем и представляющий воплощенный в музыке индивидуально неповторимый образ видения мира композитором.

Первое (широкое) определение основано на понимании фольклоризма как явления культуры со специфическим методом подхода к фольклору. Второе (специализированное) определение означает фольклоризм как феномен культуры в его индивидуальном претворении.

Задача исследователя в изучении каждого конкретного явления фольклоризма – не ограничиваться констатацией фольклорности, а искать механизм взаимодействия двух систем (народной и профессиональной), анализировать функции фольклорного начала в контексте авторского материала. Исследование фольклоризма может вестись в разных направлениях: историческом, эстетическом, социологическом, семиотическом и др. В каждом из них (направлений) выстраиваются свои классификация явления и типологическая система. Эстетико-художественный ракурс рассмотрения фольклоризма, избранный нами в качестве ведущего, предопределил наклонение основных теоретических положений работы. Классификация фольклоризма по его *видовой принадлежности* дает следующую схему:

- 1) фольклоризм исторический (того или иного периода, художественного направления, течения),
- 2) фольклоризм социальный (той или иной социальной системы),
- 3) фольклоризм национальный (русский, немецкий и др.),
- 4) фольклоризм по видам искусства (литературный фольклоризм, музыкальный фольклоризм и др.),
- 5) фольклоризм авторский (фольклоризм М. Глинки, П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева и др.).

Данная схема отражает многоуровневый характер фольклоризма, его связи с историческим и культурным контекстом. Музыкальный фольклоризм выступил в качестве объекта теоретической модели. Выстроенные на данной основе типологические системы/схемы могут быть легко спроецированы на все другие виды.

Типология фольклоризма представлена в диссертации в двух видах, которые оказались самодостаточными при рассмотрении явления на данном этапе осознания его теории. Предложенные типологические системы позволяют подойти к анализу с разных позиций, в равной степени важных в раскрытии образа-смысла. Типология выстраивается в зависимости от избранного критерия анализа. Одна из систем предполагает исследование метода работы композитора с фольклорным первоисточником, то есть способ (средства, механизм) подхода к явлению, другая означает эстетическое основание, на котором происходит процесс фольклоризма. Схематически это выглядит следующим образом:

I. Типы фольклоризма как структурно-языковой системы:

- 1) *целостное* включение фольклорного образца в авторский текст,
- 2) использование *элементов* фольклора,
- 3) обращение к *принципам* фольклорного мышления.

Первый тип реализуется чаще всего в *жанре обработки*. В данной жанровой форме фольклорный образец *включается* в композиторский текст, поскольку обработка есть произведение композитора, результат его деятельности, запечатлевший следы этой деятельности. Обработка, в том числе и этнографического типа, предполагает ту или иную степень авторского участия. К первому типу относится *цитирование*, осуществляемое, как правило, в виде фольклорных введений в композиторский текст целостных структурных образований, замкнутых по форме, с определенным семантическим значением. С этим же типом связана *стилизация*. В предлагаемой диссертации стилизация ограничена рамками фольклорного жанра, на основании чего она рассматривается в контексте первого типа структурно-языковой системы, предполагающего исследование процесса работы композитора с целостным фольклорным образцом.

Второй тип основан на *использовании элементов фольклора*, выступающих опознавательными знаками жанра. Категория жанра – одна из наиболее дискутируемых в современной фольклористике, тем не менее жанр имеет некоторые устойчивые параметры (в их числе – функция), которые позволяют использовать его в качестве классификационной единицы. Формы работы композитора с жанровыми элементами реализуются в процессе жанрового синтезирования, трансформации жанра и т. д. В результате анализа обнаруживается степень согласованности фольклорных и нефольклорных элементов произведения, органичность (или, напротив, неорганичность) их соединения.

Третий тип связан с обращением к *принципам фольклорного мышления*. В сочинениях этого типа фольклорное начало воспринимается слухом, но на структурно-языковом уровне может предстать в опосредованном виде. Сознание композитора, а вслед за ним и слушателя апеллирует непосредственно к народной системе мышления (тип интонационно-мелодических связей в виде формульности, попевокности, особеннойте голосо-ведения, фольклорный тип протекания времени, фольклорное миропонимание и мировосприятие и проч.). Фольклорное и композиторское, синтезируясь в акте фольклоризма, выражают концепцию произведения. В обозначенных трех типах цель анализа заключается в выявлении **метода работы** композитора с фольклорным материалом, исследовании механизма взаимодействия народной и профессиональной художественных систем.

II. Типы фольклоризма как эстетического явления слагаются в следующую схему:

- 1) этнографический фольклоризм,
- 2) адаптированный фольклоризм,
- 3) творчески свободный фольклоризм.

Критерием типологии здесь выступают *цели*, которые ставит перед собой композитор. В первом типе (этнографический фольклоризм) цель автора – воссоздать (*сберечь, оберечь*) народную песню. Этот тип находит адекватную реализацию в сборниках народных песен, составленных композиторами. Создатель сборника руководствуется, как правило, принципом аутентичности, то есть предельной приближенности к фольклорному первоисточнику. К данному типу могут быть также отнесены сочинения композиторов, основанные на имитации/стилизации фольклорного жанра (либо фольклорного стиля), в ряде случаев не отличимые от фольклорного образца.

Второй тип (адаптированный фольклоризм) ставит цель популяризации народной песни, введения ее в общественное сознание. Именно для этого типа характерен жанр фольклорной обработки. К нему же относимы и явления использования фольклорного образца как материала для профессиональной разработки (рапсодии, сюиты, вариации и др.). Причины обращения автора к фольклору в таком случае могут быть самые разные: от совпадения критериев подхода к теме (народный напев отвечает авторскому идеалу темы) до стремления сделать свое произведение демократичным, общедоступным.

В третьем типе (творчески свободный фольклоризм) целью композитора является создание *национального* образа, выражение собственной концепции. Если в типах этнографического и адаптированного фольклоризма действуют законы канона, клише и др., то для данного типа характерна индивидуально-авторская трактовка/интерпретация фольклорного первоисточника. Во всех трех перечисленных типах исследованию подлежит **творческий метод** композитора.

Принцип полицентрической, или перекрестной, типологии, использованный в настоящей работе, продуктивен в исследовании синтетического образования, каким представляется фольклоризм. Именно данный принцип позволяет установить относительно устойчивые признаки того или иного типа фольклоризма и выйти на его образно-смысловую характеристику. Необходимо учитывать при этом, что типы фольклоризма первой типологической системы, отражающие способы работы композитора с фольклорным первоисточником, не имеют прямой соотносительности с типами второй (эстетической) типологической системы, обозначающей принципы подхода композитора к фольклору. Например, фольклорная обработка типична для этнографического типа фольклоризма, но она же активно используется в формах адаптированного типа и может выражать авторскую концепцию, следовательно, представлять творчески свободный тип фольклоризма. Каждый отдельный факт фольклоризма предполагает соответствующую ему теоретическую интерпретацию.

В *Главе I «Целостное включение фольклорного образца в авторский текст»* исследуется тип фольклоризма, основанный на использовании композитором фольклорного образца, взятого в целостном (или отно-

сительно целостном) виде. *Обработка, стилизация и цитирование* определяются как показательные формы данного типа фольклоризма. В каждой из этих форм наблюдаются свои нормативы решения образно-эстетических задач, что позволило расположить их описание последовательно.

Подчеркивается, что освоение фольклора профессиональной музыкой началось с использования песни в ее целостной форме. Впоследствии были внесены значительные коррективы в методы работы композитора с народной песней, но фольклорная обработка и цитирование продолжали сохранять свою актуальность. Задача исследователя – объяснить необходимость, периодическую востребованность старых традиционных форм, заметить и проанализировать их внутреннюю трансформацию, определить их место в современной культуре.

Фольклорная обработка оказалась жанром, весьма распространенным в творческой практике. Многочисленные обработки народных песен появляются в русской музыке на рубеже XIX – XX веков. В основном они преследовали популяризаторские цели и отражали общие процессы демократизации в русском обществе, связанные с предчувствием надвигающихся социальных перемен. В диссертации подчеркивается, что обработки народных песен М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, С. Ляпунова, А. Гречанинова, А. Глазунова, И. Стравинского, С. Рахманинова вводили в научный и творческий обиход не освоенные ранее жанры фольклора, а следовательно, и новый тип образности, отвечающей современности.

