

УДК 78.03.782/784+784.1

М. Варакута

**О МЕТОДАХ РАБОТЫ С НАРОДНО-
ПЕСЕННЫМ ФОЛЬКЛОРОМ В ХОРОВОЙ
МИНИАТЮРЕ ФОЛЬКЛОРНОГО ТИПА
(НА ПРИМЕРЕ ЦИКЛА «ПІСНІ З ВОЛИНІ» А. НЕКРАСОВА)**

В статье изучаются миниатюры хорового цикла «Пісні з Волині» Александра Некрасова, на примере которых рассматриваются методы работы композитора с фольклорным материалом. Отмечается взаимосвязь между избранием определенного метода обработки и жанровой природой фольклорного тематизма.

***Ключевые слова:** хоровая миниатюра, народно-песенный фольклор, гармонизация, свободная обработка, фольклорная импровизация.*

Украинская музыкальная культура формировалась на протяжении многих столетий, ее основой стал самобытный народно-песенный фольклор, отличающийся особым эмоционально-образным строем, развитой жанровой системой, разнообразием стилей, явно выраженной импровизационной природой. С фольклорными истоками тесно связан жанр хоровой обработки народных песен, зародившийся в украинской музыкальной культуре на рубеже XIX–XX веков и получивший многоплановое претворение в творчестве Н. Лысенко, К. Стеценко, Н. Леонтовича. Взаимосвязь с народно-песенными истоками свойственна жанру хоровой миниатюры фольклорного типа, активно развивающемуся в современной украинской музыке, в котором фольклорный тематизм получает не только широкое преломление, но и новаторское переосмысление, обогащаясь сонорной звукописью, ладогармоническими и метроритмическими средствами музыки XX века.

Избрание определенного метода работы с народно-песенным материалом в каждом случае индивидуально и во многом связано с жанровой природой фольклорного тематизма.

Рассмотрим взаимосвязь жанровой основы фольклорного материала и методов его обработки на примере хоровых миниатюр донецкого композитора Александра Ивановича Некрасова, избрав в качестве материала для анализа хоровой цикл «Пісні з Волині». В него вошли 17 композиций, сгруппированных в 4 сюиты, каждая из которых включает обработки одножанровых песен: № 1 — дет-

ский фольклор («Иди, іди, дощику», «Ой ти, котку», «Ой скок коток», «Бом-дзень»), № 2 — песни любовно-лирической тематики («Ой ти, дубе, зелен дубе», «Ой ти, вишенько, ти, черешенько», «Ой у полі два дубки», «Сива зозуленько, не літай раненько»), № 3 и № 4 — календарно-обрядовый фольклор (в сюите № 3 — веснянка «Ой, виходьте, дівчата», косарская песня «Ой не коси, мій таточко, мій татойко, сіна», купальская песня «Розкопаю я гору», жнивварская песня «Станьте, дівчата, в рядочок», колядка «В чистому полі сам плужок ходить»; в сюите № 4 — веснянка «Весна наша з квітками», петривочная песня «Перепеличенька ряба, невеличенька», жнивварская песня «Ой зашуміла дуброва», щедрилка «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску»).

В жанре хоровой обработки получили распространение следующие методы работы с фольклорным материалом:

1) традиционная гармонизация народной мелодии — предполагает полное сохранение мелодии и подчинение ей всех остальных хоровых голосов, преобладание в музыкальной ткани хоральной фактуры и гармонического склада;

2) обработка — принцип работы с фольклором, при котором народная тема, с одной стороны, сохраняет свою целостность, а с другой, подвергается некоторым преобразованиям (временно утрачивает господствующее положение, подвергается развитию и т. д.);

3) свободная обработка — предоставляет композитору огромную творческую свободу: мелодия песни определяет основное интонационное содержание хоровой композиции, но, в то же время, подвергается значительным преобразованиям, в результате чего утрачивает свою целостность, что позволяет композитору расширить возможности формообразования и фактурного изложения;

4) фольклорная импровизация — связана с использованием в хоровой ткани совокупности колоритных музыкально-стилистических приемов, за которыми и закрепляется определение «фольклорных импровизаций».

