

ББК 85.312

УДК 781.7

Н.П. Рязанова

ОБ ОДНОМ ТИПЕ ФОЛЬКЛОРИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ П. РЯЗАНОВА

Статья посвящена одной из сторон композиторского творчества профессора Ленинградской консерватории Петра Борисовича Рязанова (1899–1942) – фольклориста, выдающегося педагога, автора курса мелодики, принимавшего участия в реформе композиторского образования в 20-е годы прошлого века. Приводимые факты расширяют наши представления о еще мало изученном периоде отечественной музыкальной культуры. Статья призвана обратить внимание на роль Рязанова как зачинателя композиторского фольклоризма в русской музыке советского периода.

Ключевые слова:

городской фольклор, композиторский фольклоризм, музыкальный авангард 20-х годов, обработки, П. Рязанов, стилизация, цитирование фольклорных первоисточников.

Рязанова Н.П. Об одном типе фольклоризма в творчестве П. Рязанова // Общество. Среда. Развитие. – 2015, № 2. – С. 87–94.

© Рязанова Нина Петровна – кандидат искусствоведения, доцент, СПбГУКИ, Санкт-Петербург; e-mail: nina.rznv@gmail.com

В 2014 г. исполнилось 115 лет со дня рождения педагога, композитора и фольклориста Петра Борисовича Рязанова (1899–1942), чье творчество сейчас, к сожалению, почти неизвестно слушателям. Французский композитор Дариус Мийо, посетивший в 1926 г. Советский Союз, отметил Рязанова наряду с В. Дешевовым, Г. Поповым, И. Шиллингером и Ю. Тюлиным как композитора, чьи произведения «говорят за жизнеспособность русской музыки будущего» [5, с. 11].

Композиторская судьба Рязанова, складывавшаяся в 20–30-е годы, достаточно типична для того времени. Его сочинения 20-годов – последних консерваторских лет и по окончании лауреатом Ленинградской консерватории – характеризуют его как представителя музыкального авангарда. В этом отношении особенно выделяются такие произведения Рязанова, как «Четыре стихотворения А. Блока» для голоса с фортепьяно (соч. 1925–1926 г.), «Частушечная сюита» для голоса, скрипки, флейты, кларнета и фагота (соч. 1926 г.), «Сюита для фортепьяно» (соч. 1926–1927 г.). И. Барсова, отмечая противостояние музыкальных группировок РАПМ и АСМ, цитирует следующую дарственную надпись Г. Попова, принадлежащую также к авангарду, на партитуре своего Септета: «Дорогому та-

лантливому Петру Борисовичу Рязанову – в знак единого фронта борьбы за новую музыкальную культуру – от автора. Февраль 1929 г. Ленинград» [1, с. 28].

Начало 30-х стало для Рязанова временем кризиса. Как и ряд других композиторов, Рязанов подвергается жесточайшей критике, обвинению в формализме. «К 1932 г. в жестоком противостоянии режиму музыкальный авангард 20-х был подавлен и уничтожен. Понадобилось почти полвека, чтобы после полного забвения он был вновь “открыт”, чтобы разрозненные части некогда единой культуры были восприняты в её исторической целостности» [1, с. 33]. Для Рязанова наступает время мучительных раздумий, попыток переосмысления своих творческих установок. В письме к В.В. Щербачёву от 4 февраля 1932 г. он говорит об ужасающей растерянности, «которая давила последние 2 года особенно ощутительно» [8, с. 281].

В сочинении наступает пауза, продолжавшаяся с 1930 по 1932 г. Частично она заполняется переложениями для оркестра и обработками народных песен. Переориентировать своё творчество пришлось многим композиторам. Они «уходили от академических жанров и в поисках средств к существованию обращались к киномузыке, к театральной музыке, к собиранию и об-

88 | работкам фольклора» [1, с. 139]. Впрочем, интерес к фольклору присутствовал в жизни Рязанова всегда. Обработками Рязанов занимался и раньше. Что касается стилистики его оригинальных сочинений, создававшихся после 1932 года, то она радикально меняется по сравнению с сочинениями предыдущего периода в сторону большей доступности и демократичности языка¹.

