

ЯКОНЮК Н. П.

## ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЖАНРА ОБРАБОТКИ

В становлении национальных композиторских школ XIX—XX вв. заметное место принадлежит жанру обработки народных мелодий. Фактически этот жанр выступает как своеобразная экспериментальная лаборатория, в которой композиторы осваивают методы и приемы работы с фольклорным материалом, принципы его творческого переосмысления, чтобы затем перенести накопленный опыт на сочинения иных жанров.

К обработкам народных мелодий обращались многие крупные композиторы, как европейские (И. Гайдн, Л. Бетховен, И. Брамс), так и русские (М. Балакирев, Н. Римский-Корсаков, П. Чайковский, А. Лядов). В творчестве советских композиторов обработка в силу своей демократичности и национальной ориентированности стала одним из наиболее почитаемых жанров. В той или иной мере ей отдали дань практически все композиторы. Особо значимым был этот жанр для композиторов республик Закавказья и Средней Азии, а также многих автономных республик, в которых профессиональное композиторское творчество только зарождалось.

В творчестве белорусских композиторов обработка играла наиболее существенную роль и в 1930-е (Н. Аладов, В. Золотарев, А. Туренков, Н. Чуркин), и в 50—60-е гг. (А. Богатырев, П. Подковыров, Е. Тикоцкий). Вспыхнувший с новой силой в 70-е гг. под влиянием течения «новой фольклорной волны» интерес к жанру обработки не угасает и поныне (А. Мдивани, А. Шлег, А. Рошинский и др.).

Несмотря на художественную самостоятельность и историческую устойчивость жанра обработки народных мелодий, теория его практически не разработана. До настоящего времени не существует научного определения жанра, не дано описание определяющих его сущность типических признаков. Вряд ли можно отнести к ряду научных определений, приведенное в Музыкальной

энциклопедии. В соответствии с ним обработкой народных мелодий следует считать их гармонизацию, а также создание к народным мелодиям сопровождения для того или иного инструмента (или инструментов), выходящую за пределы простого последования аккордов<sup>1</sup>. На страницах публикаций Б. Асафьева, Е. Гиппиуса, А. Польшпиной, В. Хорошайло<sup>2</sup> в той или иной мере касающихся жанра обработки, мы также не находим конкретного определения данного понятия

Цель настоящей работы — выявить характерные типические признаки жанра обработки и дать его научное определение.

Анализируя эволюцию жанра обработки, Асафьев отмечает отдельные вехи этой эволюции. Он отмечает этап становления жанра в европеизированном быте Петербурга XVIII в. В это время, пишет Асафьев, начинается «эпоха полусознанной стилизации: песню приспособливают так, чтобы она могла бытовать в городе в условиях европейской музыкальной культуры»<sup>3</sup>. Действительно, в первых известных сборниках обработок русских народных песен В. Трутовского и И. Прача национальный характер сохраняла только мелодия. Гармония не выходила за пределы общевропейской академической, а в фактуре сопровождения часто дублировалась мелодия. Постепенно появляется простейший аккомпанемент в виде гармонической фигурации (гитарный перебор).

В первой трети XIX в. в результате усвоения европейской музыки происходит, как подчеркивает Асафьев, еще большее подчинение песенного мелоса гомофонно-гармоническому стилю, но далее возникает следующий период, который Асафьев характеризует как период уже осознанной художественной стилизации. В творчестве Балакирева и Римского-Корсакова гармоническое мышление стилизуется в соответствии с ладовой структурой и характером песен, в результате чего аккомпанемент меняется в сторону все большей диатонизации гармонии. В обработках Лядова фактура аккомпанемента уже складывается из мелодических подголосочных линий, которые образуют легкую и пластичную ткань. Именно этот композитор, по мнению Асафьева, ближе всего подошел к полифонически-подголосочному строению народного типа<sup>4</sup>.

Наконец, в творчестве А. Кастальского обработка приходит к новому принципу осознания народной музыкальной системы как самостоятельной ценности<sup>5</sup>. Такое понимание народной музыки становится той эстетической основой, на которой в XX в. создаются лучшие сочинения в жанре обработки.