В начале века в русской музыке преобладала тенденция *обработки-реставрации народной песни* (этнографический тип фольклоризма). Но тогда же в обработках А. Лядова, в «Трех русских песнях» С. Рахманинова наметились другие тенденции, означающие ростки будущего. Особо отмечается роль А. Лядова. Принцип свободного подхода к фольклорному материалу у Лядова явно преобладает в отличие от его предшественников, хотя, несомненно, традиция индивидуально-авторской обработки народной песни складывается ранее, в сборниках народных песен М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского. Художник малых форм Лядов и обработки превращал в законченные миниатюры, отточенные по форме, изящные в деталях, в чем видится не только отражение авторской индивидуальности, но и совпадение с эстетическими нормами художественных течений начала века. Анализ оркестровых обработок («Восемь русских народных песен для оркестра» и «Пять русских народных песен для женского голоса с оркестром») завершается выводом: *впервые в русской музыке в жанре фольклорной обработки была реализована идея концепционного цикла*. Обработки Лядова зачинали ту линию в русской музыке, которая в последующем заявит о себе яркими художественными открытиями. От мира лядовской народности протянутся нити к фольклоризму И. Стравинского, С. Прокофьева, Р. Шедрина.

Предвосхищение тенденций, характерных для отечественной музыки второй половины XX столетия, обнаруживается также в цикле С. Рахманинова «Три русские песни» для большого симфонического оркестра и хора,

соч. 41. В работе предлагаются детальный сравнительный анализ народной песни и ее обработки композитором. Обращается внимание на более развернутый по сравнению с народной песней спектр содержания в сочинении. Фольклорный образ в трактовке Рахманинова тяготеет к трагизму, к гротескному заострению, что свойственно типу образности XX века. Драматизм ситуации возникает в результате перевода сюжетной линии в субъективный план и в не меньшей мере – за счет отказа от детализации словесного текста. Состояние определенности характеризует и музыкальный ряд. При сохранении звуковысотного контура напева изменены его метрическая форма, гармоническая логика. Каноны периодичности, симметрии, структурной пропорции, действующие в цикле, способствуют преодолению первичной фольклорной жанровой основы и ее модуляции в профессиональный жанр – «симфонию».

Сравнение фольклорного и композиторского вариантов текста позволяет сделать вывод об *интерпретации* народной песни. Перед нами явление перехода жанра обработки в ранг авторского опуса. Завершает данный раздел следующее обобщение: «Три русские песни» Рахманинова представляют собой интереснейший и для своего времени уникальный образец обработки народной песни. Симптоматично, что в 20-е годы русская музыка, развивающаяся на советской почве, не дала «фольклорного» сочинения столь высокой художественной ценности. В отечественной музыке последних десятилетий неоднократно возникала мысль о влиянии фольклористических концепций И. Стравинского и Б. Бартока на современных композиторов. Действительно, метод интонационного развития во многом восходит к Стравинскому и Бартоку. Формостроение же целого вызывает аналогию с Рахманиновым. В качестве примеров называются крупные симфонизированные формы: «Курские песни» Г. Свиридова, «Четыре русские песни» С. Слонимского, «Северные песни» В. Артемова, «Симфония в обрядах» Л. Пригожина и др. Но, очевидно, говорить следует не о влиянии Рахманинова на отечественную музыку второй половины XX века, а о предвосхищении им тенденций, характерных для современного искусства.

В музыке советского периода преобладал адаптированный тип обработки, наиболее отвечающий эстетическим нормам времени – требованиям ясности стиля, доступности языка, «идейной выдержанности» содержания, иными словами, постулируемым критериям реализма и народности искусства. Многие сборники фольклорных обработок 20-х годов фактически ничем не отличались от романсовой литературы тех лет. К жанру романса могут быть отнесены обработки народных песен А. Александрова, Ан. Александрова, С. Василенко, Вяч. Волкова, А. Гедике, М. Красева, В. Нечаева, П. Триодина, Ю. Шапорина, М. Штейнберга и др. Фортепианная партия в таких обработках опирается на классические стереотипы – арпеджированные последования, гаммообразные пассажи, октавное дублирование баса. Смена фактуры в сопровождении переводит простую куплетную форму песни (а именно точная куплетность культивировалась в данного типа обработках) в трехчастную или поэмную сквозную.

Активное обращение к жанру фольклорной обработки в композиторском творчестве, широкое бытование ее в исполнительской и педагогической практике объясняются тем, что условия, в которых развивалось отечественное искусство на протяжении значительного периода XX века, всемерно стимулировали связь с народной песней, в частности, перевод ее на профессиональную почву. Положение в музыкальном искусстве отражало общую ситуацию в стране. В этот же период грандиозные масштабы приняла литературная обработка сказок, былин и других жанров фольклора. Процесс этот носил не только заказной характер, но был порождением менталитета русской культуры.

В диссертации подчеркивается вместе с тем, что в 20 – 50-е годы фольклорная обработка ушла на периферию жанровой системы, за редким исключением не привлекала к себе внимания маститых композиторов, зато в 60 – 70-е годы, в период «новой фольклорной волны», предстала таким ярким образцом как «Русские песни» Г. Свиридова.

В современной обработке органично осуществляется синтез фольклорного и композиторского начал. Такому роду обработок свойственны функциональное переключение, переход из одной жанровой категории (обработки как жанра-предпосылки) в другую (например, в кантату), с явно выраженной авторской концепцией. В доказательство высказанного предлагается анализ кантаты «Родники» Б. Гибалина и цикла «Северные песни» В. Артемова, – сочинений, представляющих собой вид авторской обработки с разной степенью преобразования фольклорного оригинала, но одинаково показательных для отечественной музыки последней трети XX века. На исходе века жанр продолжает притягивать внимание композиторов (обработки народных песен В. Калистратова, А. Ларина, А. Флярковского и др.). В зависимости от эстетических, социальных норм времени фольклорная обработка принимает различный облик, но при этом в любом своем варианте-типе она сохраняет целостность исходного первоисточника, в чем заключается ее принципиальное отличие от разработки.

Вышеизложенное подводит к выводу: *обработка – самостоятельный жанр, отвечающий всем параметрам данной эстетической категории. У нее свои четкие функции (направленность на широкую аудиторию, просветительские цели и, если угодно, пропаганда народной песни, то есть введение-внедрение ее – песни – в общественное сознание), свой тип содержания (фольклорная образность) и наконец свой тип формы (композиция замкнутой, ориентированной на форму народной песни). Обработка обязательно отражает ту или иную степень авторского «вмешательства», причем относительно это и к типам этнографической и адаптированной обработок, не претендующих на роль авторского опуса. Диапазон участия автора простирается от минимального привнесения своего «я» до выражения собственной концепции, от ремесленной отделки песни до художественной ее обработки. Изучение жанра нуждается во внимательном исследовании всех многообразных форм его проявления.*

Использование фольклорного образца в его целостном (или относительно целостном) виде наблюдается также в случае обращения композитора к приему *стилизации*. Распространены две ее основные разновидности: полная и условная.

Полная «чистая» стилизация сохраняет семантический уровень заимствованного фольклорного первоисточника неизменным. Полной «чистой» стилизацией можно считать песни, созданные в подражание народным. Особенно много их появилось в послеоктябрьский период. Такого рода песни рождались и в народных массах и в профессиональной среде. Часто, теряя авторство, они воспринимались и бытовали как народные. Примерами стилизованных «под фольклор» песен служат широко известные сочинения Дм. и С. Покрасс, А. Александрова, Д. Васильева-Буглая и других авторов, созданные в содружестве с поэтами А. д'Актилем, Д. Бедным, Л. Радиным и др. В последующие десятилетия подобные песни возникают регулярно, представляя тенденцию «народную линию» в советском искусстве. Ряд композиторов-песенников «специализируется» на фольклорных стилизациях (В. Захаров, Г. Пономаренко, Е. Родыгин).

Условная стилизация ведет к трансформации семантического уровня заимствованного первоисточника. Пример подобной стилизации находим в цикле «Фейные сказки» Н. Черепнина на фольклоризованные тексты К. Бальмонта. Фольклорная образность здесь подана под знаком модерна.

Стилизация не только фольклорного стиля, но и форм бытования народных песен была чрезвычайно распространенным явлением в русской музыке начала XX века. Она органично отвечала потребностям культивировавшегося «русского стиля», концепция которого опиралась на фольклор и нормы средневекового церковного пения. Тогда же, в самом начале века, родился жанр *музыкальной реставрации*, активно разрабатывавшийся, например, А. Кастальским (цикл «Из минувших веков», сюита «Картины народных празднований на Руси»).

Стилизация показательна для русского искусства данного периода в самых разных его эстетико-художественных проявлениях. В русской поэзии образовался целый пласт «фольклорной» лирики (К. Бальмонт, С. Городецкий, С. Есенин и др.). Тенденция фольклоризации просматривается в живописи (В. Васнецов, М. Врубель, С. Иванов, Б. Кустодиев, Ф. Малявин, Н. Рерих, А. Рябушкин и др.). В стилизованных под фольклор авторских формах находили реализацию чувство национального самоутверждения, охватившее русское общество, желание приблизиться к народным корням, к стилистике народной речи.