На протяжении всей своей недолгой жизни Пётр Борисович собирал и изучал фольклор (причём не только русский). Отметим, что он практически первым стал изучать музыку быта, городской фольклор, частушку. Этот фактор, несомненно, сказывался и на его собственном творчестве. Поэтому многие камерно-инструментальные и камерно-вокальные произведения Рязанова могут быть рассмотрены в свете проблемы фольклоризма, выявляющейся во взаимоотношении композитора и фольклора. Интерес к народному творчеству выразился в создании произведений, причастных к тому или иному типу фольклоризма как структурно-языковой системы. У Рязанова встречаем и (1) целостное включение фольклорного образца в авторский текст в виде обработки, стилизации, либо цитирования, и (2) использование элементов фольклора, выступающих опознавательными знаками жанра, а также (3) обращение к принципам фольклорного мышления².

Проявления второго и третьего типа фольклоризма в 20-х и 30-х годах стилистически различаются в соответствии с той эволюцией, которую претерпело творчество Рязанова: от линейной полифонии в духе Хиндемита (*Пять миниатюр*) или в традициях Стравинского русского периода (*Частушечная сюита*) до вокальной песенной лирики на тексты советских поэтов, близкие к народным (*Короткие песни*). Никем не отмечен тот факт, что вокальные сочинения Рязанова 30-х годов подготовили почву для творчества его учеников В. Соловьёва-Седого и Г. Свиридова, а в 60-е годы – произведений В. Гаврилина³.

В данной статье рассматриваются только те произведения Рязанова, в которых фольклорные источники включены в авторский текст в целостном виде. Для анализа привлечены как опубликованные сочинения, так и материалы из личного архива Рязанова – АР. Это, прежде всего **обработки народных песен**.

Обработки народных песен, то есть первый тип фольклоризма, к которому он обращался на протяжении всей жизни, выполнялись им примерно в одной стили-

тике, которая наследовала классические традиции, в первую очередь А. Лядова.

Позиция Рязанова в отношении обработок народных песен как музыковеда была косвенно высказана им в 1934 г. в докладе, посвящённом вопросам музыкального творчества. Описывая различные проявления творчества, Рязанов рассматривает «тот случай, когда творческое начало обнаруживает себя не столько в собственных опытах сочинительства, сколько в разного рода аранжировках, транскрипциях, обработках чужого материала». И далее: «Однако лишь большая творческая личность проявляет своё «я» в аранжировках и транскрипциях. Порой за ними, как за фиговым листом, может скрываться рядовой музыкант-исполнитель, никакого отношения к творчеству не имеющий. То же самое относится и к обработкам народных песен в виде гармонизации основного напева» [6, с. 35].

В сноске к этому высказыванию он говорит о видах этой гармонизации: «Гармонизация, в самом широком понимании этого слова, отражая характер творческого мышления автора, вносит в песню нечто или совершенно качественно новое, отсутствовавшее в характере выражения первичного мелодического материала, или частично новое, поскольку в гармонии как в фокусе обобщаются те элементы интонации, которые наличествовали в мелодике в последовательно-развёрнутом виде, но не были выражены в виде гармонического фактора, обобщающего ладотональные основы мелодики. Гармонизация может быть с сохранением точных границ формы заданного мелодического материала или с расширением этой формы путём кратного увеличения её за счёт повторов с различными показателями гармонических соотношений или в форме ритмических вариаций» [6, с. 35].