Анализ композиций хорового цикла «Пісні з Волині» показал, что их автор обращается к известным методам работы с фольклорным материалом, однако использует их в разной степени. Так, к методу традиционной гармонизации композитор обращается в трех миниатюрах календарно-обрядовой тематики: веснянке «Ой виходьте, дівчата», петривочной песне «Перепеличенька ряба, невеличенька» и щедрилке «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску».

Метод обработки избран в композициях, разнообразных по своей тематике, но сходных по образно-эмоциональному состоянию. Это детская колыбельная «Ой ти, котку» (сюита № 1), веснянка «Весна наша з квітками» (сюита № 4), жниварские песни «Станьте, дівчата, в рядочок» (сюита № 3) и «Ой зашуміла дуброва» (сюита № 4), а также лирические песни «Ой ти, дубе, зелен дубе» и «Ой у полі два дубки» (сюита № 2).

На метод свободной обработки композитор опирается в миниатюрах «Иди, іди, дощику» и «Ой скок, коток» (сюита № 1), «Ой ти, вишенько, ти, черешенько» и «Сива зозуленька, не літай раненько» (сюита № 2), в косарской песне «Ой не коси, мій таточко, сіна», купальской песне «Розкопаю я гору» и колядке «В чистому полі сам плужок ходить» (сюита № 3).

Метод фольклорной импровизации избран в хоровой миниатюре «Бом-дзень», завершающей фольклорную сюиту № 1.

Рассмотрим особенности преломления различных методов работы А. Некрасова с фольклорным материалом на примере избранных миниатюр хорового цикла — шедрилки «Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску» (метод гармонизации), колыбельной «Ой ти, котку» (метод обработки), игровой песни «Иди, іди, дощику» (метод свободной обработки) и шуточной детской песни «Бом-дзень» (метод фольклорной импровизации).

В миниатюре «**Ой в лужку, в лужку, на жовтім піску**» (метод гармонизации) отражены традиции исполнения шедрилок на святочной неделе: подчеркивается массовый характер пения, из общей массы исполнителей выделен солист, которому поручены краткие сольные зачины, подхватываемые далее стройным и разноголосым хоровым тутти, используются простые имитации с одновременным вступлением темы в разных хоровых партиях для создания эффекта «гомона толпы» и пр.

Композиция состоит из семи проведений темы, каждое из которых составляет куплет песни. В первых двух куплетах происходит экспонирование темы песни-шедрилки. Здесь она излагается в своем основном виде сначала у сопрано-соло, которое подхватывается партиями женских голосов, а затем в полнозвучии всего хорового состава. Гармонизация темы в первых двух куплетах вначале имеет признаки гетерофонного расщепления унисона. В гармонизации второго куплета преобладают функциональные обороты (D — T, SII_{4/3} — D — T и др.), что происходит в результате осмысления ладо-

функціонального значення звуків, складаючих тему, а також благодаря підключенню басових голосів, в яких викладаються основні тони аккордів.

Для чотирьох наступних куплетів характерно імітаційне викладення початкового інтонаційного обороту теми, що дозволяє композитору комбінувати різні хорові складові, сопоставляти тональності виконань (E-dur — A-dur). Імітаційність направлена не на зміну основних якостей теми, а на розквітчення її новими фарбами. Кульмінаційним є заключительний, сьомий куплет, в якому спів знову стає масовим і стройним, чому сприяє абсолютна ритмічна тотожність хорових партій. Учасники народної сценки, завершив своє невелике святково-обрядове виставлення, виконують величальну пісню («Шедрий вечір!»).

В мініатюрі «**Ой ти, котку**» (метод обробки) основне інтонаційне зміст твору визначає виразлива, пластична мелодія колибельної пісні. В багатоголосній хоровій фактурі народна мелодія набуває значення теми, під яку «підстраиваються» всі інші голоси. Багатократні виконання теми базуються на чергуванні сольного і хорового викладення. Благодаря постійним фактурним і інтонаційним перетворенням створюється варіантна форма, подібна народно-пісенним зразкам фольклору.

Тема хорової обробки складається з двох елементів:

- 1) мотиву покачування («люлі-люлі», т. 1–2);
- 2) мелодії колибельної пісні («ой ти, котку», т. 3–4).