На рубеже XIX—XX вв. жанр обработки получил плодотворное развитие в оркестровых пьесах. В этом виде творчества наиболее ярко проявилось дарование Лядова (8 народных песен для симфонического оркестра) и Н. Фомина (обработки для оркестра русских народных инструментов), которые развили метод фактурно-тембровых вариаций, впервые успешно примененный Глинкой в его знаменитой «Камаринской», фантазии на две русские темы. Оркестровая миниатюра в жанре обработки народной песни на долгие десятилетия стал основой репертуара национальных оркестров народных инструментов.

Стремясь отразить образную многогранность музыкального фольклора, композиторы обращались к народным темам различного характера. В разные периоды развития советской музыки композиторы осваивали различные пласты национального музыкального фольклора. Менялось и их отношение к фольклорному первоисточнику. Интонационным фундаментом первого этапа были в основном танцевальные, игровые, шуточные и, реже, лирические протяжные песни. На мелодику некоторых произведений наложила отпечаток бытовая музыка города: танцы, марши. Затем композиторы обратились к музыкальному фольклору поздних исторических слоев и начали разрабатывать такие его жанры, как рекрутскую, солдатскую, партизанскую и современную колхозную песни. Под влиянием течения «новой фольклорной волны» национальный музыкальный мелос стал осваиваться еще более интенсивно. Наблюдается заметное обогащение жанра обработки за счет привлечения регионального фольклора. Композиторы обращаются к новым его пластам — частушке и детской песне.

«Возрождение» жанра приходится на 1970—80-е гг., причем жанр не просто возрождается, а претерпевает значительную трансформацию. Стремясь к раскрытию глубинных, сущностных, скрытых при поверхностном наблюдении свойств фольклорной

мелодии и текста, композиторы находят для этого индивидуальные по стилистике, современные по технике письма убедительные художественные решения. Народная тема подвергается более свободной разработке, чем в обработках классического типа И все же, хотя сочинения этого времени занимают промежуточное положение между собственно обработкой и жанрами, предоставляющими композитору более широкие возможности в работе с фольклорным первоисточником, по сути их все же можно отнести к обработкам нового типа

В советской, в том числе и белорусской, музыкальной культуре наибольшее распространение получила обработка «классического» типа. По образному выражению И. Земцовского, этот тип обработок «иллюстрирует народную песню, так сказать, *портретирует* ее, или же раскрывает приглушенные в оригинале стороны, дополняя ее, но все же, как правило, обходится без радикального переосмысления, что вполне понятно, ибо это не входит в задачу жанра»<sup>6</sup>. Вскрывая сущность данного жанра, Асафьев использует термин «перевод», понимая под ним перевод из народно-архаической художественной стадии в современную, причем подчеркивает, что «общепринятое выражение художественная "обработка" содержит в себе **противоположение** городской художественной культуры... фольклору... словно художественное не свойственно его природе»<sup>7</sup>.

Вышесказанное позволяет нам дать определение жанру обработки. Итак, под обработкой мы будем понимать *композиторскую версию народной песни или танца, целью которой является презентация («портретирование») фольклорного первоисточника, в которой автор обходится без качественного переосмысления ее первичного природного содержания.*

Говоря о портретировании фольклорного образца, необходимо отметить, что диапазон индивидуального видения и творческих исканий композиторов в индивидуальном его претворении весьма широк. Также, как в живописи жанр портрета представлен и реалистичными, почти фотографическими по технике произведениями художников XVII—XIX вв., и авангардными полотнами П. Пикассо и А. Модильяни, спектр музыкальных портретов про-

стирается от классических по своей стилистике стилизаций народной темы до обработок, в которых широко использованы приемы композиционной техники XX в. В музыкальных и живописных портретах второй половины XX в. и художник и композитор стремятся к передаче средствами своего искусства не внешнего сходства, а раскрытия внутренней сущности портретируемого образа. Но как в живописи, так и в музыке оригинал остается узнаваемым

Специфика содержания жанра обработки обусловлена, главным образом, некоторыми особенностями ее эстетики, вытекающими из того, что жанр сформировался в результате своеобразного синтеза элементов народной и профессиональной музыкальных культур. Именно поэтому проблема народности, столь важная для любой области профессионального музыкального (и не только музыкального!) искусства, приобретает в жанре обработки совершенно особое, определяющее значение. Проблема народности, как известно, имеет целый ряд аспектов, но в рамках наших рассуждений особый интерес представляют два: народ как объект художественного творчества и народ как субъект искусства. В первом случае народность проявляется в тематике обработки, во втором — в ее содержании.

