

УДК 781.6

DOI: 10.17223/22220836/38/18

А.В. Пчелинцев

**ВЕЛИКИЙ МИНИАТЮРИСТ: НАРОДНАЯ ПЕСНЯ
И ОТРАЖЕНИЕ ЕЕ ГЕНЕТИЧЕСКИХ ИСТОКОВ В ОБРАБОТКАХ
А.К. ЛЯДОВА**

Статья посвящена исследованию обработок народных песен, ставших для композитора самостоятельной сферой творчества. В ней нашла отражение органичная связь с народным мелосом, выявленная генетически более точно, чем у его старших современников. Характерно, что опыт аранжировки народной песни в понимании А.К. Лядова не стал конечной точкой на пути творческих исканий целого поколения русских композиторов, а открыл и подчеркнул стилистически точными приемами сопровождения новые грани народного мелоса.

Ключевые слова: аранжировка, обработка, народная песня.

В музыкальной панораме второй половины XIX в. совершенно особой сферой в творчестве ряда русских композиторов стало обращение к народной песне. Бурный интерес к ней стал отражением потребностей и запросов современного общества, и профессиональные композиторы не могли оставаться в стороне от этих процессов. Этому способствовала также государственная поддержка, что выразилось в создании Песенной комиссии при Русском географическом обществе, призванной способствовать распространению и популяризации народных песен. Такова историческая канва, на фоне которой подлинно народная крестьянская песня стала обретать новую жизнь. Одной из главных задач, связанных с осмыслением народного мелоса, стал поиск стилистически точных, эстетически взвешенных и художественно оправданных решений при работе с фольклорным первоисточником. Эта проблема затронула всех, кто к нему прикасался: от М.А. Балакирева, стоявшего у истоков этой деятельности, до Н.А. Римского-Корсакова, П.И. Чайковского, С.М. Ляпунова и А.К. Лядова. Каждый из них решал эту проблему самобытно, в соответствии с поставленными художественными задачами. Значительный интерес в этом смысле представляет творчество А.К. Лядова, отражающее в аранжировках песен предельно тонкую генетическую связь с народным мелосом, мастерски достигаемую минимальными выразительными средствами.

К концу девяностых годов XIX столетия, когда А.К. Лядов обратился к обработкам народных песен, уже накопился значительный опыт их осмысления с позиций русской музыкальной фольклористики. Насколько важное место в ней занимала народная песня, свидетельствуют хотя бы трогательные по своей стилистике подзаголовки, сопровождавшие названия сборников, например: «Опыт систематического свода лирических песен с объяснением вариантов со стороны бытового и художественного их содержания Н.М. Лопатина, с положением песен для голоса и фортепиано В.П. Прокунина и с приложением полной расстановки слов некоторых вариантов по их напеву» (1889) или: «Русские народные песни непосредственно с голосов народа за-

писанные и с объяснениями изданные» (Ю.Н. Мельгунов, 1879). А.К. Лядов не мог также не знать и не испытать определенное влияние сборников Н.Е. Пальчикова (1888), не говоря уже о двух сборниках М.А. Балакирева (1866, 1900), Н.А. Римского-Корсакова (1876, 1882) и П.И. Чайковского (1869, 1873). Но композитор прошел свой уникальный путь в этой сфере музыкальной деятельности, оставив яркий и самобытный след. Понимая, что всякий художник «...живет и создает в условиях исторической среды, определяющей и уровень его знаний, и творческий метод, и характер истолкования явлений» [1. С. 8], можно, конечно, воспринимать опыт аранжировки народной песни в понимании А.К. Лядова как обобщение всего предыдущего. Но этот опыт не стал некой конечной точкой на пути творческих исканий целого поколения русских композиторов, представляющей собой «...лишь сплошную эволюцию образования национального стиля, предела которой в смысле какой-то единственной истинной точки нет и не может быть» [2. С. 112].

Первый из четырех сборников (1898), вышедший раньше остальных трех с обработками А.К. Лядова по материалам Песенной комиссии Русского географического общества, включает, на основе исследования Н.М. Владыкиной-Бочинской, в том числе четырнадцать песен, записанных самим композитором от народных певцов [1. С. 5]. Собираательство народных песен, как и обработка материалов Песенной комиссии, не были для композитора деятельностью по «призыву» М.А. Балакирева, умело организовывавшего такую работу. Тяга к использованию в собственном творчестве интонаций русских песен проявилась почти десятью годами раньше – в сочинении «18 детских песен на народные слова» (тетрадь 1, ор. 14, 1887; тетрадь 2, ор. 18, 1887; тетрадь 3, ор. 22, изд. 1890). Возможно, этот факт отличает А.К. Лядова от аналогичной деятельности в творческих биографиях того же П.И. Чайковского или Н.А. Римского-Корсакова.