В диссертации особо подчеркивается, что стилизация предполагает *целенаправленную* установку на фольклорный стиль. Без такого активного авторского вмешательства стилизация может превратиться в стилизаторство, мертвое подражание, не представляющее, как правило, художественного интереса. В работе фольклорная стилизация подробно рассматривается на примере цикла «Шесть женских хором без сопровождения» Ю. Буцко.

Целостная фольклорная структура воспроизводится также при методе *цитирования*. Последнее осуществляется путем внедрения в авторский текст внетекстовой структуры, замкнутого по форме сегмента с заданным семантическим значением. Цитата может принять на себя функцию тематического материала и в дальнейшем служить основой музыкального развития. В такой роли выступает цитата в различного рода вариациях («Яблочко» в Танце матросов из балета «Красный мак» Р. Глиэра, в «Славянском квартете» В. Шебалина, темы народных песен в Пятой и Восьмой симфониях Н. Мясковского, частушка в финалах Первого фортепианного концерта и Первой симфонии Р. Шедрина). Цитата может быть вмонтирована в авторский текст (частушка в Скерцо Третьей симфонии М. Штейнберга, «Соловей, соловей, пташечка» в хоре «Улица волнуется» А. Давиденко) или введена способом монтажа (в балете «Сказ о каменном цветке» С. Прокофьева, его же опере «Повесть о настоящем человеке»). В этом случае она дополняет либо уточняет авторское высказывание.

Родовым качеством цитаты исследователи называют прежде всего ее стилистическую самостоятельность (М. Арановский). Автору диссертации основной критерий цитаты видится в ее *отличии от контекста, в обособленности, выраженной тем или иным образом*. Средствами таковой обособленности могут служить и стилистические несовпадения цитируемого и авторского материала, но также и различие их конструктивной логики, тембровый диссонанс и прочее.

Нельзя не признать, что метод цитирования фольклорного первоисточника в последнее время кажется неактуальным. Фольклорное цитирование как метод, способствующий утверждению национального облика произведения, действительно, выглядит невостребованным. Но цитатные включения продолжают привлекать внимание композиторов, только функции цитат стали иными. Если композитор обращается к фольклорной цитате, то, как правило, она «работает» на концепцию произведения: в Фортепианном квинтете А. Волконского цитата песни «Эй, ухнем» в III части «Пассакалии» углубляет трагический аспект сочинения. Цитата песни «Из-за леса, леса темного» в VII картине оперы «Емельян Пугачев» В. Кобекина, звучащая в момент наивысшего героического подъема, воспринимается как символ будущего трагического исхода. Народная песня Псковской области «Нешум шумит», введенная в I часть «Русских страстей» А. Ларина, призвана подчеркнуть русскость духовного опуса композитора.

Завершает главу вывод: разные формы работы композитора с фольклорным материалом – обработка, стилизация, цитирование, где исходный образец сохраняет свою целостную структуру (что объединяет их в один тип фольклоризма как структурно-языковой системы), – решают определенные образно-смысловые и стилистические задачи. Историческое время предпочитает те или иные формы, расставляет акценты в трактовке фольклорного первоисточника. «Работа» композитора с фольклорным образцом как целостным образованием продолжалась на протяжении всего XX века. Именно этот метод освоения фольклора знаменовал собой следование

традициям и в значительной мере отвечал эстетическим нормам советского искусства, в русле которого развивалась большая часть русской музыки завершившегося столетия.

Глава II «Использование элементов фольклора» посвящена типу фольклоризма, основанному на использовании *элементов фольклора*, что сопряжено в основном с обращением к *жанровому фонду* народного творчества. Согласно предложенной во Введении классификации этот тип опирается на стилистические нормы фольклора, синтаксические фольклорные стереотипы (ритмоформулы, мелоформулы и т. п.), поскольку именно они, как правило, воспринимаются прямыми репрезентантами жанра. К данному типу фольклоризма должны быть отнесены также сочинения, которые включают в себя фольклорный жанр в виде целостной конструкции, но вступающей в те или иные формы взаимодействия с жанром, «предложенным» композитором. В сочинениях такого рода возникает жанровая полифония, или жанровый контрапункт. Превалирование константных свойств доминирующего жанра создает жанровый стержень, определяющий облик произведения. Периферийные жанровые признаки выполняют функцию фона (на жанровом уровне действует принцип «рельеф – фон»). В каждом отдельном случае интерпретации подлежит синтез жанров разных систем мышления (фольклорной и композиторской). Выявление способа их взаимодействия – сопоставление, взаимопроникновение, модуляция из одной системы в другую, «перекрывание» (Л. Кулаковский) профессиональным фольклорного и т. д. – составляет задачу исследования.

В главе рассматриваются три фольклорных жанровых блока – частушка, плач/причитание, как новые пласты в разработке фольклора в искусстве XX века, и песня, традиционно осваиваемая русской профессиональной музыкой. Глава содержит развернутые аналитические эссе, используемые автором в качестве фундамента теоретических положений. Материал распределяется соответственно избранным жанровым категориям. В каждом жанровом блоке подчеркиваются основные характерные признаки жанра, и выявляется по отношению к нему исследовательская позиция автора.

Первый раздел посвящен *частушке*. Отмечается, что это своеобразное явление русского фольклора, не поддающееся однозначному определению, жанр во многом противоречивый, до сих пор не получивший отстоявшейся оценки (по крайней мере, в музыкальной фольклористике), но широко бытующий в народе и неоднократно привлекающий внимание композиторов. В жанре частушки сформировался стереотип формы с наиболее простыми и четкими типовыми признаками. Подвижность содержания в ней оказалась связанной с внешне устойчивой формой, поэтической и музыкальной (наличие рифмы, строфичность, четкая ритмика и т. д.). Общие рассуждения о частушке заключают вывод: *частушка – песня по функции, с непесенным тематизмом* (если под песенностью понимать распевность, движение длящегося тона, внутрислоговые распевы и т. п.). Внутри жанра существуют разновидности, отличные по своей поэтике. В страданиях инто-

национная основа напева-мелодии тяготеет в сторону песенности, в связи с чем в напев проникают элементы мелодической импровизации. В частушке-пляске – самой распространенной разновидности жанра – напев декламационного склада, а импровизационность свободно претворена в инструментальном сопровождении, с которым исполняется такая частушка. В частушке господствуют стихия игры, неподдельное чувство юмора, острого, наблюдаемого и предельно лаконичного в формах своего выражения. Все это определяет художественную емкость жанра и выдвигает его на положение оригинального национального явления, отраженного в искусстве фольклорного направления.

В начале века напевы частушек использовались композиторами в качестве современного интонационного материала (особенно часто цитировалась песня-частушка «Яблочко»), но подлинный взлет она пережила в период «новой фольклорной волны», когда получила мастерскую разработку в «фольклорных» опусах Р. Щедрина (Первый фортепианный концерт, «Не только любовь», «Озорные частушки»), В. Гаврилина («Русская тетрадь», «Военные письма», «Дом у дороги», «Скоморохи», «Перезвоны»), С. Слонимского («Виринея», «Песнохорка», «Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра). На примере некоторых из этих сочинений рассматривается метод работы композитора с частушечным материалом.

Раздел, посвященный жанру **причитания**, содержит важные для дальнейшего анализа теоретические наблюдения. Автор вводит дифференциацию существующих как взаимозаменяемые определений жанра. Исходя из этимологии слова и из наблюдений над бытованием жанра в народном и профессиональном искусстве, предлагаются следующие формулировки: *плач* – монологизированная (свободная) форма выражения страдания, скорби; *причеть* – обрядовоограниченная форма выражения того же содержания. Плач более экспрессивен, более субъективен, он включает в себя причитывание как один из содержательных и формообразующих элементов. В плаче исполнительское («авторское») «я» проявляется непосредственно. Причеть (причет) обусловлена обрядом, формульна, речитативна; в ней присутствует момент отстранения, элемент игры, изображение дается как бы со стороны.

Проблема импровизации по-разному решается в плаче и причети. Импровизация как творческий акт в равной мере присуща и тому, и другому жанровому виду. Вместе с тем плач в силу большей своей индивидуализации более свободен и в своем развитии менее регламентирован традицией, то есть импровизиационен по стилю. Причеть (причет) канонизирована обрядом. *Причитание* – общее название жанра, плач и причеть – его жанровые разновидности.

