

ВАСИЛИЙ ВОЛЧЕНКО: СТРЕМЛЕНИЕ К КРАСОТЕ И ГАРМОНИИ



Союз Композиторов
России

С.И. Хватова, Л.Д. Панькова

ВАСИЛИЙ ВОЛЧЕНКО: СТРЕМЛЕНИЕ К КРАСОТЕ И ГАРМОНИИ



**Союз Композиторов
России**

С.И. Хватова, Л.Д. Панькова

**ВАСИЛИЙ ВОЛЧЕНКО: СТРЕМЛЕНИЕ
К КРАСОТЕ И ГАРМОНИИ**

**Краснодар
2021**

УДК 378:78
ББК 74.489
Х 304

**Краснодарское краевое отделение
общественной организации
Союз Композиторов России**

Научный редактор:

Луганская Г. Б., кандидат педагогических наук, доцент, заведующая отделом славяно-адыгских культурных связей Адыгейского республиканского института гуманитарных исследований имени Т.М. Керашева.

Рецензенты:

Малацай Л.В., доктор искусствоведения, заведующая кафедрой хорового дирижирования ФГБОУ ВО «Орловский государственный институт искусств и культуры».

Сергеева П. А., кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкально-го и хореографического искусства Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет».

Хватова С.И., Панькова Л.Д.

Х 304 Василий Волченко: стремление к красоте и гармонии : монография – Краснодар: Изд-во КГИК, 2021. – 142 с.

ISBN 978-5-91692-858-7

*Монография посвящена изучению творчества кубанского композитора **Василия Михайловича Волченко**, которое рассматривается в широком контексте отечественной культуры рубежа XX-XXI веков. Внимание исследователей сосредоточено на существенной стороне его сочинений – фольклоризму. Книга адресована специалистам в области истории отечественной музыки, современного композиторского творчества и музыкального регионоведения.*

ISBN 978-5-91692-858-7



9 785916 928587

© Хватова С.И., Панькова Л.Д. 2021

© Краснодарский государственный институт культуры, 2021

© Адыгейский государственный университет

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
Глава 1. Композиторский фольклоризм последней трети XX века и творчество В.М. Волченко	7
1.1. Фольклор и композиторское творчество конца XX - начала XXI века.....	7
1.2 Жизненный и творческий путь В.М. Волченко	30
Глава 2. Композиционные и драматургические принципы воплощения народного в творчестве В.М. Волченко	50
2.1 Цитирование народных мелодий, целостное включение фольклорного образца в авторский текст..	50
2.2 Создание музыки национальной по духу, использование приемов народной песни в творчестве композитора	67
2.3 Авангардные композиторские техники в контексте фольклорного стиля	86
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	97
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	100
Приложение 1	108
Приложение 2	115
Приложение 3	118
Приложение 4	122
Приложение 5	124
Сведения об авторах	141

ВВЕДЕНИЕ

Фольклоризм в XX столетии становится ведущим творческим направлением, влияние которого испытал едва ли не каждый современный композитор. В той или иной мере с народной музыкой соприкасается каждый музыкант в своей жизни. Фольклор остается неиссякаемым источником художественного материала, вдохновляющего композиторов к обновлению средств музыкальной выразительности.

Историческими предпосылками композиторского фольклоризма являются бурное развитие национальных композиторских школ в XIX столетии в Европе и деятельность композиторов «Могучей кучки» в России, и обостренный интерес к народному у виднейших столпов музыкального искусства – Б. Бартока, Э. Вилла-Лобоса, Дж. Гершвина, Д. Мийо, К. Орфа, И.Ф. Стравинского, М. де Фалья, Л. Яначека.

Процессы национального и этнического возрождения в России второй половины XX века вновь актуализировали интерес к фольклору. Развитие музыкальной культуры регионов немислимо без собирания, расшифровки, изучения регионального фольклора, а впоследствии – реконструкции обрядов, задействию художественного материала в авторском творчестве.

Существует термин «композиторский фольклоризм», в котором объединены такие стороны композиторского творчества, как жанр и стиль, образность и концепция, поэтика - одним словом, это вся палитра неоднородных методов, которыми в XX веке успешно пользовались многие композиторы.

Народное творчество у композиторов «новой фольклорной волны» приобретает новое качество, которое, по определению А. Юсфина, проявляется как в «первичном слое» (минимум средств выразительности, делающем язык сочинения узнаваемым – на уровне народных ладов, особой ритмики), так и в «предельном слое», проявляющимся в аккумуляции максимума слухового опыта народной музыкальной культуры, обобщая самые вершинные ее явления [Об этом подробнее: Юсфин, 1967: 53-54].

Изучая различные источники по теме «композитор – фольклор» в музыке XX века, можно сделать вывод, что 60 – 70-е годы являлись расцветом данного течения, так как было создано немало исследовательских работ.

К затруднительному моменту в изучении композиторского фольклоризма до сих пор относят его деление на виды и типы как явления, которые имеют обширный диапазон взаимодействия народного и композиторского творчества (Г. Головинский, Н. Жоссан, Л. Иванова).

Б. Асафьевым, В. Цуккерманом, В. Холоповой и многими другими музыковедами изучались и разрабатывались различные методики стилового взаимодействия народного и авторского начал в фольклоризированной музыке. В 1970 – 80-е годы проблему «композитор и фольклор» затронули исследователи В. Гусев, Л. Христиансен, И. Земцовский, Г. Головинской, А. Милка, Г. Григорьева, М. Тараканов, Н. Шахназарова, а также были созданы сборники, которые объединяет одна тематическая линия: «Советская музыка на современном этапе», «Композитор и фольклор», «70 лет советской музыки Основные тенденции развития музыкальных жанров».

Несмотря на достаточное число работ, так или иначе соприкасающихся с изучаемым вопросом, появившихся в 2000-е годы, специального исследования, посвященного обозначенной теме на примере творчества В.М. Волченко, пока не существует. Немногочисленность публикаций о претворении фольклора в композиторском творчестве рассматриваемого периода требует более полного накопления фактов и их теоретического осмысления.

В данной книге предпринимается попытка выявления ведущих тенденций развития композиторского фольклоризма в новейшей музыке России и на примере творчества кубанского композитора Василия Михайловича Волченко выявить специфику использования фольклорного материала в его творчестве.

Материал, положенный в основу работы, разнообразен. Среди привлекаемых музыкальных источников – электронный архив музыкальных произведений В.М. Волченко, книжные издания, отсканированные рукописи из архива композитора. В исследовании использованы записи наших бесед с композитором Василием Михайловичем Волченко. Широкое включение контекстного подхода позволило рассмотреть обстоятельства творчества композиторов на фоне идейных и эстетических проблем эпохи, полнее выявить образно-содержательное своеобразие «фольклорной» сферы композиторского творчества.

ГЛАВА 1. КОМПОЗИТОРСКИЙ ФОЛЬКЛОРИЗМ ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX ВЕКА И ТВОРЧЕСТВО В.М. ВОЛЧЕНКО

1.1 Фольклор и композиторское творчество конца XX - начала XXI века

Неофольклоризм - направление европейской профессиональной музыки первой трети XX века, органически связанное с опорой на особенности фольклора. Неофольклоризм развился в рамках общей тенденции к отказу от излишеств позднего романтизма. Термин «неофольклоризм», как справедливо отмечает Г. Григорьева, имеет иное наполнение в сравнении с другими неостилевыми явлениями в музыке XX века, где приставка -нео означает возрождение стилевых моделей прошлых эпох. «Неофольклоризм в этом плане не столь явно опирается на достижения предшествующего времени... проявления неофольклоризма принципиально гораздо более новы по отношению к музыке прошлого, так как лишь в начале XX столетия произошли великие открытия в глубинных слоях народного искусства, неведомые композиторской практике в XIX веке» [Григорьева, 1989: 65].

Стремление к использованию редких пластов народного творчества сложилось еще в 60-е годы XX столетия. И по сей день композиторы с энтузиазмом подходят к изучению и освоению фольклора, продолжая традиции великих предшественников – композиторов «Могучей кучки», позднее - А.К. Лядова, А.К. Глазунова, А.Г. Рубинштейна, и наших современников - В.Г. Агафонникова, В.П. Беляева, В.Ю. Калистратова, В.Г. Кикты, В.И. Мартынова, А. Пыся.

В орбиту творческих интересов, вслед за Б. Бартоком и И.Ф. Стравинским, вовлекаются не только традиционные старинные жанры и «сырой этнографизм» [Жоссан, 2012: 105]. Нашла применение и русская бытовая, и солдатская песня, и «дворовая» городская музыка и детский фольклор – словом, все, что изливается из уст народных. В дневниках В. Гаврилина отражен интерес композитора к анекдотам, байкам и народным поговоркам.

Композиторский фольклоризм конца XX столетия принципиально отличается от XIX-го. От цитирования или воссоздания жанра народного творчества со всеми его типологическими признаками авторы переходят к интонационной работе, которая впоследствии превращается в «формульный авторский тематизм» [Жоссан, 2012: 105].

По мнению автора, мощный всплеск интереса к фольклору со стороны композиторов и исследователей приходится на период 1950-х – первой половины 70-х годов. Именно тогда появляются сочинения С. Слонимского, Р. Щедрина, Ю. Буцко, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина, в которых фольклорный первоисточник, подчиняясь индивидуальному художественному замыслу, вступает в сложный синтез с приемами современной композиторской техники. В обиход музыковедческих трудов входит определение Л. Христиансен «новая фольклорная волна» [Христиансен, 1970: 6], сформулированное применительно к творчеству композиторов конца 1950-х – начала 60-х годов.

Вслед за Стравинским, а также и Бартоком, композиторы «новой фольклорной волны» (С. Слонимский, Р. Щедрин, Ю. Буцко, В. Гаврилин, Б. Тищенко) расширяют ареал фольклорных жанров, раздвигая хронологиче-

ские рамки от древнейших пластов до современности. Авторы изучают народное музыкально-поэтическое творчество в фольклорных экспедициях и проявляют огромный интерес к фольклорной исполнительской манере.

Композиторы, активно осваивая весь широкий жанровый диапазон народной музыки, концентрируют вместе с тем свое внимание на его «крайних» точках – архаических календарно-обрядовых жанрах и более позднем, современном – частушке. Особое место в композиторском творчестве принадлежит жанру плача. Плач, причет привлекают авторов, прежде всего, своей «предельностью» эмоционального накала, созвучной эпохе XX века, отмеченной социальными потрясениями (революции, войны) и экологическими катаклизмами. В плаче и частушке, семантически предельно контрастных жанрах, обнаруживается сходный структурный принцип – формульность. Опора на него приводит к образованию особого рода микротематизма, характерного для музыки XX века в целом, – фольклорно-попевочного.

Взаимоотношения фольклорного и авторского творчества периода конца 1950 – 70-х годов демонстрируют широкий спектр различных принципов авторского подхода к фольклорному материалу. Среди них выявим три ведущие тенденции:

- 1) воссоздание фольклорного жанра;
- 2) подчинение фольклорного жанра индивидуальному художественному замыслу;
- 3) взаимодействие и синтез фольклорного с нефольклорным.

Воссоздание предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной структуры с сохранением ос-

новных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного источника, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. При этом он может оставаться в рамках используемого жанра или же прийти к смысловому расширению жанрового инварианта. Данная тенденция активного обращения с фольклорным материалом, наметившаяся еще в «Курских песнях» Г. Свиридова, становится характерной для рассматриваемой стадии. Сохраняя целостность народно-песенного источника, композитор вносит собственные акценты в «жанровое содержание» и «жанровый стиль» фольклорного образца. Это проявляется в яркой индивидуализации фактурно-гармонических, динамических, тембровых средств, а в некоторых случаях – в появлении элементов других жанров. Интересно в этом плане сравнение двух авторских «версий» жанра частушки – в кантате «Вечерок» Ю. Буцко и хоре «Посиделки» из симфонии-действа «Перезвоны» В. Гаврилина. Если интерпретация Буцко строится на привнесении в частушку черт плача, что приводит к углублению и психологизации фольклорного прообраза, то Гаврилин демонстрирует лирико-созерцательное истолкование первоисточника.

Вторая тенденция характеризуется подчинением фольклорного жанра индивидуальному художественному замыслу. При этом композитор может обращаться к отдельным компонентам фольклорных жанров, свободно их комбинируя, или же сознательно переосмысливать фольклорно-жанровую основу. Соединение черт различных

фольклорных жанров в авторском тематизме приводит к полижанровости, сочетающей нередко предельно контрастные жанры или жанровые признаки, существующие в фольклоре независимо друг от друга. Полижанровость проявляется на уровне жанрового синтеза и жанрового сопоставления.

Жанровый синтез основан на сочетании примет нескольких фольклорных жанров в композиторской интерпретации фольклорного поэтического текста. Причем в авторском тематизме жанр может быть представлен не как целостная структура, а лишь через его отдельные сегменты. При этом связь с фольклорно-жанровой парадигмой может проступать только на уровне вербального ряда. Музыкальный же ряд строится на сочетании элементов различных, даже предельно контрастных жанров: лирической песни и плача («Свадебные песни» Ю. Буцко, «Лебедушка» В. Салманова), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н. Сидельникова). В результате происходит остранение (В. Шкловский) текста оригинала, что приводит к выходу за рамки фольклорной поэтики.

Жанровое сопоставление возникает при сопоставлении внутри одного поэтического фольклорного жанра (песни) различных музыкальных жанров. Так, в хоре «Как у ключика» из кантаты «Свадебные песни» Ю. Буцко в рамках текста свадебной песни композитор сопоставляет жанры песни и плача. Признаки исходного текстового жанра – свадебной песни – сохранены в крайних разделах трехчастной композиции. Обращение к выразительным возможностям плача происходит в средней части. Кроме того, яркий жанровый контраст возникает на стыке сере-

дины и репризы: после постепенно замирающих причитаний в партии сопрано неожиданно вторгается энергичная инструментальная плясовая тема.

Сопоставление жанров песни – танца – причитания происходит в четвертом и шестом номерах кантаты Н. Сидельникова «Сокровенны разговоры». В первых частях хоров при синтезе черт песни и плача преобладает песенное начало, середина опирается на жанр танца-пляса, в репризе на первый план выходит причитание.

Таким образом, свободно сочетая и комбинируя различные фольклорные жанры, в том числе и контрастные, композитор создает своего рода «жанровые гибриды», не имеющие аналога в народно-песенной практике. Каждый фольклорный жанр обладает особым комплексом образно-ассоциативных представлений и средств выразительности. Проникая в авторское сочинение, он выступает как «знак», напоминающий об определенном типе содержания. Полижанровость в композиторской интерпретации народно-песенного текста приводит к уплотнению «событийной» стороны фольклорного первоисточника. Жанровый синтез различных фольклорных жанров в условиях одной темы дает возможность совмещения нескольких театров действия в одной точке. Сопоставление различных музыкальных жанров в рамках одного фольклорно-поэтического приводит к глубоким внутренним контрастам благодаря внезапным жанровым переключениям. Все это способствует увеличению психологической насыщенности перцептуального времени фольклорного жанра, вовлекаемого в композиторский замысел.

Свободное обращение композиторов с фольклорными поэтическими первоисточниками нередко приводит к пе-

реосмыслению фольклорно-жанровой основы. Если при жанровом синтезе и жанровом сопоставлении автор все же, как правило, отталкивается от исходного жанра, усложняя его элементами других жанров, то жанровое переосмысление предполагает изначальный отказ от жанра фольклорного прообраза. Композитор либо переводит народно-песенный текст в иной фольклорный жанр, не связанный с первоисточником, либо – в жанр профессиональной музыки, что ведет к качественному преобразованию содержания фольклорного образца. Так, в заключительном речитативе «Как пуцу я свою волюшку» из кантаты «Свадебные песни» Ю. Буцко плач невесты воспринимается скорее всего как ритуал, нежели непосредственное выражение трагедийных эмоций, поскольку манера исполнения не плачевая, а былинно-сказовая.

Третья тенденция связана с претворением не жанровых, а языковых закономерностей фольклора. Взаимодействие фольклорного и авторского текстов строится таким образом, что в роли единиц фольклорного текста могут выступать не только фольклорно-жанровые сегменты, но и общефольклорные языковые признаки – характерные мелодико-интонационные обороты, ладогармонические структуры, принципы развития. В этом случае связь с исходным народно-песенным жанром проступает только на уровне вербального ряда. Причем, часто фольклорные первоисточники, контрастные по образно-эмоциональному строю и различные по жанровой принадлежности, истолковываются в авторском тексте в едином ракурсе. В этом случае фольклорно-жанровое преломляется сквозь призму характерно-речевого, с одной стороны, и попевочный принцип развития музыкального материала – с другой («Симфония в обрядах» Л. Пригожина, «Концерт-

кантата» И. Рогалева). В таком подходе прослеживается традиция «русских» сочинений И.Ф. Стравинского. Воздействие Стравинского ощущается в опоре на характерно-речевой, попевочный принцип развития материала, в широком применении различных приемов ритмического варьирования. Активное творческое преломление получает принцип И. Стравинского «простое в сложном окружении». Фольклор ассимилируется с «новыми техниками», фольклорные элементы преломляются в условиях полидиатоники, свободного хроматического контекста («Воинские причитания» В. Рябова). Усложняется ладогармонический язык: возникают полиладовость как в мелодическом соединении разноладовых попевок, так и в одновременном вертикальном объединении; политональные сочетания, полиаккорды, кластеры, внетональные гармонии, алеаторические сонорные комплексы («Пинежское сказание о дуэли и смерти Пушкина» Л. Десятникова, «Как реку перейти» Ю. Евграфова).

В 1980 – 90-е годы неофольклорное направление постепенно утрачивает свои лидирующие позиции. Динамика взаимоотношений фольклорного и профессионального творчества, аналогичная процессам, происходящим в музыкальном искусстве, обнаруживается и в литературе, где в 1960-е годы наступает расцвет так называемой «деревенской» прозы (В. Астафьев, В. Белов, Е. Носов, В. Распутин). Сближает эти процессы и то, что начинаются они как бы из «вершины-источника», с кульминации, а в последующие десятилетия и неофольклорное направление, и «деревенская» проза постепенно теряют свои доминирующие позиции.

Следует отметить, что в отечественном кинематографе взаимоотношения фольклорного и профессионального

творчества развиваются более плавно, в большей степени напоминая волну, очерчивающую движение к кульминации и последующий спад. От экранизаций народных легенд, эпоса, сказок 1930 – 40-х годов («Садко», «Илья Муромец», многочисленные сказки А. Роу), построенных на отражении поэтики фольклорного первоисточника, к более сложным формам сочетания народного и индивидуально-авторского в 1970 – 80-е годы, являющимися кульминацией, и последующим снижением интереса к фольклорной тематике во второй половине 80-х – 90-е – такова суть наблюдаемой эволюции.

По данным В. Фомина, в фильмах, созданных в 70-е годы XX века, таких как «Тени забытых предков» и «Легенда о Сурамской крепости» С. Параджанова, «Белая птица с черной отметиной» Ю. Ильенко, «Ожерелье для моей любимой» и «Древо желания» Т. Абуладзе, «Печки-лавочки» В. Шукшина, фольклорные традиции подвергаются активному творческому переосмыслению. Это новый, более высокий уровень взаимодействия фольклора и профессионального творчества, «когда автор не только по-новому комбинирует традиционные мотивы и элементы, но в какой-то степени развивает и трансформирует их, а при необходимости дает волю и собственному воображению...» [Фомин, 1988: 90-91].

Особого внимания заслуживает кинематограф С. Овчарова. Уже в первых своих работах «Небывальщина» (1983), «Праздник Нептуна», «Левша» (1986) Овчаров подчиняет фольклорные разножанровые элементы (народной легенды, сказки, анекдота-байки) авторской задаче. В фильме «Оно» (1989) фольклорное начало, выраженное в полижанровом преломлении черт скоморошских игрищ, балагана, райка, эпоса, вступает в сложное соеди-

нение с постмодернистскими конструкциями. Здесь художник, используя материал народного творчества, выходит далеко за рамки фольклорного видения и фольклорной поэтики, утверждая при этом свое неповторимое авторское «я». Кроме того, работы Овчарова примечательны еще и тем, что выделяются яркой народно-жанровой окраской на фоне общего снижения интереса кинематографистов к фольклорным истокам в 1980-е годы и почти полного исчезновения в 1990-е.

Начиная с 1970-х, и в последующие годы понятие «неофольклоризм», как отмечает Г. Григорьева, теряет свой однозначный смысл, «органически вписываясь в общее развитие активных стилевых взаимодействий» [Григорьева, 1989: 133]. Синтез фольклорного и авторского в музыке последних двух десятилетий XX века ориентирует на культурно-художественные парадигмы прошлого и настоящего. Сложный синтез стилевых тенденций в ракурсе постмодернизма приводит к новому качеству художественного мышления, опирающемуся на неограниченный плюрализм возможностей обращения к различным пластам многовековой истории музыки: Средневековью, барокко, классицизму, романтизму, фольклору и поп-музыке. Анализ интертекстуальных связей позволяет не только выявить подтекст сочинения, но и представить его в пространстве «большого Текста культуры».

В композиторском творчестве 1980–90-х годов намечается еще одна новая тенденция, связанная с претворением фольклорных жанров в контексте духовной музыки. Ее истоки прослеживаются в русском искусстве начала прошлого столетия, прежде всего, в творчестве композиторов

Новой московской школы (А. Кастальский, А. Гречанинов, П. Чесноков) и С. Рахманинова.

Обращение к фольклору нашими современниками имеет самое широчайшее тематическое преломление. Так, например, *христианские мотивы* становятся все более значимыми в системе современного социального мировоззрения, композиторы в свою очередь обратились к религиозному фольклору и сопутствующим жанрам. К наиболее востребованным фольклорным пластам в сегодняшнем композиторском творчестве относятся русские духовные стихи: Ю.М. Буцко («Край ты мой далекий»); В.И. Рубин («Вечерние песни» оратория в семи частях на стихи советских поэтов); В.Ю. Калистратов (Возрадуется Мать - сыра Земля древнерусский духовный стих из хорового цикла «Покаяние»); А.Л. Ларин (Кантата «Рождественские колядки» по мотивам славянского фольклора); В. Беляев (Рождественские и пасхальные песни. «Святое воскресенье» Из цикла «Три обработки пасхальных песен»; Д.В. Смирнов (циклы «Кипарисовый ларец» на стихи Иннокентия Анненского и «Рождение крыла» на стихи Юнны Мориц).

С каждым годом все больше начинают пользоваться успехом в творчестве композиторов различные направления русской смеховой культуры. Василий Михайлович, в свою очередь, также имеет ряд сочинений на тему русских народных частушек, песен сатирического содержания, произведений бытового характера («Припевки под гармонь» (2005); «Кадриль-юмореска» (1988); «Краснодарские вообразули» (1999); «Припевки под гармонь» авторская обработка народных частушек (2005); «Картины народных гуляний» концерт для русского народного ор-

кестра (2008); «Веселитесь казаки, музыкальная картинка» (2015) и др.).