Творческие методы А.К. Лядова в аранжировке народного мелоса в целом находятся в русле тенденций, обозначенных в первом сборнике М.А. Балакирева, а затем и Н.А. Римского-Корсакова, которые, по характеристике Б.В. Асафьева, представляют собой «стилизацию гармонического мышления под ладовый строй песни» [2. С. 118]. Наряду с общими подходами стилю композитора, в отличие от его старших современников, свойственно, пожалуй, наиболее бережное отношение к первоисточнику. Это отразилось в предельной органичности сопровождения, которое вытекает из глубокого понимания особенностей народной мелодики со свойственной ей вариантностью, модальностью, гетерофонией, отсутствием каких-либо чужеродных элементов в сочетании с особенностями индивидуального стиля «портретиста-миниатюриста», с присущим ему тонким художественным вкусом. Все это заметно отличает аранжировки А.К. Лядова и делает их благодаря лаконизму и, порой, аскетичности, во благо главенства напева, «стопроцентно» узнаваемыми на фоне работ его современников. Например, в отличие от обработок Н.А. Римского-Корсакова, считавшего, что «имел полное право наряжать песню и в родные, и в заморские уборы, если только они шли к облику песни» [3. С. 349], или П.И. Чайковского, считавшего народную песню художественным произведением «лишь в обработке композитора» [4. С. 12]. На этом фоне обработки А.К. Лядова представляются наиболее рафинированным в

своей изысканности при всей его миниатюрности продуктом композиторского творчества. Обратимся непосредственно к особенностям методов работы композитора с народной песней.

Благодаря постоянно обновляемым слуховым впечатлениям, получаемым А.К. Лядовым в Новгородской губернии, где он проводил летние месяцы, у композитора сложилось собственное представление об особенностях народного многоголосия, свойственных ему приемах подголосочной полифонии. Это нашло отражение в характере сопровождения. Например, в обработках протяжных песен можно заметить определенную эволюцию. Буквальную дублировку хорового подхвата в фортепианной партии можно встретить лишь в ранних обработках, например, в песне «Со сторонунки своей родимой» (№ 4 из первого сборника): так делали и М.А. Балакирев, и Н.А. Римский-Корсаков. Стремление к более индивидуальному облику сопровождения, его персонализации проявляется в более поздних сборниках. В отдельных обработках это проявляется по-разному. В песне «Не твори-ко, млада, жалобу» (№ 76¹) сопровождение уже носит вполне самостоятельный и подчеркнуто инструментальный характер: непрерывная «вязь» шестнадцатых, удерживаемая тоническим органным пунктом, контрастирует размеренной ритмике напева.

Фортепианное сопровождение в песне «Нам бы, девушкам, горелки» (№ 77) также имеет независимый от напева облик. Композитор тонко очерчивает напев контрапунктирующим подголоском, предвосхищающим ладовую структуру (*Фа* миксолидийский), которая проявится лишь в хоровом подхвате.

Интересен в этом ряду пример, где каждый из вступающих подголосков образует во взаимодействии с запевом и хоровым подхватом контрапункт трех действующих лиц – персонажей, ведущих неспешный диалог («Сидит дрема», № 102). Степень свободы в подголосках «сдерживается» часто тоническим органным пунктом. В последнем из приведенных примеров он приобрел облик тремолирующего фона в третьей октаве. По наблюдению Н.М. Владыкиной-Бачинской, применение А.К. Лядовым трели на основном или квинтовом тоне тоники, особенно часто встречающейся во второй половине напева, представляет собою своеобразную «фортепьянную транскрипцию» подголоска в форме выдержанного звука – народного хорового приема, когда одна из певиц – «подголосница» вырывается из общей массы хора долго тянущимся звуком; такой прием характерен для южно-русского хорового стиля [1. С. 9].

В этих и других многочисленных обработках независимость фортепианного сопровождения, его удивительная прозрачность и ясность достигаются отсутствием в нем самой мелодии. При трехголосном изложении фактуры обработки в партии фортепиано, как правило, содержится два голоса (например, «На прощанице милой оставил», № 5, «Как по сениям, по сеничкам», № 10, «Ходил барин», № 97), при четырехголосном – три («Березничек частвовый», № 8, «Ой, перед воротечкам», № 9, «Нам бы, девушкам, горелки», № 77). Четырехголосие может также гибко сочетаться и варьироваться с

¹ Здесь и далее ссылки на номера даны по изданию: Лядов А. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М. : Музгиз, 1959. Предисловие и общая редакция Н.М. Владыкиной-Бачинской [1].