В 1926 г. Рязановым были подготовлены и в этом же году опубликованы обработки частушек из числа тех, которые запомнились ему ещё с юных лет во время ежегодного летнего пребывания в Васильевке Саратовской губернии. В архиве П.Б. Рязанова (АР) сохранились материалы, связанные с опубликованной работой. Это «Саратовские частушки» – цикл для голоса и фортепьяно⁴. Цикл состоит из шести обработок собственных записей, которые сделаны в 1912–1913, 1914, 1915, 1920, 1921 гг.: 1) Голосовая «Заболела, заболела»; 2) Батрацкая «Ши я пролил»; 3) Уличная «Милый мой по Волге плавал»; 4) Рекрутская «Меня молодца забреют»; 5) Уличная в народной гармонизации «На мосту вечер

сидел»; 5 bis) Уличная в народной гармонизации «Она меня так и сяк»; 6) Уличная «Мой муж свинопас».

Во всех шести обработках этого цикла Рязанов старается сохранить народную первооснову, мелодии оставлены в неприкосновенности, аккомпанемент прозрачен, не перегружен, прост – это делается в целом характерным и для обработок последующих лет. Здесь же фортепианное сопровождение чаще всего имитирует балалаечные или гармошечные наигрыши.

Сравнение записи мелодии *Уличной частушки* № 5 в рукописи и в окончательном опубликованном виде позволяет видеть процесс работы автора в направлении приближения к фольклорной манере метризации текста. В рукописном варианте мелодия уложена в четырёхчетвертной такт с затактом. В публикации метр стал переменным ($\frac{4}{4}, \frac{2}{4}$) и без затакта, очевидно ради уточнения начального музыкального метрического акцента, вступающего в противоречие с текстовым ударением.

Народная песня – живой организм, устная традиция предполагает вариантность, и Рязанов не упускает возможности зафиксировать два варианта *Уличной частушки* (№ 5 и № 5 bis), записанной им в разные годы в различных уездах Саратовской губернии, на что он указывает в публикации. Обработки вариантов этой частушки различаются текстом, а в музыкальном отношении являются вариантами и мелодии, и сопровождения. Фортепианное сопровождение в них даётся, как указано автором, в народной гармонизации

Довольно скоро

rit. poco

Пример 1. «Рекрутская» из цикла «Саратовские частушки»

и явно воспроизводит манеру игры на гармошке.

Что касается остальных частушек, то их фортепианное сопровождение скорее приближается к балалаечному и создаёт лёгкую прозрачную фактуру, не выходящую за пределы среднего регистра.

Примечательно, что мелодия «Рекрутской» (№ 4, см. пример 1) была им уже использована в 1915 г. Тогда она легла в ос-

нову фортепианной пьесы с названием «Русская песня» (*Chant russe*). Отметим, как сам факт обращения в юном возрасте к народной песне и то, как Рязанов решает фортепианное сопровождение этой мелодии, обработав её с переменным количеством голосов, с намёком на неточные имитации в подголосках. Что касается обработки этой мелодии, вошедшей в цикл «Саратовских частушек», то здесь в сопровождении имитируется один из приёмов игры на балалайке, а октавой выше дублируется вокальная партия.

Во всех частушках музыкальная строфа укороченная и соответствует текстовой полустрофе. Восемитакт складывается из дважды варьировано повторенного предложения: а+а'. В основе 2-ой частушки повторяющийся формульный напев «редо диэз-си-си» в рамках шеститакта. 3-я, 4-я частушки по 8 т. и строятся как 1-я.

Обработки, выполненные Рязановым в 30-ые годы, составили «Цикл русских народных песен» для голоса с фортепьяно (1931–1932 г.)⁵. Это семь песен, преимущественно крестьянских, мелодии и тексты которых записаны им самим от одной исполнительницы – Дарьи Степановны Сергеевой-Гребенюк⁶. В промежутке между 8 февраля 1930 г. и 26 февраля 1932 г. с Гребенюк состоялось одиннадцать встреч, во время которых Рязанов записал 43 песни⁷. Среди них 12 свадебных, 9 плясовых, 15 протяжных и 8 городских. Попутно Рязанов записывал комментарии певицы по поводу места песни в обряде, а также, каким составом она обычно исполняется. Из этих записей песен Рязанов для цикла обработок отобрал одну плясовую («Молодка»), три свадебные («За горю», «Молодой дружко», «Не пора ли нам

братцы»), две протяжные («Сады мои», «Головушка моя») и одну с жанровым определением песня-романс («Как на небе чисто»).