Комическое начало в фольклорном творчестве ярко воплощено в музыке второй половины XX века. В первую очередь авторы задействовали жанр частушек: Р.К. Щедрин в концерте для оркестра «Озорные частушки», частушечной опере «Не только любовь», в этот период стиль Щедрина, ориентированный на традиционный фольклоризм, характеризовался совмещением элементов народного искусства и авангардных техник (элементы додекафонии, сонористики и др.); Г.В. Свиридов – «Поэма памяти Сергея Есенина» часть №8 «Крестьянские ребята»; «Частушка» из сюиты «Время – вперед» для симфонического оркестра; В.А. Гаврилин в вокальном цикле «Русская тетрадь» и хоровой симфонии-действе «Перезвоны»; Г.Г. Белов – Восемь пьес для фортепиано «Деревенский альбом»; Ю.М. Буцко – кантата «Свадебные песни», «Насмешки»; Н.Н. Сидельников – кантата «Сокровенные разговоры».

Также характерными являются шуточно-бытовые песни: А.Л. Ларин – «Кто веселый превеселый», «А трубушку трубят»; В.Ю. Калистратов – «Девка по саду ходила», «Таня – Танюша»; А.Г. Флярковский – «Барыня-речка». Пародийные балаганные представления и социально-сатирические традиции скоморохов: В.А. Гаврилин – оратория-действие «Скоморохи», произведение для хора «Припевки», камерно-вокальное произведение «Сатиры»; М.П. Мусоргский – сцены с «комическим элементом из опер «Борис Годунов» и «Хованщина», пять вокальных циклов «Раек»; Д.Б. Шостакович – «Антиформалистический раек», «Сатиры (Картинки из прошлого)» на сл. С. Черного, «Пять романсов» на слова из журнала «Кроко-

дил», «Четыре стихотворения капитана Лебядкина»; Р.К. Щедрин – курортная кантата «Бюрократида».

Древнейший синкретический ритуальный смех: В.И. Рубин – триптих для сопрано и русского народного оркестра «Перстень-страдание»; волшебные сказки: Ю.А. Евграфов – «Голоса и мифы» (Сапгир-симфония №2). Выраженный интерес к жанрам детского игрового фольклора – скороговоркам, считалкам, прибауткам, загадкам – проявляют С.М. Слонимский – «Песни трубадуров», А.Л. Ларин – «Двенадцать русских народных песен», Е.И. Подгайц – «Сатиры» (вокальная музыка), А.П. Кулыгин – «Женитьба Бальзамина» (либретто А.Н. Островского), В.В. Пьянков – «Картины из русской жизни» (три хоровых концерта).

Продолжают *расширяться историко-временные* рамки базы фольклорных заимствований. Композиторы обращаются к архаическим обрядовым жанрам, связанным с календарно-годовым циклом (А.И. Киселев – концерт «Русская свадьба»), оккультной народной практикой (В. Калистратов в ораториях «Плач земли», «Преображение»). Активно осваиваются авторами пласты городского фольклора и музыки городского быта, канты: А.Л. Ларин (оратория «Русские страсти»), В.Ю. Калистратов (кантата «Российские канты»), В.В. Беляев (кантата «Матушка Мария» и «Российская песня»; старинный русский романс: А.А. Николаев (хоровой концерт «Венок А. Алябьеву»); жанры цыганского фольклора: Р.К. Щедрин («Кармен-сюита» для струнных и ударных инструментов).

Период конца XIX века, синтеза индивидуального авторского стиля и фольклора, открывает для нас богатейший арсенал разнообразных приемов и работы с фольк-

лорным материалом. В этом направлении Василий Михайлович Волченко представляет работы раннего и позднего творческого периода: «Из прошлого быта» (1988) «Красная горка», стихи Н. Ключева (2013); «Колдунья», стихи С. Есенина (2015).

Изучая приемы и принципы работы с фольклорным материалом, мы можем выявить характерные, ведущие направления: переплетение и объединение нефольклорного с фольклорным; возвращение к фольклорному жанру; его возобновление и доминирование индивидуального стиля, композиторской идеи в работе с жанром фольклора.

Первое направление изначально связано с языковыми правилами фольклора. Переплетение и объединение нефольклорного с фольклорным выражается с помощью синтеза авторского и традиционного. В роли единиц фольклорного текста могут выступать не только фольклорно-жанровые сегменты, но и общefольклорные языковые признаки – характерные мелодико-интонационные обороты, ладогармонические структуры, принципы развития. Следовательно, исходный песенно-народный жанр мы можем наблюдать только в тексте произведений. Причем, часто фольклорные первоисточники, контрастные по образно-эмоциональному строю и различные по жанровой принадлежности, истолковываются в авторском тексте в едином ракурсе. В этом случае фольклорно-жанровое преломляется сквозь призму характерно-речевого, с одной стороны, и попевочный принцип развития музыкального материала – с другой («Симфония в обрядах» Л.А. Пригожина, «Концерт-кантата» И.Е. Рогалева).

Возвращение к фольклорному жанру предполагает воспроизведение фольклорного жанра как целостной

структуры с сохранением основных типологических признаков (мелодико-интонационных, ладовых, метроритмических, особенностей соотношения слова и мелодии, формообразования). Опираясь на инвариант и создавая собственный вариант народно-песенного источника, композитор прибегает к специфическим средствам академического искусства. При этом он может оставаться в рамках используемого жанра или же прийти к смысловому расширению жанрового инварианта.

Данная тенденция активного обращения с фольклорным материалом, наметившаяся еще в «Песне казаков-некрасовцев» на стихи И. Вараввы (1989) В.М. Волченко, становится характерной. Сохраняя целостность народно-песенного источника, композитор вносит собственные акценты в «жанровое содержание» и «жанровый стиль» фольклорного образца. Это проявляется в яркой индивидуализации фактурно-гармонических, динамических, тембровых средств, а в некоторых случаях – в появлении элементов других жанров.

Следующее направление – это доминирование индивидуального стиля композитора, композиторской идеи в работе с жанром фольклора. При этом композитор может обращаться к отдельным компонентам фольклорных жанров, свободно их комбинируя, или же сознательно переосмысливать фольклорно-жанровую основу. Соединение черт различных фольклорных жанров в авторском тематизме приводит к полижанровости, сочетающей нередко предельно контрастные жанры или жанровые признаки, существующие в фольклоре независимо друг от друга. Полижанровость проявляется на уровне жанрового синтеза и жанрового сопоставления.

Жанровый синтез основан на сочетании примет нескольких фольклорных жанров в композиторской интерпретации фольклорного поэтического текста. Причем в авторском тематизме жанр может быть представлен не как целостная структура, а лишь через его отдельные сегменты. При этом связь с фольклорно-жанровой парадигмой может проступать только на уровне вербального ряда. Музыкальный же ряд строится на сочетании элементов различных, даже предельно контрастных жанров: лирической песни и плача («Свадебные песни» Ю.М. Буцко, «Лебедушка» В.Н. Салманова), песни, танца, плача и джазовых ритмоформул («Сокровенны разговоры» Н.Н. Сидельникова). В результате происходит отстранение (В.Б. Шкловский) текста оригинала, что приводит к выходу за рамки фольклорной поэтики. Жанровое сопоставление возникает при сравнении внутри одного поэтического фольклорного жанра. Таким образом, свободно сочетая и комбинируя различные фольклорные жанры, в том числе и контрастные, композитор создает своего рода «жанровые гибриды», не имеющие аналога в народно-песенной практике.

Любой из фольклорных жанров имеет достаточно многоуровневую совокупность представлений и ассоциативных средств выразительности. Проникая в авторское сочинение, он выступает как «знак», напоминающий об определенном типе содержания. Полижанровость в композиторской интерпретации народно-песенного текста приводит к уплотнению «событийной» стороны фольклорного первоисточника.

Методы фольклоризма начали активно исследовать во второй половине XX в., когда возрастающий интерес композиторов к освоению фольклора способствовал появлению индивидуализированных авторских сочинений с

фольклорной тематикой. Традиционные подходы к переработке народного наследия воплощались в методах обработки, стилизации и цитирования, с применения которых, как правило, начинается становление национальных школ профессиональной музыки. Новая фольклорная волна, а затем неофольклоризм стимулировали открытие новых форм работы композиторов с народными образцами и, как следствие, рождение новых методов фольклоризма. Начиная с 80-х гг. XX в., ученые активно исследовали этот процесс, и в настоящее время в научной литературе есть много работ, посвященных изучению методов фольклоризма, а также их систематизации.

Одна из наиболее полных классификаций методов фольклоризма принадлежит Л.П. Ивановой. В диссертации «Типология фольклоризма в русской музыке XX века» [Иванова, 2005] исследователь суммирует композиторский опыт данного периода в авторской системе. Методология Л.П. Ивановой является перспективной для исследования такого сложного феномена, как неофольклоризм.

Классифицируя методы фольклоризма, применяемые композиторами на практике, Л. П. Иванова выделяет три основные группы, включающие определенные способы переработки фольклора. Первую группу – «целостное включение фольклорного образца в авторский текст» [Иванова, 2005: 35] – составляют три распространенных метода, имеющих более чем вековую историю развития: обработка, стилизация и цитирование. Ко второй группе – «использование элементов фольклора» [там же, с. 35] – относятся более сложные методы, возникшие в период новой фольклорной волны: воссоздание жанра, жанровый синтез, трансформация жанра и его переориентация. В рамках третьей группы методов – «обращение к принци-

пам фольклорного мышления» [там же, с. 36] – автор рассматривает переосмысление частушечных, плачевых и песенных принципов. Методы второй и третьей групп возникли и развивались во второй половине XX в., в период «новой фольклорной волны».

Ярким представителем неофольклоризма является кубанский композитор Василий Михайлович Волченко. Мировоззрение музыканта складывается на донской земле – месте проживания казачества. Историческая область расселения донских казаков – это современные Приазовье, Волгоградская область, восточные части Украины. Самобытность казаков отражается и в их культуре. Песни донских казаков очень тесно переплетены с фольклором и традициями малороссийских и южных русских регионов. Однако в этих песнях есть и уникальность, свойственная только донской культуре. Василий Михайлович с детства впитал в себя мелос донских казачьих песен, и – шире – воспринял их картину мира, включающую в себя морально-нравственные ценности, основанные на старообрядческой духовной культуре.

Характерным этапом воздействия на стилистику композиторского письма В.М. Волченко стала музыкальная жизнь Кубани. Она складывалась столетиями и представляет собой богатейший сплав различных этнокультур. В ней органично слиты русская и украинская музыка, музыка народов Северного Кавказа.

Первыми композиторами Кубани стали люди, которые сами прошли испытание войной, это: Григорий Максимович Плотниченко, который закладывал фундамент кубанской музыкальной культуры, прошедший войну и ставший инвалидом, потеряв кисть правой руки; Николай Михайлович Хлопков, который прошёл всю войну и два-

жды был ранен; Павел Иванович Черноиваненко, Виктор Гаврилович Захарченко, Валентин Александрович Лаптев и конечно же – Григорий Фёдорович Пономаренко, который по-своему, чаще в глубоко лирической манере переосмысливал образы, связанные с темой Родины и Великой Отечественной войны.

Музыкальная культура Кубани начала XIX – XX веков была преимущественно народно-песенной. Особое место занимает боевая хоровая песня, в которой отразилась психология и быт казака воина, защитника Отечества. Кубань – это песенный край. То задумчивая и нежная, то задорная и озорная, то мужественная и могучая – звенит казачья песня. В XIX веке на Кубани появилась база для развития подлинного музыкального искусства как основа иного народного творчества. В 1811 году были организованы певческие музыкальные хоры, поначалу они складывались стихийно, нередко под руководством священника, зачастую, казака, избранного на этот пост общественным сговором. Первым очагом профессиональной музыкальной культуры, в котором органично слилось народно-песенное и церковное искусство, стал певческий хор «Черноморского», а в дальнейшем «Кубанского казачьего войска».

Музыкальная культура Кубани – уникальная, самобытная область российской музыкальной культуры, осознание и осмысление которой является важнейшей задачей современного музыкального образования. Народная мудрость, воплощённая в устном народном творчестве, отточенные столетиями музыкальные интонации, бытующие в музыкальном фольклоре и обретающие вторую жизнь в творчестве кубанских композиторов – всё это способствует

осознанию чувства красоты и позволяет привить бережное отношение к культурным традициям своего народа.

Переехав на Кубань, В.М. Волченко уже зарекомендовал себя как деятельный педагог и многожанровый композитор. Продолжая свой творческий путь, Василий Михайлович все ярче проявляет себя как приверженец композиторского фольклоризма и со временем вступает в Союз композиторов России.

В творчестве композитора народное начало проявляет себя на разных уровнях:

- Идеино-тематическом. Большинство произведений композитора связаны с казачьей темой: произведения для симфонического оркестра «Встреча казаков-героев» строевой марш, *trio* которого построено на интонациях казачьих народных песен (2013); «Краснодарский казачий марш», где использованы интонации, характерные для кубанского казачьего фольклора (2015); произведения для русского народного оркестра «Казачьи празднества» (1999) – концерт для русского народного оркестра и хора; Край привольный казачий (2007), произведение, основанное на кубанском казачьем мелосе; Казачьи плясовые наигрыши (1992), фантазия на казачьей фольклорной основе; «Увертюра-приветствие» (2012), произведение оптимистического настроения, предназначенное для начала концерта. В лирических эпизодах прослеживается связь с кубанским фольклором; «Казак ехал за Кубань» на стихи И. Вараввы (1989), оптимистическое вихревое сочинение с казачьей удалью и др.

- Драматургическом – произведения, основанные на народном материале или же созданные в духе народных, конструктивно и образно также приближены к фольклору.

Вариантность и вариационность лежат в основе формообразования сочинений В.М. Волченко, а образный строй и логика развития произведений максимально приближены к той, что свойственна народной песне.

- Жанровом. У композитора – новое отношение к жанру. Обрядовая сторона используется с игровых позиций, используется эффект заострения, отстранения, как бы «взгляда со стороны», акцент на архаической и современной обрядовости, и, как следствие – свежесть и острота, умение находить новое в старом, исконном.

- Новое отношение к народному тематизму – от экспозиционности в изложении народной темы с целью ее узнаваемости, до попевочности, как проявления тенденции микротематизма в XX веке.

- Тотальная мелодическая вариантность и вариационность как принцип построения конструкции целого; новое понимание музыкальной формы с преобладанием вариантно-вариационного метода развития.

- Новая ладовая основа (использование народных ладов, оперирование несемиступенными ладовыми моделями, их сочетание со сложными современными хроматическими конструкциями, аккордовый параллелизм, линейная полифония.

- Использование «эффекта отстранения сложного простыми средствами» [Высоцкая, Григорьева, 2011: 128-129], диалектика простейшего и современного.

В таблице, приводимой ниже, представлены оригинальные образцы аутентичного фольклора, которые легли в основу тематизма произведений В.М. Волченко:

Таблица №1

<i>Песня или тематическая линия, лежащая в основе произведения</i>	<i>Сочинение на основе темы</i>
Польский народный танец «Краковяк»	«Русский краковяк» (1978)
РНП «Коробейники»	«Парафраз на тему русской народной песни "Коробейники"» (1986)
РНП «Хороша наша деревня»	«Парафраз на тему русской народной песни "Хороша наша деревня"» (1992)
РНП «Ах ты, Ванюша, Иван»	«Ах ты, Ванюшка, Иван» (парафраз на тему русской народной песни) (1985)
РНП «По муромской дорожке»	«Вариации на тему русской народной песни "По муромской дорожке"» (1990)
РНП «Ты воспой в саду, соловейко»	«Парафраз на тему русской народной песни "Ты воспой в саду, соловейко"» (1987)
РНП «У нашего свата»	«У нашего свата» (парафраз на тему русской народной песни) (1984)
РНП «Златые горы»	«Парафраз на тему русской народной песни "Златые горы"» (2015)
РНП «Ехали бояре»	«Вариации на тему русской народной песни "Ехали бояре"» (2016)
Казачья народная песня «Ах, роза ты, роза моя»	«Парафраз на тему казачьей песни "Если хочешь быть военным"» (2016)
РНП «Ах, ты роза, моя роза»	«Вариации на тему русской народной песни "Ах, роза ты, роза моя"» (2017)
Белорусская народная песня «На улице мокро»	«Вариации на тему белорусской народной песни "На улице мокро"» (2009)

Удмуртская народная песня «Белый снег»	«Вариации на тему удмуртской народной песни "Белый снег"» (2003)
Русские народные частушки	«Припевки под гармонь» (2005)
«Ехал казак из дальнего края», «Солнце скрылось за горою»	«Кубанская рапсодия»
«Кубанская кавалерийская», «Казачья кавалерийская»	«Казачья кавалерийская»

Итак, в центре творческих интересов композитора В.М. Волченко:

- исторические события, связанные с жизнью Донского и Кубанского казачества;
- особенности семейного быта и промысла казаков;
- воинское искусство казаков;
- окружение и единомышленники композитора (Г.В. Селезнев, В.А. Кеворков, Ю.А. Чернявский и др.),

В музыке Василия Михайловича чувствуется тонкая линия драматизма, значительная часть творчества композитора имеет прямую связь с народными мотивами, а также передает точные образы и черты русского народа. В названиях и текстах произведений мы видим неоднократное обращение к природе Кубани, восхищение необъятными широтами российской земли: «Метель», «Русская зима», «Пять картинок природы на слова русских поэтов», «Пороша», «Кубанушка», «Грустная Родина», «Листья в поле пожелтели», «Родина» и др.

В XX-XXI веке многие композиторы стремительно осваивали новейшие композиторские техники, которые ранее официально не приветствовались, но все равно были известны и задействовались композиторами. Василий Ми-

хайлович подходит к этому вопросу взвешенно и вдумчиво, как опытный мастер. Для него любая техника – не самоцель, а лишь частное средство, подчиненное замыслу произведения. Он никогда не был «экстремалом» в композиторском творчестве, поскольку следование лучшим традициям отечественной музыкальной культуры для него и сегодня важнее любого творческого эксперимента. Новизна его творчества – в мастерской работе с любым музыкальным материалом и пристальнейшем внимании к традиционной культуре народа. Думается, в том числе и по этой причине сочинения В.М. Волченко нуждаются в изучении и достойной оценке.

1.2 Жизненный и творческий путь В.М. Волченко

Что в нашем современном мире представляет творчество композитора? Сотни лет назад рождались великие умы, гении своего дела, на свет появлялись бессмертные издания рукописей. По истечении времени эти глыбы остались в многочисленных сборниках, хрестоматиях, литературных изданиях и авторских работах. Мы чтим память композиторов, оставшихся в истории, но почему-то музыкальных творцов современности практически не замечаем.

Композиторское творчество – это, своего рода, свободный процесс, который нельзя до конца исследовать и подвести под какую-либо систему. С. Слонимский на одной из творческих встреч говорил: «Не спрашивайте меня, как я создаю музыку, а то я сразу перестану сочинять». Согласитесь, что при написании музыкального произведения все наши чувства и эмоции перевоплощаются в художествен-

ный стиль, в творческое воображение. Творчество – в прямом смысле слова это создание чего-либо нового, ранее не изведенного и неизвестного.

В XX веке впервые в истории художественной культуры возникла и углубилась тенденция отчуждения музыки от повседневной практики исполнительского искусства. Мы стали свидетелями того, как постепенно изменяется социологический статус музыкального произведения. Музыка перестает быть «убежищем» человека как это было в эпоху романтизма и предшествующие периоды истории. Прекрасное все менее востребовано, происходит эстетизация безобразного, поскольку в постмодернистский период наблюдается совершенно иное переживание красоты. Все более актуален лозунг о том, что искусство должно спасти мир от красоты, понимаемой иначе – от гламурности и «прелести». Показательно в данном отношении высказывание В.В. Медушевского: «Музыка – это прелесть, прелесть – это лесть, а лесть – это ложь». Практика так называемого массового музыкального искусства (поп-культура), не говоря уже о сущности шоу-бизнеса, подтверждает этот постулат.

Отдаление композиторского творчества от художественной практики и сферы образования, в свою очередь, неизбежно порождает проблему отчуждения музыки от личности. Человеку становится чуждо все что связано с гуманистической точкой зрения в музыке. Отсюда происходят беспорядочные искания в смыслах текстов, отторжение, казалось бы, непонятной музыки. Все это делает сферу академического композиторского творчества элитарной. По этой причине часто в музыкально-педагогической

практике избегают изучения произведений современных авторов.

Полная противоположность вышесказанному – творчество талантливого кубанского композитора Василия Михайловича Волченко. Оно позитивно по своей сути, обращено к потенциальному слушателю любого социального слоя, очевидно стремление к красоте и гармонии во всем. Его сочинения сразу становятся репертуарными, и при их изучении не возникает языковых проблем.

Василий Волченко – член Союза композиторов России - стоит в одном ряду с такими композиторами как Г.В. Селезнев, В.А. Чернявский, В.А. Кеворков, В.И. Малюченко и др.

Вся информация о Василии Волченко, размещенная в Интернет-ресурсах, описывает небольшие эпизоды жизни композитора, из которых многое не понятно и до конца не изучено. Благодаря нашей личной встрече с выдающимся современником мы сделали множество открытий о судьбе Василия Михайловича, благодаря которым стало возможным очертить его основные жизненные и творческие этапы. Безусловно, нам удалось увидеть своими глазами как живет композитор, как он сейчас работает и конечно особенные черты его неповторимого стиля общения. Нам повезло встретиться с Василием Михайловичем и получить информацию о его жизненном и творческом пути «из первых уст».



Сейчас композитор живет и продолжает свою творческую деятельность в городе Краснодаре, в замечательном тихом, спальном районе, где во дворах царит дружеская обстановка, цветут плодовые деревья и отовсюду веет добротой и любовью. Композитор с удовольствием принимает гостей, повествует о своей жизни и делится ключевыми моментами своего творческого пути.

Светлая и уютная квартира, где проживает композитор со своей женой, наполнена духом народности, духом

тех времен, когда молодой композитор открывал для слушателей все более яркие, новые грани своего неповторимого стиля. В комнате композитора находятся только необходимые предметы, это книжный шкаф, диван, несколько стульев и конечно же стол для написания уникальных произведений. Большое светлое окно, которое освещает комнату, делает этот творческий уголок еще более индивидуальным и неповторимым. Удивительно, но его рабочее место – это небольшая школьная парта, на которой композитор создает свои творения еще со времен юности. Василий Михайлович дорожит этой достопримечательностью и поясняет, что она отлично подходит для написания партитур: «На эту наклонную и довольно большую столешницу хорошо помещается партитура размером А3...».