Центральной, если не сказать больше, единственной темой жанра обработки является тема народа во всей ее многогранности: его быт, труд, обряды, празднества, черты характера, мечты, чувства и окружающий его мир.

Другим проявлением народности является то, что народная песня не просто определяет интонационную основу, а, следовательно, и содержание, и образный строй сочинений, но народ опосредованно участвует в процессе профессионального творчества. И выражается это участие в том, что «народ создает арсенал художественных образов, из которого художник черпает свою образную систему»<sup>8</sup>.

«Вся суть соответственных работ, — пишет Асафьев, — лежит в неразрывном содружестве — творческо-эстетическом — именно двух художественных культур: современной городской, отраженной в личности данного композитора и народно-крестьянской. Из

этого содружества содержания и образуется национальное своеобразие склада, стиля и формы произведений не всецело личного, индивидуального изобретения, т.е. в итоге — безусловно интеллектуально-эстетическое единство, *получающее широту воздействия и общечеловеческую значимость* (курсив мой. — Н. Я.)»<sup>9</sup>.

Рассмотрев, чем является жанр обработки по своей сути, по содержанию, нельзя не остановиться, хотя бы вкратце, на стилевых ее особенностях. Ведь именно в обработке откристаллизовались основные приемы развития фольклорной темы, и были найдены разнообразные средства этого развития, которые впоследствии стали основополагающими для многих иных жанров — рапсодий, фантазий, сюит, увертюр, симфоний, кантат.

Наибольший интерес для рассмотрения представляют инструментальные (оркестровые) обработки народных песен, поскольку в них с наибольшей полнотой проявляется мастерство композитора в «переводе» фольклорного материала, содержательную основу которого составляет словесный текст, в «чистую» инструментальную музыку.

Общие принципы и частные приемы такого перевода постепенно вырисовались еще в «Камаринской» Глинки. «При переносе песни в инструментальную область, — пишет Цуккерман, — текст отпадает, поэтому может возникнуть естественное стремление возместить его отсутствие путем мобилизации тех или иных выразительных средств самой музыки, как бы соответствующих текстовым явлениям. Самый важный случай в этой области — *отражение сюжетного развития, данного в тексте, посредством «бессловесного» варьирования. В этом — одна из главных эстетических основ вариационности при обработке народной песни в инструментальной музыке* (курсив мой. — Н. Я.)»<sup>10</sup>.

Продвижение в инструментальной обработке навеяно аналогичными закономерностями словесного текста и осуществляются посредством фактурно-тембрового варьирования на основе глинкаевского *soprano ostinato*, предполагающего строгое выдерживание темы-мелодии. Композиторы используют при этом разнообразные музыкально-выразительные средства. В области гармонии они опираются на натурально-ладовую основу, обращения аккор-

дов с преимущественно секундовыми соотношениями в басу. В области полифонии применяют подголосочно-полифонический склад, остинато, органный пункт (бурдонирование), имитационную полифонию, фактуру хорового типа, сочетая соло и тутти. В области инструментовки используют разнообразное сочетание регистров, чистых и смешанных тембров, тембровое колорирование темы за счет использования различных исполнительских приемов. В области структуры композиторы опираются преимущественно на куплетную форму. При этом песням протяжным соответствуют структуры из двух-трех проведений темы, песням живым, подвижным, инструментального характера (танцевальным, шуточным, наигрышам) — соответствует многократное варьирование.

