

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Шкиртиль Л.В., Серов Ю.Э. «Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 2. С. 15-27. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.2.70810 EDN: AIKMRA URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=70810

«Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности

Шкиртиль Людмила Вячеславовна

Преподаватель, Отделение академического пения, Санкт-Петербургское музыкальное училище имени М.П. Мусоргского

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, ауд. 36

✉ serovyuri2013@gmail.com



Серов Юрий Эдуардович

доктор искусствоведения

доцент, фортепианный факультет, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н.А. Римского-Корсакова

191028, Россия, г. Санкт-Петербург, ул. Моховая, 36, оф. 36

✉ serov@nflowers.ru



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.2.70810

EDN:

AIKMRA

Дата направления статьи в редакцию:

21-05-2024

Дата публикации:

28-05-2024

Аннотация: Предметом исследования является камерно-вокальное творчество советских композиторов 1960–1970-х годов, произведения безусловных лидеров

молодого послевоенного поколения музыкантов-«шестидесятников». Автор статьи изучает неофольклорные поиски и эксперименты Р. Щедрина, Б. Тищенко, С. Слонимского, В. Гаврилина, Э. Денисова, которые стали важнейшей составляющей значительного художественного направления «новая фольклорная волна». В эти годы случилось своеобразное накопление выдающихся сочинений-образцов, поражающих самобытностью и яркостью, новыми техниками записи, предельно добросовестным отношением авторов к оригинальным материалам, собранным в консерваторских фольклорных экспедициях. На рубеже 1960-х годов камерно-вокальный цикл вышел на ведущие роли в творчестве многих советских композиторов и отечественной музыки в целом. Вокальные сочинения, со свойственной им универсальностью, способные к гибким модификациям оказались благодатной сферой приложения творческих усилий музыкантов разных поколений. В статье использованы следующие методы научного исследования: сравнительно-аналитический, структурно-функциональный, а также культурологический метод. Автор статьи привлекает к исследованию литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, а также опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии, в частности, — социокультурной, историко-хронологической, биографической. Основным выводом проведенного исследования становится мысль о том, что у камерно-вокальных сочинений «новой фольклорной волны» — «женское лицо», так как большая часть из них написана для исполнения женскими голосами. Народная мелодика и ритмика, живая интонационная среда, непосредственная эмоциональность фольклора стали не только своеобразным «противовесом» изощренным авангардным техникам в музыке второй половины XX века, но важнейшей составляющей композиторского языка и даже мышления, а подчас и главной опорой творческого высказывания. Автор впервые глубоко и полно исследует «женский» вокальный цикл 1960–1970-х годов, те сочинения, что связаны с уникальным и мощным художественным направлением «новая фольклорная волна», явлением, находившемся на передовой коренного обновления отечественной музыки второй половины XX века.

Ключевые слова:

Вокальный цикл, Отечественная музыка, Новая фольклорная волна, Родион Щедрин, Борис Тищенко, Валерий Гаврилин, Сергей Слонимский, Эдисон Денисов, Авангард, Фортепиано

Выражение «новая фольклорная волна» возникло в советском музыковедении в середине 1960-х годов и поначалу вызывало довольно много споров. Что может быть нового в изученном, казалось, «вдоль и поперек» народном искусстве? Что в фольклоре не освоено, не познано? Со временем стало понятно, что в отечественную музыкальную традицию действительно вошло новое мощное художественное направление, случилось своеобразное накопление выдающихся сочинений-образцов, поражающих самобытностью и яркостью, новыми техниками записи, предельно добросовестным отношением авторов к оригинальным материалам, собранным в консерваторских фольклорных экспедициях. Это было творчество молодых, и оно пробивало себе дорогу с энтузиазмом и изрядной долей бунтарства. Р. Щедрин, С. Слонимский, Э. Денисов, Б. Тищенко, В. Гаврилин — герои нашего исследования, лидеры «новой фольклорной волны», композиторы, для которых народная мелодика и ритмика, живая интонационная среда, непосредственная эмоциональность стали не только своеобразным «противовесом» изощренным техникам, но важнейшей составляющей авторского языка и

даже мышления, а подчас и главной опорой художественного высказывания.