В углу около двери на деревянном стуле мы увидели самый значимый предмет для композитора – это его инструмент. Баян находится в прекрасном рабочем состоянии, его покрытие сияет, и тогда мы просим исполнить несколько строк собственного сочинения и сделать пару фотографий для архива. Василий Михайлович оказался скромным человеком, со стеснением и неловкостью он согласился запечатлеть несколько лучших моментов с инструментом и за работой.

На стеллаже Василия Волченко мы наблюдали аккуратно расставленное и каталогизированное собрание сочинений композиторов-коллег, отражающих художественные пристрастия композитора, а также его собственные сочинения, систематизированные лично автором. На книжных полках едва умещаются его рукописные работы, целые тома нотной литературы соседствуют с изданиями работ многих авторов, на чьи тексты Волченко написано

множество произведений: И.Ф. Варавва («Казачий хуторок», «Казачья удалая», «Песня о Краснодаре», «Я казацкая ваша Кубань», «Сани – кони», «Грустная Родина», «Веет ветер над Кубанью», «Казак ехал за Кубань», «Плачет вьюга», «Казачья ярмарка», «Гимн родному краю», «Девичья воля», «Кубанушка», «Мать – Россия», «Ольгинский кордон», «Песня казаков – некрасовцев», «Полюшко-поле» и др.); С.А. Есенин («На плетнях висят баранки», «Колдунья», «Пороша», «Русь», «Туча кружево в роще связала»,); Ф.И. Тютчев («Ночное небо так угрюмо»); М.Ю. Лермонтов («Листья в поле пожелтели»); Д.А. Смирнов («Метелица – метель», «Первая любовь»); Н.П. Сидорова («Мчатся кони», «Девичьи припевки»,); Ю. Куняев («Метель заходит в город»); П.В. Орешин («Русь веселая моя», «Зимница», «Родина», «Загуляли над лесом снега»); А. Блок («Гармоника, гармоника!»); С. Сафонов («Родная сторона»); Д.С. Мережковский («Ноябрь»); Н.М. Рубцов («Старик», «Стоит у околицы дом», «Осень», «Ворона», «Выпал снег»); И.П. Бауков («Идут дожди косые»); Н.А. Клюев («Красная горка», «Посадская», «Старуха»); Л.С. Фоминых («Я судьбу благодарю»); Г.А. Еремеев («Вновь крутиться февралю») и др.

После знакомства и приветственных слов мы начали общение с композитором. Удобно расположившись, наш разговор начался с вопросов о самых ранних истоках жизни и творчества Василия Михайловича. Музыкант описывает то время, про которое он слышал только из уст его предков, время, когда донские казаки, по линии отца, переселялись с Верхнего Дона целыми семьями на Кубань, это был далекий 1938 год. По линии матери семья была тоже приезжей, от голода и разрухи они переселялись из

Воронежской области в станицу Старовеличковскую. Конечно, денег и продовольствия у семей не было, отец подрабатывал ремеслом и кормил семью.

Родился Василий Михайлович на Кубани в Краснодарском крае, в станице Старовеличковской 5 октября 1946 года. С самого детства у юного композитора проявлялся интерес к музыке, ведь его семья состояла целиком из музыкантов, носителей казачьего фольклора. Прасковья Даниловна Губарева-Волченко – мама Василия Михайловича, обладала великолепным музыкальным слухом и голосом. Она любила музицировать, делая работу по дому. Несмотря на отсутствие музыкального образования, Прасковья Даниловна имела в репертуаре внушительное количество кубанских и русских народных песен, а также отличалась отличной музыкальной памятью. Михаил Никифорович Волченко, отец композитора, был также хорошим музыкантом-исполнителем. Со слов В.М. Волченко: «Он особенно прикасался к кнопкам, особенно чутко и трепетно исполнял нюансы, он проживал произведение с первой до последней ноты, играл с душой...». К образованию жены старший Волченко относился с пониманием и считал, что для женщины главное, чтобы дома царил уют и покой.

В 1951 году, когда Василию Михайловичу было 5 лет, он начал самостоятельно изучать инструмент. Его сподвигло окружение и быт народа в станице Старовеличковской, где жили Волченко. Жители станицы занимались различным ремеслом, чтобы прокормить свои семьи, развлекались и устраивали гулянья, на которых неотъемлемой частью являлись пение и игра на музыкальных инструментах. Еще одним музыкально одаренным родственником Василия Михайловича был его дядя – Иван Ники-

форович. Любой праздник не обходился без маэстро Ивана Никифоровича, всюду звучала его игра на баяне, которую с огромным удовольствием слушали. Так юный Василий определил для себя первых двух кумиров своего детства. Некоторое время спустя Василий Волченко постепенно обучается игре на полубаяне, в чем ему никто не помогает. Параллельно он подбирает на слух простейшие кубанские народные песни и частушки.

Иван Никифорович, заметив способности племянника, начинает обучать его основам нотной грамоты и вместе с отцом мальчика делает вывод, что юному композитору необходимо получить профессиональное музыкальное образование. Василий Михайлович выступал на всех площадках местных клубов, по его словам, таких аплодисментов он не слышал больше никогда. Позже, обучаясь в общеобразовательной школе, выступал перед учащимися и учителями, так же получая бурные овации и восхищение.

Василий Михайлович обладал артистизмом и яркой харизмой, что с еще большей тягой привлекало слушателей. Параллельно юный музыкант пробует себя в роли композитора. В 10-11 лет юный музыкант начинает создавать свои собственные сочинения. А в 14 лет максимальную помощь он получал от консультаций из Всесоюзного Центрального дома народного творчества имени Н.К. Крупской. Одним из его выдающихся консультантов являлся Сергей Николаевич Ряузов, окончивший Московскую консерваторию по классу композиции Р.М. Глиэра.

Ранний период творчества Василия Михайловича длился с 1964 – 1969 годы. За это время Волченко было написано немало произведений, лучшими из них являются: «Метель» (1964) виртуозная пьеса для бая-

на; «Вальс-мазурка» (1965) для баяна; «Шумный день» (1967) (интермеццо) для баяна; «Песенка о севере» (1969) на стихи Н. Перминовой.

Сочинения данного периода объединяет динамичность и простота формы. Все произведения написаны в темпе *allegro*, а также представляют собой единый движущийся поток, стремительный порыв, что напрямую связано с деятельностью Василия Михайловича в эти годы. Молодой композитор находился в поисках себя, перед ним стояло множество задач – служба в армии, поступление в учебное учреждение, место работы. Его композиторскому стилю были свойственны такие качества как напористость, стремление к результату, что порождало свежие идеи и способствовало написанию уникальных пьес.

После армии выбор образовательного учреждения пал на музыкальное училище в городе Новороссийске. Взяв необходимую литературу и узнав перечень предметов вступительных экзаменов, Василий Волченко начинает усердно готовиться к поступлению и одновременно играет в ансамбле в партии третьего баяна, за что получает не малые деньги. Сдав все экзамены на отлично, а специальность на три балла, директор училища предлагает композитору поступать на два отделения. Поступив в Новороссийское музыкальное училище, Василий Волченко обучается по двум специальностям: теория музыки и народные инструменты (баян), параллельно занимаясь в классе композиции.

Окончив училище, в котором он одновременно работал концертмейстером и педагогом, Василий Волченко продолжил образование по классу композиции в Ростовском государственном музыкально-педагогическом инсти-

туте им. С.В. Рахманинова (ныне Ростовская Консерватория им. С.В. Рахманинова).

За время обучения в институте Василий Михайлович написал небольшое количество произведений, так как учеба была насыщена различными дисциплинами и помимо обучения юному композитору необходимо было зарабатывать на жизнь и собственное обеспечение. Среди лучших работ были: «Прелюдия №2» для фортепиано (1972); вокальные сочинения «Идут дожди косые» на стихи И.П. Баукова; «Утро и вечер» на стихи Р. Гамзатова (1974); сочинения для ансамбля русских народных инструментов «Русский краковяк» (1978); «Симфоническая поэма» (дипломная работа, 1978).

Неповторимая прелюдия №2 для фортепиано полна неудержимой энергии, разнообразного ритмического пульса и звучит в темпе *presto (allegro molto)*. Атональность и аритмичность произведения погружает слушателя в поток бурлящих мыслей. Близки по содержанию и следующие два вокальных произведения («Идут дожди косые», «Утро и вечер»). Частая смена размерного ряда, сложная мелодическая линия со сложным ритмическим рисунком открывает перед слушателем тревожность картины, многослойность выбранной автором темы. Авторами текста были выбраны поэты-прозаики: Бауков Иван Петрович – участник Великой Отечественной войны, ведущей темой творчества которого является тема Родины, тема подвига советского народа; Гамзатов Расул Гамзатович – советский поэт, прозаик, публицист, российский общественный и политический деятель, Герой Социалистического труда, Кавалер ордена Св. апостола Андрея Первозванного.

После окончания ВУЗа, с 1978 года, творческую работу композитор совмещает с преподавательской и концертмейстерской деятельностью, проживая в городах: Мариуполь (Украина), Майкоп, Краснодар.

В эти годы творческая деятельность Василия Михайловича подходит к следующему яркому периоду его жизни. Ведя класс композиции в музыкальном училище Майкопа, а потом и в музыкальных школах Краснодара, В.М. Волченко воспитал значительное количество юных музыкантов, неоднократно подтверждавших свою творческую репутацию победами на городских и краевых конкурсах, а некоторые учащиеся окончили консерватории по классу композиции.

В этот период творчества Василий Михайлович обращается к различным жанрам музыки и пишет следующие произведения: «Русская зима», слова и музыка В. Волченко (1979); «Вечерняя песня» на стихи Н. Грибачёва; «Живёт моя отрада» цыганская песня (1979); «Соната для виолончели и фортепиано» (1980); «Метелица – метель» на слова Д. Смирнова (1980); «Концерт для оркестра» (1981); «В лесу прифронтовом» М. Блантера, обработка В. Волченко (1981); «Первый квартет» (1982); «Весна и осень» на стихи Н. Тынянского (1982); «Пять картинок природы на слова русских поэтов» (1983); «Кубанская рапсодия для аккордеона» (1986); «Праздничная увертюра» (1985) и др.

Изучая данные произведения в контексте жизненного этапа композитора, мы замечаем яркие черты русской песенности, интонаций русского фольклора, консонансное звучание. Вокальные сочинения написаны для среднего женского голоса с характерными распевами и украшения-

ми. Пронизанные русским духом произведения рисуют картины русской природы, красоту уже родного для композитора Краснодарского края.

Следующий жизненный период Василия Михайловича можно назвать периодом творческого расцвета 1990–2000 гг. За одно десятилетие композитором было написано свыше 50 произведений различных жанров, от симфоний до вокальных пьес. Это был период открытия так называемого «железного занавеса», период распада СССР, когда во всех жизненных сферах и в искусстве происходили кардинальные перемены. В таблице № 2 отражены этапные произведения В.М. Волченко, отражающие его становление как композитора:

Таблица №2

1964	Метель: виртуозная пьеса для баяна
1965	Вальс-мазурка для баяна
1967	Шумный день (интермеццо); Песенка о севере, стихи Н. Перминовой
1969	Прелюдия для баяна
1972	Прелюдия № 2 для фортепиано
1974	Идут дожди косые, стихи И. Баукова; Утро и вечер, стихи Р. Гамзатова
1977	Из поэзии Антонины Баевой: четыре вокальные миниатюры;
1978	Симфоническая поэма; Русский краковяк
1979	Русская зима, слова и музыка В.Волченко для оркестра русских народных инструментов; Вечерняя песня, стихи Н.Грибачёва; Живёт моя отрада, цыганская песня;
1980	Соната для виолончели и фортепиано; Песня «Метелица – метель» на слова Д. Смирнова
1981	Концерт для оркестра; В лесу прифронтовом М.Блантер,

	обработка В.Волченко
1982	Первый квартет; Весна и осень, стихи Н. Тынянского
1983	Пять картинок природы на слова русских поэтов; Токката – остигато; Туча кружево в роще связала, стихи С.Есенина; Пороша, стихи С.Есенина; Ворона, стихи Н.Рубцова; Выпал снег, стихи Н.Рубцова; Одинокая берёза, слова Н.Тынянского
1984	Мчатся кони, слова Н. Сидоровой; Русь, стихи С.Есенина; У нашего свата (парафраз на тему русской народной песни)
1985	Праздничная увертюра; Ах ты, Ванюшка, Иван (парафраз на тему русской народной песни); Знакомые мотивы для аккордеона; Идущим за горизонт, стихи И.Машбаша
1986	Рhapsодия для русских народных инструментов; Вновь крутиться февралю, стихи Г. Еремеева; Парафраз на тему русской народной песни «Коробейники»; Любовь отпускала – не отпустила, стихи А. Баевой
1987	Парафраз на тему русской народной песни «Ты воспой в саду, соловейко»
1988	Пьесы для баяна «Кубанская походная»; «Из прошлого быта»
1989	Кубанские казачьи мотивы – вокальный цикл, слова И. Вараввы; Песня казаков-некрасовцев, стихи И. Вараввы; Веет ветер над Кубанью, стихи И.Вараввы; Казак ехал за Кубань, стихи И.Вараввы
1990	Казачья ярмарка – концертно для хора, слова И. Вараввы; Просторы русские – поэма; Вариации на тему русской народной песни «По муромской дорожке»
1991	Посадская – вокальная картинка, слова Н. Клюева; Скерцо для баяна; Казачья кавалерийская (РНО); Посадская, стихи Н.Клюева, вокальная картинка
1992	Листья в поле пожелтели, стихи М.Лермонтова; Великаго Господина; Казачьи плясовые наигрыши; Парафраз на тему русской народной песни «Хороша наша деревня»; Грустная Родина, стихи И.Вараввы; Казачья удалая, стихи

	И.Вараввы; Яблочко, русский народный танец
1993	Песня о Краснодаре, стихи И.Вараввы; Казачий хуторок, стихи И.Вараввы; Крутится, вертится шар голубой, народная песня
1994	Кубанушка, стихи И.Вараввы; Бег жизни; Вариации на тему песни Г.Пономаренко «Что было, то было»; «Эль чокло» А. Вильольдо – В. Волченко аргентинское танго; «Сани-кони», стихи И.Вараввы; «Ой, на горе казаки стояли» обработка кубанской народной песни
1995	Симфония №1; Старуха, стихи Н.Клюева; Вариации на тему песни Е.Родыгина «Едут новоселы»; На кубанских просторах баян; Барыня, русская народная пляска; Гопак, украинский народный танец; Варенички, кубанская народная песня; Цыганский танец
1996	Кубанская увертюра; Мать-Россия, стихи И.Вараввы; Страдания, лирические частушки (1996); Казачий вальс
1997	Девичья воля, стихи И. Вараввы; Ольгинский кордон, стихи И.Вараввы; Осень – непогода; Юбилейные фанфары; Станичные скачки казачья фантазия; Карасунская кадрили.
1998	«Загуляли над лесом снега», стихи П. Орешина; «Трисвятое» на канонические православные тексты; «Родина» на стихи П.Орешина
1999	Казачья кавалерийская – фантазия на кубанские темы РНО; Казачьи празднества РНО; Над рекой Кубанью (сюита для русской гармони с РНО); Краснодарские воображули; Наши матери, стихи И. Вараввы
2000	Южно-русский концерт; Гимн родному краю, стихи И.Вараввы; Полюшко-поле, стихи И.Вараввы; Заливается гармонь голосистая; Над рекой Кубанью
2001	Пьесы для баяна «Изящный вальсок»; «Характерный танец»; «Эх, Семеновна».
2002	Родная сторона, стихи С.Сафонова; Прелюдия №5; Приятные встречи Вальс; Субботея; Круговой казачий перепляс; Краснодарская полечка

2003	Неукротимое движение; Звезда свидания, стихи И.Вараввы; Вариации на тему удмуртской народной песни «Белый снег»; Радужная хозяйка
2004	Симфония №2; Я казацкая ваша Кубань, стихи И.Вараввы; Мурка, народная песня
2005	Танцующие блики; Свети, рябина красная, стихи В.Архипова; Припевки под гармонь
2006	Казацье приветствие; Зимней ночью; Снегами, белыми снегами, стихи Н.Тынянского; Тропинка, стихи Н.Тынянского
2007	Стоит у околицы дом, стихи Н.Рубцова; Концерт для русского народного оркестра; Край привольный казачий РНО;
2008	Осень, стихи Н.Рубцова; Картины народных гуляний; Зоренька вечерняя (хоровод); Страстный протест; Песнь-раздумье
2009	Славление земли русской (увертюра); Кубанская праздничная; Вариации на тему белорусской народной песни «На улице мокро»; Старосветская полька
2010	Симфония №3; Девичьи припевки, стихи Н. Сидоровой; Драматический прелюд; Фантазия на казачьи темы для 2 баянов; Лирический танец; Белорусская полька
2012	Плачет вьюга, стихи И. Вараввы; Увертюра-приветствие; Станица, стихи И.Вараввы; Пчёлочка золотая, донская казачья песня
2013	Встреча казаков-героев; Увертюра-здравница; Леший, стихи С. Клычкова; Зимница, стихи П.Орешина; Красная горка, стихи Н.Клюева; Зимняя прогулка; Танец-бравлада; Суматошные деньки (интермеццо); Во саду ли, в огороде, русская народная песня; Эх, Семёновна, частушки
2014	На плетнях висят баранки, стихи С. Есенина; Казачья доблесть; Раздайся, народ РНО; Первая любовь, стихи Д. Смирнова РНО; Старик, стихи Н.Рубцова; О России, стихи Г. Горбовского
2015	Колдунья, стихи С. Есенина; Краснодарский казачий

	марш; Я судьбу благодарю, стихи Л. Фоминых РНО; Старосветская полька (2009) (инструментовка-2015) для русской гармонии и РНО; Русь весёлая моя, стихи П.Орешина; Грустное размышление; Парафраз на тему русской народной песни "Златые горы"; Говори мне о России, стихи И. Баукова; Я судьбу благодарю, стихи Л. Фоминых; Тройка-птица, стихи Л. Фоминых; Веселитесь казаки, музыкальная картинка
2016	Ночное небо так угрюмо, стихи Ф. Тютчева; Бабушке, стихи М. Цветаевой; Гармоника, гармоника! Стихи А. Блока; Экспансивный диалог; Галантный кавалер; Вариации на тему русской народной песни "Ехали бояре"; Парафраз на тему казачьей песни "Если хочешь быть военным"
2017	Метель заходит в город, стихи Куняева; Среднерусская увертюра; Вальяжный господин; Зимушка-проказница; Вариации на тему русской народной песни «Ах, роза ты, роза моя»
2018	Ноябрь, стихи Д.Мережковского; Встреча высоких гостей; Вновь куриться февралю, стихи Г. Еремеева (1986) (инструментовка-2018); Сегодня у нас на деревне, стихи С. Клычкова: Бесшабашный паренёк; Крутится, вертится шар голубой (обработка, вторая редакция); Россия моя; Не дарите мне букеты; Есенинские дали
2019	Первый снег, стихи В. Брюсова

Из таблицы становится очевидно, что песенный жанр является преобладающим для композитора. Песня как жанр и песенность как принцип пронизывают все его сочинения.

Кроме того, что Василий Михайлович – выдающийся композитор современности, он еще и замечательный, душевный и добрый человек, который открыт для общения, полон творческих сил и желания приносить радость людям своим творчеством.

Как уже было сказано ранее, для культурной жизни XX века большим вкладом являются произведения современных композиторов, которые радуют слушателя уникальными композициями и прекрасными сочинениями.

Обсуждая самые важные моменты жизненного и творческого пути, Василий Михайлович Волченко ответил на множество вопросов, которые позволяют нам видеть рамки мировоззрения композитора, а также изучить отдельные составляющие его индивидуального стиля.

Одним из многих был вопрос о предпочтении Василия Михайловича поэтов, литературных единомышленников, на что композитор ответил: «Многие сочинения написаны на стихи С. Есенина, который мне очень близок по жизненным переживаниям, по душевному состоянию. Шолохов, чье сочинение «Тихий Дон» я перечитал трижды, вся правда о событиях описана в нем. Будучи ранимым и сентиментальным человеком, я очень глубоко переживаю все написанное, основанное на реальной истории. Не менее уважаемые мной писатели: Достоевский, Бунин, Чехов, Горький, Рубцов, Блок. Всех писателей объединяет русский дух, любовь к России, патриотизм. Из зарубежных писателей можно выделить Стендаля, Флобера, Гюго, Лондона, Твена и др. Меня очень интересует жизнь писателей, как они творили, что происходило на протяжении их творческого пути. Трудно ответить на такой вопрос, любимых практически нет, гении – есть гении, их невозможно не признать лучшими».

Не менее важным считается вопрос об отношении Василия Волченко к программной музыке. К программной музыке автор относится положительно. С его слов: «Некоторые говорят так, что непрограммной музыки не бывает.

Что-то же автор должен вложить в суть произведения, хотя, с другой стороны, я не признаю содержание с определенной точки направленности, те есть «кому», «когда», «для чего» ..., такого не бывает. По большей степени, меня не волнует какая музыка у меня получается программная или нет. Я пишу произведения для людей, для чувств, я ее переживаю, пропускаю через себя, поэтому, сказать, что мои сочинения делятся на программные и не программные, нельзя».

Следующий вопрос к композитору был о любви к народным инструментам и предпочтении жанров, форм и особенностей исполнительского состава произведений. Ответ был однозначный. Любовь к народным инструментам преобладает и большинство произведений имеют русский характер и насыщены колоритом народных красок. Даже в те времена, когда юный музыкант подрабатывал в концертмейстерском классе и перед ним стояла задача исполнять простой аккомпанемент «Яблочко» в классе хореографии, звучало произведение в неповторимой обработке, с использованием современной гармонии и нетрадиционных для этой композиции созвучий. Со слов Волченко: «Люди спрашивали, откуда я беру такую интересную аранжировку, на что я отвечал, что она сама возникает в голове. Вот так рождались гармонии и создавались обработки. Исполнительский состав в моих произведениях разнообразный, так как использую в работе различные жанры (симфонии для симфонического и народного оркестров, камерно-инструментальные, произведения для фортепиано и др.)».

Безусловно, возник вопрос о произведениях, которые были написаны на заказ. Давний друг Василия Михайло-

вича, выдающийся исполнитель, композитор Михаил Иванович Ескин настаивал на том, чтобы Василий Волченко писал произведения для гармонии. Со слов композитора: «По натуре, я очень стеснительный человек, отказать не могу. Пишу очень глубокие произведения, погружаюсь с головой, с душой в процесс написания своих сочинений и параллельно я сочинял и для гармонии. Старался писать проще и доступнее. Для меня выполнение сочинений на заказ – это тщеславие, это самолюбие, это то, что связывает искусство с деньгами, то, что никак нельзя объединять. Поэтому делал я это только из-за неудобства отказать».