Предложенные определения плача, причети и причитания сориентированы на их профессиональное бытование. Включенный в композиторский текст, жанр не утрачивает присущей ему функциональности: в одних случаях это оплакивание близкого человека, как, например, в «Плачах» Э. Дени-

сова, в кантате «Родники» Б. Гибалина, или плач по павшим воинам в кантате «Александр Невский» С. Прокофьева и в симфонии-кантате «На поле Куликовом» Ю. Шапорина, всенародный плач по Ленину в оратории «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина, в других – обрядовый плач-причет свадебного цикла в «Свадебных песнях» Ю. Буцко, «Ивановских песнях» И. Ельчевой. Претворение плачевости происходит и в лирическом жанре («Русская тетрадь» В. Гаврилина, «Песни вольницы» С. Слонимского). Плачи, тесно связанные и с народным бытом, и с народными обрядами, концентрировали в себе суть народных верований и представлений о смысле жизни, бытия. Композиторы, используя плач как один из жанровых истоков в своих сочинениях, сохраняют широту его образно-эмоционального диапазона.

В трактовке песни автор диссертации опирается на сложившуюся в фольклористике теорию данного жанра. Подчеркиваются обобщающий характер песни, многообразие ее форм при стабильности ряда принципов темо- и формобразования.

Отметив свойства фольклорных жанров, автор рассматривает *способы работы композитора с жанровыми элементами*, при этом в одних случаях сохраняется образ-облик фольклорного жанра-первоисточника, в других – наблюдается выход за пределы его эстетической нормы. Распространены несколько типовых форм-приемов данного типа фольклоризма: 1) *жанровое синтезирование*, возникающее как результат жанровой модуляции либо жанрового интегрирования; 2) *трансформация жанра* под воздействием чуждого ему контекста; 3) *функциональная переориентация жанра*, превращение его в тематическую субстанцию, в фактор драматургического развития.

Каждый из выделенных приемов получает свою аналитическую интерпретацию на ряде примеров. Анализируются произведения, воссоздающие образ жанра (частушки, причитания, песни), и сочинения, в которых доминируют принципы преобразования фольклорного начала (его лиризация, экспрессионизация и проч.). В обоих вариантах проявляются действия названных приемов.

Жанровый синтез подробно рассматривается на материале «Песнохорки» С. Слонимского и «Ивановских песен» И. Ельчевой. В цикле Слонимского преодолевается стереотип частушки и происходит скрещивание нескольких жанровых разновидностей (частушка – причет – песня – веснянка). Приемами жанровой модуляции (перерастание танцевальности в причитальность) и жанровой полисемии (единовременное сочетание танцевальности и причитальности) воспользовалась Ельчева. Синтез разножанровых элементов превращает песни цикла в развернутые сцены со сквозным развитием.

Прием *трансформации фольклорного жанра* под воздействием не собственного ему контекста объясняется на примере сочинений Г. Белова, И. Ельчевой, В. Салманова, С. Слонимского. Под «чуждым фольклору

контекстом» имеются в виду профессиональный тип музыкальной формы и современные средства музыкального языка. Так, в цикле «Ивановские песни» Ельчевой фольклорный материал «укладывается» в концентрическую форму, явно сконструированную композитором (форма песни «Травка-муравка» и цикла в целом). Стройная архитектурно-конечная форма органично воплощает обобщенный характер песни.

Г. Белов, В. Салманов, С. Слонимский и другие композиторы активно соединяют фольклорные элементы и новые языковые средства, обеспечивая тем самым естественное вхождение «фольклорного» опуса в современную звуковую среду. Отмечаются политональные эффекты, нерегулярная ритмика, пуантилистическая техника в «фольклорных» опусах Белова. Выделяется фоническая трактовка гармонии в цикле «Четыре русские песни» Слонимского. Употребление чистой краски мажорного трезвучия на кульминационных словах текста, данной среди сплошного политонального звучания, трактуется как замечательная находка композитора. Салманов в своей «Лебедушке» одним из первых в русской музыке фольклорного направления применил сонорный эффект нотированного ритмизованного скандирования, создающего имитацию речевого гула, педаль хора с одновременным звучанием задержанных хроматических полутонов, хоровое *glissando*. В работе делается вывод о новизне трактовки проблемы фольклоризма Салмановым.

Прием *функциональной переориентации жанра* реализуется в форме, «организованной» композитором по нормам профессионального мышления. Как правило, используются закономерности сонатной формы и симфонической драматургии. Элементы фольклорного жанра выступают в функции мотивных (тематических) единиц, наделенных образно- и формостроительным смыслом. Стремление к объединению частей «фольклорного» цикла отмечалось в Главе I на примере «Восьми русских народных песен» А. Лядова, «Трех русских песен» С. Рахманинова. Но у Лядова средством объединения называлась концепционная идея цикла, у Рахманинова в основе симфонического развития лежал фоновый материал песен. Понятие сонатности применительно к «фольклорному» циклу впервые возникает в русской музыке второй половины XX века, в период, получивший название «новая фольклорная волна». В работе анализ сонатности «фольклорного» опуса предложен на примере ряда сочинений.

Так, в «Свадебных песнях» Ю. Буцко показывается, как композитор интонационно сближает семантически контрастные жанры, трансформируя интонации песен-величаний в причитаниях невесты, и делается вывод о проявлении в цикле условной сонатности. В хоре «Печальное сердце мое» С. Слонимского экспонирование двух тем вызывает ассоциации с сонатной экспозицией. В среднем разделе темы меняют ладовую окраску, ритмический рисунок, контрапунктически объединяются – раздел приобретает характерно разработочный аспект. В «Песнохорке» начальный мотив является основной ячейкой, интонационным ядром, лежащим в осно-

ве всего музыкального развития. Детально прослеживаются его преобразования, которые приводят к выводу о перерастании частушечных строф в крупную форму симфонизированного типа. В цикле «Четыре русские песни» Слонимского функциональное значение разделов формы, некоторые приемы развития вызывают ассоциации с сонатностью.

Использование элементов фольклора – типичный и давний прием работы композитора с народным материалом. Именно этот прием обеспечивает наиболее «незаметное» вхождение фольклора в профессиональную среду. Усвоенные академическим искусством, фольклорные элементы превращаются в неотъемлемую часть национальной музыкальной речи, включаются в общий фонд музыкального языка нации. В дальнейшем композитор, «говоря языком своего народа», не обязательно имеет в виду его фольклорные прасновы.

В явлении фольклоризма – еще раз подчеркнем это – происходит сознательное и целенаправленное обращение к фольклорному материалу. Отмеченные в данной главе формы работы композитора с фольклорными элементами (жанровое синтезирование, трансформация жанра, функциональная переориентация жанра) оказались действенным инструментом современной композиторской техники. Фольклор выступил в роли живого источника современного тематизма, оберегая вместе с тем национальную характерность, почвенность музыкального образа.

В *Главе III «Обращение к принципам фольклорного мышления»* рассматривается тип фольклоризма, связанный с обращением к *принципам народного творчества*. В сочинениях данного типа нет необходимости искать жанрово-стилевые парадигмы исходного прообраза, – сознание апеллирует непосредственно к народной системе мышления. Связи с фольклором принимают более сложные формы. Фольклорное начало остается воспринимаемым слухом, но на языково-технологическом уровне оно носит не явно выраженный характер, предстывая в опосредованном виде. Синтез композиторского и фольклорного при этом настолько органичен, слитность того и другого столь высока, что мы можем судить лишь об индивидуальном стиле автора, переплавившем воедино разные интонационные потоки.

XX век оставил истории оригинальные проявления индивидуальных авторских типов фольклоризма: К. Дебюсси, Б. Барток, М. де Фалья, К. Шимановский, Л. Яначек, Б. Мартину. В русской музыке композитором, опрокинувшим каноны предшествующего периода и утвердившим совершенно новые формы работы с фольклором, непрерываемо называют И. Стравинского. С его именем связывают начало свободной трактовки фольклора, превращения его в элемент авторского стиля, но не поглощенный и не растворившийся в этом стиле, а определяющий саму суть.

Начальный раздел главы содержит размышления-выводы автора о феномене фольклоризма Стравинского. Они заключаются в следующем: 1. «Фольклорный» метод композитора обнаруживается уже в ранних во-

кальных циклах – «ровесниках» русских балетов (работа с попевками и со слогами, типично народно-русские секундово-терцовые перетекания, тактовая свобода, акцентное варьирование). Стравинский отказывается от цитирования и тем самым обеспечивает себе полную свободу действия. 2. Благодаря найденному им методу, он создает произведения с ярко выраженным национальным характером. Фольклорные элементы, включенные в универсальный язык, несут на себе печать национального мироощущения. 3. Попевочная техника, нерегулярная акцентность, модальные перетекания тонов, то есть все то, что было найдено на русском материале и почерпнуто из фольклора, сохраняет значение в последующих сочинениях Стравинского зарубежного периода. 4. Стравинский открыл дорогу в будущее. По признанию многих исследователей, весь XX век «вышел из Стравинского». К фольклору потом композиторы будут подходить по-разному, но то, что он (фольклор) допускает многообразие форм работы с ним, саму возможность творческих поисков, – уже не будет вызывать сомнения.