Подчеркнем, что к «новым техникам» и к «новому фольклору» обращались одни и те же авторы и причина композиторского радикализма лежит на поверхности: осознанно, на рациональном уровне или интуитивно приходило понимание неисчерпаемой глубины фольклорных ресурсов и того обстоятельства, что многое до сих пор не попало в «слуховую память» композиторов прошлых веков. Собиратели XX столетия серьезно расширили наши знания о народном искусстве, да и «сам фольклор в постоянном обновлении и приращении с каждым поколением дает модификации старых образований, а то и формирует новые» [\[1, с. 78\]](#). Полицентричный музыкальный мир второй половины XX века окончательно снял «слуховые затворы» с интонационных кладовых народного искусства. Те, кто находились на передовой обновления отечественной музыки, смело обновляли и ее фольклорную составляющую. Новая музыка открывала новые духовные горизонты, освобождая от диктата времени и места. Тяга к глубокому познанию народного искусства оказалась созвучна стремлению к общекультурным ценностям в самом широком значении этого важного понятия.

Наше исследование посвящено «женскому» вокальному циклу и примечательно, что авторы, работающие с подлинным русским народным творчеством, опирались на женскую певческую традицию, именно она стала фундаментом всей «новой фольклорной волны». Р. Щедрин, вспоминая свои первые «экспедиции за фольклором», с писательской цепкостью обрисовал послевоенную деревню: «Омужичившиеся, почерневшие на ветрах и стужах женщины вершили матриархат. Из-под их мазутных, засаленных, задубелых от пота телогреек, разивших суперфосфатом и комбикормом, каждоминутно грозил вырваться наружу и взорваться истерикой выплеск секса. <...> Хрипло, надсадно, отчаянно, тоскливо голосили они частушки. <...> У меня все это накрепко осело в памяти, в моих ушах и глазах» [\[2, с. 66-67\]](#). Несколько в ином ракурсе мы встречаем все это в записках В. Гаврилина, композитора, поднявшего в своей «Русской тетради» поющую, голосящую, причитающую, заходящуюся в частушке русскую женщину на пьедестал монооперы, драмы, трагедии, на высоту, которой после ленинградского автора так никто в отечественной музыке и не смог достигнуть. Гаврилин рассказывал о своем послевоенном детстве: «Плач вдов, их горькие безутешные песни, которые я слышал в вологодской деревне, — это всегда во мне. И позже, в детском доме, меня окружали тоже только женщины, причем чаще всего такие, по которым война прошла жестко» [\[3, с. 200\]](#). И еще одно воспоминание, уже о консерваторской фольклорной экспедиции: «Будучи студентом Ленинградской консерватории, я попал в Лодейнопольский район Ленинградской области. И там, в одном из отдаленных селений, очень пожилые, много пережившие женщины, с натруженными руками и седыми головами, вдруг запели: „Сижу, на рояле играю, / Играла и пела о нем“. Хотя, вероятно, рояля из них никто не видел. И я понял тогда, что это для них символ прекрасной мечты, как бы погружение в чудный сон, в забытье» [\[4, с. 80\]](#).

Не в состоянии ли послевоенного советского деревенского общества в отсутствие здоровых молодых мужчин и повальном пьянстве оставшихся, обнищании села, голоде, холоде и бегстве в города кроется тайна столь выразительного женского начала «новой фольклорной волны»? Задорные частушки Варвары из оперы Р. Щедрина «Не только любовь», хрипло-простуженные песни бабки Ульяны из музыки к «Северным этюдам» Б. Тищенко и его же тоскливая «Стужа» по В. Тендрякову, похоронные рыдания «Плачей» Э. Денисова, причитанья девушки в «Песнях вольницы» С. Слонимского, наконец, портрет русской женщины и настоящее собрание народных песенных жанров в «Русской тетради» В. Гаврилина: у «новой фольклорной волны» — «женское лицо», натруженные

руки, задубелые телогрейки, седые головы, вдовьи страдания.