На современном этапе музыкального искусства проблема исследования фольклорного творчества становится все более явной. В интервью с Василием Михайловичем Волченко одним из ведущих вопросов был вопрос о ранее написанных научных работах на тему жизни и творчества композитора. Со слов композитора: «Алла Николаевна Соколова написала статью «Казачьи мотивы в творчестве В.М. Волченко». Суть ее работы заключалась в раскрытии тематики казачьего творчества. В процессе интервью Алла Николаевна хотела разделить произведения композитора на «казачьи» и «не казачьи», что, в принципе, практически невозможно. В частных музыкальных примерах возможно проследить характерный казачий ритм и интонацию, но в целом, хочется сказать, что сейчас «казак» – это условная национальность, раньше казаками называли защитников, раньше все хотели быть казаками... Я ассоциирую себя с казаками, многие произведения имеют основу казачьих мелодий».

После беседы с Василием Михайловичем создалось впечатление, что мы прикоснулись к живому процессу со-

здания истории искусства. Нам открылись наиболее значимые грани мировоззрения автора, отличительные черты его композиторского стиля, исторические аспекты, которые внесли особенный вклад в творчество В.М. Волченко. Личное общение, обзор нотной литературы, обсуждение процесса написания работ, – все это отличная возможность понять и уловить тонкости работы композитора-фольклориста. За горизонтом остались композиторские приемы письма В.М. Волченко, разбор жанровых и гармонических особенностей его произведений и еще множество интересных подробностей о его творческой жизни.

Композитор Василий Михайлович Волченко – очень гармоничная, светлая личность. Происходящий из казачьей среды, он является одновременно носителем, проводником трансмиссии традиции и творческой личностью, дающей традиции новую жизнь. Весь жизненный и творческий путь композитора проходит под знаком служения казачьей культуре. Его сочинения почвенны, позитивны, оптимистичны вне зависимости от сюжета и образного строя, отражают мироощущение казачества Юга России.

ГЛАВА 2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ПРИНЦИПЫ ВОПЛОЩЕНИЯ НАРОДНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ В.М. ВОЛЧЕНКО

2.1. Цитирование народных мелодий, целостное включение фольклорного образца в авторский текст

В музыке последней трети XX века цитирование становится одним из важнейших компонентов композиторской техники, образуя специфический пласт художественной культуры, в основе которого лежит принцип эстетико-стилевого диалога. Принципы связи «своего» и «чужого», выработанного, как «новой» музыкой, так и «старой», становятся поводом для выявления композиторской индивидуальности. Мастерство композитора, как и во времена барокко, заключается в умении извлечь из цитируемой темы весь ее художественный потенциал. Сегодня это предполагает необходимую свободу обращения с различными элементами композиторской техники, которые составляют своего рода новую «политехнику».

В одной из своих работ Василий Михайлович Волченко заимствует мелодию другого композитора и развивает ее в многочисленных вариациях, это – Вариации на тему песни Евгения Павловича Родыгина «Едут новоселы», уральского композитора, автора многих популярных в народе песен: «Уральская рябинушка», «Небо темно-синее», «Куда бежишь, тропинка милая», «Белым снегом», «Песня о Свердловске», «Лен мой» и др.

Вариации написаны в 1995 году и воплощают ностальгическое настроение автора по оптимизму, свойственному настроению людей в самые тучные годы застоя. Цитированная тема песни Родыгина, написанная в годы СССР, воплощает тему праздника новоселья, обычного в годы расселения коммуналок, массового строительства эпохи Хрущева, возрождения сельского хозяйства, культивирования светлых образов романтизированной сельской жизни, свойственных, например, художественному образу «Кубанские казаки», «Целина», «Весенняя песня», «Красота», «В чистом небе» и др.

Василий Михайлович возрождает эту идею оптимизма и несмотря то, что сочинение создано в «лихие девяностые», дает слушателю палитру ярких образов народного быта.

В основе вариаций В.М. Волченко звучит тема припева песни Родыгина «Едут новоселы» в тональности F-dur (см. пример №1). Василий Михайлович берет за основу G-dur (см. пример №2).

Пример №1

Умеренно

mf Б Б Б Б Б Б Б 7

Пример №2

Медленно

I баяны

II баяны

pp

f

Произведение написано для двух баянов, причем для композитора чрезвычайно важно сохранить тему, оставить ее узнаваемой, поэтому практически неизменная мелодия все время проходит у одного из инструментов (чаще второго баяна). Экспозиционный тип изложения – наиболее бережный по отношению к первоисточнику – преобладает на протяжении всего произведения, конструктивно представляющего собой орнаментальные вариации, в которых основной образ кардинально не изменяется, обогащаясь новыми красками: фактурными, тональными, гармоническими.

Вместе с тем трудно не обнаружить характерные признаки, свойственные хореографической музыке: квадратность, повторность материала, периодичность как на уровне метрики, так и на уровне композиционной структуры. Орнаментальные вариации также предполагают варьирование хореографической лексики – есть возможность обновлять движения. Жесткая слышимая сильная доля, яркость и контрастность музыкального материала также весьма благодатны для хореографического прочтения. И неслучайно, Василий Михайлович, работая преподавателем, а также концертмейстером в классе хореографии, исполнял собственные сочинения, в том числе, Вариации для двух баянов на тему песни Е. Родыгина «Едут новоселы».

Во вступлении Василий Михайлович использует типовые обороты, свойственные фактуре для исполнения на балалайке в экспозиции главной темы. Первая часть (А) звучит в параллельном миноре и модулирует в основную тональность, тема звучит у второго баяна. Далее (А₁) главная тема звучит в партии первого баяна, а второй разукрашивает тему россыпью виртуозных пассажей. Структура основной темы также указывает на глубоко почвенное народное ее происхождение – пара периодичностей или более распространенное название, свойственное песенному жанру – запев-припев (аа₁вв₁) с варьированным повтором в. Каждый следующий повтор куплета и припева по своему варьируется.

Следующие фрагменты (В, В₁, В₂, В₃) – это продолжение развития основной и побочной тем, автор использует различные средства выразительности (хроматизм, изменение ритмического рисунка). Далее мы наблюдаем орнаментальные вариации на главную тему в основной тональ-

ности (A₂, A₃, B₄, B₅, B₆, B₇). Части A₄, A₅ характеризуются продолжением варьирования главной темы. Раскрываются основные принципы вариативности: модуляция (тональность D-dur), видоизменение основной темы, контрапунктическая, поступательная тема у баса:

Пример №3

The image shows a musical score for Example No. 3, consisting of two systems of staves. The first system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The second system has a bass clef staff on top and a treble clef staff on the bottom. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'tr' (trill) and 'f' (forte). A measure number '14' is enclosed in a box at the top of the first system. The key signature is D major (one sharp).

Основная цель Василия Волченко – передать образ народного празднования, новоселья, поэтому используются различные виды вариаций: фактурные (фактурное крецендирование, уплотнение), тембровые, фигурационные, жанрово-характерные. Необходимо отметить и сочетание партий двух баянов, где пролеживается умеренная по диапазону (регистр) мелодика (фактура), что не составляет сложности для баяна.

В частях В₆, В₇ композитор вводит еще один тональный контраст – F dur, а также использует различные средства выразительности в технике исполнения на баяне:

Пример №4



Среди наиболее распространенных видов техники ведения меха выявлено семь разновидностей: ровное, ускоренное, замедленное, рывок мехом, тремоло мехом, вибрато, пунктирное ведение.

Василий Михайлович применяет тремоло мехом в частях А₆, и А₇, традиционно считающимся весьма выигрышным приемом, отражающим специфические приемы игры на баяне, не свойственные никаким другим инстру-

ментам. Как правило, применяется он в плотной аккордовой фактуре в кульминационных фрагментах произведения, как и в анализируемых вариациях В.М. Волченко:

Пример №5

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of a violin part (top staff) and a piano part (bottom two staves). The violin part begins with a melodic line and includes a box containing the number '20' above a triplet of eighth notes. The piano part features a bass line with a 'B' below it and a treble line with chords. Dynamic markings 'mf' are present in both parts. The second system continues the composition, with the violin part playing chords and the piano part featuring a more active bass line. A dynamic marking 'f' is indicated in the piano part.

Логика развития вариаций – фактурное крещендирование с постепенным ускорением темпа к финальному построению:

Пример №6

Следует отметить, что баян и аккордеон – беспрецедентно популярные инструменты второй половины XX века. В это время издавалась масса литературы как для этих инструментов соло, так и ансамблей, оркестров. Данные вариации находятся в русле стилистических тенденций развития баянной литературы, ориентированной на педагогический репертуар, отличаются удобством изложения, лаконичностью (экономией) средств выразительности и, вместе с тем, яркостью, праздничностью, что сделало их весьма востребованными в свое время.

Интересно, что подобный метод обращения с первоисточником автор избирает и для работы с инациональ-

ным материалом. Так, Василий Михайлович Волченко, работавший в Майкопском училище искусств в 80-е годы и с большим пиететом относившийся как к традиционной музыкальной культуре адыгов, так и к композиторскому творчеству, создал произведение «Фантазия на темы Джанхота Натхо» (для балалайки и баяна), именно как пример обращения к инациональной тематике.

Особенностью данного произведения, написанного в 1981 году в городе Майкопе, является факт цитирования не аутентичного материала, а песен адыгейского композитора-мелодиста Джанхота Натхо для необычного по тем временам инструментального состава (русские народные инструменты - балалайка и баян). Можно предположить, что предпосылками для подобного рода эксперимента стал социальный заказ (в образовательные программы начали включать национально-региональный компонент и сразу обнажилась проблема соответствующего репертуара).

Еще одна причина коррелирует с общими процессами, происходящими в отечественной музыке того периода – продолжает свое развитие «новая фольклорная волна», как одно из ведущих стилевых течений второй половины XX века. Наряду с композиторским фольклоризмом, возникает понятие «исполнительского фольклоризма», основанного, по мнению А.Н. Соколовой, на «профессиональном освоении инструментальной сферы народного искусства в творчестве гармошечников (пшынао)...» [Соколова, 2004: 16].

Фактор, обусловивший обращение к цитированию не аутентичного материала, пришедший на смену традиционной музыке городской песенный фольклор, создателями и носителями которого стали так называемые композито-

ры-песенники. Исследователь Л.Е. Кумехова рассматривает пласт городской песни как «этапная историческая форма, сочетающая в себе признаки «переходного» жанра от старой к новой песенной традиции» [Кумехова, 2007: 108].

Интересно, что в адыгской традиционной культуре обращение с авторскими мелодиями, как с народными – дело обычное, часто популярную песню, звучавшую по радио, можно было в импровизационных «россыпях» пши-нао услышать на свадьбах, причем уже без апелляции к авторству, которое становится не важным – песня стала народной. Это ли не высшее признание? К тому моменту, когда В.М. Волченко обратился к мелодиям Джанхота Натхо, они уже стали общенародным шлягером, знаковыми темами, поэтому фантазию композитора в Адыгее часто называют «на адыгейские темы» без указания на автора песен.

Вероятнее всего, мелодии оказались настолько значимы для В.М. Волченко, что он отнесся к ним предельно бережно: экспозиционный тип изложения преобладает, мелодии проводятся в неизменном виде. Композиционно автор komponует их в сложную трехчастную форму, при этом автор в крайних разделах сохраняет свойственную для песенной композиции куплетную форму. Структурная и ритмическая четкость также способствует передаче традиционной танцевальной музыки. Триольность, синкопированный ритм, кварто-квинтовые обороты образуют основной комплекс выразительных средств свойственны адыгским песням и наигрышам.

В основу обработки легли три песни Джанхота Натхо: Дахэ сидунай (прекрасен мой мир);

Не спеша

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The vocal line is simple and melodic. The score is divided into four systems. The first system includes a piano dynamic marking 'p'. The second system continues the accompaniment. The third system shows the vocal line with a repeat sign. The fourth system includes first and second endings for the vocal line and concludes with a trill in the piano part.

ДэхэцЫкІу (красивая);

Пример №8

The image displays a musical score for the piece 'ДэхэцЫкІу (красивая)'. It consists of two systems of music. The first system includes a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line begins with a rest followed by a series of eighth and quarter notes. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. A dynamic marking of *mf* is placed below the vocal staff. The second system continues the vocal and piano parts, with the piano accompaniment showing some chordal complexity in the right hand. The score is written in a standard musical notation style.

Адыгэ джэгу (адыгейская свадьба)

Пример №9

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is a single treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a dynamic marking of *f*. It contains a melody of eighth and quarter notes. The lower staff is a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. The right hand plays a complex, rhythmic accompaniment of chords, while the left hand is mostly silent.

The second system continues the melody and accompaniment from the first system. The upper staff shows the continuation of the melodic line. The lower grand staff continues the chordal accompaniment in the right hand.

The third system features a change in the upper staff, where the melody is replaced by a dense, wavy texture of notes, possibly representing a specific rhythmic or melodic ornament. The accompaniment in the lower grand staff remains consistent with the previous systems.

The fourth system shows the final part of the piece. The upper staff returns to a clear melodic line with some rests. The lower grand staff continues with the accompaniment, ending with a final chord.

Опираясь на опыт композиторов-классиков в качестве метода работы с цитатами, В. Волченко применяет следующие принципы развития, условно сформулированные в музыкознании:

- вариационный – при котором цитируемый материал используется целиком;
- разработочный – когда цитируемая тема мотивно разрабатывается.

К первому типу обработки относятся темы «ДэхэцЫкІу» и «Адыгэ джэгу». Тема же первого раздела «Дахэ сидунай» подвергается мотивной разработке на грани разделов и в теме вступления.

Оригинальность звучанию придает, не свойственная для куплетной формы, тональная свобода. Модуляционные переходы внутри разделов, придают произведению определенную динамику. Принцип подбора материала основан на контрастном сопоставлении, здесь композитор прибегает к обычному в обработках принципу чередования медленных и быстрых разделов. Но главный принцип – узнаваемость и почти неизменное проведение заимствованной темы – введенное еще В.Л. Мессманом, «подхваченное» спустя три четверти века В.М. Волченко, – остается ведущим принципом работы с «чужим» заимствованным материалом [Об этом подробнее: Бахтина, Панькова, 2019: 114].

Еще одно, не менее глубокое и стилистически яркое произведение В.М. Волченко с применением метода цитирования – «Кубанская рапсодия» 1986 года для русского народного оркестра. В основу рапсодии положены две темы кубанских плясовых: «Ехал казак из дальнего края» g-moll (основная тема), «Солнце скрылось за горою дальней» g-moll, см. пример №10, 11.

Данное виртуозное произведение раскрывает для слушателя ярко самобытные черты казачьих песен:

Пример №10

ЕХАЛ КАЗАК ИЗ ДАЛЬНОГО КРАЯ
Казачья плясовая

С движением

The musical score for 'ЕХАЛ КАЗАК ИЗ ДАЛЬНОГО КРАЯ' is written for piano in 3/4 time. It consists of three systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one flat. The bass line features a rhythmic pattern of eighth notes marked with 'x's. The second system continues the melody in the treble and the rhythmic accompaniment in the bass. The third system concludes the piece with a final melodic phrase and accompaniment.

Пример №11

СОЛНЦЕ СКРЫЛОСЬ ЗА ГОРОЮ ДАЛЬНЕЙ
Хороводная песня

Быстро, решительно

The musical score for 'СОЛНЦЕ СКРЫЛОСЬ ЗА ГОРОЮ ДАЛЬНЕЙ' is written for piano in 2/4 time. It consists of a single system of staves. The treble clef part features a melody with eighth and sixteenth notes, some with slurs. The bass line has a simple accompaniment with chords marked 'М' and 'Б'. The tempo and mood are indicated as 'Быстро, решительно'.



Василий Волченко использует различные выразительные средства: крещендирование, многочисленные *fermato*, пассажные хроматические движения:

Пример № 12

This is a complex musical score for piano, consisting of ten staves. The top two staves are vocal lines with lyrics in Russian: "негуамопаи" and "Аумабпаи". The score is heavily marked with dynamics and performance instructions. Key markings include *mf molto cresc.*, *f molto cresc.*, and *div.* (divisi). The piece features intricate chromatic passages and frequent *fermato* markings. The bottom staves show dense piano accompaniment with complex textures and a prominent chromatic scale in the final section.

Форма рапсодии предполагает сопоставление разнохарактерных и контрастных частей. Композитор строит произведение по принципу единой волны: нарастания динамики, темпа, фактурного уплотнения. Изначально главная тема звучит у солирующих инструментов (гобой; струнные альтовые, басовые, малые; баян), постепенно разрастаясь и динамически усиливаясь, фактура уплотняется. Тональный план произведения представляет собой основную тональность a-moll, а также модуляции в побочные тональности (e-moll, b-moll).

Композитором написано большое количество произведений на заимствованные темы народного мелоса: строевой марш для симфонического оркестра «Встреча казаков-героев» (2013), вариации на тему «Русский краковяк» (1978), Парафраз на тему русской народной песни «Коробейники» (1987), вариации на тему русской народной песни «По муромской дорожке» (1990), фантазия на казачьей фольклорной основе «Казачьи плясовые наигрыши» (1992), вариации на тему белорусской народной песни «На улице мокро» (2009), вариации на тему удмуртской народной песни «Белый снег» (2003) и др.

Произведения, написанные по принципу целостного включения фольклорного образца в авторский текст, в первую очередь, предполагают передачу образа заимствованного произведения, его раскрытие. Василий Михайлович Волченко тонко улавливает глубокий потенциал народной музыки и раскрывает его в масштабах ансамблевых и оркестровых партитур.

2.2 Произведения, созданные композитором в духе народной музыки

Осмыслению композиторского фольклоризма как явления и признакам народного в сочинениях посвятил большую часть своей научной деятельности известный ученый-этномузыковед И.И. Земцовский. Свои воззрения по данному вопросу он изложил в докладе «Введение в теорию жанра и стиля в фольклоре»¹. В статье «О творческой природе фольклора» (1979) автор исходит из предпосылки о том, что коренные проблемы творчества должны решаться в фольклористике на материале не отдельных произведений, а фундаментальных законов творческого порождения, лежащих в основе фольклорных традиций. Автор предлагает различать два уровня творческого процесса в фольклоре: микроуровень – исполнительское, массовое творчество, и макроуровень – творчество типов, моделей, канонов, тенденций. Композитор, создавая произведение «в духе» народного, вынужден учитывать оба эти уровня.

Данные понятия носят качественный характер и находятся между собой в диалектической связи. Изучая исторически сложившиеся модели формотворчества, мы тем самым, познаем основы фольклорного творчества как воплощения движущей силы народной художественной традиции. Модели макротворчества, которые имеются здесь ввиду, это модели не фольклористики, а самого

¹ И.И. Земцовский Введение в теорию жанра и стиля в фольклоре // ARTES POPULARES 14. A Folklore Tanszek Evkonyve Yearbook of the Department of Folklore. Szerkesztette: VOIGT Vilmos Edited by Vilmos VOIGT. – Budapest, 1985. – сс. 17-20.

фольклора, то есть это реальные модели фольклорного творчества. Перед фольклорной моделью стоит не моделируемая реальная, а виртуальная действительность. Фольклорная модель (для автора) – это порождающая модель, модель порождения фольклорной действительности.

Вводя это важное понятие, автор подчеркивает, что не следует персонифицировать такую модель, ибо творческой она становится только в момент творчества как процесса художественной деятельности коллектива. Поэтому автор предлагает включить в обычное и несколько пассивное отношение «модель – произведение» деятельность исполнителя, и тем самым заменить двучленную формулу порождения в фольклоре на принципиально трехчленную:

- 1) порождающая модель;
- 2) исполнитель (исполнение);
- 3) произведение (исполняемое).

Применительно к творчеству Василия Михайловича можно смело утверждать, что он активно участвует в функционировании всех трех компонентов предлагаемой И.И. Земцовским модели. Он, происходящий из рода казаков, с детства пел казачьи песни, был активным участником праздничных действий, затем, обучаясь игре на баяне, виртуозно подбирал, аранжировал и варьировал народные песни, и, наконец, создавал авторские сочинения, глубока почвенные по своей природе.

Применение тех или иных музыкально-выразительных средств композитором детерминировано не столько непосредственно жанром, сколько типом интонирования как одним из минимум шести промежуточных звеньев следующей нерасторжимой цепочки:

- 1) форма музицирования (индивидуальная или коллективная);
- 2) жанр;
- 3) этнический звукоидеал (термин Фр. Бозе);
- 4) тип интронирования (исполнительские клише, консервативные по своей природе);
- 5) стиль интонирования в его конкретной динамике данного исполнительского диалекта;
- 6) музыкально-выразительные средства, музыкальная форма.

Интересно, что В.М. Волченко, создавая песни в духе кубанского казачьего фольклора, задействует все звенья цепочки, указываемые И.И. Земцовским – от формы музицирования до конкретных средств музыкальной выразительности. Кроме того, композитор изучает жизненные устои и моральные ценности казачества, которые прослеживаются как в текстах песен, так и в музыке. Рассмотрим основные традиционные ценности, определяющие быт казачьей общины, семьи.

Из материалов личного интервью с В.М. Волченко (см. Приложение 1) следует, что народное творчество является для него источником вдохновения, стилистическим ориентиром, и главной художественной вершиной, уподобление которой лишь актуализирует сочинения. Это также подтверждается превалированием произведений, написанных в стиле национальной народной музыки: это все произведения на слова поэта-писателя Ивана Федоровича Вараввы («Мать-Россия», «Я казацкая ваша Кубань», «Гимн родному краю», «Песня казаков-некрасовцев», «Кубанушка» и др.); это и произведения крупной формы («Краснодарский казачий марш» произведение для сим-

фонического оркестра, «Среднерусская увертюра», концерт для русского народного оркестра и хора «Казачьи празднества», «Концерт для русского народного оркестра», «Картины народных гуляний» концерт для русского народного оркестра, «Из прошлого быта» кадрили-юмореска для ансамбля русских народных инструментов и др.).

Высокий патриотизм, любовь и верность к России, готовность насмерть стоять на защите родных земель наполняют глубоким содержанием и поэтическим смыслом песни казаков Кубани. Как справедливо пишет Т.С. Рудиченко, «казак постоянно находился в горниле создающей истории: на его глазах и при его активном участии происходило завоевание новых земель, падение и возвышение государств, смена государя и военачальников. Все это не могло не сформировать достаточно широких исторических представлений...» [Рудиченко, 2004: 113]. Именно происходящее в жизни казаков получило адекватное воплощение в их художественном творчестве – песне, которая стала проявлением психологии носителей традиционной культуры.

Тематическая широта песен казачьего воинского быта повлекла естественное многообразие музыкального воплощения. Его многоаспектность определяется общей концепцией лирического подхода к данному жанру. Как известно, типологическое осмысление лирики как фольклорного феномена, чрезвычайно сложно и неоднозначно [Земцовский, 1984: 6]. Но, как справедливо подчеркивает И.И. Земцовский, «именно лирика точней и тоньше всего способна выразить национально-характерный взгляд на мир, дать галерею социально-психологических портретов

этноса, причем в его историческом становлении» [Земцовский, 1984: 10]. Осмысление воинского быта через призму личностного отношения к происходящему, повествование о происходящих событиях, жизненных коллизиях, тесно связанных с бытовой атмосферой казаков, их социально-психологическими портретами – все это нашло отражение в жанре военно-бытовой песни.