Во всех обработках мелодии оставлены в неприкосновенности, по сравнению с его фольклорными записями от исполнительницы изменены только тональности⁸. Ладо-гармонический язык этих обработок более сложный, чем в «Саратовских частушках» – здесь и полифункциональные комплексы (№ 1. Плясовая, см. пример 2), и аккорды с побочными тонами (№ 2. Сва-

Пример 2. «Плясовая» из цикла «Семь русских песен».

Пример 3. «Свадебная» из цикла «Семь русских песен».

дебная, см. пример 3). При этом достигнута столь любимая композитором прозрачность, филигранность фактуры.

В протяжных песнях (№ 4, 5) сопровождение дополняет мелодию напева подголосками, воспроизводя характерный для этого жанра тип многоголосия. Можно предположить, что эталоном жанра обработок для Рязанова были обработки русских классиков, в первую очередь, А. Лядова.

Рязанов всегда очень привлекал белорусский фольклор, и 7 апреля 1935 г. он сделал обработку для голоса с фортепиано рекрутской белорусской народной песни, записанной З.В. Эвальд, «Ці не будзеш молада дзяўчына»⁹ (см. пример 4). Хотя мы не располагаем фольклорным первоисточником этой песни, можно быть уверенным, что мелодию он оставил без изменений. Её скорбный характер выявляется постоянным кружением опевающих тонов вокруг минорной III и I ступеней.

Партия фортепиано в обработке Рязанова играет существенную самостоятельную роль. И большое (21 такт) вступление, и сопровождение голосу насыщены песенными интонациями, имеющими непосредственную связь, как с мелодией этой песни (сравним т. 3 и II примера 4 с т. 4 примера 5), так и с типичными вообще для белорусской народной музыки мелодико-ритмическими оборотами. В конце фортепианного вступления появляется выразительная оstinatная фигура шестнадцатыми, которая в разных модификациях сопровождает напев до конца. Интонационно-ритмический оборот, замыкающий эту фигуру, также развивает характерную для

Пример 4. Белорусская песня «Ці не будзеш молада дзяўчына», оригинал.

Пример 5. Белорусская песня «Ці не будзеш молада дзяўчына», обработка.

92 | белорусской песни ритми-
интонацию из мелодии
рекрутской песни (срав-
ним т. 6 или 7 примера 4
с завершением т. 21 при-
мера 5).

Пример стилизации
мы встречаем в «Пяти
миниатюрах» для голоса с
фортепьяно 1923–1924 г. –
одном из наиболее ин-
тересных вокальных
произведений Рязанова
консерваторского перио-
да, в котором его творчес-
кая индивидуальность
представляется вполне
сложившейся. «Пять ми-
ниатюр» нигде не обоз-
начены автором как
цикл, но могут таковым
считаться. Здесь цикло-
образующим фактором
является выбор Рязано-
вым стихотворений рус-
ских поэтов одного ис-
торического периода. Это Блок, Бунин,
Маковский и стихотворение японского
поэта Акахито в авторизованном переводе
Опочинина. «Русскость» самой музыки
подчёркивается также включением мини-
атюры в духе протяжной народной песни,
которая так и обозначена – «Протяжная»
(см. пример 6).

Её особенностью является то, что она
исполняется как вокализ, без слов. Будучи
самой лаконичной в цикле миниатюрой,
(с посвящением С.М. Япунову – на тот
момент педагогу Рязанова) она состоит из
двух варьированных строф. Невозможно
указать какую-то конкретную песню в
качестве избранной модели. Но квинтовый
восходящий скачок в вокальной партии с
последующим извилистым нисходящим
распевом, которым начинается эта ми-
ниатюра, мы можем встретить во многих
русских песнях. Сравним «Протяжную»
Рязанова с известной протяжной песней из
сборника М. Балакирева «И что на свете
прежестокоем» (см. пример 7).

