

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 781.6

А.В. ПЧЕЛИНЦЕВ

**НАРОДНАЯ ПЕСНЯ В ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО:
К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ КОМПОЗИЦИОННЫХ ПРИЕМОВ**

Пчелинцев Анатолий Васильевич, кандидат педагогических наук, профессор кафедры философии, истории, теории культуры и искусства Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке (Москва, ул. Маршала Соколовского, 10), a.v.pchelintsev@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена одной из важнейших граней творческого наследия П.И. Чайковского – композиционным методам работы с русской народной песней. Автор акцентирует внимание на средствах ее аранжировки, которыми пользовался композитор. Так, приемы подголосочной полифонии, ставшие для П.И. Чайковского приоритетными, композитор связывал с характерными особенностями народного певческого искусства. В центре внимания исследователя оказывается также одна из наиболее ярких особенностей аранжировок композитора – их оркестровый колорит, за которым угадываются характерные для композитора инструментальные приемы. Обработки композитора исследователь рассматривает не только как обобщенное интонационное выражение глубоко индивидуального отношения к народной песне, но и как убедительное свидетельство генетической связи композиции и аранжировки.

Ключевые слова: П.И. Чайковский, народная песня, аранжировка, композиция, обработка.

UDC 781.6

A.V. PCHELINTSEV

**THE FOLK SONG IN THE CREATIVITY OF P.I. TCHAIKOVSKY:
TO THE QUESTION OF THE GENESIS OF COMPOSITIONAL METHODS**

Pchelintsev Anatoliy Vasilyevich, candidate of the pedagogical sciences, professor of the cathedra of philosophy, history, theory of culture and art of the Moscow state institute of music named after A.G. Schnittke (Moscow, Marshala Sokolovskogo str., 10), a.v.pchelintsev@mail.ru

Abstract. The article is devoted to one of the most important aspects of P.I. Tchaikovsky's creative heritage – the compositional methods of working with the Russian folk song. The author focuses on the means of its arrangement, which the composer used. Thus, the methods of sub-voice polyphony, which became a priority for P.I. Tchaikovsky, the composer associated with the characteristic features of folk singing art. In the researcher's focus is also one of the most striking features of the arrangements of the composer – their orchestral color, behind which the instrumental techniques, characteristic for the composer, are guessed. The researcher examines the composer's works not only as a generalized intonation expression of a deeply individual attitude to the folk song, but also as a convincing evidence of the genetic connection of the composition and arrangement.

Keywords: P.I. Tchaikovsky, folk song, arrangement, composition, work.

В творчестве П.И. Чайковского русская народная песня занимает особое место. Композиционные приемы работы с ней представляют собой особую сферу творчества композитора. Поэтому поиск генетических связей с природой народной песни, нашедших отражение в композиционных приемах аранжировки, и стал целью данного исследования.

В отличие от М.А. Балакирева и его сторонников П.И. Чайковский не занимался собиранием народных песен и не участвовал, например, в экспедициях Песенной комиссии

Русского географического общества. К русской народной песне у композитора было двойственное отношение. С одной стороны, П.И. Чайковский некоторое время разделял точку зрения А.Н. Серова, считавшего что «...русская народная песня есть «голая тема», которая повторяется столько раз, сколько того требует текст. Значение художественного произведения она приобретает лишь в обработке композитора...» [1, с. 12], хотя известно и прямо противоположное его высказывание. И эта точка зрения близка воззрениям В.В. Стасова: «Музыка не заключается в одних темах. Для того чтобы быть народной, чтобы выражать национальный дух и душу, она должна адресоваться к самому корню жизни народной» [2, с. 572]. Как бы ни складывались отношения П.И. Чайковского с русской музыкой, она имеет концептуальную связь с творчеством композитора. Наиболее точную ее характеристику можно найти в следующих словах: «Русская народная песня есть драгоценнейший образец народного творчества, ее самобытный, своеобразный склад, ее изумительно красивые мелодические обороты требуют глубочайшей музыкальной эрудиции, чтобы суметь приладить русскую песню к установившимся гармоническим законам, не искажая ее смысла и духа. Существует огромное множество сделавшихся популярными пошлых якобы русских напевов, для распознавания коих от действительно народных мелодий потребно и музыкальное тонкое чувство, и истинная любовь к русскому песенному творчеству» [3, с. 139].