Обращаясь в своем творчестве к культуре кубанского казачества, В.М. Волченко прежде всего выступает в качестве проводника трансмиссии традиции, воспевая основные духовные ценности казаков.

Сегодня именно воинская система ценностей на Кубани сохранила больше всего архаики. Как и ранее, казаки считают себя в первую очередь воинами, несмотря на то, что вся остальная их жизнь (от быта до духовной составляющей) существенно изменилась.

Ценностные представления, которые определяли функционирование общины и семьи, обычно были тесно связаны. Определяющими были принципы взаимной верности, традиционного предпочтения общего своему, христианского всепрощения, снисходительности к слабым и стремления помочь. Высоко ценились любовь и дружество – своего рода способность следовать вышеобозначенным принципам добровольно, осознанно и с радостью. Дружная семья, как и в большинстве традиционных обществ, особо почиталась и являлась образцом для любого хорошо отлаженного социального организма. Позднее, по окончании Кавказской войны, данные принципы гражданского общежития стали более актуальными в сравнении с воинственностью.

Основой порядка в общине были межличностные отношения, где достаточно эффективно добивалось от казаков нужного поведения, открыто высказывая ему своё мнение. В арсенале были как улыбки, похвала и приглашения в гости; так и насмешки, порой обидные прозвища. По воспоминаниям старожила из станицы Новосвободной П.Я. Романенко «...чтоб пьяный когда валялся, Боже избавь. Это презиралось. Само население следило. И также презиралось курение молодёжи» [Полевые материалы, 1993: 448].

Об эффективности казачьего общинного контроля над соблюдением морально-нравственных принципов и поведением косвенно свидетельствует мемуарист XX века С.И. Эрастов, отмечавший незначительное распространение среди казаков матерной брани во второй половине XIX в. [Эрастов, 1998: 114].

Важнейшей задачей в казачьей семье было воспитание молодых членов общины. Воспитательный процесс должен был обязательно дать видимый результат: молодой человек должен был быть способным достойно нести службу, уметь обеспечивать семью и активно участвовать в жизни казачьей общины «не хуже других». Казачка должна уметь достойно исполнять необходимые женские обязанности в семье. И казак, и казачка не должны были нарушать правила общинной жизни. Это было обусловлено тем, что происходило постоянное противостояние с внешним миром, делавшим отношение к ним серьёзным. В такой организации контроля за строгим соблюдением основных правил, в общине важнейшая роль отводилась родителям. «Уже у сына деты, чуть матом – так отец батогом его или вожжами» [Полевые материалы, 1998: 866]

Важнейшим элементом казачьей нравственности всегда было отношение к труду. Известно, что труд пользовался у кубанцев уважением, презиралось лодырничество [Щетнева, 1993: 189]. Дети довольно рано начинали работать. Родители прививали им вкус к хозяйственным заботам. «Тогда девять лет Маше, а она всё варит. Рано приучали к труду. В шестнадцать лет старший уже с Лаго-Наков сено стягивал» [Полевые материалы, 1993: 644]. Огромную роль в процессе формирования ответственного отношения к труду и социализации в общине играло встраивание в образ жизни родителей. «Спать хочется, не хочется – вставай. Мнёшь конопли. Маты встае рано – прядэ конопли» [Щетнева, 1993: 917].

В обязанности родителей входило не только эффективное воспитание детей, но умение поддерживать репутацию семьи, дорожить ею. Ведь именно по ней оценивали перспективу молодых людей на самом раннем этапе их жизни. «Надо женить сына, смотрят (невесту) по этим... По родителях» [Полевые материалы, 1993: 212].

Согласно казачьим обычаям, воспитание в семьях было строгим. Часто детей жёстко ограничивали, принуждали, наказывали. «Он говорил “Надо кнута дать”, <...> он говорил “Поплачешь”» - вспоминала М.Ф. Перепелица своего отца, человека на редкость спокойного и кроткого [Полевые материалы, 1993: 346]. «Вот нам отец сказал там что сделать. Чтоб я сказала “Не хочу” или у меня было оправдание – никогда» [Полевые материалы, 1993: 2739]. Такое жесткое воспитание внушало детям дисциплину и чувство общинной и семейной иерархии, оно было одним из способов внушения уважения к казачьим ценностям. Одновременно строгость готовила их к перенесению жиз-

ненных тягот и воинских тягот, беспрекословного следования воинской иерархии в военных условиях. Но если поведение детей не отличалось от нормы, родители всегда могли позволить себе некоторые вольности и своего рода педагогические «эксперименты». «С нами, детьми, в семье не говорили так строго и никогда не наказывали, как это было у соседей» - вспоминал Ф.И. Елисеев [Елисеев, 2005: 11].

Важными казачьими добродетелями гражданской жизни была уважение и лояльность к обществу, умение поддерживать с его членами нормальные отношения [ГАКК, 249: 491]. Ценилось умение так разговаривать с большим станичным сходом, чтобы он чувствовал, что казак признаёт его власть [Станичное, 1901: 9].

Жизненно важным считалось сохранение репутации. В противном случае станичник терял возможности для активной социальной жизни. Ему невозможно было добиться избрания на какую-либо должность (в казачьих станицах порой избирались даже священнослужители, который «сегодня может служить Литургию, а завтра на деле – на поле боя – доказывать то, что вчера проповедовал») [Станичное, 1901: 2]. Поэтому оскорбительные прозвища типа «вор» или «разбойник» вызывали очень бурную реакцию, за клевету можно было поплатиться жизнью. Уличённых в преступлениях позорили на всю станицу. Например, их принуждали ходить по улицам, держа в руках украденную вещь и кричать «Я вор, я вор!» [Очерки, 2002: 313].

На рубеже XIX-XX столетий эффективность традиционного казачьего воспитания стала заметно снижаться. Это было связано со снижением авторитета родителей. Они сами далеко не всегда вели себя в соответствии с этическими принципами и стали гораздо меньше уделять вни-

мания детям. Так, в станице Чамлыкской Лабинского района Краснодарского края дети сквернословили, а также тянулись к картам, курили и выпивали. При этом старшие в одних случаях строго наказывали их за это, а в других - не обращали внимания.

Необходимо коснуться также эволюции такого важнейшего социального института общины, как объединения холостой (неженатой) молодёжи. Изначально они выполняли довольно важные социальные функции. Молодые люди и подростки («парубки») узнавали правила казачьей общинной жизни, изучали фольклор, занимались воинской и спортивной подготовкой, а также подбирали себе спутников жизни.

В постсоветское время, когда стало возрождаться само понятие «казачество», стала пробуждаться историческая память, восстанавливаются казачьи курени, о казачестве школьники чаще узнают не от родителей, а в образовательных учреждениях, где родители – заказчики образовательных услуг – высказывают пожелания о том, чтобы их дети изучили историю Кубани, казачества, знали казачьи песни и танцы, умели говорить по-казачьи. Однако изустная передача традиций и казачьей культуры была прервана и теперь воссоздается искусственно.

Проанализировав вышеуказанные научные труды, мы выделили главнейшие казачьи ценности, отраженные в пословицах, поговорках и песнях и практически толкование каждой нами было обнаружено в произведениях Василия Михайловича Волченко на казачью тему (данные отражены в четвертом столбце таблицы):

Таблица №3

Казачья ценность (выделены на основе вышеобозначенных трудов)	Пословицы и поговорки, отражающие её	Песня, в которой отражена	Произведения В.М. Волченко на казачью тему
Любовь к Родине	«Мать-Сыра Земля всех кормит, всех поит, всех одевает, всех своим теплом пригревает!», «На родной земле хоть умри, но с нее не сходи!»	«Ты Кубань, ты наша Родина», «Ах, ты степь широкая», «Посажу я калинушку»	«Я казацкая ваша Кубань», «Станица», «Веет ветер над Кубанью», «Казак ехал за Кубань», «На кубанских просторах»
Полководческий талант	«Хочешь быть на высоте – выбирай путь в гору», «Хочешь покою, готуйся до бою», «Терпи казак – атаманом будешь», «Тот не казак, кто боится собак»	«Славьтесь, славьтесь, казаки», «На горе стоял казак», «Батька Атаман», «Среди лесов дремучих...» (про Чуркина-атамана)	«Кубанская походная»
Физическая сила храбрость,	«Казачья смелость порушит любую крепость», «Пуля быстра, а Казак еще быстрее», «Казакъ смерти не боится, онъ	«Як умру, то поховайте», «Всадники-друзи», «Славьтесь, славьтесь, казаки»	«Если хочешь быть военным»

	Богу нашему знадобится», «Казак в бою, как орёл в небе»		
Воинские регалии, оружие	«Береженого Бог бережет, а казака сабля», «Кто оружием умело владеет, тот вра- гов одолеет», «Береги честь смолоду, а ору- жие - как в руки взял»	«Ты, винтов- ка, друг мой верный...», «Шашка», «Из-за леса копий и ме- чей», «Кин- жал- шашечка»	«Казачья уда- лая», «Песня казаков- некрасовцев»
История, па- мять	«Казацкому роду нема переводу»	«Эх да, вспомним, братцы...», «В долине турец- кой грани- цы...», «Боро- ныв я свою Украину...», «Вража маты, Катэрына...»	«Веет ветер над Кубанью»
Ум	«Казан проверя- ют по звону, а ка- зака по слову», «Казак молчит, а все знает»	«Песня кара- бинеров»	«Ой, на горе казаки стояли»
Задор, весе- лье, праздни- вание	«Веселы прива- лы, где казаки запевалы», Казак никогда не уны- вает, и на войне, и в походе песни	«Кубанская казачья», «Ой, при- лужку, при- лужке»,	«Едут новосе- лы», «Кубан- ская праздни- чая», «Весели- тся казаки»

	играет		
Уважение к старшим	«Кланяйся своимъ, да не забывай нашихъ»		«Наши матери»
Любовь к «своим» и нелюбовь к «чужим», «басурманам».	«Кто пожалел врага, у того жена – вдова», «Кто отъ товариства отстанет, нехай от того шкура отстанет».	«По Дону гуляет»	«Песня казаков-некрасовцев»
Светлые силы, Божественное, сакральное	«Как Бог до людей, так отец до детей», «Мир крив, а Бог его выпрямляет. Враг глуп, а казак его вразумляет!», «Прежде не хвались, а Богу помолись».	Роман Поддубняк «Отложим попечение» - песня не народная, но создана при Кубанском казачьем хор	«Трисвятое», «Великаго Господина»
Выносливость, трудолюбие	«Каковъ на гумне, таковъ и на войне», «Не хвались казак травою, хвались сеном»	«В вечер тихий, непогожий»	«Полюшко-поле»
Боевой конь	«Казак голоден, а конь его сыт», «Конь да ночь казаковы товарищи».	«Конь мой вороной»	«Стальная конница», «Сани-кони»

Следующая «точка опоры» в воссоздании музыки в духе кубанского казачества – это стилистические ориенти-

ры. На сегодняшний день, по мнению П.В. Ярешко, в исследовании «К вопросу о тематических и стилевых особенностях исторических песен казаков» существуют две стилевые линии, главенствующие в казачьем фольклоре – распевная и маршево-походная» [Ярешко, 2014: 3].

Характерным свойством распевной формы, по мнению автора, является метрическая неуравновешенность фраз, выраженная в переменном метре, дополняемая противопоставлением различных темпов. Данную форму мы можем наблюдать у Василия Волченко в произведениях: «Казак ехал за Кубань», «Ольгинский кордон», «Девичья воля», «Кубанушка» и др.

Другой стилевой тип, который характеризует исторические песни, можно назвать маршево-походным, имея в виду его функциональную направленность. Его значимость в казачьем фольклоре велика, так как многие воинские, в том числе исторические, песни создавались с определенной целью: способствовать единому движению солдатской (казачьей) массы. Но могла происходить и обратная тенденция, когда созданная распевная песня превращалась в походную, выполняя возложенную на нее функцию. Данная стилевая линия присутствует в следующих произведениях Волченко: «Казак ехал за Кубань», «Стальная конница», «Мчатся кони», «Я казацкая ваша Кубань», «Гимн родному краю», «Встреча казаков-героев», «Казачья доблесть», «Краснодарский казачий марш» и др.

Рассмотрим несколько примеров на предмет создания композитором работ в духе национальной народной музыки. «Кубанушка» – одно из ярких произведений Василия Михайловича, написанное на стихи русского советского поэта и драматурга, Героя Труда Кубани Ивана Федоровича Вараввы в 1994 году. Произведение написано для рус-

ского народного хора, женского состава в сопровождении баяна. В основе поэтического текста – тема природной красоты родного края, любви и ностальгии по годам минувшего прошлого.

Основная тональность песни *c-moll*, тональность, пронизывающая чувством светлой грусти. Необходимо отметить, что мелодика песни наполнена распевами проходящих звуков, опеваниями, взлетами по трезвучию. Но мелодическая развитость стабилизируется функциональной определённой, где основную роль играют тонико-доминантовые соотношения. Этому способствует многоголосная фактура песни. Обращает внимание подхват запева вторыми голосами. Подобный дуэтный запев также достаточно распространённое явление в казачьих песнях.

Пример №13

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a trill (*tr*) and the lyrics "В бо - ру сме - ет - ся". The piano accompaniment features chords marked with "M" and "7". The second system continues the vocal line with lyrics "и - вол - га, в са - ду по - ет со -" and the piano accompaniment with chords marked "M" and "7".

Специфика музыкальной поэтики исторических песен кубанских казаков определяется совокупностью и координацией различных стилевых фольклорных потоков. С одной стороны, она является продолжением и развитием украинской певческой традиции, привнесенной переселенческой культурой, с другой – на её формирование оказала влияние устойчиво сложившаяся традиция донского казачества, которая определила фольклорно-песенную парадигму кубанских «линейных» казаков.

Протяжное неторопливое вступление баяна вводит слушателя в состояние раздумья и душевного покоя, затем одногласно звучит основная тема. Неслучайно подобрана тесситура хоровых партий, низкие обертоны альтовых тембров создают особую атмосферу уюта, душевного тепла. Поддерживая аккордовой фактурой, партия баяна также проводит мелодическую линию, которая становится непрерывной основой для темы хора.

Куплетная форма является первым признаком народной песенности, в данном случае она неоднократно возвращает слушателя к основной мысли произведения:

*«...Где ты, моя молодость беспокойная,
Золотое времечко – воля вольная?
Кубанушка, Кубанушка –
Родимая сторонушка,
Кубанушка, Кубанушка –
Родимая сторонушка...»*

Анализируя данное произведение, мы видим характерные признаки народной, фольклорной музыки: простой размер 2/4, незамысловатый ритмический рисунок; терции, трезвучия и их обращение – как основа многого-

лосия; выразительная первая доля; простая яркая мелодическая линия; внутреннее агогическое движение, динамическая свобода.

Следующий пример – «Песня казаков-некрасовцев» на стихи И.Ф. Вараввы 1989 года – претворение казацкого духа. Автор текста повествует о том, как казаки стояли за свою свободу, за права обиженных и угнетенных, за свои земли и за свою веру. Как пишет Е.П. Савельев, казаки-некрасовцы – это переселенцы, сподвижники Игнатия Некрасова, неизменно сохранившие древний общинно-казацкий строй, старинный казачий говор, нравы и обычаи XVI века [Савельев, 14].

Широкий тематический аспект исторических песен казаков Кубани обусловлен военными событиями России, в которых кубанские казаки принимали активное и самое непосредственное участие. Суворовские походы, Отечественная война 1812 года, русско-турецкая война, первая мировая война – все эти события нашли яркое отражение в кубанском фольклоре. Характерно, что историческая тематика относится не только к крупным военным действиям и сражениям, выдающимся историческим лицам (Суворов, Кутузов, Соболев и т.д.), но и к рядовым воинам и их предводителям: генерал Платов, полковник Маламе, генерал-лейтенант Бакланов, генерал-майор Козловский, «удалый» воин Сердюков, Слепцов и другие.

В тексте произведения мы наблюдаем родную казачью тему, тему сражений, в которой описывается их боевое оружие, храбрые кони и конечно же параллелью проходит линия любви, обращение к любимым женам:

*«...Наши кони – вихри, наши стяги – ветры,
Длинные кинжалики носим на боку.*

Мы врага по-свойски угощаем щедро –
 Стремя да седельшко любо казаку.
 Гей да, гей да, гей да,
 Ой да, ну да, гей да,
 Ой да, ой да, ну да, гей! Эх!
 Шашка да винтовочка,
 Шашка да винтовочка –
 Женушка родней...»

Темп произведения соответствует настрою и содержанию – «очень быстро». Аккомпанемент написан как для баяна, так и для оркестра русских народных инструментов. Тональный план произведения построен на основной тональности d-moll, что так же подчеркивает смысл текста.

Мелодическая линия проста и незамысловата, мы видим характерное для жанра марша движение в размере $\frac{4}{4}$:

Пример №14

The musical score consists of two systems. The first system has a vocal line with the lyrics "Мы хле - ба - ем в бит - ве" and a piano accompaniment with chords marked 'М'. The second system has a vocal line with the lyrics "ог - не - ву - ю ка шу," and a piano accompaniment with chords marked 'Б' and '7'. The score is in 4/4 time and D minor key.

Определенно просматривается тип и стиль интонирования в данном произведении. Мы наблюдаем характерные казачьи заклички: «Гей да, ну да, гей да, ой да...», со свойственной призывностью и динамическими всплесками звучит припев в казачьей песне, оживляя и ускоряя картину мелкими длительностями, а также появлением пунктирного ритма:

Пример №15

Гей да, гей да, гей да, ой да, ну да, гей да,

ой да, ой да, ну да, гей! Эх! Шаш-ка да вин-то воч-ка,

Веками складывались традиции казаков, их быт и конечно неповторимые черты музыкального стиля. Василий Михайлович тонко подчеркнул казачий колорит и воплотил их в своей музыке.

Не менее стремительное произведение на казачью тему написано Василием Волченко для мужского хора в 1981

году – «Стальная конница» на стихи Вараввы. Основная тональность произведения – es-moll. Композитор создает ощущение постоянного движения с помощью выбранного темпа «очень быстро», а также партии баяна, представленной восьмыми длительностями.

В стихах мы видим отражение воинской славы, любовь и уважение к главной силе казака – его боевому коню:

Пример №16

The musical score is written in E minor (three flats) and 2/4 time. It consists of two systems. The first system is labeled 'Б.' and contains the vocal line and the first part of the bayan accompaniment. The lyrics for this system are 'ле-ли даш-лы-ки. ко-ни, ко-ни, ко-ни, ко-ни'. The second system is labeled 'Соп. Т. Б.' and contains the second part of the bayan accompaniment and the vocal line. The lyrics for this system are 'ки, ка-зац-ки-е чу-ды!'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'ff'.

Еще одна особенность сочинений В.М. Волченко на казачью тему – использование диалектных выражений в поэтических текстах песен: «эх, кубанцы-молодцы», «Кубань-ричка», «командир наш батенька», «кинжал-шашечка», «линейцы», «черноморцы», «кордон», «пластуны», «храбры козаченькы» и другие. В лексиконе ку-

банских станиц появились речевые обороты, перенесенные из казачьей служивой жизни и заимствованные у соседей горцев: «джигит», «абрек», «аксакал», «алла-верды», «черкеска», «бурка».

При устойчивом интересе к истории традиционной культуры казачества Василий Михайлович создает произведения, в основе которых задействованы характерные образы народного творчества, основанные на глубоком знании поэтики (средств музыкальной выразительности) казачьего фольклора.

2.3 Авангардные техники XX века в контексте фольклоризма В.М. Волченко

Термин «авангардизм» – это условное наименование различных течений современного искусства, характеризующихся разрывом с традициями реализма, поисками новых выразительных средств и форм, нередко превращающимися в самоцель. Термин «авангардизм» возник в критике 1920-х годов и утвердился в искусствознании (в том числе и советском) после 2-й мировой войны [Бронфин, 1963: 246]. Мы применяем его в значении «академическая музыка, которая отличается инновационными приёмами». Подобная музыка в эстетическом отношении опережает своё время.

Русский музыкальный авангард охватывает два исторических периода: 1910 – 1920 годы и 1960 – 1990 годы. Первый период авангарда обозначался как неопределенный, не до конца сформировавшийся, так как в основе музыкальных текстов был заложен лишь поиск нового миро-

осознания, мирослышания, поиск новых мыслей и течений.

Продолжая переосмысливать музыкальную ткань, композиторы модернизировали основные музыкальные категории: звук, тембр, гармония, звуковысотная система. Основным ориентиром для музыкантов являлось особое отношение к звуку, они стремились не только внести изменения в структуру музыкального строя, но и изобрести новейшие инструменты (первый электроакустический инструмент, изобретенный Л.С. Терменом – терменвокс, а также электроакустические инструменты Обухова «Эфир» и «Кристалл» и др.) Иначе говоря, первый этап авангарда можно охарактеризовать как стремление к расширению, раскрепощению звуковой массы. Среди первых русских композиторов-авангардистов Н.А. Рославец, И.А. Вышнеградский, Н.Б. Обухов, А.С. Лурье, А.М. Авраамов, И. Шиллингер, Е. Голышев, А.В. Мосолов и др. Опираясь на стилистику позднего Скрябина, композиторы использовали «ультрахроматическую» гармонию, брав за основу не только технологию написания, но и учитывая духовную составляющую, как принято сейчас говорить «русского космизма». Что касается новаций со стороны формы произведений, авторы зачастую использовали традиционные схемы.

Говоря о русском авангарде от 1960 года, мы имеем в виду «советский, послевоенный авангард», где первым инноватором этой волны являлся А.М. Волконский, который приехал в СССР с семьей из эмиграции (1947), успев получить на Западе как первоначальное музыкальное образование, так и общее представление о происходящем в художественной жизни. Продолжив обучение в Московской

консерватории, он начал сочинять в серийной технике Шёнберга и Веберна («Сюита зеркал» (1959) и «Жалобы Щазы», для сопрано и камерного ансамбля (1960). Авангардистами данного периода также являлись Э.В. Денисов, С.А. Губайдулина, А.Г. Шнитке, С.М. Слонимский, Р.К. Щедрин, Б.И. Тищенко, А.С. Караманов и др.

Характерной особенностью музыкального авангарда на территории СССР нередко становилась «фольклорная окрашенность», когда новые техники применялись к разработке народных напевов, желательно, в их «сыром», непосредственно у народных певцов записанном виде (например, нетемперированный строй русской крестьянской песни мог совмещаться с авангардистской микроинтервальной техникой).

