*В.В.Плахова*

*студентка 1 курса*

*специальности «Теория музыки»*

*ГБПОУ «Тольяттинский музыкальный колледж имени Р.К.Щедрина».*

*Научный руководитель – преподаватель Н.Д.Классен*

**НАЦИОНАЛЬНАЯ ИДЕЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ ЧЕРЕЗ ВОПЛОЩЕНИЕ ФОЛЬКЛОРА.**

**«ОЗОРНЫЕ ЧАСТУШКИ» Р.ЩЕДРИНА**

*«Музыку создаёт народ, а мы,*

*композиторы, её только аранжируем».*

*«Дело гармонии дорисовывать те черты,*

*которых нет и не может быть в мелодии»* [1].

*М.И.Глинка*

Народное творчество является древнейшей формой музыкального искусства. Сохраняя свою жанрово-бытовую идентичность, фольклор становится и одним из важнейших источников профессионального творчества. Отечественная музыкальная школа формировалась на стыке освоения европейского композиторского опыта, который обогащался национальной традицией.

Взаимоотношения народного и профессионального творчества складывались по-разному, и определялся конкретной эпохой, индивидуальным композиторским стилем, жанрами и т.п. Так на заре рождения русской школы в конце XVIII начале XIX веков народное творчество нещадно «эксплуатировалось» авторами, как в положительном, так и в отрицательном аспекте. Анонимность фольклора привела к тому, что «народное» воспринималось как общее, следовательно, какие-либо ограничения в его использовании снимались. Отсюда многочисленные образцы введения, например, в оперы этого периода народных тем, которые лишались изначального облика, подвергались жанровому и стилевому искажению, некорректной гармонизации и т.д. С другой стороны, именно письменная фиксация народных мелодий профессиональными композиторами позволила надежнее сохранить тот или иной напев для последующих поколений.

В творчестве М.И.Глинки (1804-1857), основоположника русской классической школы, наблюдается качественно иное отношение к народному творчеству. По словам В.Одоевского именно ему удалось первым «возвысить народный напев до трагедии», превратив крестьянина из бытового персонажа комических опер рубежа XVIII-XIX веков в настоящего героя, носителя высокой патриотической идеи, способного пожертвовать жизнью ради любви к отчизне.[[1]](#footnote-2) Первым же среди отечественных авторов он осознал ценность народного искусства и как одного из важнейших источников профессионального творчества.

Видя в нем основу профессионального искусства, композитор довольно редко прибегает к приему простого заимствования - цитирования,[[2]](#footnote-3) отдавая предпочтение приему воссоздания тем в народном духе, опираясь на характерные интонационные, ладовые, гармонические, фактурные особенности.

Глинкинский подход к фольклору был подхвачен и развит композиторами «Могучей кучки». Эстетика кучкистов была неразрывно связана с национальной традицией, и к середине XIX века в России формируется потребность в систематическом собирательстве и изучении народного творчества, закладываются основы музыкальной фольклористики. Доказательством этому служат сборники М.А. Балакирева (1866 и 1900 г.г.), Н.А. Римского-Корсакова («100 русских народных песен» 1875-1876г.г., «40 народных песен», собранных Т. И. Филипповым и гармонизованных Н. А. Римским-Корсаковым 1875—1882 г.г.) и др.

Рубеж XIX-XX веков ознаменовал новый этап взаимоотношений народного и профессионального творчества, получивший название неофольклоризм. Ярко проявившись в музыке европейских композиторов Б. Бартока, Л. Яначека и др., это художественное направление обозначило вектор развития раннего периода творчества И. Стравинского (1882-1971). Так в его произведениях «русского периода» (балеты «Жар-птица», «Петрушка»; «Весна священная» и т.д.) формируется новый принцип обращения с фольклором, основанный на свободном цитировании первоисточника, либо на воссоздании фольклорного жанра с сохранением всех его типологических признаков в контексте современного музыкального языка. Стравинский, по словам Б.В. Асафьева, «находит «русское и бытовое» в обычнейшей уличной и «дворовой» городской музыке…, … сохраняя все характерное и жизненно-конкретное в них» [1].