Таковую же внутреннюю связь с русским мелосом видели и другие композиторы, однако эстетические взгляды П.И. Чайковского и кучкистов на народную песню заметно отличались. Об этом красноречиво писал Б.В. Асафьев [4, с. 160]. Кучкисты в значительной степени опирались на архаику фольклорных обрядов, старинную крестьянскую песню. Такой подход отразился и на характере обработки народной мелодии: она всегда находится на переднем плане, как правило, в верхнем голосе и оттеняется сопровождением. В обработках П.И. Чайковского русская песня всегда органично включена как авторская музыкальная мысль в контекст того или иного типа развития в зависимости от ее жанровой принадлежности. Именно жанр «является важнейшей категорией, так как именно он связывает воедино содержательную сторону искусства и технические средства выразительности» [1, с. 4]. С.В. Евсеев отмечает две основные группы песен и, соответственно, два типа их развития. К первой относятся хороводно-плясовые, которым свойствен разработочно-симфонический тип развития. Вторую группу образуют медленные хороводные и свадебные: для них типично мелодическое развертывание в духе лирических протяжных песен [1, с. 5].

Первый из трех сборников – «50 русских народных песен, положенных для фортепиано в 4 руки П.И. Чайковским» (П. Юргенсон, М., тетрадь I – 1868, тетрадь II – 1869), куда вошли лучшие, с точки зрения композитора, мелодии из двух изданий 60-х годов XIX века – К.П. Вильбоа (1860) и М.А. Балакирева (1866), ставил не только просветительскую цель. Возможно, значительно более важным обстоятельством для П.И. Чайковского стала его потребность в создании эскизов, своеобразных заготовок, которые впоследствии вошли в оперные, симфонические и камерные сочинения, причем с сохранением особенностей гармонизации, фактуры и голосоведения¹. Эта мысль подтверждается многочисленными примерами, приведенными в предисловии к исследованию С.В. Евсеева и их конкретной принадлежностью к тому или иному жанру творчества композитора [1, с. 7].

Обработки, не вошедшие по разным причинам в более поздние сочинения, можно также с большой долей вероятности отнести к самостоятельным жанровым группам на основе ряда признаков. Главным образом они проявляются в фактуре, типичной для того

¹ Например, «Пряди, моя пряжа» (№ 6) встречается в трио марша из второй симфонии, «Гулял Андрей господин» (№ 17), «На Иванушке чапан» (№ 32), «Катенька веселая» (№ 34) включены в оперу «Опричник» (4-е действие), «Под яблонью зеленою» (№ 42) использована в «Струнной серенаде» (финал), «Сидел Ваня» (№ 47) – в первом квартете (Andante cantabile).

или иного жанра. Например, песня «Калинушка с малинушкой» (№ 45), благодаря складу изложения с характерной для народно-певческого искусства структурой «запев – подхват хора», напрямую ассоциируется с хоровым произведением в сопровождении оркестра. Признаки симфонической ткани угадываются в обработке «Как по лугу, по лужочку» (№ 46) по типичным для оркестровой фактуры приемам, которые легко «ложатся» на готовые инструментальные решения. Камерность фактурного сопровождения с точной планировкой вступления голосов может указывать на принадлежность обработки к жанру ансамблевого музицирования («Подойду, подойду во царь-город», № 30). В любом случае многочисленные жанровые ассоциации, которыми отмечены эти и другие обработки, подтверждают предположение о важном значении сборника для самого П.И. Чайковского как творческой лаборатории, где рождались гениальные решения его будущих сочинений. Вместе с тем композитор отчетливо различал приемы обработки народных мелодий в зависимости от конечных художественных целей. Если исходный материал не предполагал его существенной трансформации, диктуемой творческим замыслом будущего сочинения, то «необходимо, чтобы песнь была записана насколько возможно согласно с тем, как ее исполняют в народе» [5, с. 52].

Творческие поиски П.И. Чайковского никогда не были связаны с техническим экспериментаторством. Приемы обработки народного напева композитор почти всегда рассматривал в контексте образного строя своих будущих сочинений, тонко подчеркивая национальное своеобразие тщательно отобранными фактурными и гармоническими средствами.