Хронологически первой осваиваемой «советским авангардом» техникой был сериализм (в разных видах), затем сонористика, а также алеаторика (композиция по принципу случайности); одновременно началось развитие электронной музыки. Довольно скоро «чистые» системы уступили место разным смешанным техникам: появились понятия «коллажа» (т.е. цитирования «чужого слова») и т.н. полистилистики (термин А.Г. Шнитке), чьи сочинения наиболее ярко представляют данное явление. В этом пункте к началу 1970-х годов русский авангард «совпал» с некоторыми тенденциями западного искусства. Ко второй половине 1970-х годов, по наблюдениям критиков, стали складываться явления, называемые «новым традиционализмом», неоромантизмом, «новой простотой» и т.д. Они отразились и в творчестве корифеев музыкального авангарда – например, у С.А. Губайдулиной, в основе техники которой в принципе лежит тембровая композиция («По

мотивам татарского фольклора» три цикла по 5 пьес для домры), или у Денисова, в поздних сочинениях которого расширяется жанрово-стилистический спектр («Плачи» для голоса и инструментального ансамбля), и очень выпукло у Арво Пярта, который пришел к религиозному искусству аскетичной «новой простоты».

К данному периоду освоения авангарда относится и творчество Василия Михайловича Волченко. В годы обучения в училище юный композитор создает череду произведений, в которых присутствуют явные черты авангардного стиля: Прелюдия №1, 2 для фортепиано, «Метель» виртуозная пьеса для баяна, «Шумный день» (интермеццо) и др.

В работе с фольклорным материалом Василий Михайлович применяет авангардные техники письма не часто, но есть характерные образцы, которые композитор предложил проанализировать.

Обратимся к первому произведению для драматического тенора в сопровождении фортепиано «Казак ехал за Кубань» из вокального цикла «Кубанские казачьи мотивы» на стихи И.Ф. Варава. За основу взят характерный стих на излюбленную тему любви и казачьей боевой удали:

*Казак ехал за Кубань, приубрался, выйди, глянь!
Сам он бравый, конь буланый, хоть куда казак!
Его жинка молода отворила ворота,
Рядом вставши, повод взявши, крепко обняла...*

Характер основной темы соответствует содержанию, имеет твердый ритмический рисунок, который в основном показан четвертными длительностями, что придает звучанию твердости и решительности. Мелодия звучит призыв-

но и отважно, что проявляется в маркированных сильных долях такта.

В данном произведении присутствуют мелодико-ритмические средства выразительности воинской казачьей народной песни, в которой за основу взят жанр марша: восходящие кварто-квинтовые интонации, скачкообразные движения T-S-D-T, пунктирный ритм, ритмическая фигура дробления.

Интересно, что основная тема, воспринимаемая как диатоническая, получает тональное развитие, которое сразу обозначает принадлежность сочинения к XX веку: она проводится в тональностях далекой степени родства, практически без модуляционных переходов. Подобная «монтажность», сопоставление тональностей «встык» свойственно приемам «новой простоты» С.С. Прокофьева, в произведениях которого традиционные трезвучия могут сопоставляться в самых неожиданных сочетаниях и тональных перекрасках.

Тональный план произведения следующий: в показе первый период, включающий в себя главную тему и запев, звучит в основной тональности C-dur, периодически отклоняясь в соседние мажорные тональности (D-dur, A-dur).

Стилизованный запев на казачью тему и частичный повтор первого куплета композитор продолжает уже с использованием авангардной техники, в первых же аккордах появляется хроматическое движение гармонии и мелодии, вводится диссонантный ряд аккордов.

Второй куплет продолжает динамическое нарастание, звучит Es-dur, который постепенно перерастает в атональную гармоническую структуру. Стремительный, наполненный кластерными звучаниями проигрыш, завершающийся

многочисленными глиссандо, подводит произведение к кульминационной точке.

Следующий период основывается на базе-остинато в виде повторяющихся секст, которые, в свою очередь, составляют систему модуляций (A-dur, h-moll, C-dur, Es-dur). Завершается произведение репризой в тональности C-dur с модуляцией в e-moll.

В работе с музыкальным материалом присутствуют следующие современные техники композиции:

- ✓ Сонорика – оперирование тембрами и созвучиями, использование кластеров:

Пример №17

The image shows a handwritten musical score for Example No. 17, consisting of two systems of staves. The first system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features dense clusters of notes, some marked with 'fff' (fortissimo) and 'rit.' (ritardando). The second system continues the piano accompaniment with more clusters and glissandi, also marked with 'rit.'. The notation is in a standard musical format with treble and bass clefs, and various dynamics and articulation markings.

- ✓ Глиссандо – своего рода «отблеск» сонорики, один из приемов звукописи. Этот прием ярко подчеркивает эмоциональность и внутренне движение в произведении:

Пример №18

The musical score for Example 18 is written on two systems of grand staff notation. The first system shows a treble clef with a series of chords and a prominent glissando (wavy line) moving downwards across the staff. The bass clef has a similar glissando. The second system continues the glissando in the treble clef, marked with 'dim.' (diminuendo), while the bass clef has a series of chords. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.

- ✓ Эмансипация диссонанса – есть употребление цепи диссонансов без разрешения, когда центральным элементом тональной системы становится диссонанс:

Пример №19

The musical score for Example 19 is written on a grand staff. It features a series of chords in the treble clef that are connected by a chain of dissonances, without a traditional resolution. The bass clef has a series of chords. The score is in a key with one flat and a 2/4 time signature.



Следующим образцом авангардного творчества Василия Михайловича Волченко является казачья фантазия для баяна «Станичные скачки», 1997 г. Произведение, написанное в духе казачьей песни – средоточие удали и безграничного богатырского русского раздолья. Энергия, залихватская удаль, мужественная брутальность основной темы свидетельствуют о высоком патриотизме казаков, любви к Родине. Само название произведения предопределило содержание сочинения и средства музыкальной выразительности: мелодику, темп, ритмику, агогику.

Автор тщательно подходит к созданию необходимого тематического материала, использует насыщенную гармоническую фактуру, контрастную динамику. Одним из распространенных способов воссоздания типичного образного состояния, свойственного казачьему раздолью, является введение пассажных баянных переливов, насыщенных хроматизмами и динамическими «всплесками», отчего музыка становится еще более красочная и эмоциональная.

Чешский музыковед, исследователь теории композиции Циртад Когоутек в своих трудах отмечал следующее: «Накопление частных изменений в музыкальном мышле-

нии и композиторской технике подготовили переворот в историческом развитии, возводящий среди отмирающих условностей устои новых музыкальных законов» [Когоутек, 1974: 24]. Изменилось многое: от творческих концепций, до методов их воплощения. Изменились взгляды на тональность, лад, аккордику, ритмику. Анализируя «Станичные скачки», в первую очередь мы подчеркиваем, что данное произведение написано в национальных традициях, оно наполнено казачьим духом и в то же время композитор в фантазии задействует средства выразительности, свойственные музыке XX века, делает ее современной и авангардной.

Тональный план произведения строится следующим образом. При ключе знаки отсутствуют, что также отличает современную нотацию – в них нет необходимости, поскольку композитор использует принцип расширенно-тональной структуры (так называемая «двенадцатитоновая диатоника»):

Пример № 20

Станичные скачки
казачья фантазия В. Ващенко.

$\downarrow \approx 240$ $\text{шиш} \downarrow \approx 120$

Тональность главной темы *gis-moll*, которая на протяжении произведения проявляется трижды: в начале (экспозиция), в середине (развивающий раздел) и в конце (реприза). Эти три проведения «цементируют» форму. Между ними – развивающие построения, передающие напряженную динамику скачек. В первом эпизоде рондообразной формы на органном пункте «а» композитор «нанизывает» «сгущённые аккорды» с побочными тонами, что указывает на наличие сонористических тенденций в организации фактуры:

Пример №21



Во втором эпизоде рондообразной формы автор добавляет диссонантности, удваивая органнй пункт «а» тритоном «es» в партии левой руки, в верхнем фактурном слое скачку живописуют созвучия, также при объединении образующие двенадцатитоновую конструкцию:

Пример №22



Очевидно, что использование подобных новаций в сочинениях, задействующих современные композиторские техники, связаны с образной сферой движения, скачки, что находится в русле экспериментальных музыкальных тенденций XX века. Тем не менее, Василий Михайлович и в рамках творческих экспериментов остается самим собой: приверженцем любимого инструмента – баяна, патриотом казачества – как на уровне тем, идей, образов, так и в поэтике (средствах музыкальной выразительности), и служителем прекрасного.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творчество Василия Волченко актуально для современной науки и практики, так как оно позволяет нам вскрыть системные свойства традиций, правильно выделить структурные принципы, раскрыть своеобразие проявлений традиционной культуры, выявить тенденции и вероятностные модели развития фольклора в современности.

Взаимоотношение фольклорного и авторского в творчестве В.М. Волченко демонстрирует широчайший спектр различных принципов авторского подхода к фольклорному материалу. Среди них ведущими тенденциями являются:

- Цитирование, продемонстрированное нами в параграфе 2.1. данной работы;
- Воссоздание фольклорного жанра, воспроизводящее его как целостную структуру, показанное нами в параграфе 2.2.;
- Подчинение фольклорного жанра индивидуальному художественному замыслу, когда композитор избирает и использует отдельные элементы музыкальной поэтики фольклора, что выявлено нами в параграфе 2.3.;
- Взаимодействие и синтез фольклорного с нефольклорным также свойственен «авангардным» сочинениям композитора.

Нами выявлены три типа заде́йствования фольклора в творчестве В.М. Волченко, отраженные в вышеназванных параграфах нашего исследования:

- 1) целостное включение фольклорного образца в авторский текст;

- 2) использование элементов фольклора;
- 3) обращение к принципам фольклорного мышления.

Первый тип реализуется чаще всего в жанре обработки. В данной жанровой форме фольклорный образец включается в композиторский текст, поскольку обработка есть произведение композитора, результат его творчества, запечатлевшего следы этой деятельности. Обработка, в том числе и этнографического вида, обязательно предполагает ту или иную степень авторского участия. К первому типу относится цитирование, осуществляемое, как правило, в виде фольклорных введений в композиторский текст целостных структурных образований, замкнутых по форме, с определенным семантическим значением. С этим же типом связана стилизация. В предлагаемом исследовании стилизация ограничена рамками фольклорного жанра, на основании чего она рассматривается в контексте первого типа структурно-языковой системы, предполагающего исследование процесса работы композитора с целостным фольклорным образцом.

Второй тип основан на использовании элементов фольклора, выступающих опознавательными знаками жанра. Категория жанра - одна из наиболее дискутируемых в современной фольклористике, тем не менее жанр имеет некоторые устойчивые параметры (в их числе - функция), которые позволяют использовать его в качестве классификационной единицы. Формы работы композитора с жанровыми элементами реализуются в процессе жанрового синтезирования, трансформации жанра и т.д. В результате анализа обнаруживается степень согласованности фольклорных и нефольклорных элементов произведения,

органичность (или, напротив, неорганичность) их соединения.

Третий тип связан с обращением к принципам фольклорного мышления. В сочинениях этого типа фольклорное начало воспринимается слухом, но на структурно-языковом уровне может предстать в опосредованном виде. Сознание композитора, а вслед за ним и слушателя апеллирует непосредственно к народной системе мышления (тип интонационно-мелодических связей в виде формульности, попевочности, особенностей голосоведения, фольклорный тип протекания времени, фольклорное миропонимание и мировосприятие и проч.). Фольклорное и композиторское, синтезируясь в акте фольклоризма, выражают концепцию произведения. В обозначенных трех типах цель анализа заключается в выявлении метода работы композитора с фольклорным материалом, исследовании механизма взаимодействия народной и профессиональной художественных систем.

Очевидно, что Василий Михайлович в совершенстве владеет всеми видами работы с фольклорным материалом, а его творчество всецело посвящено сохранению и преумножению казачьей музыкальной культуры.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Акоева, Н.Б. Некоторые стороны повседневной жизни кубанцев в начале XX век / Н. Б. Акоева // Культура и образование: проблемы качества подготовки педагогических кадров. Славянск-на-Кубани, 2003. - С. 84-89.
2. Алексеев, Э.Е. Фольклор в контексте современной культуры. Рассуждения о судьбах народной песни. / Э.Е. Алексеев. - М., 1988. - 236 с.
3. Алексеев, Э.Е. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. / Э.Е. Алексеев. - М.: Советский композитор, 1986. - 240 с.
4. Асафьев, Б.В. О народной музыке / Б.В. Асафьев / Сост. И. Земцовский и А. Кунанбаева. Л.: Музыка, 1987. - 248 с.
5. Байбурин, А.К. Ритуал в традиционной культуре: Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов / А.К. Байбурин. - СПб.: Наука, 1993. - 240 с.
6. Батагова, Т.Э. О взаимодействии фольклора и композиторского творчества (на примере произведений для осетинской гармонике 1920-1960-х годов) / Т.Э. Батагова // Культура и образование: научно-информационный журнал культуры и искусств. – 2017. – С. 83-92.
7. Бахтина, З.В., Панькова, Л.Д. Методы работы с заимствованным материалом в “Фантазии на темы песен Джанхота Натхо” для баяна и балалайки М.В. Волченко / З.В. Бахтина, Л.Д. Панькова // Культурная жизнь Юга России. – 2019. - №1 (72). – С. 118-121.
8. Бондарь, Н.И. Модель традиционной культуры Кубанских казаков / Н. И. Бондарь // Кубанское казачество: история, этнография, современность. – М, 1995. – С. 63-68.

9. Бронфин, Е.Ф. К спорам об «авангардизме» / Е.Ф. Бронфин // Вопросы современной музыки, Л.: ЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 1963. - С. 246-265.
10. Волков, К.Е. Фольклор и современное композиторское искусство / К.Е. Волков // Советская музыка. - 1982. - №11. - С. 25-33.
11. Головинский, Г.Л. Композитор и фольклор / Г.Л. Головинский. - М.: Музыка, 1981. - 279 с.
12. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. / Г.В. Григорьева. - М.: Сов. композитор, 1989. - 206 с.
13. Гуляницкая, Н.С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений / Н.С. Гуляницкая // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей, исследований, интервью. Вып. 1. /Ред.-сост. Ю. Паисов. - М.: Композитор, 1999. - С. 117-149.
14. Гуляницкая, Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. / Н.С. Гуляницкая. - М.: Языки славянской культуры, 2002. - 432 с.
15. Гусев, В.Е. Жив ли фольклор? / В.Е. Гусев // Живая старина. - 1995. - № 2. - С. 9-11.
16. Гусев, В.Е. О специфике восприятия фольклора: к проблеме синестезии в искусстве / В.Е. Гусев // Творческий процесс и художественное восприятие. Л.: Сов. композитор, 1978. - С. 79-90.
17. Гусев, В.Е. Фольклор и социалистическая культура (к проблеме современного фольклоризма) / В.Е. Гусев // Современность и фольклор. - М., 1977. - С. 7-27.

18. Гусев, В.Е. Фольклоризм / В.Е. Гусев // Восточнославянский фольклор: Словарь науч. и нар. терминологии / Ред. К. Кабанников. Минск: Наука и техника, 1993. - С. 406-407.
19. Гусев, В.Е. Эстетика фольклора. / В.Е. Гусев – Л.: Сов. композитор, 1967. - 319 с.
20. Елисеев, Ф.И. В Первом Екатеринодарском Кошевого Атамана Чепеги полку // Елисеев Ф.И. Первые шаги молодого хорунжего/ - Ф. И. Елисеев М.: Пита, 2005. - С. 11-13.
21. Епатко, Т.А. Лексикализация концепта конь в кубанских казачьих песнях / Т.А. Епатко // Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Вып. 11. С. 114-119.
22. Ескин, М.И. Вклад кубанского композитора Василия Волченко в создание репертуара для баяна, аккордеона и русской гармонии-хромки / М.И. Ескин // Федер. агентство по культуре и кинематогр. РФ, КГУКИ. – Краснодар, 2006. – 18 с.
23. Жиганова, С.А. Кубанская свадьба как музыкально-этнографическая традиция позднего формирования / С.А. Жиганова. – Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. – 28 с.
24. Жоссан, Н.Ю. К проблеме претворения русских фольклорных жанров в отечественной хоровой музыке / Н.Ю. Жоссан // Проблема жанра в отечественной музыке. Сборник трудов. Вып. 143. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. - С. 74-93.
25. Жоссан, Н.Ю. Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60-80-х годов): Автореф. дис... канд. искусствоведения. / Н.Ю. Жоссан. - М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. - 28 с.

26. Земцовский, И.И. К теории жанра в фольклоре / И.И. Земцовский // Советская музыка. 1983. - №4. - С. 61-65.
27. Земцовский, И.И. О современном фольклоризме / И.И. Земцовский // Традиционный фольклор в современной художественной связи (фольклор и фольклоризм): Сборник научных трудов /ЛГИТМиК. Л., 1984. - С. 4-15.
28. Земцовский, И.И. Песенная поэзия русских земледельческих праздников / И.И. Земцовский // Поэзия крестьянских праздников. Л., 1970. - С. 5-50.
29. Земцовский, И.И. Семасиология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. / И.И. Земцовский. - М., 1974. - С. 177-206.
30. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды. / И.И. Земцовский. - Л., М.: Музыка, 1978. - 176 с.
31. Иванова, Л.П. Решение проблемы народности в произведениях русских советских композиторов на фольклорные тексты (60-70-е годы) // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983. - С. 119-143.
32. Иванова, Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века / Л.П. Иванова. Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – СПб: 2005. – 35 с.
33. Иванова, Л.П. Типология фольклоризма в русской музыке XX века: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 2005. - 35 с.
34. Иванова, Л.П. Фольклоризм в русской музыке XX века: монография. Астрахань: Изд-во ФГОУ ВПО «АГТУ», 2004. - 224 с.
35. Когоутек Циртад. Техник композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М.: Музыка, 1974.

36. Кумехова, Л.Е. Национальная музыка в свете современных проблем // Музыкальная летопись российских регионов: сборник материалов международной научно-практической конференции 21-22 декабря 2007г. – Майкоп: Изд-во ООО «Аякс», 2007. – 195 с. – С. 107-113.
37. Лапин, В.А. Историческая проблематика русского музыкального фольклора: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб., 1999. - 55 с.
38. Лапин, В.А. Русский музыкальный фольклор и история (к феноменологии локальных традиций): Очерки и этюды. И.: Русская песня, 1995. - 200 с.
39. Лескова, Т.В. Региональные тенденции русского композиторского фольклоризма Сибири и Дальнего востока 1960-90-е годы: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения / Т.В. Лескова. – Новосибирск: НГК им. Глинки, 2004. – 22 с.
40. Мещерякова, Н.А. «Иоанн Дамаскин» Танеева и «Перезвоны» В. Гаврилина. Диалог на расстоянии / Н.А. Мещерякова // Музыкальная академия. 1999. №1. — С. 190-196.
41. Милка, А.П. О двух принципах преломления фольклора (на примере творчества С. Слонимского) / А.П. Милка // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 3. - Л.: ЛГК им. Н.А. Римского-Корскова, 1977. - С. 156-169.
42. Музыкальная культура Адыгеи: Выпуск 1: Творчество композиторов Республики Адыгея: учебное пособие/ под общей ред. А.Н. Соколовой. – Майкоп: ООО «Качество», 2011. - 144 с. - С. 16.
43. Назайкинский, Е.В. Русское в русской музыке // Сергиевские чтения 1: О русской музыке: Научные труды /

Ред.-сост. Ю. Холопов. - М.: МГК им. П.И. Чайковского. 1993. - С. 7-14.

44. Никольский, А.В. О «церковности» духовной музыки / А.В. Никольский // Русская духовная музыка в документах и материалах. Т. 3. М.: Языки славянской культуры, 2002. - С. 564-570.

45. Очерки истории органов внутренних дел Кубани. – Краснодар: КГУ МВД РФ, 2002. – 124 с.

46. Паисов, Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: Сборник статей, исследований, интервью. Вып. 1. / Ред.-сост. Ю.И. Паисов. -М.: Композитор, 1999. - С. 150-189.

47. Паисов Ю.И. Эволюция хоровых жанров // История отечественной музыки второй половины XX века. Учебник / Отв. ред. Т. Левая. - СПб.: Композитор, 2005. - С. 480-513.

48. Полевые материалы Кубанской фольклорно-этнографической экспедиции (далее - ПМ КФЭЭ) – 1993 г.. Аудиокассета (далее - А/к.) – 448. Краснодарский край, станция Новосвободная, информатор – Романенко П.Я., исследователь – Матвеев О.В.

49. Рудиченко, Т.С. Донская казачья песня в историческом развитии Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории им. С.В. Рахманинова, 2004. - 512 с.

50. Сергеева, П.А., Пую, В.М. Нравственные ценности кубанского казачества: история и возрождение традиции // Проблемы преподавания музыкально-исполнительских дисциплин. Вып. 9. – Майкоп: Изд.во «Магарин О.Г.», 2017. – С. 78-89.

51. Соколова, А.Н. Казачьи мотивы в творчестве Василия Волченко // Вопросы казачьей истории и культуры. Вып. 3. – Майкоп, 2004.
52. Станичное житие-бытие // Казачий вестник, 1901. - № 9. – 36 с.
53. Тончу, Е. «А замуж выходили по жребию...» / Е. Тончу // Родина. - 2000. - №1 – 2. - Л. 32.
54. Фадеичева, М.А. Концептосфера национальной политики позднесоветского периода: возможности актуализации / М.А. Фадеичева // Научный ежегодник Института философии и права Уральского отделения Российской академии наук, 2014. - Т. 14, Вып.2, С. 96-107
55. Фомин, В. Кино и фольклор / В. Фомин // Искусство кино. - 1988. - №5. - С. 82–89.
56. Христиансен, Л.Л. Из наблюдений над творчеством «новой фольклорной волны» / Л.Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1972. С. 198–218.
57. Христиансен, Л.Л. Некоторые черты народно-национального в русской советской музыке 50-60 годов ("новая фольклорная волна") [Текст] : Автореферат дис. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. / Л.Л. Христиансен - М.: МГК им. П.И. Чайковского, 1970. – 26 с.
58. Цибульникова, А.А. Казачки Кубани в конце XVIII – середине XIX в. / А.А. Цибульникова. – Армавир: АГПИ, 2005. - С. 12-26.
59. Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры. Кн.2. / Т.В. Чередниченко // М., 1994.
60. Щетнева, В.И. Язык казачества как исторический источник / В.И. Щетнёва, В.Е. Щетнёв // Казачество в истории России. Краснодар, 1993. - С. 189.