Послідовність цих двох елементів складає невелике чотирихтатне побудовування — куплет. З першого мотиву виростають «тягущіся», фонові звуки, супроводжують основну мелодію хорової композиції. На протязі перших п'яти куплетів варіювання зосереджене саме тут. Во другому куплеті вистійаний педальний тон спочатку перетворюється в нисходячу послідовність звуків в межах малої терції (т. 6), а потім відбувається розщеплення хорового унісона до терції, з варіантними, натурально-ладовими змінами ступенів (VI натуральна — VII дорійська, VII натуральна — VII гармонічна, т. 7). В четвертому куплеті аналогічному варіантному перетворенню, з розщепленнями хорового унісона і збільшенням кількості реально звучачих голосів, піддається і другий елемент, т. є. сама мелодія коли-

бельной песни. Интересно, что все это происходит только в хоровых изложениях темы (второй и четвертый куплеты), а во всех сольных куплетах (первый, третий и пятый) сохранена более камерная фактура — тема на фоне одного выдержанного звука.

В последнем, шестом куплете (т. 20 и до конца) происходит еще более значительное варьирование элементов темы. Из мелодии колыбельной вычлениются отдельные краткие мотивы, а мотив покачивания приобретает самостоятельное значение.

Для миниатюры «**Иди, иди, дощику**» (метод свободной обработки) характерно активное творческое развитие фольклорного материала, включающее значительное мелодическое преобразование народно-песенной темы, расширение возможностей формообразования, свободное фактурное изложение, использование принципов сквозного развития, колористическая трактовка основного образа и пр. В основе миниатюры — краткая, интонационно простая и ритмически упругая двухтактная попевка («**іди, іди, дощику**»). Она является тематическим ядром всей композиции, которое бесконечно варьируется, разрастается, охватывает значительное пространство, создает динамично насыщенную «волну» и в кульминации заполняет своим звучанием весь диапазон женского хора.

Попевка «**іди, іди, дощику**» основана на простейшей интонации: квартовом скачке в нисходящем и восходящем направлении, образованном между чередованиями звуков «**соль**» и «**ре**», которые являются, соответственно, тонической и доминантовой ступенями мажорного лада (тональность G-dur). Однообразие многократных повторений в теме одной интонации компенсируется переменностью текста («**іди, іди, дощику, || зварю тобі борщику || в череп'янім горщику**»).

При последующих переизложениях темы попевка, сохраняя свою ритмическую основу, подвергается интонационным преобразованиям. Движение мелодии приобретает восходящую направленность, а квартовые скачки сменяются поступенным движением в диапазоне мажорной терции («**соль — ля — си**»). Квартовые ходы сохраняются в альтерной партии и образуют оstinатный фон, на котором развертывается обновленный вариант темы. Звуковой диапазон данного проведения темы, в совокупности с оstinатным сопровождением, образует звукоряд мажорного гексакорда («**ре — соль — ля — си**»).

Диатоническому одно- и двухголосному проведению темы противопоставляется аккордовый склад, образование которого имеет линейную природу и является результатом мелодического движе-

ния голосов. Здесь попевочные интонации варьируются в каждой из шести хоровых партий, появившихся в результате *divisi* сопрано и альтов, однако сама двухтактовая попевка повторяется четырежды, образуя восьмитактовую периодичность.

В образовавшихся аккордовых структурах контрастно сопоставлены ладовые устой и неустой, составляющие интонационную основу попевки. Нисходящий квартовый скачок помещен в партию нижнего голоса и составляет тонико-доминантовый оборот. Для его гармонизации композитор использует аккорды тоники и доминанты. Это традиционное $T_{5/3}$ («соль — си — ре») и альтерированный D_{11} с повышенным квинтовым и септимовым тонами и пропущенной ноной («ре — фа-диез — ля-диез — до-диез — (ми) — соль») — остродиссолирующий, «терпкий», хроматизированный многотерцовый аккорд.