В обработках П.И. Чайковского преобладает полифоническое начало, корни которого ведут к *приемам подголосочной полифонии*, свойственным народному певческому искусству. Наибольшее значение композитор придавал полифоническому двухголосию. В отдельных обработках оно основывается на академических нормах, часто связанных с двойным контрапунктом октавы при повторном проведении темы, как это выполнено, например, в обработке «У ворот сосна раскачалась» (№ 8). Само же полифоническое сочетание напева и контрапункта находится в интонационном поле, вполне типичном для русской народной песни. Поэтому трудно согласиться с мнением С.В. Евсеева, будто «...весь дуэтный ансамбль <...> не углубляет, не обогащает его, не делает его национальную и жанровую самобытность более яркой, что является минусом обработки с идейно-художественной точки зрения» [1, с. 30]. Некоторая нейтральность по отношению к народно-певческой интонации заведомо предопределена характером четырехручной обработки, преобладанием в ней инструментального типа развития и достаточно смелого сочетания специфики народного напева и академических норм, что дает основание рассматривать обработки П.И. Чайковского как своеобразное *обобщение через интонацию* независимо от типа техники, при посредстве которой этот синтез и достигается. Конечно, в некоторых обработках композитор дает повод констатировать более тесную связь контрапункта с характерностью народных подголосков, в том числе благодаря «прорастанию» в нем интонаций напева или наличию элементов интонационного варьирования («Не пой, не пой, соловушко», № 16).

В качестве полифонического приема композитор применяет также двухголосную имитацию, позволяющую наиболее успешно сочетать традиционные приемы с поиском характерных для русской музыки средств («Как со горки», № 22, «Как по морю, как по синему», № 27, «Как во городе царевна», № 44) и тонко выявлять органичную связь с песенным мелосом. Это выражается, например, в унисонном зачине двухголосия, характерном для русских протяжных песен, свободном вступлении голосов, наличии контраста в их ритмическом взаимодействии, типичном использовании унисона в окончании («Как со горки», № 22).

Значительное внимание композитор уделяет *взаимодействию мелодии и баса*, который контрапунктирует напеву, и это обстоятельство, вероятно, и является общей

чертой, объединяющей, при всех различиях, композиционные методы П.И. Чайковского и М.А. Балакирева. Важное место в обработках П.И. Чайковского занимают *принципы вариационного развития*, заметно увеличившие масштабы лаконичных песен из сборника К.П. Вильбоа и превратившие их в завершенные музыкальные миниатюры. Их важной чертой является также *оркестровый колорит*, которым наделены многие из них. Например, в песне «Поблекнут все цветики» (№ 9) при повторном проведении темы образуется подлинно симфонический контрапункт в партии первого фортепиано, в котором безошибочно угадываются характерные для композитора инструментальные приемы. Еще определеннее они угадываются в фактуре песни «Эй, ухнем» (№ 49), буквально подготовленной для оркестровки. И таких примеров в сборнике немало.

В русской композиторской практике 60-х – 80-х годов XIX столетия не существовало устойчивых приемов для обработок русской народной песни. Тот факт, что в сборнике «50 русских народных песен для фортепиано в 4 руки» (1869) П.И. Чайковский пользуется главным образом полифоническими средствами, свидетельствует о его гениальной интуиции, предвосхитившей уже сознательные решения Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, М.П. Мусоргского, С.М. Ляпунова и других композиторов того времени. Все они искали адекватное воплощение самобытности народной песни, ее колорита, через взаимодействие полифонического и гармонического начала: именно их сочетание и подчеркивает своеобразие народного многоголосия.

Вместе с тем сборник П.И. Чайковского свидетельствует о том, что характерности с сохранением русского народного колорита можно добиться и чисто гармоническими средствами, при этом они должны учитывать свойственные для русской музыки ладогармонические связи. Таких примеров обработок, где композитором применяются только гармонические средства, не так много. Каждая из них по-своему отражает ладофункциональное прочтение П.И. Чайковским народной песни, что потребовало от композитора переосмысления норм европейской тонально-гармонической системы. Так, композитор старательно избегает «прямолинейные» тонико-доминантовые сочетания, заменяя их трезвучиями побочных ступеней, применяет гармоническое варьирование куплетов («Ах, утушка луговая», № 18), использует переменный мажоро-минор («Катенька веселая», № 34), характерный органнй пункт («Как во городе царевна», № 44), натуральный минор с опорой на плагальные обороты («Не хмель мою головушку клонит», № 14), хроматизацию подголосков, свободную имитацию («Плывет, всплывает», № 10). Многие гармонические решения в качестве типичных для русской музыки оборотов впоследствии нашли воплощение в творчестве Н.А. Римского-Корсакова, В.С. Калинникова, С.И. Танеева, А.П. Бородина и других. В обработках песен П.И. Чайковского и этих композиторов нередко можно усмотреть некоторые общие подходы в фактурном и гармоническом изложении даже различных песен.