По словам первопроходца нового отношения к русскому фольклору Р. Щедрина, композиторы впитывали народную музыку не из сборников песен и не из расшифровок фольклористов: «Я поглощал ее в натуральном корявом виде. Без грима. Только такое искусство захватывало меня, ворожило. Многочисленные подделки, ретушь, причесывания вызывали лишь раздражение и неприязнь» [\[2, с. 70\]](#). Многие произведения Щедрина буквально пронизаны фольклорными интонациями. В «Поэтории» (1968) для чтеца, женского голоса, симфонического оркестра и смешанного хора на стихи А. Вознесенского композитор насыщает сложнейшую оркестровую и хоровую ткань народными, подлинными в своих истоках оборотами, а сольная партия женского голоса и вовсе предназначалась для исполнения Людмилой Зыкиной, с ее глубоким и таким «народным» тембром. В песне «Не белы, белы снега» (опера «Мертвые души», 1976) Щедрин мастерски совмещает додекафонную технику с русским фольклором, добиваясь поразительного и неожиданного синтеза, казалось, несоединимых композиторских методов и стилей.

Два концерта для оркестра Щедрина 1960-х — «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968) — два разных взгляда на русскую музыкально-звуковую традицию, две ясных фольклорных формулы, две важнейших сонорных приметы возрождения интереса к народному искусству. «Озорные частушки» — одно из первых серьезных обращений в чистом симфонизме к столь яркой народной традиции, к жанру, ставшему, в какой-то степени, квинтэссенцией самовыражения русской деревни. «Игровое начало здесь во всем: в самом типе *concerto grosso* (получившем столь мощный стимул развития в XX веке), во взаимоотношениях между собой инструментов оркестра и оркестровых групп (переключки, подражания, имитации — вербальный текст частушки лишь подразумевается, а, значит, выразительная речевая интонация становится важнейшей составляющей интонации инструментальной), в смелом вертикальном соединении народной, джазовой и академической традиций, в остроумной театрализованной переключке оркестра, дирижера и слушателей, детально прописанной в партитуре сочинения. Щедрин мастерски находит симфонический эквивалент частушке или джазовой импровизации, но самое современное и новаторское здесь — их свободное смешение. Академической музыке подвластно все, и автор демонстрирует ее силу с молодым задором и пылкостью» [\[5, с. 38–39\]](#).

В «Звонах», в определенной степени продолжающих традицию больших оперных сцен М. Мусоргского (прежде всего, сцены коронации из «Бориса Годунова»), колокольность выступает как абсолютно самодостаточный музыкальный «сюжет», как некий глобальный художественный образ. В аннотации к концерту Щедрин заметил, что источником вдохновения для него «послужил не только колокольный звон как таковой, но и другая область русского духовного искусства — иконопись, в частности, творения Андрея Рублева. Обращением к древнерусской культуре обусловлено применение отдельных элементов безлинейного письма, восходящего к знаменному распеву, — разумеется, интерпретированы эти элементы весьма свободно» [\[6\]](#). Как мы видим, русский фольклор рассматривается композитором в самом широком его спектре: духовная традиция, исторические параллели, синтез искусств не менее важны автору, чем интонационные или жанрово-стилевые его компоненты.

Щедрин не сочинял камерно-вокальные циклы, но одно из его вокальных произведений мы смело можем отнести к основополагающим в могучем стилевом потоке «новой фольклорной волны» и здесь также доминирует излюбленная автором частушка. Речь

идет об опере композитора «Не только любовь» (1961) по рассказу С. Антонова «Тетьа Луша». Проза писателя, по словам Щедрина, «резко выделялась из деревенской литературы тех лет своей правдивостью и отсутствием умильного розового сиропа» [7, с. 105]. Горькая история немолодой деревенской женщины, полюбившей заезжего паренька, оказавшегося и пустым, и недостойным ее, — смелый и свежий сюжет в советской оперной проблематике. Щедрин увлекся текстами Антонова: «Множество тонких нюансов, кричащее противоречие возраста героев, трясина фрейдистских мотивов. К тому же, музыкальная форма широко бытовавшей тогда в российских деревнях частушки привлекала меня давно и всерьез» [7, с. 106].