Во втором «куплете» (хоровая композиция написана в куплетно-вариационной форме, с элементами сквозного развития) продолжается активный процесс варьирования темы. В попевку проникают элементы ладовой переменности (*G-dur* — *e-moll*) и «вращательного» кругового движения, а в изложение темы — принципы имитационности, с использованием между альтовыми и сопрановыми партиями простой имитации в октаву и имитации без противосложения в верхнюю квинту (с трехголосными пропостой и респостой).

Третий «куплет», в котором возвращаются предыдущие варианты изложения основной попевки, является фазой эмоционально-динамического нарастания, подчеркнутого секвенционными перемещениями попевочных двутактов в восходящем направлении, а также подключением имитационных переключек между хоровыми партиями. Динамическое нарастание приводит к эмоциональному всплеску — генеральной кульминации всего произведения (тт. 66–74). Она начинается стремительным имитационным наложением голосов, движущихся вверх по квартам, и приходит к образованию своеобразного «сонорного пятна» — насыщенно звучащего аккордового созвучия диапазоном более двух октав, с расположенными по чистым квартам тонами.

Миниатюра «**Бом-дзень**» (метод фольклорной импровизации), созданная на основе шуточной детской песни, является сценкой, на сюжет которой композитор выстраивает свободную музыкальную композицию. На «несерьезный» характер происходящего действия настраивает уже первая реплика хора, развитие сюжета сопровождается озорной, веселой суетой, а «воскрешение» главного персонажа детской игры приводит к ожидаемой от детей реакции — неудержимому хохоту.

Бом-дзень, Савка вмер.
Положили Савку на дубову лавку.
Лавка трясеться, Савка сміється.
Прийшов піп, Савка втік.

Перед нами разворачивается настоящая игровая сценка, в которой слышны смех, звон, гул детских голосов. В произведении, сконцентрировавшем живость и азарт, использованы разнообразные изобразительные приемы — подчеркнуто строгая, а оттого не слишком естественная имитация плача, заглушаемого отдельными «смешками», изображение колокольного звона, использование смеха, исполняемого без предварительно обозначенной звуковысотности, что приближает его к естественному, алеаторные «шумы», скороговорки в свободном метроритме и пр. Данное произведение не «вписывается» в уже известные схемы работы композиторов с фольклором в жанре хоровой обработки. Это не столько собственно обработка песни, сколько ее музыкально-сценическое перевоплощение.

Анализ композиций цикла «Пісні з Волині» А. Некрасова подтвердил взаимосвязь между избранием определенного метода обработки и жанровой природой фольклорного материала. Для обрядовых песен (веснянка, петривочная песня, шедривка) характерен метод традиционной гармонизации с сохранением фольклорной мелодии, подчинением ей остальных хоровых голосов и преобладанием хорального склада. Всем лирическим песням (как бытовым, так и обрядовым) наиболее близок метод обработки, который допускает незначительные преобразования фольклорной темы при сохранении ее целостности. Для динамичных, моторных песен (детских и обрядовых), сюжет которых связан с движением, избирается метод свободной обработки, позволяющий раскрыть внутренний потенциал фольклорной темы благодаря значительным преобразованиям ее интонационного содержания, в совокупности с расширением возможностей формообразования и фактурного изложения. Единственная во всем цикле шуточная песня становится основой для метода фольклорной импровизации, при помощи которого композитор создает яркую, колоритную игровую сценку, импровизируя с фольклорным материалом и предоставляя значительную творческую свободу исполнителям.

Глубоко демократическая основа творческого метода А. Некрасова, оригинальность образного мышления и широкий диапазон понимания жанра хоровой миниатюры фольклорного типа определили

художественную ценность композиций цикла «Пісні з Волині», каждая из которых, как и цикл в целом, является значительным вкладом в развитие музыкальной культуры современной Украины.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