При этом следует учитывать, что обработка, несмотря на вариационный метод развития, принципиально отличается от вариаций на народную тему, в которых тема является всего лишь *материалом* для свободного варьирования и основной целью которой выступает фактурно-регистровое оформление как таковое, тогда как сутью обработки является портретирование фольклорного образца. Как справедливо заключает Цуккерман, следует передать: «...не мелодию, отвлеченную от ее реального звучания, а песню, пропетую инструментом в соответствии с подразумеваемыми словами...»<sup>11</sup>.

Исторически обработка эволюционирует от сочинений с простейшим структурным, метроритмическим, ладогармоническим, фактурным и тембровым оформлением темы до более сложных по форме и драматургии произведений, в которых широко используются различные средства музыкальной выразительности. В обработках последней четверти XX в. композиторы стремятся передать не только общее содержание и черты внешнего сходства профессиональной и народной формотворчества, но и отразить существенные стиливые закономерности, свойственные народной музыке: нестабильность построения формы, импровизационный характер, вариантность развития, интонационную и метрическую неустойчивость и т. п.

Правда, следует признать, что по мере освоения крупных, циклических жанров профессионального композиторского творчества,

позволяющих более свободно работать с фольклорным образцом, композиторы на время утрачивают интерес к обработке как жанру и перемещают акцент на обработку, как принцип развития.

Важным признаком жанра обработки является принципиальная программность. Здесь доминирует жанрово-характеристическая программность, источником которой является народная песня. И хотя часть исследователей считает, что «не следует относить к программному роду музыку, сочиненную на народные темы, даже если эти темы указаны в заглавии»<sup>12</sup>, все же, думается, выделение программности такого типа вполне правомерно.

Текст фольклорного источника, при условии знания слушателем содержания песни хотя бы в общих чертах, в полной мере выполняет в произведении на народные темы функцию программы, ибо направляет и конкретизирует восприятие, придает ему предметно-понятийную направленность. Недаром эту функцию программности Ю. Хохлов выделяет как основную<sup>13</sup>. Ведь даже в тех случаях, когда сочинение нельзя безоговорочно признать условно программным, хотя его тематический материал явно фольклорного происхождения, народная мелодия стимулирует слушательское восприятие и дает толчок к более глубокой жанровой и образной конкретизации. В жанре обработки это положение имеет определяющее значение.

Иногда композиторы обращаются и к сюжетной программности картинного типа. В этих случаях программа бывает намечена лаконичным выразительным заголовком. Известно, что и этот тип программности встречается в традиционной музыке разных народов.

Не менее важна и программность, предопределенная жанровой основой самого фольклорного образца. Мы имеем в виду программу, обусловленную функциональным назначением фольклорного первоисточника (обряд, сигнальность, танцевальность, маршевость, звукоизобразительность и т. п.). Программность этого типа, имеет глубокие национальные корни и способствует более глубокому проникновению в сущность народного образца, его точному портретированию и пробуждает необходимые ассоциации у слушателя.

Необходимо оговориться, что по мере удаления во времени реального бытования первоисточника в естественной среде обитания от обработки, созданной на его основе, эффект программности снижается, либо даже утрачивается полностью. Это происходит из-за незнания слушателем (а иногда и самим композитором!) словесного текста или непонимания жанровой первоосновы народного образца. И хотя в некоторых случаях функциональное содержание лежит на поверхности (к примеру, сигнальность, звукоизобразительность, маршевость), обрядовая сущность музыки постепенно угасает в общественном сознании городского реципиента. Это же касается и «закрытой» программности музыки, незнакомых для слушателя музыкальных культур, как, например, для европейца азиатская или восточная культуры.

Следует подчеркнуть, что, пожалуй, ни в одной другой области композиторского творчества национальный колорит не проступает так открыто и с такой силой, как в жанре обработки. В свое время Асафьев, анализируя «Фантазию на сербские темы», «Увертюру на русские темы» Римского-Корсакова и подобные им сочинения, высказал мысль о том, что в произведениях такого рода национальный колорит выступает уже не как свойство музыки, а как *цель задания*<sup>14</sup> [9, с 163]. Эта мысль может быть с полным правом отнесена к жанру обработки в целом, ибо национальный колорит определяет ее содержание, сущность и стилевые особенности.