Песня и частушки Варвары — один из «хитов» русского мецового репертуара, несомненный образец не только композиторского мастерства, но и претворения фольклорных традиций. Автор использует здесь подлинные народные тексты, немного обработанные, но не «прилизанные», без привычного советского «глянца». В развернутой оперной моносцене Щедрин отдает дань трем народно-песенным жанрам: былинному распеву, частушке и женской «страдальной». Сочинение начинается со свободно-речитативного, песенного плана эпизода (автор дает здесь точную ремарку — *sempre poco rubato, quasi improvisato*): «По лесам кудрявым, по горам горбатым, по долинам ровным, всюду я ходила». Очевидно желание композитора почти полностью отказаться от аккомпанемента (лишь поддерживающие тон унисонные педали и лаконичные инструментальные реплики) и позволить голосу поиграть тембром, словом, эмоциями. Предельно контрастная по динамике, свободная от каких бы то ни было метрических оков, сложно устроенная в ладовом отношении (тонические опоры лишь намечают общие границы) гибкая мелодия солистки покоряет искренностью, глубокой печалью: «Нет цветка, нет цветка, нет цветка лазоревого, глаз веселых голубого пламени».

Средний раздел — излюбленная Щедриным частушка. Жестко ритмически организованная, отчаянная, с озорными рифмами, граничащими с непристойностью: «Повсюду была частушка. Частушки пели стар и млад, бабы да мужики на всякой вечеринке, гулянке, в клубах, застольях. Пели под гармонь, бречанье балалайки, под „язык“. Тексты импровизировались, переиначивались, перекраивались. В устной сиюминутной частушке люди позволяли себе позубоскалить над властью, поиздеваться. Часто и матерные рифмы смачно шли в ход. <...> Но частушки были и со слезою. Горестные, скорбные, отчаянные. Вдовьи, солдатские, хмельные частушки-страдания. <...> Так тогда существовала и пела, плясала, топоталась, любила, томилась, ревновала, горюнилась, судачила, ухмылялась, злоязычала, материлась, терпела, страдала вся — в основном — страна» [2, с. 69].

Наконец, третья часть сцены — «То, что парень изменил, это не изменушка — считается изменушка, когда изменит девушка... Ой, мамонька-мать, куда мне любовь девать? То ли по полю развеять, то ли в землю закопать?» — неизменно печальная и откровенно красивая песня. Каждая фраза солистки заканчивается длинным, через несколько регистров *glissando* вниз, звучащим словно невыносимо-тяжелый вздох. В аккомпанементе Щедрин нашел в высшей степени оригинальную формулу: *pizzicati* высоких скрипок (или *staccati* фортепиано) подражают балалайке, причем, нещадно «фальшивящей» и «запинающейся» на слабую долю такта.

Б. Тищенко — среди подвижников «новой фольклорной волны». Русская народная песенность оказала серьезное (в раннем творчестве — решающее) влияние на характер его тематизма, во многом сформировала его авторский язык. «Композитора интересовал

в фольклоре глубинный пласт, способный стать стимулом современных художественных идей. Не цитирование, но сам характер музыкального высказывания — предельно эмоциональный и неспешный, эпический — оказался питательной средой для сочинений Тищенко, животворной струей в его творчестве» [\[5, с. 79\]](#). Ленинградскому автору присущ самобытный тип развертывания мелодии по горизонтали, его многочисленные инструментальные монодии наполнены логикой непредсказуемости, Тищенко принципиально отказывается от любых точных повторов, все это говорит о подлинно фольклорном начале его мелодического мышления. Добавим точную мысль В. Сырова о «новом» тематизме композитора, о принципе «мелодического прорастания, сходном с развертыванием народного песенного напева», о том, что «композитор не довольствуется формальным воспроизведением фольклорного источника. Главное открытие Тищенко в этой области — соединение постепенных вариантных изменений и конфликтного тематического результата» [\[8, с. 152\]](#).