В отечественной музыке фольклорного направления авторитет Стравинского стал определяющим в 60 – 70-е годы, в период «новой фольклорной волны». В 50-е – этот процесс уже обозначился, но эстетической нормой пока не был признан. На протяжении 20 – 50-х годов непосредственного влияния Стравинского на русскую музыку отечественная наука не отмечает. Однако анализ музыкального материала позволил прийти к выводу, что явление фольклоризма советской массовой песни ведет к аналогиям со Стравинским. Как это ни покажется парадоксальным, но именно в массовой песне, в отличие от академических форм фольклорного направления, представленных многочисленными обработками, рапсодиями, сюитами, в 30 – 50-е годы происходили процессы активно-творческой переработки фольклорных интонаций. Не только И. Дунаевский – мастер песенного жанра, но и другие композиторы-песенники в поисках средств воздействия на слушателя опирались на принципы народного музыкального мышления и использовали их в простых формах куплетной песни.

К 30-м годам советская музыка еще не успела выработать *свой* собственный интонационный фонд. Во всех жанрах шли активные поиски нового языкового материала. Этот процесс характеризовался интенсивным использованием словаря классического наследия и в не меньшей степени – опорой, на народную песню (старую крестьянскую, песни гражданской войны, современный бытовой фольклор). Формирующаяся советская песня, рассчитанная на массовое восприятие и исполнение, не могла не использовать всего того, что было накоплено в фольклоре.

В следующем разделе главы рассматриваются песни И. Дунаевского, избранные для анализа как показательный объект фольклоризма творческого типа в русской музыке 30 – 50-х годов. На фоне песен В. Захарова, К. Листова, Б. Мокроусова, А. Новикова, С. Туликова и некоторых других

композиторов-песенников тех лет, имеющих более открытые связи с фольклором, в том числе образные, стилистические, композиционные, метод фольклоризма Дунаевского выделяется своим индивидуально-творческим характером. Некоторые характерные стилевые особенности песенной мелодики композитора возвращены на почву фольклорности. В его песнях утвердились устойчивые интонационные комплексы, имеющие прообразом фольклорные обороты. К ним относятся опеваемое задержание, восходящее к русской бытовой лирике, или своеобразное сочетание тонической и субдоминантовой квинты, называемое в фольклористике «квинтовым перезвоном». Общезначимые комплексы, попадая в другой контекст, получали иной смысл, меняли свою семантику.

Дунаевский часто использовал обороты «квинтового перезвона» в маршевых темах, отчего последние приобретали лирический облик, сохраняя при том такие качества, как целеустремленность, собранность, «мажорность» образа. Переключки квинт в началах построений или в окончаниях фраз – это всегда яркие выпуклые вершины, концентрация квинтовости. Структурные перемещения мотивов, когда привычные каденционные обороты становятся зачином мелодии или, наоборот, начальные построения оказываются на месте завершающих, тоже приводят к образному переосмыслению. Сдвиг кульминационных оборотов на начало песни выполняет функцию утверждения образов восторга, жизнелюбия, повышенного эмоционального подъема. В диссертации данные положения иллюстрируются на примере «Песни о Родине» и других песен Дунаевского. Подчеркивается, что прием трансформации различных фольклорных интонаций, в частности, романсово-бытовых ритмоформул, в маршевые типичен не только для Дунаевского, но стал одним из основных в советской массовой песне.

Следующий раздел главы содержит подробный анализ индивидуально-творческого претворения фольклора в ряде сочинений 60 – 70-х годов, своеобразного «пика» фольклорного направления в русской музыке XX века. На данном материале автор аргументирует тезис о свободно-творческом характере типа фольклоризма, основанного на претворении *принципов* фольклорного мышления. Логика этой части работы определяется выбранным критерием исследования – апелляцией к категории фольклорного жанра, в конкретном проявлении к частушке, плачу/причитанию, песне.

Во второй главе отмечались основные признаки данных жанров, претворение которых обеспечивало национальную почвенность авторских сочинений, а их «сознательное и целенаправленное» использование определяло принадлежность профессиональных опусов к явлению фольклоризма соответствующего типа. В третьей главе в тех же жанрах выделяются свойственные им принципы. Обращение к принципам народного мышления, опора на них композитора стимулируют формы, заключающие в себе индивидуально-авторское проявление фольклоризма. Именно этот параметр – творчески-свободное прочтение фольклорного первоначала –

объединяет сочинения в один тип, классифицированный в предлагаемой типологии, как «обращение к принципам фольклорного мышления», «творчески свободный фольклоризм».

В частушке подчеркивается принцип «подвижности», неоднозначности содержания, подразумевающий совмещение в ней образных планов текста и подтекста; декламационная природа мелоса и ритмичность как основной принцип времяизмерения на уровне микро- и макроформы. Анализ претворения названных принципов частушки проводится на материале оперы «Не только любовь» Р. Щедрина, «Русской тетради» В. Гаврилина. Частично в аналитические рассуждения включаются примеры из «Песнохорки» С. Слонимского и цикла «Дела сердечные» Г. Белова.

Плач занимает особое место в народной культуре как наиболее свободная и семантически многозначная форма. Отсюда возможности интерпретации жанра, перевода его в психологически насыщенные монологизированные структуры, возвышение народного ритуального текста до трагедии, правомочность прочтения плача как катарсиса. Эти свойства раскрываются на примере вокального цикла «Плачи» Э. Денисова и оратории «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина. Аппеляция к родовым принципам жанра – его амбивалентности, монодийности, формульности с их полевекторной направленностью – рассматривается в качестве одного из стимулов индивидуально-творческой трактовки фольклора композитором.

Особое внимание композиторов к частушке и причитанию объясняется принадлежностью данных жанров к народным речитативным формам, в которых функцию темы принимают на себя короткая попевка, мотив, концентрирующие смысловое содержание. Возникают прямые аналогии с инструментальной музыкой, где объемная тематическая структура тоже часто заменяется мотивом. Таким образом, частушка и причитание, фольклорные процессуальные формы, оказались жанрами, близкими современному типу композиторского мышления. Приоритетность частушки и плача в творчестве современных композиторов объясняется также «особостью», многослойностью их семантического уровня.

Претворение *принципа песенности* как характерного признака фольклорного мышления рассматривается в работе на примере произведений с разнонаправленной эстетической ориентацией (образ-идеал, пародия, архаика). Анализ вокального цикла «Песни о неволе» Г. Шумилова, воплотившего идею образа-идеала, позволил подтвердить вывод о возможности органичного синтеза фольклорного и профессионального в сочинении, основанном на современной технике письма. Принцип песенности проникает во все тематические образования цикла. Песенно окрашены речитативные построения, песенность выступает в функции мелодического обобщения. Явно преобладают песенные приемы мелодического развития, вариантные преобразования исходных интонаций, при том, что композиция номеров не песенная. Метод использования отдельных признаков/принципов фольклорного жанра позволяет и приблизиться к народному образцу, и в то же время дать его свободную интерпретацию.

Пародийная трактовка песенного жанра усматривается автором в *трансформации фольклорных принципов* распевности, аметризации, импровизационности. Показательным примером данного вида фольклоризма служит сюита для смешанного хора а cappella «Дела сердечные» Г. Белова. Анализ сюиты подытоживается выводом о своеобразном сплаве профессионального и фольклорного: музыкальное начало опирается на нормы профессионального искусства, но фольклорное слово, использованное композитором, подсказывает обращение к приемам и принципам, идущим от народной песни (принцип распева слова, глиссандирующие окончания фраз, вариантное развитие темы, импровизационная свобода в построении формы). В диссертации высказывается предположение, что это один из возможных путей прочтения народного текста, и шире – трактовки фольклорного в профессиональном искусстве.

Приближение к наиболее древним (архаичным) пластам русской песенности рассматривается на примере цикла «Симфония в обрядах» для хора а cappella и гобоя Л. Пригожина. В данном случае подчеркивается использование в сочинении *принципа монодийности*, характерного для древнейших слоев музыкальной культуры. Данный принцип господствует в ладовой организации (частое наложение нескольких самостоятельных мелодических линий со своими опорными тонами). Наличие устойчивости локального порядка, мелодический характер связей, не подразумевающий вертикальных соотношений, октавное дублирование голосов хора могут быть определены как закономерности монодического склада. В анализе неоднократно подчеркивается эпический характер интерпретации поэтических песенных текстов. Крупным планом поданы гармонические (тональные) смены. От эпической традиции и такие приемы, как малая индивидуализация тем, унисонность звучания в кульминационных зонах и в завершающих построениях, общая монументальность. Малый жанр песни получает в результате эпическую емкость.