И все же по мере развития профессиональной композиторской школы жанр обработки постепенно уступает место жанрам, в которых авторская индивидуальная позиция в отношении фольклора становится более действенной. Это отметил еще в 70-е годы белорусский музыковед Г. Глущенко, который писал: «Фольклор ныне перестал быть для композиторов исходной информацией — своего рода семантикой образного содержания произведений, что было характерно для периода становления белорусской музыки. В лучших, наиболее ярких произведениях белорусской музыки отмечается индивидуальное прочтение национальных сюжетов, собственный авторский подход к ним, личная художественная позиция. Композиторы переосмысливают фольклорную образность,

отыскивают в ней новые грани, а иногда выходят за ее пределы. При этом национальное начало в музыке сохраняется, ибо... оно коренится в сознании композитора, составляет важную особенность его художественного мировоззрения».

Рассмотрение жанра обработки в исторической динамике и анализ некоторых типических признаков жанра дает основание для следующих выводов:

1. Обработка — иллюстрация, «портретирование» народной темы без кардинальных изменений ее образно-эмоциональной сущности;

2. В инструментальной обработке текст компенсируется путем фактурно-тембрового варьирования за счет мобилизации собственно инструментальных выразительных средств;

3. Обработка — принципиально программный жанр. Функцию программы выполняет текст народной песни, функциональное назначение фольклорного прототипа

4. Художественная ценность жанра обработки не ограничивается лишь национальными рамками, так как образно-эмоциональное содержание ее общезначимо и отражает общечеловеческое, опираясь при этом на прочный фундамент традиций национальной народной и мировой профессиональной музыкальных культур.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Обработка // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. — Т.3. — М., 1976. — Стб. 1070-1071.

<sup>2</sup> Асафьев, Б. Культивирование народной песни в музыке города / Б. Асафьев // Б. Асафьев. Русская музыка. — А., 1979. — С. 100—110; Гиппиус, Е. Балакирев — собиратель русских народных песен / Е. Гиппиус // Советская музыка. — 1953. — № 4. — С. 69—76; № 5. — С. 61—67; Польшина, А. Обработка русской народной песни в репертуаре оркестров и ансамблей народных инструментов / А. Польшина. — М., 1983. — 141 с.; Хорошайло, В. Обработки народной песни для хора а capella в отечественной музыкальной культуре XX века и творчество А. В. Михайлова / В. Хорошайло. — Автореф. дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ростовская гос. консерватория им. С. В. Рахманинова. — Ростов, 2005. — 16 с

<sup>3</sup> Асафьев, Б. Культивирование народной песни ... — С. 100.

- <sup>4</sup> Асафьев, Б. Культивирование народной песни... — С. 107.
- <sup>5</sup> Асафьев, Б. Культивирование народной песни... — С. 100-101.
- <sup>6</sup> Земцовский, И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. Земцовский. — М.; А, 1978. — 174 с. — С. 48.
- <sup>7</sup> Асафьев, Б. Григ и норвежский фольклор / Б. Асафьев // О народной музыке / Сост. И. Земцовский, А.Кунанбаева. — А, 1987. — 248 с — С. 216.
- <sup>8</sup> Бореев, Ю. Эстетика / Ю. Борев. — М., 1981. — 399 с — С. 129.
- <sup>9</sup> Асафьев, Б. Григ... — С. 216—217.
- <sup>10</sup> Цуккерман, В. «Камаринская» Глинка и ее традиции в русской музыке / В. Цуккерман. — М., 1957. — 497 с — С. 230.
- <sup>11</sup> Цуккерман, В. «Камаринская» Глинка... — С. 231.
- <sup>12</sup> Горковенко, А. Музыкальный фольклор как основа профессиональной музыкальной культуры / А. Горковенко // Актуальные вопросы современной фольклористики. — А, 1980. -т- С. 65—82. — С. 92.
- <sup>13</sup> Хохлов, Ю. О музыкальной программности / Ю. Хохлов. — М., 1963. — 147 с. — С. И.
- <sup>14</sup> См. об этом: Асафьев, Б. Русская музыка: XIX и начало XX века / Б. Асафьев. — Л: Музыка, 1979. — 344 с — С. 163.