В своем раннем вокальном цикле «Грустные песни», созданном на стихотворения поэтов разных стран и народов (английских, русских, венгерских, японских), две песни написаны на русские народные тексты и по-разному, но ярко и полноценно раскрывают композиторские подходы к их интерпретации. Трагический характер «Колыбельной», ее вокально-интонационные обороты вне всякого сомнения восходит к Мусоргскому: «Баю, баю, баюшки, баюшки, баюшки-баю, нет ли местичка в раю? Хоть на самом на краю примите Настеньку мою». Здесь царит полная «безнадега», в фортепианной кульминации («будет Настенька кричать») мощные *tremoli* и диссонирующие аккорды создают почти зримую картину гибели ребенка. Спасает ситуацию лишь очевидная интроспективность образа, колыбельная поется не матерью, но от третьего, авторского лица.

В песне «На пострижение немилой» аккомпанемента нет, это свободно льющаяся монодия, бесконечный плач-причет, безысходность, печаль: «Постригись, моя немилая, посхимись, моя постылая. На пострижение дам сто рублей, на посхимление всю тысячу». Тактовых черт нет, лишь половинные и четвертные ноты — варианты интерпретации многочисленны и многообразны, все музыкально-смысловые акценты расставляет слово. Текст сопрановой песни (цикл написан для женского голоса), как мы видим, мужской. В музыке к документальному фильму «Суздаль» (1964) Тищенко дает эти народные слова в двух версиях: буквально повторяет «женский» вариант из «Грустных песен» (на тон выше, в еще более напряженной тесситуре) и в теноровой, насыщенной «крикливыми» мелизмами и акцентами в предельно высоком регистре. Мужская песня идет в «Суздале» с причудливым, но лапидарным аккомпанементом: выдержанные педали рояля и арфы, краткие попевки фагота, яркие «всполохи» засурдиненной трубы и пасторальные наигрыши-интерлюдии гобоя.

Отметим в контексте нашей темы еще одну примечательную работу Тищенко в документальном кино — музыку к фильму С. Шустера «Северные этюды». Картина повествует о природе Русского севера, о людях, живущих на островах в Белом море, о Соловецком монастыре. Композитор создал вокально-инструментальную сюиту, которую так и назвал — «Северные этюды». Вероятно, это самое насыщенное русским фольклором сочинение Тищенко, оно буквально пропитано народными интонациями, — как вокальными, так и инструментальными — собранными в консерваторских экспедициях рубежа 1950–1960-х годов. Песни бабки Ульяны создают в фильме особую атмосферу. В нотной партитуре сюиты они записаны в басовом ключе, на границе малой и первой октав (вероятно, именно так и звучал голос настоящей Ульяны: в контральтовом регистре, протяжно-хриплый, простуженный на северных ветрах). Тактовые черты в этих вольно разворачивающихся монодиях отсутствуют, партитура испещрена знаками

микрохроматики и алеаторики. Тексты песен типично плачевые, но и полные грубоватого народного «сюрреализма».

Одна из самых ярких тищенковских фольклорных работ — музыка к спектаклю Ленинградского академического театра драмы имени А.С. Пушкина по пьесе В. Тендрякова «Совет да любовь», которую автор оформил в небольшую вокально-оркестровую сюиту с необычным составом аккомпанирующего ансамбля: гобой, две валторны, две арфы, двенадцать виолончелей и десять контрабасов. Солистов здесь, по сути, двое — меццо-сопрано и гобой, их вокально-инструментальный диалог сродни неспешному разговору, в то время как низкие струнные тянут свои тяжкие, словно вериги, педали: «Березыньки-то закуржевели, елочки-то замозжевели...Ох, под ноженьки мне мете, вся следыньки заглаживае... Снегом белым припорашивае...стужа лютая, горе черное...Ох, метель помете — солнце выгляне, солнце выгляне — снег растопится, горе черное водой изойдет...Березыньки-то закуржевели, елочки-то замозжевели» — еще один яркий музыкальный образ безымянной русской женщины тоскующей по лучшей доле, еще один бесконечный плач в мороз, в стужу, еще одна такая знакомая нам сценка из русской жизни.