Целостный анализ «Симфонии в обрядах» позволил обнаружить в ней проявление законов полистилистики, которые и определили облик сочинения: монодический склад характерен для древнейших слоев музыкальной культуры, поэтический текст, распетый в этой манере, заимствован из жанра лирической песни, а в организации формы цикла действуют принципы современного типа мышления (экстраполяция сонатного принципа на область хорового жанра). Данная ситуация рассматривается как типичная для отечественного искусства исследуемого периода.

В свое время Б. Асафьев точно заметил, что Стравинский выковывает характерно русские песенные и плясовые интонации, «русские не в этнографическом плане и не в эстетическом смысле, а как первоосновы музыкального языка»³. Отечественная музыка второй половины XX века подхватывает идеи Стравинского и продолжает их как одну из национальных

³ Асафьев Б. Книга о Стравинском. 2-е изд. – Л.: Музыка, 1977. – С. 87.

традиций, мощно заявивших о себе в современном искусстве. В сочинениях, о которых шла речь в этой главе, и во многих других, оставшихся за пределами текста, произошло органическое слияние индивидуально-авторского (композиторского) с народным.

Фольклорное вошло в музыкальную лексику в непосредственном либо преобразованном виде (конкретные интонации, ритмические обороты), в виде характерных признаков (типы интонаций, ритмоформулы, фактурные стереотипы), принципов (ладовая перетекаемость, вариантность – и противоположный принцип удержанного повтора, *ostinato*). Фольклорное и композиторское, соединившись в едином художественном акте фольклоризма, определяют концептуальный уровень произведения, несут национальную идею и часто служат индикатором вневременного статуса создаваемого «фольклорного» опуса.

Заключение подводит итог исследованию. Логику своей работы автор выстраивал, избрав предметом внимания *типологию фольклоризма как структурно-языковой системы*. Анализу подвергался *метод работы* композитора с фольклорным материалом. Именно данная посылка определила деление корпуса диссертации на главы. Согласно предложенной типологии каждая глава посвящалась соответствующему типу фольклоризма.

Типология *фольклоризма как эстетического явления* получила в работе рассредоточенный вид. По ходу исследования акцентировался эстетический феномен характеризуемого типа фольклоризма. Так, подчеркивались общественно-эстетическая значимость этнографического фольклоризма в сборниках обработок народных песен А. Лядова, социальная направленность адаптированного фольклоризма, наглядно представленного в жанре фольклорной обработки в 30 – 50-е годы; уникальность фольклористических открытий И. Стравинского, новизна и творческая оригинальность, самобытность «фольклорных» опусов С. Рахманинова, С. Прокофьева, Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Гаврилина, С. Слонимского, В. Салманова, Ю. Буцко, В. Артемова и других композиторов. Предложенная в работе типология фольклоризма позволила целостно обозреть фольклорное направление в русской музыке XX века.

В работе констатируется, что методика изучения явления фольклоризма пока не сложилась в научную систему. Но в самой практической исследовательской деятельности определились некоторые приоритеты, которые послужили основанием для предложенной автором следующей схемы возможных методов анализа фольклоризма:

- 1) сравнительно-аналитический,
- 2) жанрово-типологический,
- 3) концепционный.

Сравнительно-аналитический метод предполагает исследование явления на основе сравнения «фольклорного» опуса композитора с соответствующими фольклорными образцами. В качестве материала сравнения

привлекаются имеющиеся в распоряжении ученого варианты народных песен. Сопоставляя и анализируя их, исследователь приходит к выводам-оценкам фольклористического акта. Этот метод особенно эффективен в анализе жанра фольклорной обработки. В работе автор воспользовался сравнительно-аналитическим методом, характеризуя «Три русские песни» С. Рахманинова и кантату «Родники» Б. Гибалина.

Жанрово-типологический метод стал основным в настоящем исследовании. Апелляция к жанровым признакам дает достаточные основания для объективной трактовки акта фольклоризма. Типичные признаки жанра воспроизводятся композитором с той или иной степенью завершенности. Композитор волен дать свободную интерпретацию фольклорного жанра. В таком случае возникает жанровый контрапункт – сочетание в одновременности иножанров (фольклорного и композиторского), приводящее к эффекту полиобразности. Возможна свободная компоновка отдельных признаков жанров (специфического ритма, лада или характерных интонаций). Именно эти репрезентанты определяют характер музыки, особенности ее развития, жанровый колорит. В таком случае проявляется не жанр как таковой, а некая более общая категория, которую можно назвать «жанровостью». Иными словами, *жанровость* есть качество, возникающее в результате абстрагирования сущностных (релевантных) признаков жанра и их обобщения на новом уровне. Жанровость выступает как категория стиле-формообразующая. Она может взять на себя основную функцию в организации драматургического процесса. Столь широкие и смыслоопределяющие функции жанра делают его удобным инструментом анализа.

Концепционный метод выводит акт фольклоризма на уровень философского обобщения. Пользуясь этим методом, исследователь находит в анализируемых сочинениях универсальные истоки – фольклорные и профессиональные. Оценка явления ведется с позиции фольклорного мирозерцания. Фольклорное становится критерием оценки, приобретает символическое значение. В диссертации к концепционному методу автор обратился, анализируя «Северные песни» В. Артемова, «Песни о неволе» Г. Шумилова.

Названные методы анализа преследуют общую цель – объяснить фольклористический акт как художественное явление. Внутри него отмечается широкий спектр многообразия авторских решений, индивидуальных трактовок фольклорного первоисточника. Именно этот *общий первоисточник определяет внутреннее единство типа произведений – все они принадлежат явлению фольклоризма.*

На протяжении нашего исследования мы пытались доказать, что профессиональная реализация фольклора не адекватна формуле «использование», что фольклоризм не сводится к наличию фольклорных признаков, таких, как вариантность, попевочность, подголосочный характер полифонии и прочие. Фольклорное выступает как стимулирующее первоначало. Но его дальнейшее существование внутри целого не менее активно:

включенное в контекст авторской музыки, оно живет в ней полноценной жизнью. Только в тех случаях, когда фольклорный первоисточник используется в качестве тематического материала, можно констатировать переход/перетекание фольклорного в композиторское. В таком варианте имеет место фольклоризм гайдновского типа (фольклорная тема и ее развитие в формах профессиональной музыки).

В предложенном исследовании нас интересовал фольклоризм другого типа – тот его вид, при котором фольклорное и авторское практически неразделимы, когда они интегрированы в новую единую образную систему. В результате образуется *синтез*, нерасторжимое единство. В нем аналитическая мысль различает несколько онтологических слоев, но различает лишь на уровне элементов, признаков. Как целостное образование возникает «фольклорное» сочинение с открытой ориентацией на фольклор, но организованное композитором по нормам профессионального мышления. В нашем определении фольклоризма заложена предпосылка «сознательного акта» композитора. *«Фольклорный» опус есть результат преднамеренного «действия» композитора, следствие реализации обдуманного плана.*

Сознательная ориентация на создание «фольклорного» опуса поставила фольклоризм в условия актуальной проблематики XX века. Он оказался в одном ряду с разного рода «нео-» (неоклассицизм, необарокко, неоромантизм). Тенденция к «стилемоделирующему» воспроизведению смыслов в высокой степени показательна для фольклоризма XX века. К нему приложимы определения «синкретический стиль» (В. Медушевский), «симбиотический стиль» (С. Савенко), характеризующие явления музыкального искусства последних десятилетий ушедшего века.

Фольклорное начало вместе с тем является носителем и субстанционального смысла в целом. За ним встает слой ассоциаций, совершенно определенных в «фольклорном» опусе. Семантика текста, его образный срез опираются на опыт, закодированный в фольклоре – выразителе народных представлений, идеалов. Во Введении выявлялась диалектика связей *«фольклорное – народное»*. Не отождествляясь и не подменяя одно другим, эти понятия, конечно же, близки. Фольклорное создано народом. Но в акте фольклоризма волею композитора оно может быть освобождено от эстетического принципа народности. Однако фольклоризм имеет прочные связи с еще одной эстетической категорией, которая часто выступает «в паре» с «народностью» и закономерно означаетя в явлении. Это *национальное* – понятие, непременно сопутствующее, а пожалуй, и глубиннокоренное в фольклоризме.

Проблеме национального в ее историческом и теоретическом концептах уделено особое внимание в Заключении. Если в советской эстетике представление о национальном практически отождествлялось с понятием «фольклорное» и требование национально-фольклорной определенности почиталось одним из основных идеологических постулатов, то на исходе

века проявилась тенденция понимания национального как универсального всеобщего принципа. Композиторская мысль стремится проникнуть вглубь культурных пластов и там найти опору для передачи вечных смыслов. Стилиевые ориентиры различны, но остаются в пределах культурной традиции.