Рязанов создал свою «Про-
тяжную», мастерски исполь-
зуя сами принципы русского
народного многоголосия: по-
степенное вступление голосов,
идею подголосочности, нату-
ральный минор с секундовой
переменностью в мелодике.
Организация фактуры также
опирается на черты народно-

Очень медленно

Пример 6. Протяжная из цикла «Пять миниатюр».

го многоголосия: сначала мелодию «запева-
ет» фортепиано, к которому подключается
голос. Эту стилизацию можно определить
как условную (пользуясь терминологией
Л. Ивановой), так как она, воспроизводя
стилистические черты первоисточника, не
сохраняет форму бытования протяжной
песни в качестве коллективного пения без
сопровождения, переводя её в жанр во-
кальной сольной миниатюры.

Приём цитирования фольклорного ма-
териала применён Рязановым в III части
(Notturmo) струнного *Квартета* (соч. 1934–
1935 гг.). Середина ноктюрна, состоящая
из изложения темы и двух вариаций, по-
строена на мелодии из городского фольклора,
предположительно песне беспризор-
ника, записанной Рязановым в 20-х годах¹⁰
(см. пример 8). Она сочетает в себе черты
примитивной бесшабашности с трогательно-
но – жалобными интонациями.

Материал песни в качестве цитаты со-
ставил первый раздел двухчастной темы.

Adagio

Пример 7. Русская песня *И что на свете прежестокоем*.

Второй её раздел продолжает и вариантно развивает цитированный материал. Ниже приводится тема вариации (см. пример 9).

В вариациях (1-я от цифры 60 издания партитуры, 2-я от цифры 62), так же используется интенсивное вариантное преобразование темы. При сохранении основных ритмических параметров изменению подвергается интервальный и ладовый аспект мелодики. Первоначальный, заявленный цитатой образ усложняется рефлексией, трансформируется в драматическую плоскость. В завершении первой вариации как вопль отчаяния звучат искажённые интонации темы (см. пример 10).

В итоге обращение к цитате усиливает непривычно трагедийную трактовку жанра нокturna Рязановым в *Квартете*. Слушатель погружается в настороженно-враждебную атмосферу ночного города послереволюционных лет, создаваемую мрачным, тревожным колоритом крайних разделов нокturna с их внезапно возникающими тремолирующими унисонами, на фоне которых появляется скорбная, очень выразительная мелодия альта. Материал крайних частей играет важную драматургическую роль, периодически нарушая неспешное изложение средней части внезапным вторжением тремоло унисонов в сочетании с беспокойным пиццикато виолончели (см. последние два такта примера 9).

В целом, III часть *Квартета* Рязанова может оцениваться как ранний в отечественной истории музыки пример сочинения, использующего **элементы полистили-**



Пример 8. Песня безпризорника (реконструкция Н. Рязановой).

Più mosso (♩ = 120)

Пример 9. Середина III части (*Nocturno*) *Квартета*. Тема вариаций.

стики, возникающей в результате включения цитаты, которая затем развивается как авторский материал.

Рассмотренный в статье один из аспектов фольклоризма П.Б. Рязанова позволя-

allargando
V-no II (sul G)

Пример 10. Середина III части (Notturmo) Квартета. 1-я вариация.