двух- и трехголосием (Ты, река ль, моя реченька», № 12, «Уж я сяду, молоденька», № 16, «Уж как по мосту, мосточку», № 27).

Определенное влияние М.А. Балакирева и Н.А. Римского-Корсакова сказывается в обработках духовных стихов. Этот жанровый пласт в наименьшей степени обнаруживает вариантность приемов изложения. Основным фактурным средством для композитора является дублировка напева в нижнем регистре. Это может быть удвоение мелодии в октаву с последовательным включением подголоска, образующего противодвижение мелодической линии и придающего фактуре гибкость и подвижность («Федор Тирон», № 31). В отдельных случаях А.К. Лядов гармонизирует духовный стих четырехголосно, подчеркивая суровость и мощь звучания, но после этого сразу переключается на более прозрачный тип изложения («Страшный суд», № 116, 6–7-й такты). Важным колористическим приемом, подчеркивающим аскетичность духовных стихов, служат фонизм совершенных консонансов («Помышляйте вы, христиане», № 32) и семантика колокольных звучностей («Страшный суд», № 116). Значительный интерес представляет обработка духовного стиха «Господи, помяни» (№ 66). Подвижность ткани при всей аскетичности напева достигается введением поочередно вступающей в разных голоса канонической имитации. Этот прием использован А.К. Лядовым в сочинении «Восемь русских народных песен для оркестра», ор. 58, «Духовный стих», № 1, причем, так же, как и в обработке, он дается в развитии – от первого проведения на *piano* в цифре 1 (первые скрипки – альты – вторые скрипки – виолончели и контрабасы) до кульминации в цифре 3, охватывающей весь оркестровый диапазон с дублировкой темы в верхнюю терцию у гобоев и кларнетов. Детальная фактурная проработка версии песни из сборника позволила композитору воспользоваться ею как эскизом, в котором уже были сформированы основные решения для дальнейшей оркестровки.

Оркестровый колорит аранжировок, их инструментализм подчеркивается порой применением характерных для народного инструментального искусства средств. Так, например, выполнена аранжировка песни «Можно, можно догадаться» (№ 54) – в духе типично балалаечной фактуры с нижним бурдолирующим тоном *соль* (хотя на современной балалайке это *ми*) и «надстройкой», дублирующей напев, в характере, имитирующем щипковую природу звукоизвлечения (*picchiettando* – отрывисто, легко). Таких примеров, связанных с подражанием народному инструментарию, очень мало, значительно меньше, чем у М.А. Балакирева, указывавшего на характер воспроизведения звука определенного инструмента, например рожка. Из других образцов можно назвать несколько песен с сопровождением в стиле игры на гусях, используемом в них частично: «Как во саду винограда куст», (№ 6), «Сваха ты, сваха» (№ 86), «За дижою сажу» (№ 107), «Иван гостиной сын» (№ 118) и др. Очень «дозированное» и тактичное использование «гусельного» сопровождения подтверждает мысль, что изобразительность в обработках А.К. Лядова никогда не была самоцелью и не выходила за рамки образного строя, свойственного той или иной народной песне. Чаще всего черты изобразительности, переданные музыкально-выразительными средствами, связаны с поэтическим текстом. Такова, например, былина «О птицах» (№ 70) с ее тонкой «визуализацией», воссоздающей атмосферу леса, «Как по морю» (№ 19) и «Илья Муромец» (№ 117) с практически зримой картинкой набегающих волн,

изобретательно переданной не только типичной для этого случая арпеджированной фактурой сопровождения.

При всем минимализме выразительных средств, их аскетичности миниатюры А.К. Лядова вполне самодостаточны. Причем достигается это лаконичностью и завершенностью приемов, которые при всей своей простоте обнаруживают удивительную естественность, правдоподобность и стилистическую обоснованность их применения. Этим свойством, справедливости ради сказать, обладали не все из его старших современников. Как нельзя лучше охарактеризовал напевы в обработке А.К. Лядова Б.В. Асафьев: «Каждый в отдельности – цветок, колоритный, ароматный, взращенный, взлелеянный лядовским бережным любовным уходом. Но в целом чувствуется новое, словно в показе народной лирики выявляются душевные свет и тепло, радость жить, потому что вот существует на свете народ, способный создавать столь прекрасные напевы, истинное отражение его психики» [5. С. 26].

