

Давыденко А.Н., студ. гр. 406 БГУКИ

Науч. рук. – Шкор Л.А.,

кандидат искусствоведения

НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ КАК НАПРАВЛЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ 1-Й ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Для музыкальной культуры вопрос взаимоотношения профессиональной и народной музыки всегда был и остается одним из важнейших. В самые последние годы он приобрел особую практическую и теоретическую остроту, ибо оказался в центре исканий большой группы молодых талантливых композиторов.

В последние десятилетия значительно расширилось и углубилось само понимание фольклора, обогатилась сюжетно-образная сфера, очевидны колористические и формообразующие новации в авторской работе над первоисточниками. Проявляется интерес к сохранившимся региональным традициям аутентичных песенных и инструментальных стилей. Одни композиторы используют фольклор сознательно, другие стихийно; кому-то он близок, кому-то чужд; одни претворяют его прямо, непосредственно, другие ассоциативно или опосредованно; для одних фольклор – основной источник творчества, для других – лишь часть многих и равноправных; некоторых пленяет образность фольклора, иным импонирует лишь манера народного музицирования.

О влиянии фольклора на профессиональную музыку написано значительное количество исследовательских работ разных жанров – от небольших заметок до крупных монографий, где в той или иной мере проанализирован художественный результат данного процесса.

В многочисленных исследованиях, затрагивающих проблему национального в музыке, отмечалось, что национальный характер искусства проявляется через обращение к сюжетам народного эпоса и историческим

событиям жизни народа, через претворение в музыкальном стиле фольклора, духовной музыки, особенностей интонаций вербальной речи и быта народа. По мнению Н. Шахназаровой, кардинальное отличие современной русской «композиторской школы от «старых» европейских школ, заключалось в том, что для нее связь с фольклором, шире – национальной традицией, – оставалась основой ее эстетики» [5, с. 41].

Народное музыкальное искусство устной традиции, по справедливому замечанию Б. Асафьева, «воздействует на весь многоликий мир музыки во всей его разносторонности то ли непосредственно в композиторских наблюдениях и цитатах, то ли через сеть посредствующих интонаций, то ли в жанрах различного рода обработок, то ли воспитывая в особо одаренных композиторах чувство народности музыкального языка до великих, капитальнейших обобщений народной музыкальной практики в высших формах музыки» [1, с. 22]. Таким образом происходит обогащение музыкального языка, рождаются новаторские прозрения и открываются неведомые ранее перспективы.

В XX в. в музыкознании закрепляется термин «неофольклоризм», который обозначает использование фольклора в художественном творчестве, а также «вторичные» фольклорные явления.

Среди множества художественных направлений в музыкальном искусстве XX в., неофольклоризм стал самым продолжительным. Он заявил о себе в первые десятилетия XX в., в течение первой половины охватил почти всю Европу (творчество Прокофьева и Стравинского в России, Барток и Кодай в Венгрии, Яначек и Мартину в Чехии и Словакии, Энеску в Румынии, Шимановский в Польше, де Фалья в Испании и др.) и некоторые страны Латинской Америки (Вила-Лобос в Бразилии и Чавес в Мексике), а середине XX в. музыкальная география обогатилась странами Прибалтики, Закавказья и Средней Азии, завершив век опытами создания «музыки мира», объединившей этнические, академические элементы с особенностями популярной музыки (проекты К. Дженкинса «Adiemus»).

В музыкальном неофольклоризме нашли воплощение важнейшие идеи времени: *антиромантическая тенденция*, которая в противовес романтической чувственности и импрессионистской утонченности внесла динамику движения, энергию и действенность ритма; *идеи свободы и бунтарства*, воплощение которых вело к разрыву с академизмом и поиску новых жизненных идеалов и новых средств музыкального языка; противопоставление коллективного мироощущения индивидуалистскому сознанию, одиночеству, страху; пересмотр понятий *народное и национальное* через синтез национального и европейского, профессионального и народного.

Под термином «неофольклоризм» в широком смысле понимаются новые, нетрадиционные формы существования и функционирования аутентичного фольклора, использование фольклора в художественном творчестве и «вторичные» фольклорные явления (в частности, исполнительский, композиторский фольклоризм и т. д.), есть создание композитором тематизма в фольклорном стиле, органично сочетающий в себе фольклорные традиции и достижения классической музыки XIX и начала XX ст. Для музыки неофольклоризма характерны концентрация тех или иных особенностей фольклора, например метричность нерегулярности, идущей от старинной русской песенности («Байка» Стравинского), «сгущение» ладоинтонационных особенностей фольклора тех народов, музыкальное мышление которых отличается от традиционного общеевропейского («15 венгерских танцев», «2 румынских танца», арабский фольклор в 3-й части фортепианной сюиты op. 14 Бартока). Типичны активность, энергичность ритмики («Allegro barbaro» Бартока, 1911; «Весна священная» Стравинского, 1913), претворение свойственных фольклору принципов формообразования. В музыкальных сочинениях этого направления, кроме воспроизведения внешней красочности народной жизни («Провансальская сюита» Мийо), получают обобщённое воплощение национальный характер («7 испанских песен» де Фальби), язык, мышление

(«Свадебка» Стравинского, «Енуфа» Яначека) и этика («Венгерский псалом» Кодая) [4, с. 379].

Появление первых образцов неофольклоризма в музыке имело эффект разорвавшейся бомбы и цепная реакция была тоже мощной. Очевидно, что одним из первых образцов «варваризмов» в музыке был знаменитый «Танец семи покрывал» из оперы Р. Штрауса «Саломея», который шокировал зрителей своей чудовищной красотой.

В отличие от музыкального искусства XIX в., неофольклоризм опирается на древнейшие пласты фольклора. Основой становится не городской, а крестьянский фольклор. Композиторы эстетизировали фольклор – им удалось преодолеть узко-этнографический подход, придать фольклору международный резонанс и сделать его достоянием Европы. Отказавшись от прямого цитирования, композиторы утвердили право на собственное видение фольклора.

Обосновывая термин «неофольклоризм», Г. Григорьева приходит к выводу: «Проявления неофольклоризма принципиально гораздо более новы по отношению к музыке прошлого, так как лишь в начале XX ст. произошли великие открытия в глубинных слоях народного искусства, неведомые композиторской практике в XIX в. Своеобразное вторичное фольклорное («неофольклорное») направление, связанное прежде всего с И.Ф. Стравинским и Б. Бартоком, сложилось лишь ко второй половине XX ст. В этом смысле неофольклоризм как термин более точен по отношению к музыке этого времени. Термин «неофольклоризм» органично вписался в общую панораму «нео»-стилевых явлений в музыке второй половины XX в. Употребление его наиболее целесообразно: унификация терминологии подчеркивает единообразие в различных принципах мышления, в опоре на систему ассоциативных связей в стилистике – общего свойства музыки последних десятилетий». [2, с. 65 – 66].

-
1. Асафьев, Б. О народной музыке / Б. Асафьев. – М. : Музыка, 1987. – 248 с.
 2. Григорьева, Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г. Григорьева. – М. : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
 3. История зарубежной музыки. Вып. 6. – М. : Музыка, 1999. – 534 с.
 4. Музыкальный энциклопедический словарь / под ред. Г. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
 5. Шахназарова, Н. Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе / Н. Шахназарова. – М. : Музыка, 1987. – 93 с.