Таким образом, композиционные методы аранжировки народной песни нашли в творческой лаборатории П.И. Чайковского совершенно определенное, с точки зрения глубины трансформации, претворение и всегда обосновывались художественными целями, которые ставил композитор перед собой. Одним из главных средств он считал приемы подголосочной полифонии как в наибольшей степени соответствующие структуре народного мелоса. При этом органичный синтез с техникой инструментального типа развития, как и смелое сочетание с академическими нормами, позволяют не только рассматривать аранжировки П.И. Чайковского как обобщенное интонационное выражение глубоко индивидуального отношения к русской народной песне, но и служить убедительным свидетельством генетической связи композиции и аранжировки.

Литература

1. *Евсеев С.В.* Народные песни в обработке П.И. Чайковского. М., 1973.
2. *Стасов В.В.* Двадцать пять лет русского искусства // Избранные сочинения в 3 т. М., 1952. Т. 2.
3. *Чайковский П.И.* Полное собрание сочинений. Литературные произведения и переписка. М., 1953. Т. 2.
4. *Асафьев Б.В.* Избранные труды. М., 1954. Т. 2.
5. П.И. Чайковский и народная песня. М., 1963.

References

1. *Evseev S.V.* Narodnye pesni v obrabotke P.I. Chaykovskogo [Folk songs in the arrangement of P.I. Tchaikovsky]. Moscow, 1973.
2. *Stasov V.V.* Dvadsat pyat let russkogo iskusstva [Twenty five years of Russian art]. Selected works in 3 vol. Moscow, 1952. V. 2.
3. *Chaykovskiy P.I.* Polnoe sobranie sochineniy. Literaturnye proizvedeniya i perepiska [Full composition of writings. Literary works and correspondence]. Moscow, 1953. V. 2.
4. *Asafyev B.V.* Izbrannye trudy [Selected works]. Moscow, 1954. V. 2.
5. P.I. Chaykovskiy i narodnaya pesnya [P.I. Tchaikovsky and the folk song]. Moscow, 1963.

УДК 78.071.4**А.Э. РУДЯКОВА****МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА ЭЙХЕНВАЛЬД-ДУБРОВСКАЯ –
ПЕДАГОГ САРАТОВСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО УЧИЛИЩА**

Рудякова Алла Эдуардовна, кандидат искусствоведения, преподаватель отдела вокального искусства Саратовского областного колледжа искусств (Саратов, ул. Радищева, 22), rudjkowa@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена проблемам становления методики постановки голоса в Саратовском регионе. На основе рецензий городских газет, а также сохранившихся программ ученических концертов делается попытка реконструкции педагогической деятельности М.А. Эйхенвальд-Дубровской в музыкальном училище, выявляются тенденции, характеризующие саратовскую вокально-педагогическую школу.

Ключевые слова: музыкальное училище, концертная деятельность, используемый репертуар, вокальные программы, русские композиторы.

UDC 78.071.4**А.Е. RUDYAKOVA****MARIYA ALEKSANDROVNA EIKHENWALD-DUBROVSKAYA –
TEACHER OF THE SARATOV MUSICAL SCHOOL**

Rudyakova Alla Eduardovna, candidate of history of arts, lecturer of the vocal art department of the Saratov regional college of arts (Saratov, Radishcheva str., 22), rudjkowa@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the problems of the voice training method formation in the Saratov region. Based on the reviews of city newspapers, as well as the surviving programs of student concerts an attempt to reconstruct the pedagogical activity of M.A. Eikhenwald-Dubrovskaya in the music school is made, the trends that characterize the Saratov vocal pedagogical school are revealed.

Keywords: musical college, concert activity, used repertoire, vocal programs, Russian composers.