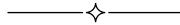
1. Бубенцова А. Новаторські тенденції хорового письма у творчості Олександра Некрасова (на прикладі хорового циклу «Пісні з Волині») / А. Бубенцова // Композитор Олександр Некрасов. — Донецьк : Юго-Восток, 2007. — С. 47–54.
2. Варакута М. Хорова мініатюра в українській музиці: закономірності розвитку жанру та їх осмислення в музикознавстві / М. Варакута // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури : [зб. наук. праць / ред. кол. В. Г. Чернець, О. М. Немкович, М. Ю. Ржевська та ін.]. — К., 2009. — Вип. XXII. — С. 281–287.
3. Грицаєнко Л. Про методи вільної обробки та фольклорної імпровізації в хоровій творчості Олександра Некрасова / Л. Грицаєнко // Композитор Олександр Некрасов. — Донецьк : Юго-Восток, 2007. — С. 67–75.
4. Земцовский И. Фольклор и композитор : Теоретические этюды / И. Земцовский. — Л. : Советский композитор, 1978. — 174 с.
5. Левандо П. Проблемы хороведения / П. Левандо. — Л. : Музыка, 1974. — 282 с.
6. Матвієнко В. Про деякі особливості українського народного багатоголосся / В. Матвієнко // Українське музикознавство : [зб. статей]. — К. : Музична Україна, 1967. — Вип. 2. — С. 152–165.
7. Олександр Некрасов. Життя в музиці : Документальна монографія / О. І. Некрасов ; заг. ред., вступ. ст. та комент. Т. В. Тукова ; Національна спілка композиторів України, Національна всеукраїнська музична спілка, Донецька держ. музична академія ім. С. С. Прокоф'єва. — К. ; Донецьк, 2003. — 212 с.
8. Шадурський О. Фольклорні джерела та їх використання в музиці Олександра Некрасова для дітей / О. Шадурський // Композитор Олександр Некрасов : зб. ст. / Нац. спілка композиторів України та ін. ; упоряд., заг. ред., авт. вступ. ст. та комент. Т. В. Тукова. — Донецьк : Юго-Восток, 2007. — С. 142–151.

Варакута М. І. Про методи роботи з народно-пісенним фольклором у хоровій мініатюрі фольклорного типу (на прикладі циклу «Пісні з Волині» О. Некрасова). У статті вивчаються мініатюри хорового циклу «Пісні з Волині» Олександра Некрасова, на прикладі яких розглядаються методи роботи композитора з фольклорним матеріалом. Відзначається взаємозв'язок між обранням певного методу обробки і жанровою природою фольклорного тематизму.

Ключові слова: хорова мініатюра, народно-пісенний фольклор, гармонізація, вільна обробка, фольклорна імпровізація.

Varakuta M. I. The methods work with song folk folklore folk in choral miniature type (of the cycle «Pisni s Volyni» A. Nekrasov). This paper studies the miniature choral cycle «Pisni s Volyni» Alexander Nekrasov, an example of which deals with methods of work of the composer and folk material. Noted the relationship between the election of a particular method of processing and the nature of the folk genre and thematic.

Keywords: choral miniature, folk singing, harmonizing, free treatment, folk improvisation.



УДК 78.07/78.06

Л. Лобода

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ КОММУНИКАЦИИ НА МУЗЫКАЛЬНОМ РАДИО

В статье поднимаются вопросы, связанные с особенностями общения на радио и телевидении с аудиторией, учитывая специфику речи, отсутствие мгновенной обратной связи, необходимость особых усилий для удержания внимания этой аудитории. Предлагается определение и характеристика различных форм коммуникации, с выделением значения явления музыкальной коммуникации.

Ключевые слова: коммуникация, музыкальная коммуникация, массовая культура, радиомузыка.

При обращении к исследованию явлений массовой культуры в современном гуманитарном знании в основной своей массе преобладает интерес к зрелищным формам, например, к телевидению, с доминирующей визуальной стороной. Поэтому феномен радиомузыки оказывается обойденным вниманием дважды — со стороны социальных наук и со стороны искусствоведческих дисциплин. Подчеркнем, что радиовещание является исключительно аудиальным, устно-слуховым видом коммуникации, в котором ведущую формообразующую и эстетическую смысловую роль играет музыкальное звучание, что и объясняет актуальность и важность музыковедческого исследования радиомузыки как особой жанрово-стилевой сферы. Исследования данной предметной сферы имеют особую важность не только для музыкального искусства, но и для художественно-эстетического коммуникативного пространства современной культуры — с ее тенденциями к омассовлению, с ее попытками найти дифференцированный подход к человеческой личности.