Список литературы:

- [1] Барсова И.А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. – СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2007. – 240 с.
- [2] Евсеев С.В. Русские народные песни в обработке А. Лядова / Под ред. Б.В. Будрина – М.: Музыка, 1965. – 92 с.
- [3] Земцовский И. Истоки «Хора поселян» // Советская музыка. – 1967, № 8. – С.44–47.
- [4] Иванова Л.П. Фольклоризм в русской музыке XX века. – Астрахань: Изд-во Астрахан. гос. техн. ун-та, 2004. – 224 с.
- [5] Мило (Мийо) Д. «Музыкальная жизнь СССР» // Рабочий и театр. – 1926, № 27. – С. 11.
- [6] Рязанов П. Вопросы музыкального творчества // Советская музыка. – 1967, № 8. – С. 31–40.
- [7] Шахназарова Н.Г. Парадоксы советской музыкальной культуры. 30-е годы. – М.: Индрик. 2001. – 128 с.
- [8] Щербачёв В.В.: Статьи, материалы, письма / Сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Л.: Совет. композитор, 1985. – 360 с.

¹ Следует отметить, что в этом Рязанов был не одинок: о «вынужденной творческой эволюции Попова, Моссолова, Рославца» и многих других композиторов пишет Н.Г. Шахназарова [7, с. 109].

² В данной статье я придерживаюсь классификации типов фольклоризма как структурно-языковой системы, которую предлагает в своей монографии, посвящённой фольклоризму, Л.П. Иванова [4, с. 35]

³ В. Гаврилин в разговоре с автором статьи называл себя композиторским «внуком» Рязанова, через своего консерваторского педагога по композиции О. Евлахова. Евлахов учился у Петра Борисовича мелодике в ленинградском I-м музыкальном техникуме (бывшем Центральном), а затем по композиции в консерватории до того момента, когда Рязанов из-за назначения его помощником начальника управления музыкальных учреждений по творческим и научно-исследовательским вопросам, на время оставил преподавательскую деятельность и перешёл в 1937 г. своих студентов Д. Шостаковичу. В их числе были О. Евлахов и Г. Свиридов.

⁴ Некоторые обработки, сохранившиеся в АР, не вошли в издание. В черновых материалах есть указания на годы записей песен или когда они были услышаны.

⁵ Название даётся по авторскому обозначению в одном из списков сочинений. Поскольку находящиеся в АР автографы обработок имеют различения в их нумерации, порядок песен в цикле, предположительно реконструированный мною как составителем сборника вокальных сочинений Рязанова, предложен следующий: 1) Плясовая «Молодка» – 5 апреля 1930; 2) Свадебная «За горою калина» —10 апреля 1930; 3) Свадебная «Молодой дружко» – 12 мая 1930; 4) Протяжная «Сады мои» – 22 февраля 1932; 5) Протяжная «Головушка моя» – 26 февраля 1932; 6) Песня-романс «Как на небо чисто» – 27 февраля 1932; 7) «Не пора ли нам братцы» – 1 марта 1932. Есть основание предполагать, что, по крайней мере, первые две песни (переписанные начисто чернилами) исполнялись тогда же О. П. Пядышевой.

⁶ Д. С. Сергеева-Гребенюк родилась в 1895 или 1896 г. в Кисловодске. С 1928 г. жила в Ленинграде. В то время, когда Рязанов записывал от неё песни, ей было около 35 лет.

⁷ При первоначальной фиксации песен Рязанов придерживался фонетической записи текста. В обработках же многие фонетические особенности сглажены.

⁸ Можно предположить, что изменения тональностей песен сделаны в расчёте на голос постоянной исполнительницы вокальных сочинений Рязанова в 30-ые годы О. П. Пядышевой.

⁹ Эта обработка с минимальными изменениями легла в основу первой части «Трёх пьес для виолончели с фортепьяно» оп. 11.

¹⁰ Мелодия песни реконструирована автором статьи на основе рукописи пьесы из неопубликованного фортепианного цикла Рязанова 1933 г. «Старое и новое» – плясовые песни (АР). В этой пьесе, как мне представляется, этот же фольклорный материал предстаёт в более первоизданном виде, нежели позднее в квартете.

ет также высветить его роль как первопроходца в направлении отечественного фольклоризма советского периода, раньше всех обратившем внимание на те области фольклора (частушку, городской фольклор), которые ранее музыкантами игнорировались.