61. Эрастов, С.И. Записки старого екатеринодарца // Родная Кубань. 1998. - №2. - С. 114.
62. Юсфин, А.Г. Фольклор и композиторское творчество / А.Г. Юсфин. - Советская музыка. 1967. - № 8. - С. 53-61.
63. Яворницкий, Д.И. История Запорожского казачества. Т. 1. / Д.И. Яворницкий. – СПб.: Слово, - 492 с.
64. Яконюк, В.Л. Музыкальное искусство и музыкальное образование: проблемы взаимодействия / В.Л. Яконюк //Эстетическое образование: проблемы и перспективы. Материалы международной научно-практической конференции (15-16 ноября 2007 г. Брест). – Минск: «Паркус Плюс», 2007. – С. 51.
65. Ярешко, А.С. Поэтика музыкального фольклора: концепция смысла / Поэтика и семантика фольклора/ А.С. Ярешко. - Саратов : изд-во СГК им. Л. В. Собинова, 2012. – С. 5-20.
66. Ярешко П.В. К вопросу о тематических и стилевых особенностях исторических песен казаков Кубани / П.В. Ярешко // Культурная жизнь Юга России. – 2014. - № 3 (54). 3 с.

**НАМ ПОСЧАСТЛИВИЛОСЬ С КОМПОЗИТОРОМ
ВСТРЕТИТЬСЯ...**

(интервью с Василием Михайловичем Волченко)

В XX в., впервые в истории художественной культуры, обнаружилась тенденция отчуждения музыки от повседневной практики исполнительского искусства. Мы стали свидетелями того, как постепенно изменяется социологический статус музыкального произведения. Музыка перестает быть «убежищем» человека как это было в эпоху романтизма и предшествующие периоды истории. Прекрасное все менее востребовано, происходит эстетизация безобразного, поскольку в постмодернистский период наблюдается совершенно иное переживание красоты. Все более актуален лозунг о том, что искусство должно спасти мир от красоты, понимаемой иначе – от гламурности и «прелести». Показательно в данном отношении высказывание В.В. Медушевского: «Музыка – это прелесть, прелесть – это лесть, а лесть – это ложь». Практика так называемого массового музыкального искусства (поп-культура), не говоря уже о сущности шоу-бизнеса, подтверждает этот постулат.

Дистанцирование композиторского творчества от художественной практики и сферы образования, в свою очередь, неизбежно порождает проблему отчуждения музыки от личности. Человек все более «нейтрален» по отношению к ее глубинным гуманистическим высказываниям. Становится очевидной проблема непереводимости смыслов музыки, что относит сферу академического компози-

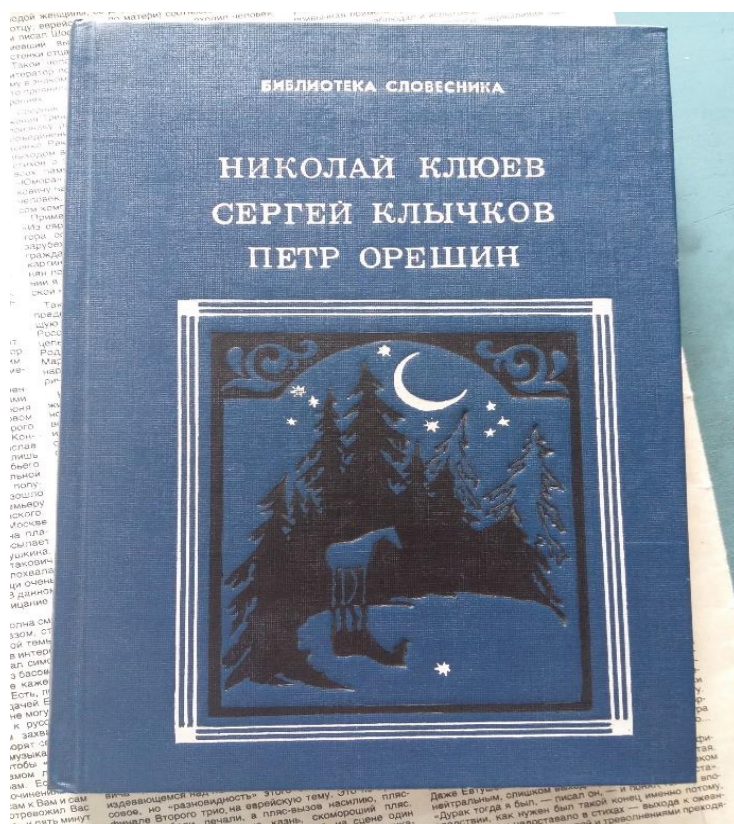
торского творчества к элитарному. По этой причине часто в музыкально-педагогической практике избегают изучения произведений современных авторов.



Полная противоположность вышесказанному – творчество талантливое кубанского композитора Василия Михайловича Волченко. Оно позитивно по своей сути, обращено к потенциальному слушателю любого социального слоя, очевидно стремление к красоте и гармонии во всем. Его сочинения сразу становятся «репертуарными» и при их изучении не возникает языковых проблем.

12 апреля 2018 г. нам посчастливилось побывать в гостях у Василия Михайловича – добрейшего, гостеприимного человека, готового делиться своими секретами, и взять у него интервью. Большая часть встречи была посвящена рассказу о родственниках и нелегком жизненном пути Василия Михайловича Волченко.

– Василий Михайлович, скажите, пожалуйста, кто о Вас писал ранее, либо изучал ваше творчество?



– Алла Николаевна Соколова написала статью «Казачьи мотивы в творчестве В.М. Волченко». Суть ее работы заключалась в раскрытии тематики казачьего творчества. В процессе интервью Алла Николаевна хотела разделить произведения композитора на «казачьи» и «не казачьи», что, в принципе, практически невозможно. В частных музыкальных примерах возможно проследить характерный казачий ритм и интонацию, но в целом, хочется сказать, что сейчас «казак» – это условная национальность, раньше казаками называли защитников, раньше все хотели быть казаками...

- Можно ли Вас тогда отнести к «композиторам Кубанского казачества»?

- Я ассоциирую себя с казаками, многие произведения имеют основу казачьих мелодий, но не только. Казачий фольклор – это мой родной музыкальный язык.

- Ваши любимые поэты и писатели?

– Многие сочинения написаны на стихи Сергея Есенина, который мне очень близок по жизненным переживаниям, по душевному состоянию. Михаил Шолохов, чье сочинение «Тихий Дон» я перечитал трижды, вся правда о событиях описана в нем. Будучи ранимым и сентиментальным человеком, я очень глубоко переживаю все написанное, основанное на реальной истории нашего Отечества. Не менее уважаемые мной писатели: Достоевский, Бунин, Чехов, Горький, Рубцов, Блок. Всех писателей объединяет русский дух, любовь к России, патриотизм. Из зарубежных писателей можно выделить Стендаля, Флобера, Гюго, Лондона, Твена и др. Меня очень интересует жизнь писателей, как они творили, сам творческий процесс – от замысла до воплощения. Трудно ответить на такой вопрос,

любимых практически нет, гении – есть гении, их невозможно не признать лучшими.

– *Каково ваше отношение к программной музыке?*

– Отношусь положительно. Некоторые говорят так, что непрограммной музыки не бывает. Что-то же автор должен вложить в суть произведения, хотя, с другой стороны, я не признаю содержание с определенной точки направленности, те есть «кому», «когда», «для чего»..., такого не бывает. По большей степени меня не волнует, какая музыка у меня получается программная или нет. Я пишу произведения для людей, для чувств, я ее переживаю, «пропускаю через себя», поэтому, сказать, что мои сочинения делятся на программные и не программные нельзя.

– *Повлияла ли Ваша любовь к народным инструментам на выбор жанров, форм, особенности исполнительского состава ваших произведений?*

– Мой родной инструмент – это баян, с детства он мне дал осознание музыки и моего творческого предназначения. Безусловно, любовь к народным инструментам преобладает, и большинство моих произведений имеют русский характер и насыщены колоритом народных красок. Даже в те времена, когда я подрабатывал в концертмейстерском классе, и передо мной стояла задача исполнять простой аккомпанемент «Яблочко» в классе хореографии, исполнял я произведения в своей обработке, с использованием современной гармонии и нетрадиционных для этой песенки созвучий. Люди спрашивали, откуда я беру такую интересную аранжировку, на что я отвечал, что она сама возникает в голове. Вот так рождались гармонии и создавались обработки. Исполнительский состав (инструмен-

тальный) в моих произведениях разнообразный, так как стараюсь обращаться к различным жанрам (симфонии для симфонического и народного оркестров, камерно-инструментальные, произведения для фортепиано и др.).



– Писали ли Вы произведения, посвященные конкретному человеку?

– Для М.И Ескина. Настаивал на том, чтобы я написал произведения для гармонии. По натуре, я очень стеснительный человек, отказать не могу. Пишу очень глубокие произведения, погружаюсь с головой, с душой в процесс написания своих сочинений и параллельно я сочинял и для гармонии. Старался писать проще и доступнее. Для меня выполнение сочинений на заказ – это тщеславие, это са-

моллюбие, это то, что связывает искусство с деньгами, то, что никак нельзя объединять. Поэтому делал я это только из-за неудобства отказать.

– Мы понимаем, что все Ваши произведения написаны с любовью, однако, может быть, Вы каким-то оказываете предпочтение?

– Такого не может быть. Каждое из моих произведений индивидуально, как дети – если у вас два ребенка, вы их любите каждого по-своему. Безусловно, есть часть произведений, которые я выделяю в своем творчестве, и их достаточное множество, но все-таки любимыми являются все.

Побывав в гостях у Василия Михайловича, мы открыли часть таинства создания музыки и почувствовали прикосновение к движению самой истории музыки. И все же осталось ощущение недосказанности, наверное, связанное с особенностью характера Василия Михайловича – человек он скромнейший, все время испытывал неловкость от того, что мы выражали восхищение его сочинениями, тем, в каком идеальном порядке находится его архив, и вообще от того, что на него обращено внимание исследователя. Думаю, наша встреча не последняя, поскольку изучение творчества композитора только началось, но уже сейчас очевидно, что фигура Волченко Василия Михайловича занимает значительное место в музыкальной культуре Кубани и настало время это по достоинству оценить.

Опубликовано: Музыкальная летопись. Вып 8. Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2018. – С. 436-441.

Приложение 2





ВСЕРОССИЙСКИЙ
КОНКУРС
КОМПОЗИТОРОВ
ИМ. Д.Д. ШОСТАКОВИЧА

ДИПЛОМ

и звание лауреата
III премии

Второго Всероссийского конкурса композиторов
имени Д.Д. Шостаковича
в номинации

**«СИМФОНИЧЕСКАЯ И КАНТАТНО-
ОРАТОРИАЛЬНАЯ МУЗЫКА»**

п р и с у ж д а е т с я

ВОЛЧЕНКО
Василию Михайловичу

(Краснодар)

за Концерт для оркестра



Почетный председатель жюри
С.М. СЛОНИМСКИЙ

Председатель жюри
Г.О. КОРЧМАР



Санкт-Петербург • 2016



**Российская Федерация
Администрация
Краснодарского края**

За заслуги в области
искусства Кубани

Волченко

Василию
Михайловичу

присвоено почетное звание

*«Заслуженный деятель
искусств Кубани»*

Глава администрации (губернатор)
Краснодарского края

Постановление главы администрации
(губернатора) Краснодарского края

от «8» августа 2016 г. № 587

**ВОЛЧЕНКО
ВАСИЛИЙ МИХАЙЛОВИЧ
(биографическая справка)
Лауреат премии Администрации
Краснодарского края в области культуры**

Кубанский композитор Василий Михайлович Волченко родился 5 октября 1946 года в станице Старовеличковской Калининского района Краснодарского края. С раннего детства его окружала музыкальная среда: имея очень тонкий музыкальный слух, мать будущего композитора Прасковья Даниловна Губарева-Волченко прекрасно пела русские и кубанские народные песни, отец – Михаил Никифорович Волченко играл на струнных народных инструментах (балалайка, мандолина) и на баяне. Но особое влияние на музыкальное развитие ребенка оказал его дядя по отцу, известный в станице баянист-любитель Иван Никифорович Волченко. Музыкальные способности у мальчика обнаружились в раннем возрасте. Уже в пять лет он самостоятельно научился играть на полубаяне. Сначала юный музыкант играл по слуху, а годам к 10-11 элементарные сведения игры на баяне по нотам дал ему дядя. К этому периоду относятся и первые попытки творчества.

С шестилетнего возраста юный музыкант часто выступает в станичном клубе, позднее в общеобразовательной школе, где он учился. Исполнительство идет параллельно с творчеством, которому мальчик уделяет все больше внимания. С 1961 года В. Волченко регулярно получал консультации по сочинению из Центрального дома

народного творчества имени Н. К. Крупской (Москва), где его консультантами были С. Н. Рязузов, Б. Ф. Смирнов и др.

И консультанты из Центрального дома народного творчества имени Н. К. Крупской и известный композитор Ю. М. Слонов настоятельно рекомендовали В. Волченко получить профессиональное музыкальное образование. В 1969 году музыкант поступает в Новороссийское музыкальное училище и заканчивает его по двум специальностям: народные инструменты (баян) и теория музыки. По сочинению он занимался у композитора О. О. Меремкулова. За время учебы в музыкальном училище В. Волченко написал ряд сочинений в разных жанрах. Одно из наиболее удачных сочинений училищного периода (Прелюдия №2 для фортепиано) было опубликовано издательством «Музычна Украина». В 1973 году В. Волченко поступает в класс композиции Ростовского государственного музыкально-педагогического института (ныне Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова). Наставником его по специальности в названном учебном заведении был известный композитор Л. П. Клиничев.

После окончания ВУЗа с 1978 года творческую работу композитор совмещает с преподавательской и концертмейстерской деятельностью, проживая в городах: Мариуполь (Украина), Майкоп, Краснодар.

Ведя класс композиции в музыкальном училище Майкопа, а потом в музыкальных школах Краснодара, В. Волченко воспитал значительное количество юных музыкантов, неоднократно подтверждавших свою творческую репутацию победами на городских и краевых конкур-

сах, а некоторые учащиеся закончили консерватории по классу композиции.

Композитор работает в разных жанрах. В его творческом портфеле симфонические, камерно-инструментальные, хоровые, вокальные, фортепианные произведения, музыка для русских народных инструментов (оркестра, различных ансамблей, баяна, аккордеона, русской гармонии, балалайки, домры), песни, музыка для детей, обработки.

Музыке В. Волченко присущи с одной стороны драматизм, неукротимая энергия, динамичность, волевой напор, с другой – углубленная сосредоточенность, сдержанность, лирическая проникновенность, а иногда юмор и мягкая ирония.

На произведениях композитора воспитано уже не одно поколение музыкантов, так как сочинения В. Волченко исполняются в музыкальных школах, музыкальных училищах, академиях, консерваториях. С произведениями композитора неоднократно занимали призовые места на городских, краевых, всероссийских и международных конкурсах. Музыка В. Волченко звучала по Всесоюзному радио, краевому телевидению и радио. Его музыку исполняли Московский, Ростовский, Нальчикский и Краснодарский симфонические оркестры, такие известные коллективы, как РНО имени Н. П. Осипова, «Виртуозы Кубани», «Русская удаль», Мариупольский оркестр народных инструментов (Украина), «Казачья вольница», Краснодарский камерный хор, Краснодарский хор молодежи и студентов, пианистка Н. Коробейникова, баянист В. Детков, баянист-гармонист М. Ескин и др.

Произведения композитора издавались ведущими издательствами страны. В разные годы выпущены четыре авторских сборника (Москва, Краснодар).

В. Волченко – композитор многоплановый, но очень точно охарактеризовал этого художника выдающийся кубанский поэт И. Ф. Варавва, с которым долго сотрудничал композитор: «Работать с В. Волченко всегда интересно, так как он обладает комплексом, необходимым для серьезного творчества: настоящая одержимость, высокий профессионализм, большая требовательность, поразительная природная интуиция, огромная работоспособность, настойчивость в достижении поставленной задачи, удивительная твердость в отстаивании своих художественных принципов. Но, пожалуй, одним из основополагающих моментов в характеристике творчества этого художника является его национальная ориентированность. В этом творце без труда узнается истинно русский композитор, связанный с русским и кубанским казачьим фольклором».

Главной темой композитора В. Волченко была и остается любовь к России и Кубани. Любовь искренняя, из глубины души и сердца...

Приложение 4

ПРОИЗВЕДЕНИЯ ВАСИЛИЯ ВОЛЧЕНКО – члена союза композиторов России	
<p>Для симфонического оркестра Симфоническая поэма (1978) Концерт для оркестра (1981) Праздничная увертюра (1985) Симфония №1 (1995) Южно-русский концерт для фортепиано с оркестром (2000) Симфония №2 (2004)</p> <p>Камерно-инструментальные Соната для виолончели и фортепиано (1980) Первый квартет (1982)</p> <p>Для академического хора Три хора на тексты и напевы Присвирья (1976) Пять картинок природы на слова русских поэтов (1983) Казачья ярмарка – концертно для хора, слова И. Вараввы (1990) Русь, слова С.Есенина (1994) Загуляли над лесом снега, слова П.Орешина (1998) Родная сторона, слова С.Сафонова (2002)</p> <p>Вокальные Из поэзии Антонины Баевой – четыре вокальные миниатюры (1977)</p>	<p>Для оркестра русских народных инструментов Кубанская увертюра (1996) Кубанская рапсодия (1998) Казачья кавалерийская – фантазия на кубанские темы (1999) Над рекой Кубанью – сюита русской гармонии и О.Р.Н.И. (1999) Казачьи празднества – концерт для О.Р.Н.И. и хора (1999) Край привольный казачий – увертюра (2007). Концерт для Р.Н.О. (2007)</p> <p>Для баяна Парафраз на тему р.н.п. «Коробейники» (1986) Кубанская походная (1988) Скерцо (1991) Парафраз на тему р.н.п. «Хороша наша деревня» (1992) Вариации на тему песни Е.Родыгина «Едут новосёлы» (1995) Станичные скачки – казачья фантазия (1993) Приятные встречи – вальс (2002) Неукротимое движение (2003)</p>

<p><i>Кубанские казачьи мотивы – вокальный цикл, слова И.Вараввы (1989)</i></p> <p><i>Посадская – вокальная картинка, слова Н.Клюева (1991)</i></p> <p><i>Старуха – вокальная картинка, слова Н.Клюева (1995)</i></p> <p><i>Родина – вокальная картинка, слова П.Орешина (1998)</i></p> <p>Для фортепиано</p> <p><i>Токката – остинато (1983)</i></p> <p><i>Просторы русские – поэма (1990)</i></p> <p><i>Бег жизни (1997)</i></p> <p><i>Осень – непогода (1997)</i></p> <p><i>Краснодарские вообразули (1999)</i></p> <p><i>Изящный вальсок (2001)</i></p> <p><i>Зимней ночью (2006)</i></p>	<p>Песни</p> <p><i>Русская зима, слова и музыка В. Волченко (1979)</i></p> <p><i>Метелица – метель, слова Д.Смирнова (1980)</i></p> <p><i>Мчатся кони, слова Н.Сидоровой (1984)</i></p> <p><i>Кубанушка, слова И.Вараввы (1994)</i></p> <p><i>Мать – Россия, слова И.Вараввы (1996)</i></p> <p><i>Девичья воля, слова И.Вараввы (1997)</i></p> <p><i>Я казацкая ваша Кубань, слова И.Вараввы (2004)</i></p> <p><i>Свети, рябина красная, слова В.Архипова (2005)</i></p> <p><i>Полюшко – поле, слова И.Вараввы (2006)</i></p> <p>АВТОРСКИЕ СБОРНИКИ</p> <p><i>Избранные пьесы для баяна и аккордеона Москва, «Композитор», 1998</i></p> <p><i>Звучи, гармонь, в казачьей стороне Краснодар, «Просвещение – Юг», 1999</i></p> <p><i>Концертные пьесы для дуэта и трио баянов Краснодар, «Просвещение – Юг», 2005</i></p> <p><i>С любовью к России. Песни. Краснодар, «Просвещение – Юг», 2007</i></p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Приложение 5

Статьи музыковедов о творчестве В.М. Волченко

М. И. Ескин

ВКЛАД КУБАНСКОГО КОМПОЗИТОРА ВАСИЛИЯ ВОЛЧЕНКО В СОЗДАНИЕ РЕПЕРТУАРА ДЛЯ БАЯНА, АККОРДЕОНА И РУССКОЙ ГАРМОНИ-ХРОМКИ

Кубанский композитор Василий Михайлович Волченко родился 5 октября 1946 года в станице Старовеличковской Калининского района Краснодарского края. Музыкальные способности у него обнаружили в раннем возрасте. Уже в пять лет он самостоятельно научился играть на полубаяне, но начального музыкального образования не получил, так как в то время в его родной станице музыкальной школы не было. Сначала мальчик играл на баяне по слуху и лишь к 10-11 годам элементарные сведения игры на баяне по нотам дал ему родной дядя Волченко Иван Никифорович, известный в станице баянист-любитель. К этому периоду относятся и первые попытки творчества.

С 1961 года В. Волченко регулярно получал консультации по сочинению музыки у композиторов Б. Ф. Смирнова и С. Н. Рязова из Центрального дома народного творчества им. Н. К. Крупской (г. Москва), в котором заочно закончил несколько курсов музыкального факультета народного университета искусств.

В 1969 году В. Волченко поступает в Новороссийское музыкальное училище и заканчивает его по двум специальностям: народные инструменты (кл. баяна выпускника

ГМПИ им. Гнесиных и Уфимского ГМПИ Бурмистрова) и теория музыки, занимаясь факультативно в период обучения по сочинению у композитора О. О. Меремкулова.

В 1973 г. В. Волченко продолжил своё образование в классе композиции у Л. П. Клиничева в Ростовском государственном музыкально-педагогическом институте (ныне Ростовская консерватория им. С. В. Рахманинова). По окончании Ростовского музыкально-педагогического института с 1978 года композитор совмещает творческую работу с преподавательской и концертмейстерской в городах Мариуполе (Украина), Майкопе, Краснодаре (Россия).

Василий Волченко работает в самых разных жанрах. Он автор симфонических (6)¹, камерно-инструментальных (4), хоровых (17), вокальных (17), фортепианных (17) произведений, песен (38), песен для детей (6) и народных хоров (18), музыки для оркестра русских народных инструментов (14), ансамбля русских народных инструментов (14).

Особое место в многоплановом творчестве композитора занимают произведения для баяна, аккордеона, русской двухрядной гармонии-хромки и малых ансамблей (дуэтов, трио) с участием этих инструментов.

В. М. Волченко написал для баяна 64 произведения, из которых оригинальными являются 17 произведений, 39 обработок народных песен и танцев, 8 обработок песен советских композиторов. Значительная часть (27) этих пьес опубликована в авторских сборниках: "Пьесы для баяна"² "Избранные пьесы для баяна и аккордеона"³.

Первый сборник предназначен для учащихся детских музыкальных школ, студентов музыкальных училищ и баянистов-практиков. В него вошли пятнадцать пьес, в т. ч.