«Плачи» (1966) Э. Денисова — ярчайшая страница в истории отечественной музыки второй половины прошлого столетия. В этом вокальном цикле автор соединяет свои фольклорные поиски консерваторских лет (прежде всего, оперы «Иван-солдат») с авангардистскими увлечениями начала 1960-х (выделим серийную технику). Денисов создал психологическую драму, подлинно трагическое действо, в центре которого — похоронный обряд. По словам исследователя творчества Денисова Ю. Холопова, «в произведении нет прямых цитат и стилизации, но вокальная партия почвенно связана с глубинным слоем русского фольклора и самым оригинальным его жанром — плачем» [\[9, 136\]](#).

Тексты песен заимствованы из сборника «Причитания» (Причитания. «Советский писатель», 1960), в котором собраны народные плачи, записанные у Ирины Андреевны Федосовой, крупнейшей русской сказительницы XIX века. Ее творчеством интересовались Н. Некрасов и М. Балакирев, М. Горький и Н. Римский-Корсаков. Ф. Шаляпин отзывался о ней восторженно: «Она вызвала у меня незабываемое впечатление. Я слышал много рассказов, старых песен и былин и до встречи с Федосовой, но только в ее изумительной передаче мне вдруг стала понятной глубокая прелесть народного творчества» [\[10, 170\]](#). Обращение композитора к записям Федосовой, к этой глубоко человеческой поэтической традиции народных причитаний, созданных талантом многих поколений русских женщин, говорит о глубокой проработке автором фольклорно-поэтического материала. Новое музыкальное время требовало новой литературы. А та, в свою очередь, диктовала свежие композиторские решения, погружала музыкантов в стиливые и языковые поиски.

Эмоциональная выразительность в «Плачах» — основа вокальной техники, вокальной интонационности. Причитания и трагические вскрики, опустошенные «завывание» и скорбная «обессиленность», отчаяние, всхлипывания — все эти чувства требовали новых технологических решений. Партия солистки необычайно сложна: пение с закрытым ртом, разнообразные *glissandi*, шептание, скороговорки-причеты, вскрики: голос здесь сродни виртуозному инструменту, порой он и вовсе сплетается с ударно-рояльным многоголосием, оказывается одной из многочисленных линий, живым элементом насыщенной полифонией партитуры. В таинственной коде произведения голос полностью сливается с ирреальным инструментальным окружением, его невозможно

различить, определить ухом, он становится сонорной приметой, частью целого. Додекафонная интервалика властно требует абсолютной точности, и это еще одна серьезная преграда на пути постижения вокалисткой цикла Денисова.

Влияние «Свадебки» И. Стравинского в «Плачах» ощутимо, и это не только структура ударно-фортепианного ансамбля в сопровождении. Сочетание необычайной внутренней силы, какой-то «варварской» стихийности, эмоциональной наполненности с лаконичностью, даже аскетизмом — значительно более прочные нити, связующие два оригинальных сочинения. Но несомненны переклички и с М. Мусоргским, с его «Детской», с другими его вокальными циклами: народно-простоватый «говорок», подвижные речитативы (конечно, значительно более сложно устроенные интонационно), точные подражания человеческой речи: вся эта музыкальная «правда» нашла в цикле Денисова свое полноценное, воссозданное уже на новом этапе развития отечественного вокального искусства, воплощение.

«Написанные в конце 1959 года „Песни вольницы“ полностью раскрыли золотую россыпь вокального мелоса Слонимского. Живо восприняв русский фольклор, не только в чисто музыкальном его результате, а в комплексе всего жизненного уклада, эмоционального и нравственного мира, постигнув его изнутри и одновременно как бы своим собственным нутром, композитор обнаружил свою фольклорную стихию столь же подлинную, как у Мусоргского, Стравинского или Прокофьева, но и столь же индивидуальную» [\[11, 60\]](#). Отметим в высказывании крупного ученого М. Рыцаревой мысль об усвоении С. Слонимским русского фольклора в комплексе всего «жизненного уклада». Сын известного писателя, с детства общавшийся с советской литературной элитой, всесторонне и блестяще образованный, Слонимский и сам был превосходным писателем. Он очень зорко смотрел на окружающий мир, умел вычленить главное, умел выразить все это в своей музыке. Его подходы к изучению фольклора (и не только русского!) — сродни научным, но оплодотворены могучей творческой фантазией.