Фольклор по-прежнему выступает одним из источников национально-художественного самовыражения, хотя трактовка его получает предельно широкое толкование. В фольклоре сохраняются долговременные устойчивые признаки, опора на которые делает музыку национально определенной. Среди них выделяются лад, ритм, тембр. Носителем национальной характерности в высокой степени способны быть жанр и поэтическое слово. Значение слова в современной русской музыке вообще исключительно велико, и не случайным стало появление художественного универсума, синтезирующего фольклорное слово и авторскую музыку.

Исследуя процессы фольклоризма XX века, автор приходит к выводу: в музыке новейшего времени *национальное/русское* заметно «потеснено» *народное*, и произошло это, по-видимому, в силу тех причин, что понятие «национальное» – более широкое, менее идеологизированное и, в общем, более современное, то есть в большей степени отвечающее реалиям сегодняшней отечественной исторической действительности. Некоторые примеры: «Русский концерт» В. Калистратова (1979), «Русские страсти» А. Ларина (1993), «Русские наигрыши» для виолончели соло (1990), «Российские фотографии» для струнного оркестра (1994), «Четыре русские песни» для симфонического оркестра (5-й концерт для оркестра – 1997) Р. Щедрина.

Обобщают все вышеизложенные следующие положения. **Фольклоризм – творческий метод, способ овладения фольклором.** В качестве метода он *историчен*. Возникнув с необходимостью на заре индивидуального творчества, он прошел сквозь эпохи, в каждую из них согласуясь с языком соответствующего времени. Основные типы фольклоризма сохранялись в разные эстетические периоды, но каждое время предпочитало/избирало те или иные из них и сопутствующие им приемы, методы работы с фольклорным материалом. Диктовали выбор господствующие эстетические нормы, но в немалой степени и индивидуально-творческие установки автора, в чем мы могли убедиться, проследившая историю фольклоризма в XX веке. Так, в начале века общие процессы демократизации в русском обществе, связанные с предчувствием надвигающихся социальных перемен, вызвали тенденцию популяризации музыкального искусства, обращение к фольклору как носителю народного/национального начала. Композиторские опыты Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, А. Гречанинова, А. Глазунова, И. Стравинского, С. Рахманинова, опирающиеся на фольклор, утверждали нормы современного мышления. В музыке 30 – 50-х годов преобладал адаптированный тип фольклоризма, наиболее отвечающий официально постулируемым критериям ясности стиля и доступности языка.

Во второй половине века в русской музыке ярко заявил о себе тип творчески свободного фольклоризма. Чаще всего фольклорное начало предстает в нем в трансформированном виде, причем трансформации подвергаются не только элементы текста, структурные единицы (то есть «материальная» сторона текста), но и принципы организации. В диссертации было показано, как трансформироваться может вариантная форма (целотональные вариации в «Северных песнях» В. Артемова), вариантное интонационное развитие («Плачи» Э. Денисова на основе серийности, частушечная импровизация в цикле «Дела сердечные» Г. Белова на алеаторной основе), способы исполнения (монодийная природа плача в симфонизированном цикле «Плачей» Э. Денисова). Куплетная форма народной песни часто преобразуется в форму сквозного развития (среди многих примеров – «Песнохорка» С. Слонимского, его же «Четыре русские песни», «Симфония в обрядах» Л. Пригожина, «Русский концерт» В. Калистратова). Характеризуя «фольклорную» линию в современной музыке, говорить следует не об использовании народной песни, а об ее интерпретации, трактовке, претворении, обобщении и т. д.

Если фольклоризм получает широкое распространение, если к нему тяготеют многие художники, он «выливается» в творческое *направление*. В XX веке получили обозначение: 1) «фольклорное направление», которое с разной степенью активности, со своими подъемами и спадами прошло через все столетие, 2) «новая фольклорная волна» (60 – 70-е годы), 3) «неофольклоризм» первой волны (начало века), второй волны (60 – 80-е годы). Все это определение одного и того же явления – фольклоризма, но рассмотренного в разных аспектах.

Понятие *фольклорное направление* относится в целом к музыке, непосредственно связанной с фольклором. Это обобщающее понятие всего «фольклорного» пласта.

«Новая фольклорная волна» – явление исторически локальное. Понятие закрепилось за фольклорным движением 60 – 70-х годов – своего рода кульминацией в фольклорном направлении XX века.

Неофольклоризм – понятие, относящееся к фольклорному направлению, актуализирующемуся в определенные периоды, активно использующему весь арсенал современных ему технических средств, выполняющему роль стимулятора и катализатора обновляющегося музыкального языка.

Фольклоризм – самостоятельная сфера, достойная специального исследовательского внимания. По своему размаху и по своей значимости она может претендовать на **отдельное направление в науке**. Фольклоризм разных периодов, авторский фольклоризм того или иного композитора – все это перспективные, важные для осмысления глубинных процессов развития русской музыки темы исследования.

Публикации по теме диссертации

1. *Иванова Л.П.* Фольклоризм в русской музыке XX века: Монография /Л.П. Иванова. – Астрахань: Изд-во ФГОУ ВПО «Астрахан. гос. техн. ун-т», 2004. – 224 с.; нот.
2. *Иванова Л.П.* Фольклорное направление в русской музыке советского периода: Монография / Л.П. Иванова. – Деп. в НИО Информ. культура Рос. гос. библиотеки. 21.07.1997г. № 3130. – 107 с.
3. *Иванова Л.П.* Возрождение традиции // Музыкальная академия. – 2001. – № 4. – С. 31 – 32.
4. *Иванова Л.П.* Некоторые аспекты теории музыкального фольклоризма // Музыка и время. – 2004. – № 7. – С. 51 – 54.
5. *Иванова Л.П.* Роль словесного народного текста в формировании жанровой драматургии современного профессионального творчества /Л.П. Иванова // Отражение современности в музыке: Тезисы докл. межресп. науч.-творч. конф. / Ред. Д.Б. Клявиньш. – Рига: Латв. гос. конс., 1978. – С. 4 – 43.
6. *Иванова Л.П.* Некоторые аспекты проблемы народности в произведениях советских композиторов 60 – 70-х годов /Л.П. Иванова // Актуальные проблемы современного музыкознания и исполнительства: Тезисы докл. межвуз. науч.-теор. конф. / Саратов. гос. конс. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1979. – С. 15 – 16.
7. *Иванова Л.П.* Жанр частушки в вокальных циклах В. Гаврилина и С. Слонимского /Л.П. Иванова // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 – 70-х годов: Сб. науч. трудов / Отв. ред. и сост. А.Н. Крюков. – Л.: ЛГИТМиК, 1979. – С. 119 – 136.
8. *Иванова Л.П.* О значении текста в произведениях на народные слова /Л.П. Иванова // Эстетические проблемы музыкознания: Тезисы докл. науч.-теор. конф. / Ред. Б.С. Гецелев. – Горький: Горьк. гос. конс., 1980. – С. 33 – 35.
9. *Иванова Л.П.* От обряда к эпосу /Л.П. Иванова // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки: Сб. науч. трудов Отв. ред. Л.Н. Раабен, ред.-сост. А.Л. Порфирьева. – Л.: ЛГИТМиК, 1980. – С. 153 – 174.
10. *Иванова Л.П.* Решение проблемы народности в произведениях русских советских композиторов на фольклорные тексты (60 – 70-е годы) /Л.П. Иванова // Современные проблемы советской музыки: Сб. ст. / Отв. ред. и сост. В.В.Смирнов. – Л.: Сов. композитор, 1983. – С.119 – 143.
11. *Иванова Л.П.* Тема Великой Отечественной войны в современной советской музыке // Политическая агитация. – Астрахань. – 1985. – № 11. – С. 21 – 23.
12. *Иванова Л.П.* Опера «Краденое солнце» Б. Тищенко (о фольклоризме в детской опере) /Л.П. Иванова // Современная советская опера: Сб. науч. трудов / Отв. ред. Д.Л. Порфирьева. – Л.: ЛГИТМиК, 1985. – С. 60 – 73.
13. *Иванова Л.П.* О специфике национального в русской музыке (к вопросу о тенденциях в современном фольклоризме) /Л.П. Иванова // Русская культура и мир: Тезисы докл. участников междунар. науч. конф. / Ред. кол-

легия: К.З. Акопян и др. – Нижний Новгород: Нижегород. гос. конс., НГПИИЯ, 1993. – С. 254 – 256.

14. *Иванова Л.П.* Образно-тематические тенденции в отечественной музыке 1950 – 80-х годов /Л.П. Иванова // Современное искусство в контексте культуры: Тезисы Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Л.П. Казанцева. – Астрахань: Астрахан. гос. конс., 1994. – С. 32 – 34.