обработки казачьих и русских народных песен, популярных мелодий, а также оригинальные произведения для одного и двух баянов. Составление, общая редакция и методический комментарий выполнены Александром Васильевичем Выприцким, преподавателем Краснодарского музыкального колледжа им. Н. А. Римского-Корсакова.

Материал первого раздела этого сборника (обработки кубанских казачьих и русских народных песен, танцев) развивает общую музыкальную культуру, знакомит с лучшими образцами песенного творчества казачества, воспитывает чувство национального достоинства. Во втором разделе (обработки популярных мелодий, танцы, эстрадные миниатюры) присутствуют новаторские находки композитора. Мир музыкальных образов пьес, включённых в сборник, привлекает своей искренностью, музыкальный язык - самобытностью, а фактурные особенности изложения материала свидетельствуют о глубоком знании композитором специфики инструмента. Среди особенно любимых исполнителями и слушателями из этого сборника обработки кубанских казачьих песен, танцев - "Варенички", "Ой ты, Галя", "Казачья пляска", "Ой, на горе казаки стояли" (для баяна соло и дуэта баянов), русских народных песен и танцев - "Крутится, вертится шар голубой", "Живёт моя отрада", "Яблочко", "Барыня".

Во второй сборник В. Волченко "Избранные пьесы для баяна и аккордеона", изданный в Москве, вошли двенадцать концертных пьес, в т. ч. четыре оригинальные пьесы для готового и готово-выборного баянов ("Прелюдия", "Метель", "Шумный день", "Скерцо"), четыре обработки русских народных песен в форме вариаций, парафраз для готово-выборного баяна ("Ах, ты, Ванюшка, Иван", "Ты

воспой в саду, соловейко", "По муромской дорожке", "Хороша наша деревня"), одна пьеса в форме парафраза для баяна или аккордеона ("Коробейники"), одна пьеса для аккордеона ("Знакомые мотивы") и две транскрипции на темы других авторов для баяна (М. Блантер - "В лесу прифронтовом", А. Вильольдо - "Аргентинское танго"). Данный сборник предназначен для студентов музыкальных училищ и музыкальных вузов, а также может быть использован в концертно-исполнительской практике.

Авторский тематизм некоторых концертных пьес сборника, тематизм народных песен и танцев, материал других авторов В. Волченко интересно развивает, развивает и облекает в стройную музыкальную форму, отличающуюся органичностью, красотой. При этом сохраняется и прослушивается мелодия, присутствуют свежие интонационные решения. Композитор обладает неисчерпаемой фантазией, изобретательностью, эстрадной новизной, яркостью. Он находит смелые гармонические "одежды", разнообразную фактуру как для готовой, так и для готово-выборной систем баяна, аккордеона. Может быть, именно поэтому различные исполнители включают произведения В. Волченко в программы своих выступлений на исполнительских конкурсах¹, по Краснодарскому краевому радио², в программы разных классов ДМШ, разных курсов музыкальных училищ³, музыкальных вузов⁴.

Что касается произведений В. Волченко для баяна, изданных до упоминавшихся выше, то здесь надо назвать обработку русской народной песни "У ворот гусли вдарили", которая была опубликована в издательстве "Музыка", в Москве в 1988 году в сборнике для ДМШ под редакцией А. Крылусова⁴.

Для дуэта, трио баянов В. Волченко написал пятнадцать пьес, из которых две оригинальных, десять обработок народных мелодий и танцев и три обработки песен, танцев других композиторов. Большая часть из этих пьес (9) включена в третий авторский сборник В. Волченко "Ансамбли баянов"⁵, изданный в Краснодаре в 2005 году. Материал этого сборника адресован как учащимся ДМШ, так в определённой своей части и студентам музыкальных училищ, музыкальных вузов, а также может быть использован в концертно-исполнительской практике. Тематической основой для создания этих сочинений явились жанры танца и песни. Так, для дуэта баянистов в сборник вошли авторская полька, обработки украинской польки и танго ("Эль чокло"), из песен вошли обработки кубанской казачьей песни ("Ой на горе казаки стояли"), русских народных ("Коробейники", "По муромской дорожке") и авторской Е. Родыгина ("Едут новосёлы"), для трио баянистов также включены обработки польки ("Карело-финская") и русской народной песни ("Эх, Настасья").

Очень тепло принимает публика такие пьесы, как "Ой на горе казаки стояли", "Полька", "По муромской дорожке" и "Коробейники"). Музыкальный материал в ансамблях между партиями распределён и выписан почти равноценно, и поэтому пьесы требуют от ансамблистов полной самоотдачи, технической выучки, собранности, внимательности. Только при таком отношении данная ансамблевая музыка В. Волченко будет звучать ярко и вдохновенно.

Третий сборник уже получил высокую оценку в ДМШ п. Белый Яр Алтайского района Хакасии, в Краснодарском краевом колледже культуры, в КМК им. Н. А. Римского-Корсакова, в КГУКИ, в Волгоградском муниципальном ин-

ституте искусств им. П. Серебрякова и Волгоградском институте искусств и культуры, а также представлен в библиотеки РАМ им. Гнесиных, МГУКИ и Краснодарскую краевую библиотеку им. А. С. Пушкина⁵.

Есть в творческом портфеле В. Волченко пьесы для баяна и балалайки. Помимо упоминавшейся пьесы "Казачья разудалая", написаны "Русские потешки" и "Фантазия" на темы песен Дж. Натхо.

В связи с меньшим диапазоном и несколько ограниченными возможностями техники исполнения двойных нот на аккордеоне, для этого инструмента необходимы специальные редакции музыкальных произведений. У В. Волченко есть шесть таких пьес для аккордеона. Кроме отмеченной во втором сборнике пьесы "Знакомые мотивы"⁶, написаны ещё три оригинальные пьесы: "Кубанская рапсодия", "Кубанская походная" и "На кубанских просторах", а также две обработки - парафраз на тему русской народной песни "Коробейники" и вариации на тему русской народной песни "По муромской дорожке". В этих сочинениях, аранжировках композитор демонстрирует хорошее знание возможностей аккордеона, а также умение выстроить на основе популярных народных мелодий гармонически свежую, броскую инструментальную форму.

Василий Волченко хорошо знает не только баян, аккордеон, но и русскую гармонь-хромку. Он сам хорошо владеет этим инструментом, импровизирует на нём. В 1993 году автор этих строк обратился к композитору с просьбой написать ряд концертных пьес для гармонь-хромки. В период с 1993 по 1998 гг. композитором были написаны одиннадцать концертных пьес для этого инструмента. В авторский сборник⁶ "Звучи, гармонь, в казачьей стороне"

вошли четыре оригинальные пьесы ("Карасунская кадрили", "Над рекой Кубанью", "Краснодарская полечка", "Станичный краковяк") и семь обработок русских, украинских, кубанских казачьих народных песен и танцев.

Каждое произведение из этого сборника – это продуманный художественный образ, рисующий разнообразие русского, украинского и казачьего быта, юмор, добродушие природы, светлый, оптимистичный взгляд на жизнь. И здесь автор находит массу технологических, композиционных приёмов.

Налицо введение в оборот новых сочетаний тональностей и расширение их круга (до мажор, соль мажор, ля минор, ре минор), фактурного и ритмического многообразия (восьмые шестнадцатые, триоли, ломанные терции, сексты, трезвучия, аккорды в широком расположении, децимы), приёмов и способов игры (тремоло мехом, акценты, гармонный штрих мехом), свежих гармонических решений в применении к гармонии (доминанта с повышенной квинтой, двойная доминанта). Сборник "Звучи, гармонь, в казачьей стороне" существенно пополнит концертный репертуар исполнителей-гармонистов.

Приятно отметить тот факт, что редакция, подготовка к печати данного сборника⁷ выполнена автором этих строк и продолжает добрые начинания Е. П. Дербенко и Г. К. Афанасьева (г. Орёл, 1996, 1998 и 2000 гг.), В. А. Масленникова (г. Волгоград, 1996 г.), Б. М. Маркина (г. Кемерово, 1977 г.), И. А. Варнашова (г. Кстово Нижегородской области, 1998 г.), В. В. Широкова (г. Нижний Новгород, 1999 г.).

Этот сборник получил высокую оценку в гг. Краснодаре, Кстово, Орле, Волгограде, Ижевске, Глазове, Горячем Ключе, в п. Белый Яр Алтайского района Хакасии.

Автор этих строк в программу своего выступления на III международном музыкальном фестивале-конкурсе "Петро-Павловские ассамблеи - 2003" в г. Санкт-Петербурге включил шесть пьес из этого сборника и, в немалой степени, благодаря этому интересному, высокохудожественному репертуару⁸ занял I место, получив звание лауреата, золотую медаль.

Всего для русской гармонии-хромки В. Волченко написал тридцать два произведения, в т. ч. для гармонии соло - девятнадцать (семь оригинальных сочинений, двенадцать обработок народных мелодий), для дуэта гармоней одиннадцать (три оригинальные пьесы и восемь обработок народных мелодий) и две пьесы для трио гармоней (обработки народных мелодий). Отметим, что такие произведения как "Над рекой Кубанью", "Карасунская кадрили", "Краснодарская полечка" есть в редакции для соло и дуэта гармоней, а пьеса "Запорожский гопачок" - для соло и трио гармоней.

В названиях произведений для баяна, аккордеона, гармонии-хромки, малых составов однородных ансамблей В. Волченко часто употребляет слова "кубанский", "казачий", "краснодарский", "станичный". И здесь нельзя не согласиться со смелой попыткой музыковеда А. Н. Соколовой поиска системообразующих элементов "казачьего" стиля в музыке В. Волченко.

Из 120 сочинений 33 имеют такие названия (27,5%). И это не формальность, так как в них действительно присутствует "казачий" дух, оригинальный и неповторимый.

Заслуженный деятель искусств РФ, профессор ГМПИ им. Гнесиных (ныне Российская академия музыки им. Гнесиных) А. А. Сурков, побывав с мастер-классом в Красно-

дарском институте культуры в 1976 году, задал нам, педагогам кафедры народных инструментов один вопрос: "Что вы делаете для собирания, создания, редакции, публикации местного музыкального материала? Если вы будете исполнять то, что играют в других регионах, городах, то у вас не будет своего лица!" Это очень мудрое замечание большого мастера своего дела.

Василий Михайлович Волченко в своём творчестве как раз очень много делает для развития исполнительского искусства на баяне, аккордеоне, русской гармонихромке на Кубани со своим "кубанским", "казачьим" лицом.

Примечания:

1. Количество произведений В. Волченко в данном жанре по состоянию на июнь 2005 г.
2. В. Волченко. Пьесы для баяна. Краснодар: КУМЦ, 1996 (роттапринт). 59 с.
3. Василий Волченко. Избранные пьесы для баяна и аккордеона. - М.: "Композитор", 1998. 96 с.
4. Альбом для детей. Произведения для баяна. - Вып. 3. - М.: "Музыка", 1988, С. 11-14.
5. Василий Волченко. Ансамбли баянов. Концертные пьесы для дуэта, трио баянов. - Краснодар: "Просвещение-Юг", 2005. 118 с.
6. Василий Волченко. Звучи, гармонь, в казачьей стороне. Концертные пьесы для русской двухрядной гармонихромки. Краснодар: "Просвещение-Юг", 1999. 59 с.
7. Соколова А. Н. Казачьи мотивы в творчестве Василия Волченко // "Вопросы казачьей истории и культуры". Вып. 3. Майкоп, 2004.

Опубликовано:

Региональная дистанционная научно-методическая конференция "Фольклор и композитор в современной музыкальной культуре" <http://adygnet.ru/konfer/konfer.shtml>

КАЗАЧЬИ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ВОЛЧЕНКО

Василий Волченко – кубанский композитор, автор большого числа разножанровых произведений, среди которых «Казачья ярмарка» (концертино для хора) на стихи И. Варравы, «Кубанская рапсодия» для оркестра русских народных инструментов, концерт для оркестра русских народных инструментов и хора «Казачьи празднества», Кубанская увертюра» для оркестра русских народных инструментов, «Казачья кавалерийская» - фантазия на кубанские темы для оркестра русских народных инструментов.

Кубанским композитором Василия Волченко называют не только и не столько по месту проживания, сколько по музыке, по ее содержанию. Многие сочинения композитора названы «кубанскими». Под этим термином нередко подразумеваются казачьи образы, мотивы и темы. Прилагательные «кубанский» и «казачий», безусловно, не являются синонимами, однако, их нередко употребляют как синонимы, вкладывая в оба определения важный общий смысл, кубанское, как и казачье, отлично от русского. Как известно, казачье самосознание выделяет себя из окружающих народов. Этническая идентификация казаков – один из признаков их онтологии. С кем идентифицирует себя В. Волченко? Он пишет: «... по линии моей матери – Губаревой Прасковьи Даниловны – все русские, выходцы из Воронежской области... По линии отца – Волченко Михаила

Никифоровича – русские донские казаки. Поэтому я композитор русского происхождения. При переписи населения на вопрос о моей национальности я сказал, что я русский казачьего происхождения. Мне представитель по переписи сказала, что им дано указание писать национальность и отношение к казачеству, что в графе национальность можно записать “русский казак”. Вот так меня и записали – русский казак» (В. Волченко).

В науке не существует понятия «русский казак», но то, что оно существует на бытовом уровне, очевидно. В одном ряду с признанием существования «русских казаков» стоит признание казачьей культуры, в том числе и казачьей музыкальной культуры в контексте всей российской культуры. Казачий фольклор признается не только как маркировка конкретного региона или местности, но и как любой материал, существующий в рамках имманентных специфических законов. Правда не все из них познаны и описаны, тем не менее, очень важные наблюдения по кубанскому казачьему фольклору связаны с Н.И. Бондарем, С.А. Жигановой и др. Еще сложнее определить «казачьи» элементы в музыке академической традиции. Конечно, найти и идентифицировать казачьи мелодии в академических сочинениях несложно, тем более в тех случаях, когда автор выносит в заголовок название песни или указание на использование казачьих образов. Но можно ли определить морфологию и фонологию² казачьего стиля?

Вот как об этом размышляет В. Волченко: «Где более кроется казачья интонация – однозначно ответить трудно. Это может быть и мелодический рельеф, и мелодико-

² Фонология – термин И.В. Мациевского для обозначения специфики использования фольклора.

гармонические обороты, и ритмическая организация, и ладовое своеобразие, и особое фактурно-оркестровое решение, и просто **необъяснимый казачий дух**, непонятно в чем проявляющийся, но оригинальный и неповторимый. Это может быть смесь многих из обозначенных выше» (В. Волченко).

Композитор, как и многие его слушатели, ощущает «казачий дух», но не характеризует его в виде соотнесенных с ним определений и конкретных выводов = фактов. Между тем, сомнений по поводу наличия «казачьего духа» или «казачьего стиля» у В. Волченко не существует. Понимая всю рискованность предпринятия поисков казачьего стиля в академической музыке вообще и в сочинениях В. Волченко, в частности, мы все же осмелимся начать эти поиски. Возможно, подобная постановка вопроса несколько преждевременна: чтобы исследовать казачий стиль в музыке академической традиции, необходима опора и знание специфики казачьего стиля в фольклоре.

Тем не менее, важность и своевременность обсуждения темы казачьего стиля в музыке неоспоримы и связаны как с накоплением музыкального материала, достижением определенной «критической нормы», кода не видеть и не замечать казачьих сочинений уже нельзя, так и с социокультурными процессами возрождения казачества и казачьей культуры.

В творчестве В. Волченко выделим две стороны проявления казачьих мотивов – внешнюю (внемusикальную) и внутреннюю (имманентно-musикальную). Внемusикальные параметры соотносятся с вербальными текстами, заголовками, образными ориентирами, на которые нацеливает автор. Музыкальные характеристики неоднородны,

они также подразделяются на «внешние» и «внутренние» признаки. «Внешние» связаны с использованием казачьего материала в виде мелодий, напевов или традиционного инструментария, ансамблевого сочетания определенных инструментов. «Внутренние» признаки проявляются в метроритме, ладовой организации, способах и методах звуковысотного развития и драматургии целого.

Василий Волченко много и плодотворно работает с Иваном Вараввой, которого называет «знаменитым казачьим поэтом». Несколько десятков песен на стихи И. Вараввы вошли в репертуар народных казачьих хоров и солистов. Среди них – «Казачий хуторок», «Закубанцы за Лабой», «Судьба казака», «Песня казаков-некрасовцев», «На привале казаки», «Кубанушка» и многие другие.

Хлесткие казачьи частушки использованы в Концерте для оркестра русских народных инструментов и хора «Казачьи празднества». Кубанские просторы, казачья история, молодеческое удальство, конский аллюр и галоп, вечерняя истома летней кубанской станицы – эти и подобные им образы удаются автору легко и свободно, как будто он их «вспоминает» из прошлого, говорит о том, что сам чувствует, видит, понимает.

В. Волченко впитал в себя сотни народных мелодий – он, что называется, вырос на них, родной дядя был станичным гармонистом, в доме всегда пели. Однако напевы не делились на русские или казачьи. Пели и играли то, что нравилось, что доставляло удовольствие. Одинаково близкими были «Когда б имел золотые горы» и «Варенички», «Коробейники» и «Распрягайте, хлопцы, коней», – хотя, вероятно, это все пелось по-кубански размашисто, лихо. Пружинистость и приподнятость в музыке В. Волченко

становятся важнейшими эстетическими характеристиками. В определенной мере это и придает его сочинениям «казачий дух» - ощущение соревновательности, картинности, «на показ», «на людях», «для свету».

Содержание музыки В. Волченко – особая тема для будущих размышлений. Мы же продвинемся дальше и попытаемся контурами очертить «казачьи мотивы» как внутренние характеристики его музыки. Они слагаются в систему выразительных средств, каждый элемент которой нейтрален, не играет этномаркирующую функцию, но внутри системы выполняет системообразующую нагрузку.

К примеру, четырехдольность в казачьих сочинениях преобладает над трехдольностью как признак «конной» культуры, т.е. музыки, напрямую или косвенно связанной с шагом коня и движением всадника (образы всадника и всадников изобилуют в творчестве композитора).

Ритмическое скандирование секундовых гроздей или продолжительное ритмическое остинато перед появлением темы – типический прием «живописания» фона казачьих праздников (например, начало Концерта для оркестра русских народных инструментов и хора). Маркирующей южную фольклорную традицию выступает каденционная мелодико-синтаксическая формула V - IV – VIII ступени:

Пример 1

♩ ≈ 104-108 *Казачьи празднества* В. Вагченко
Концерт

The musical score is arranged in a multi-stem format. The instruments and parts are listed on the left side of the page:

- Малые Тары** (I, II) - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Альты** (I, II) - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Басовые** (I, II) - Bass clef, 4/4 time, *ff*, *div.*
- Флейта (пикаро)** - Treble clef, 4/4 time, *ff*, *пикаро*
- Гобой** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Баяны** (I, II, III) - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Литавры** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Большой барабан** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Калюла** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Ксилофон** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Трубы** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Хор** (С., А., Т., Б.) - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Трубы** (V, V, V, V и т.д.) - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Секунды** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Альты** - Treble clef, 4/4 time, *ff*
- Басы** - Bass clef, 4/4 time, *ff*
- Контрабасы** - Bass clef, 4/4 time, *ff*

The score consists of three measures of music. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The tempo is marked as approximately 104-108 beats per minute. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is used throughout the score.

Заключительный восходящий квинтовый ход (как бы взамен нисходящему квартовому) в совокупности с фонологическими характеристиками – открытостью звука, акцентированием финального тона и др. – придает музыке облик простора, широты, уверенности, раскованности. Подобные каденционные формулы используются как в цитированных напевах, так и в аллюзиях (мелодиях, сочиненных в казачьем духе).

Пример 2.

[9] $\text{♩} \approx 80$

The musical score consists of multiple staves. The top section includes a treble clef staff with a melodic line, followed by several piano accompaniment staves. Dynamics markings such as *sf*, *mf*, and *p* are present. The score concludes with a final cadence marked with a double bar line and repeat dots.



Фактурные «переборы», напоминающие гармонические приемы, специфические формулы «украшения» мелодии вспомогательными звуками или группетто тоже являются системообразующими элементами «казачьего» стиля. Поиски в этом направлении не только помогут серьезно и глубоко изучить творчество В. Волченко, но и познать новые формы взаимодействия между фольклором и композитором в современных социокультурных условиях. При этом не следует забывать, что вычленение «казачьих мотивов» в творчестве композитора имеет условный характер. В. Волченко имеет немало сочинений общерусской направленности и профессионально владеет стилями академической музыки XX в. Однако его казачьи сочинения по-особому воспринимаются обществом. На Кубани они значимы более, чем где-либо. Автор не может не чувствовать этого. Возможно, именно поэтому число «казачьих» и «кубанских» сочинений неуклонно растет, а из высокое качество позволяет назвать автора представителем казачьей академической культуры.

Опубликовано в сборнике «Вопросы казачьей истории и культуры». - Вып. 3. - Майкоп, 2004.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ:

Панькова Любовь Дмитриевна (Россия, Краснодар) – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, преподаватель академического хора и академического вокала в ДШИ №5 им. В.Д. Пономарева г. Краснодара.

Хватова Светлана Ивановна (Россия, Краснодар-Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор кафедры музыковедения и композиции ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры», заведующая кафедрой музыкального и хореографического искусства Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет», Заслуженный деятель искусств Республики Адыгея, член-корреспондент РАЕ, главный научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова.

Авторы материалов Приложения 5:

Ескин Михаил Иванович - заслуженный артист РФ, лауреат международного конкурса, профессор, в репертуар выступления на III международном музыкальном фестивале-конкурсе "Петро-Павловские ассамблеи - 2003" в г. Санкт-Петербурге *включил шесть пьес из сборника Василия Волченко « Звучи, гармонь, в казачьей стороне»* (Концертные пьесы для русской двухрядной гармонии-хромки) и, в немалой степени, благодаря этому интересному, высоко-художественному

репертуару занял I место, получив звание лауреата, золотую медаль.

Соколова Алла Николаевна (Россия, Майкоп) – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории, истории музыки и методики музыкального воспитания Института искусств ФГБОУ ВО «Адыгейский государственный университет», заслуженный деятель науки Республики Адыгея.

Часть материалов с согласия автора были заимствованы с официального сайта композитора:

<http://wolchenko.ru/studio/index.htm>

С.И. Хватова, Л.Д. Панькова

**ВАСИЛИЙ ВОЛЧЕНКО: СТРЕМЛЕНИЕ
К КРАСОТЕ И ГАРМОНИИ**

Монография

Подписано в печать 20.07.2021. Бумага офсетная. Гарнитура Georgia.
Формат бумаги 60x84/16. Печать цифровая. Усл. п. л. 8,4. Уч.-изд. л. 9,0. Тираж 300. Заказ 067.

Отпечатано с готового оригинал-макета в типографии ИП Магарин О.Г.
385008, г. Майкоп, ул. 12 Марта, 146. Тел. 8-906-438-28-07. E-mail: olemag@yandex.ru