Литература

1. Лядов А.К. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М. : Музгиз, 1959. 384 с.
2. Асафьев Б.В. О народной музыке / сост. И. Земцовский, А. Кунанбаева. Л. : Музыка, 1987. 248 с.
3. Цуккерман В.А. Римский-Корсаков и народная песня. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М. : Музыка, 1970. 560 с.
4. Евсеев С.В. Народные песни в обработке П.И. Чайковского / ред., предисл. и коммент. Б.И. Рабиновича. М. : Музыка, 1973. 137 с.
5. Асафьев Б.В. О русской песенности // Избр. статьи. Вып. II. М., 1952. С. 58–61.

Anatoly V. Pchelintsev, Moscow State Institute of Music named after A.G. Schnittke (Moscow, Russian Federation).

E-mail: a.v.pchelintsev@mail.ru

Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2020, 38, pp. 201–206.

DOI: 10.17223/2220836/38/18

GREAT MINIATURIST: FOLK SONG AND THE REFLECTION OF ITS GENETIC ORIGINS IN THE ARRANGEMENTS OF A.K. LYADOV

Keywords: arrangement; arrangement; processing; folk song.

The article is devoted to the study of one of the most interesting facets of the composer's work – the processing of folk songs, which were for him not only a creative laboratory, but also a completely independent genre sphere of creativity. A historical panorama is considered, against which a truly peasant folk song began to find a new life. The author notes that the search for stylistically accurate, aesthetically weighted and artistically justified solutions when working with a folklore source became the general direction of the activities of A.K. Lyadov's older contemporaries in the arrangement of folk melodies. Creativity of the composer in this sense is of considerable interest, and the author sees in arrangements of songs the reflection in them of an extremely fine genetic connection with the folklore source. It is characteristic that A.K. Lyadov used extremely simple and laconic expressive means to achieve such unity. By the time the composer turned to treatments, considerable experience has already accumulated in their comprehension from the standpoint of Russian musical folklore.

At the same time, the composer succeeded in finding compositional methods that were the result of a deep understanding of the peculiarities of folk melodies with its characteristic variation, modality, and heterophony. There are no foreign elements in the arrangements of A.K. Lyadov. In combination with the peculiarities of the individual style of the “portraitist-miniaturist” a subtle artistic result is formed. Laconism and, at times, asceticism, for the benefit of the primacy of the song, noticeably distinguish the processing of A.K. Lyadov and make them “absolutely” recognizable against the background of the works of his contemporaries. The composer had his own idea about the peculiarities of the folk polyphony, peculiar to him receptions of sub-voice polyphony. This is reflected in the nature

of the escort. For example, in processing lingering songs, you can notice a certain evolution. In the later collections of treatments, A.K. Lyadov's aspiration to a more individual appearance of escorts, his personalization is noticeable. The work deals with specific techniques that the composer used for this. In particular, in some treatments this is sometimes achieved by the instrumental nature of the accompaniment, as well as by subtly outlined melodies with contrapuntal ear-poles. Independence of piano accompaniment, its amazing transparency and clarity are achieved by the absence of the melody itself. The number of notes in the processing is directly dependent on the source store. An important coloristic technique in the processing of spiritual verses is the phonism of perfect consonances, emphasizing their asceticism, and the semantics of bell-shaped sonorities. Orchestral coloring arrangements, their instrumentalism is also an important facet of the composer's creative methods. In particular, such an effect is achieved through the use of means characteristic of folk instrumental art.

References

1. Lyadov, A.K. (1959) *Pesni russkogo naroda v obrabotke dlya odnogo golosa i fortepiano* [Russian folk songs for one voice and piano]. Moscow: Muzgiz.
2. Asafiev, B.V. (1987) *O narodnoy muzyke* [About folk music]. Leningrad: Muzyka.
3. Tsukkerman, V.A. (1970) *Rimskiy-Korsakov i narodnaya pesnya. Muzykal'no-teoreticheskie ocherki i etyudy* [Rimsky-Korsakov and folk song. Musical-theoretical essays and etudes]. Moscow: Muzyka.
4. Evseev, S.V. (1973) *Narodnye pesni v obrabotke P.I. Chaykovskogo* [Folk songs arranged by P.I. Tchaikovsky]. Moscow: Muzyka.
5. Asafiev, B.V. (1952) *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. Issue 2. Moscow: [s.n.], pp. 58–61.