15. *Иванова Л.П.* О «фольклорной» линии в русской музыке советского периода /Л.П. Иванова // 100 лет русской музыки (1890 – 1990): Вопросы теории, истории, традиций и новаторства: Тезисы докладов науч. конф. / Ред. И.Н. Баранова. – Петрозаводск: Петрозавод. гос. конс., 1995. – С. 65 – 67.

16. *Иванова Л.П.* Отечественная музыкальная культура 20-х годов XX века: основные тенденции, процессы развития /Л.П. Иванова // Музыкальная культура: История и современность: Межвуз. сб. / Ред. коллегия: М.А. Этингер и др. – Астрахань: Самара: Кн. изд-во, 1995. Вып. 1. – С. 65 – 80.

17. *Иванова Л.П.* «Перевод», «трактовка», «интерпретация»: к вопросу дифференциации понятий /Л.П. Иванова // Проблемы художественной интерпретации в XX веке: Тезисы Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Л.П. Иванова. – Астрахань: Астрахан. гос. конс., 1995. – С. 17 – 19.

18. *Иванова Л.П.* Фольклорно-этнографический ансамбль «Астраханская песня» // Центры немецкой культуры: Информационно-методический бюллетень. – 1996. – № 1. – М.: Изд-во «Готика». – С. 31–32.

19. *Иванова Л.П.* О специфике проявления национального в отечественной музыке 1920 – 1980-х годов /Л.П. Иванова // Народы России: возрождение и взаимодействие культур: Тезисы докладов междунар. науч.-практ. конф. / Ред. коллегия: З.А. Нургалин и др. – Уфа: УГИИ, 1996. – С. 137 – 139.

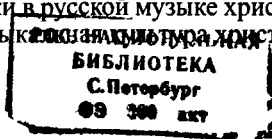
20. *Иванова Л.П.* О некоторых особенностях взаимодействия слова и музыки в творчестве композиторов «фольклорного» направления /Л.П. Иванова // Взаимодействие искусств: методология, теория, гуманитарное образование: Материалы междунар. науч.-практ. конф. / Ред. Л.П. Казанцева; сост. П.С. Волкова. – Астрахань: Астрахан. ин-т усоверш. учит., 1997. – С. 169 – 176.

21. *Иванова Л.П.* О фольклоризме С.В. Рахманинова (Три русские песни, соч. 41) /Л.П. Иванова // Эпоха Сергея Рахманинова: Тезисы междунар. науч.-практ. конф. – Тамбов – Ивановка: Управл. культ. администр. Тамб. обл., 1998. – С. 20 – 21.

22. *Иванова Л.П.* Фольклорное направление в контексте стилевых тенденций русской музыки конца XX века /Л.П. Иванова // Искусство на рубежах веков: материалы междунар. науч. конф. / Ред. коллегия: А.М. Цукер и др. – Ростов н/Д.: РГК, Изд-во «Гефест», 1999. – С. 341 – 343.

23. *Иванова Л.П.* О фольклоризме в отечественной музыке XX века /Л.П. Иванова // Музыка российских композиторов XX века в контексте культуры: Тезисы Всерос. науч. конф. / Отв. ред. Л.П. Казанцева. – Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. конс., 1999. – С. 7 – 9.

24. *Иванова Л.П.* Фольклорные истоки в русской музыке христианской традиции (XX век) /Л.П. Иванова // Музыкальная культура христианского



мира: материалы междунар. науч. конф. / Ред. коллегия: Т.Н. Дубравская и др. – Ростов н/Д.: Изд-во Ростов. гос. конс., 2001. – С. 317 – 320.

25. *Иванова Л.П.* Евразийские связи в музыкальном фольклоризме России XX века /Л.П. Иванова // Музыкальная культура Европы и Азии. (История. Традиции. Современность): Материалы междунар. науч.-практ. конф. / Сост. и отв. ред. В.А. Логинова. – Оренбург: Изд-во Оренбург. гос. ин-та искусств, 2002. – С. 44 – 46.

26. *Иванова Л.П.* Содержательный аспект музыкального фольклоризма // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред.-сост. Л.П. Казанцева. – Астрахань: ГУП ИПК «Волга», 2002. – С. 69 – 76.

27. *Иванова Л.П.* Жанр фольклорной обработки в русской музыке XX века /Л.П. Иванова // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Опыт международного исследования: Сб. науч. трудов / Гл. ред. Д.И. Варламов. – Саратов: Изд-во Саратов. гос. конс., 2002. – С. 66 – 71.

28. *Иванова Л.П.* О фольклоризме С.В. Рахманинова («Три русские песни» соч. 41) /Л.П. Иванова // Междунар. науч.-практ. конф. «Эпоха Сергея Рахманинова»: Сб. науч. ст. / Ред. коллегия: А.И. Ермаков и др. – Тамбов – Ивановка: Изд-во ТГТУ, 2003. – С. 144 – 151.

29. *Иванова Л.П.* Диалектика народного и национального в музыке фольклорного направления /Л.П. Иванова // Фольклор народов России: Материалы Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред.-сост. Е.М. Шишкина. – Астрахань: Департамент культ. Астрахан. обл., 2003. – С. 153 – 159.

30. *Иванова Л.П.* Типология музыкального фольклоризма: К постановке проблемы /Л.П. Иванова // Астраханская консерватория: Научная мысль и музыкально-педагогическая деятельность: Сб. науч. ст. / Ред.-сост. Л.В. Саввина. – Ростов н/Д.: «Фолиант», 2004. – С. 6 – 16.

Публикации, в которых отражена проблематика диссертации

31. *Иванова Л.П.* Воспитание широкой гуманитарной культуры и историзма мышления – важный аспект подготовки музыканта-педагога /Л.П. Иванова // Проблемы подготовки педагогических кадров в музыкальных вузах: Материалы межвуз. науч.-метод. конф. / Отв. ред. М.Д. Авазашвили. – Тбилиси: Тбилис. гос. конс., 1986. – С. 172 – 178.

32. *Иванова Л.П.* Об историзме в вузовском курсе истории музыки (к вопросу методологии изучения современной советской музыки) /Л.П. Иванова // Современная музыка и проблемы воспитания музыковеда: Межвуз. сб. науч. трудов / Отв. ред. В.М. Калужский. – Новосибирск: Новосибир. гос. конс., 1988. Вып. 9. – С. 23 – 33.

33. *Иванова Л.П.* Контекстуальность восприятия как основа художественного воспитания /Л.П. Иванова // Восприятие художественного произведения как проблема искусствознания и художественного воспитания: Тезисы Всерос. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Л.П. Казанцева. – Краснодар: Астрахан. гос. конс., Краснодар. гос. ин-т иск. и культ., 1993. – С. 66 – 67.

34. *Иванова Л.П.* Информационный потенциал курса истории музыки в вузе /Л.П. Иванова // Информатизация и проблемы гуманитарного образования: Тезисы докладов междунар. науч. конф. / Науч. ред. И.И. Горлова, Ю.С. Зубов. – Краснодар: Краснодар. гос. академия культуры, 1995. – С. 178 – 180.

35. *Иванова Л.П.* Некоторые вопросы воспитания эмоциональной культуры в условиях современной социокультурной ситуации /Л.П. Иванова (в соавторстве с О.И. Поповской) // Эмоциональная культура музыканта: Прошлое, настоящее, будущее: Материалы междунар. науч. конф. / Отв. ред. Т.А. Стахи. – Тамбов: Тамбов. гос. ун-т, 1999. – С. 22 – 24.

36. *Иванова Л.П.* Жанры фортепианной музыки в контексте отечественной культуры XX века (к вопросу профилизации музыкально-исторической дисциплины) /Л.П. Иванова // Вопросы современной музыкальной педагогики и фортепианное исполнительство: Тезисы Всерос. науч.-практ. конф. / Науч. ред. П.А. Белик. – Астрахань: Астрахан. гос. конс., 1999. – С. 88 – 91.

37. *Иванова Л.П.* К проблеме изучения курса истории музыки в современном информационном пространстве /Л.П. Иванова // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия: Тезисы междунар. науч.-практ. конф. / Отв. ред. Л.П. Казанцева, Л.Л. Бочкарёв. – Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. конс., 2001. – С. 128 – 130.

38. *Иванова Л.П.* Некоторые актуальные проблемы вузовского курса истории музыки /Л.П. Иванова // Традиции художественного образования и воспитания: История и современность: Сб. ст. – Саратов: Саратов. гос. конс., 2004. – С. 38 – 42.

Сдано в набор 7.10.2005 г. Подписано к печати 11.10.2005 г.
Формат 60x84¹/₁₆. Усл. печ. л. 2,1. Тираж 100. Заказ 2292.

ГП АО «Издательско-полиграфический комплекс «Волга»,
414000, г. Астрахань, Набережная 1 Мая, 75 / ул. Шаумяна, 48.

22279

РНБ Русский фонд

2006-4

20570