В начале второй половины XX века наблюдается очередной всплеск интереса к народному творчеству и формируется так называемая «новая фольклорная волна», представители которой расширяют ареал фольклорных жанров, раздвигая хронологические рамки от древнейших пластов до современности. «Новая фольклорная волна» – стилевое направление, представленное в творчестве Г.В. Свиридова, В.А. Гаврилина, Р.К. Щедрина и многих других авторов. Опираясь на достижения неофольклоризма, композиторы воспроизводят специфику локальных стилей, расширяют временной диапазон используемого фольклора. В результате происходит взаимопроникновение средств профессионального и народного искусства вплоть до их принципиальной неразличимости. Стремление соприкоснуться с традиционной народной музыкой в ее первозданном виде подтолкнуло многих композиторов к ее тщательному изучению в рамках этнографических экспедиций уже с использованием более современных технических средств и тщательных расшифровок. Этим же обусловлено широкое распространение исполнительских коллективов (в том числе студенческих), ориентированных на сохранение и транслирование локальных фольклорных стилей, включая освоение специальных приемов импровизации в процессе непосредственного общения с представителями живой традиции.

Примечательно, что каждый композитор «новой фольклорной волны» выбирает свой ракурс. Так Г. Свиридов проявил интерес к народной музыке малой родины – Курской области (вокальный цикл «Курские песни»). Для В. Гаврилина характерно особое внимание к речевой интонации, стремление к воспроизведению особенностей бытования жанра, а «неточности» народного исполнения рассматриваются как его органическое свойство (вокальный цикл «Русская тетрадь», хоровая симфония «Перезвоны»). Очень оригинально проявилась фольклорная составляющая в творчестве Р.К.Щедрина (1932)., чье имя с 2014года с гордостью носит Тольяттинский музыкальный колледж. Для него одним из характерных приемов раннего творчества становится воплощение одного из современных жанров народного творчества – частушки.

Концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963) стал своеобразной вершиной первого творческого десятилетия композитора. В этот период были написаны и другие произведения, не утратившие художественной ценности сегодня: Первая симфония, Пьесы для фортепиано, Камерная сюита, «Бюрократиада» (курортная кантата для солистов, хора и малого симфонического оркестра), музыка к фильму «Высота» со знаменитой песней «Не кочегары мы, не плотники», хоры а capella и лирическая опера «Не только любовь».

«Озорные частушки» Р.Щедрина – новый оригинальный образец взаимодействия народной и профессиональной традиции в русской культуре. В аннотации композитор написал, что в этом произведении затрагивается лишь одна из жанровых разновидностей частушки — плясовая и шуточная, которая замечательно сочетается с характерной для концертного жанра виртуозностью. Композиция «Озорных частушек» одночастная, представляющая собою свободные вариации на народные темы. По словам самого автора, число их достигает семидесяти, с учетом того, что тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр, и свободно чередующиеся короткие мотивы, «сверкающие словно брызги».

Если говорить об образном содержании «Озорных частушек», то в первую очередь возникает ассоциация с шумным, веселым деревенским праздником, где все присутствующие стремятся переплясать друг друга, демонстрируя свое мастерство. Драматургия концерта выстроена по восходящей линии, и финальный раздел венчает общий перепляс.

Автор «Озорных частушек» проявил себя как великолепный мастер тембровых находок и оригинальный режиссер «инструментального театра». Начинается концерт стремительным взлетающим пассажем деревянных духовых и струнных инструментов, который уже в третьем такте заканчивается аккордом на fortissimo. Первая частушечная тема, легкая и беззаботная, проводится флейтами и сменяется короткой репликой валторны. Затем пронзительно вступает флейта-пикколо. В этом же экспозиционном разделе у струнных инструментов появляется широкая, распевная мелодия, которая позже займет самостоятельное место в произведении. Не менее выразительна тема, исполняемая контрабасами pizzicato. Композитор добавляет в оркестровую палитру необычное звучание валторн, по мундштуку которых исполнители хлопают ладонью, а специально подготовленное фортепиано имитирует балалаечные наигрыши.

Разнообразно мелодическое и ритмическое варьирование частушечных напевов. Ритмическая пульсация концерта то выравнивается, то усложняется синкопами. Характерные нисходящие глиссандо в конце фраз рождают атмосферу веселья и смеха, в которой даже строгий полифонический канон воспринимается несерьезно. Определяя форму концерта как свободные вариации, где новые темы в их вариационном развитии чередуются и переплетаются с уже прозвучавшими, следует отметить, что «импровизационное» развертывание тематического материала подчиняется строгой логике.

Объединяющим элементом выступает принцип частушечной моножанровости, а безостановочное движение тематического варьирования позволила композитору выявить черты токкатности.[[3]](#footnote-4) Более того, исследователи отмечают и сходный структурный принцип – формульность. Опора на него приводит к образованию так называемого микротематизма, в данном случае, фольклорно-попевочного типа. При этом, тесно скрепленные между собою, вариации образуют своеобразный монолит музыкальной ткани с неуклонно нарастающей кульминацией. Р.Щедрин, не без присущего ему чувства юмора завершает партитуру Эпилогом, который не обязателен, но возможен по желанию в случае успеха при публичном, концертном исполнении.

«Озорные частушки» — яркое и самобытное произведение, начиная от самой идеи, отбора тематического материала и заканчивая оригинальной формой произведения, основанной на свободном варьировании народных мотивов. Фольклорная основа тематизма, богатство красок, фееричность оркестровки, динамичная форма, взрывной темперамент, ослепительные кульминации – все это стало залогом огромной популярности концерта уже на протяжении нескольких десятилетий.

Р.Щедрин, чьи предки были уроженцами Тульской губернии, сохраняет трепетное отношение к народному творчеству и русской культуре прошлых эпох и в последующие годы. Это проявилось в опере «Мертвые души» по одноименной поэме Н.Гоголя, хоровом сочинении «Запечетленный ангел» на сюжет повести Н.Лескова, «Балалайке» для скрипки соло и многих других сочинениях.

Очевидно, что Р.Щедрину, одному из самых выдающихся современных композиторов, подвластны самые разнообразные стилевые ориентации (от барочной полифонии до джаза и мюзикла), однако фольклорная линия остается востребованной до сих пор и определяет одно из неотъемлемых качеств мировоззрения и музыкального языка композитора. При этом стоит отметить своеобразную эволюцию самого подхода к проблеме народности искусства. Уровень непосредственно фольклорного постепенно перерастает на уровень духовно-нравственного, философского. Композитор постепенно уходит от цитирования и стилевых аллюзий народных жанров, перемещая акцент на этическое осмысление народной мудрости. Особенно ярко это прослеживается в щедринских операх последнего периода «Левша» на сюжет Н.Лескова, «Боярыня Морозова» по мотивам «Жития протопопа Аввакума» и «Жития боярыни Морозовой», написанных на собственные либретто композитора.

В заключении отметим, что представители отечественной школы в большинстве своем не теряют традиционные для русской музыки связи с народным творчеством, будь то ярко выраженные параллели или опосредованные, едва уловимые ассоциации - и в этом залог бесконечного развития профессионального искусства. В подтверждении вышесказанному можно вспомнить Виолончельный концерт и «Языческие песни» В. Кобекина, «Пять русских народных песен для голоса и ансамбля» В. Мартынова, кантату «Слово» и оперу «Мужицкий сказ» К.Волкова, балет «Ярославна», вокальные циклы «Грустные песни» и «Суздаль» Б. Тищенко, кантату «Русь» А. Волоконского, Шестую симфонию к 1000-летию крещения Руси А. Эшпая и т.д.

Таким образом, перспективы взаимодействия народной и профессиональной музыки представляются весьма очевидными, ведь фольклор выступает как своеобразный природный родник, питающий все многообразие современной музыкальной культуры, а степень их взаимовлияния определяется мировоззрением, художественным замыслом и стилевыми предпочтениями автора.

Список литературы и интернет-источников

1. Б.Асафьев. О народной музыке. [Электронный ресурс] <https://www.booksite.ru/fulltext/asaf/text.pdf>
2. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B5%D0%B5%D0%B2%D0%B0,_%D0%A2%D0%B0%D1%82%D1%8C%D1%8F%D0%BD%D0%B0_%D0%9F%D0%B0%D0%B2%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%BD%D0%B0>
3. <https://pub.wikireading.ru/117274>
4. https://w.histrf.ru/articles/article/show/novaia\_folklornaia\_volna<https://www.belcanto.ru/schedrin.html>
5. <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A9%D0%B5%D0%B4%D1%80%D0%B8%D0%BD,_%D0%A0%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BE%D0%BD_%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B0%D0%BD%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87>
6. <https://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/prohorova_rs4.htm>
7. <https://cyberleninka.ru/article/n/metamorfozy-komicheskogo-v-ozornyh-chastushkah-rodiona-schedrina>
8. <https://www.belcanto.ru/ballet_printemps.html>

1. Речь идет о первой классической русской опере «Иван Сусанин» («Жизнь за царя»), написанной в 1836 г. [↑](#footnote-ref-2)
2. Более наглядно прием цитирования проявляется в симфоническом творчестве М.Глинки, тогда как в оперных сочинениях доминирует прием воссоздания. [↑](#footnote-ref-3)
3. Токкатность – явление характерное для западноевропейского барокко, как и сам жанр инструментального концерта для оркестра, подчиняются воплощению самобытного национального характера русской частушки с задорным переплясом. [↑](#footnote-ref-4)