Вокальный цикл на народные слова написан для меццо-сопрано, баритона и фортепиано. Драматургическое решение «Песен вольницы» очень точно и не лишено своеобразия: интонационное поле женского голоса — русская крестьянская, преимущественно протяжная песня. В фортепианном сопровождении доминирует подголосочная полифония, но и колокольность, и острая ритмика, и длинные, напряженно звучащие педали. В вокальной партии — полураспев-полуговор: мягкий, простой, иногда немного угловатый, непосредственный. Слонимский в своем вокальном творчестве предпочитает сопрановый тембр, в «Вольнице» ему понадобился низкое, грудное звучание, более соответствующее, по мнению автора, народному началу. Сфера мужского голоса резко контрастна: жесткие пунктирные ритмы, хроматические «угловатости», синкопы-«прыжки», «колючая» интервалика, «разнузданные» интонации. Рояль импульсивный, плотный, ярко демонстрирующий «разбойничью удаль». Лихая силушка здесь выражена, скорее, в негативном ключе, она не находит себе (как это часто случается на Руси) позитивного выхода, ее путь — «от зелена вина — до ножа и грабежа».

Меццо-сопрановые и баритоновые песни-образы чередуются, создавая, таким образом, естественную драматургически-яркую контрастную линию. В цикле девять частей, сольные и дуэтные. Каждая представляет из себя законченную сценку из народной жизни — живописную, свежую, выразительную: «Песни вольницы» с успехом могли бы исполняться в театре. В середину произведения Слонимский поставил комедийно-гротесковую жанровую дуэтную песню «Куманек», своеобразную интермедию, как будто

снимающую драматическое напряжение предыдущих частей и приготавливающую трагическую развязку финала: кума зазывает куманька в гости, а он каждый раз находит новые предлоги и причины отказаться от приглашения. Сценка эта очень веселая, по-«кучкистски» сочная, сродни эпизодам «Сорочинской ярмарки». И это важное для нас знание о природе фольклорного начала у композитора.

«Песни вольницы» современны, в произведении ощущается напряженный поиск автором нового языка, это подлинно «оттепельная» музыка. В качестве подтверждения нашей идеи приведем еще одно высказывание М. Рыцаревой, подчеркивающее синтетический характер фольклорных устремлений Слонимского: «Среди стилистических находок композитора в этом сочинении важно отметить выявленные им и переданные с помощью своеобразной тонкой ритмики экспрессивные свойства фольклора. Характерные для этого мелоса дробные, а потому акцентно усиленные начальные интонации мотивов, совпадающие подчас с плачевой ритмикой, свойственны и фольклору других народов, не только русского. Мы встретим их и в венгерском, и в негритянском, и в фольклоре народов Востока. А поскольку чужой фольклор пришел к нам с современной музыкой, мы ощущаем здесь формулу „русский фольклор плюс современность“» [\[11, 63\]](#).

Городской фольклор — важнейший художественный пласт в творчестве композиторов «новой фольклорной волны». Традиция собирания образцов городского музыкального быта в русской музыке давняя, еще с XVIII века. Но музыка города все время менялась, возникали новые жанры, устаревали и отмирали прежние формы. Песни фабричного люда в опере С. Слонимского «Виринея», некоторые сцены из «Не только любовь» Р. Щедрина — звуковые приметы российского города XX века. Добавим сюда и авторскую, бардовскую песню, немыслимую вне широкого окружающего интонационного фонда. «Три песни на стихи Марины Цветаевой» Б. Тищенко — талантливый отклик на богатую и живую бардовскую традицию. Гитарный аккомпанемент (который предполагался в первоначальной версии цикла), полуречь, полусшепот, полупение, безыскусность, отсутствие привычных для композитора гармонических изысков, строгая куплетность — главные составляющие особой стилистической линии этого произведения. Добавим в наш (далеко не полный) список «женских» вокальных циклов, вдохновленных городским фольклором ахматовские романсы С. Слонимского, и, конечно, «Вечерок» В. Гаврилина.

Цикл создавался по просьбе З. Долухановой. Впервые исполнив и включив в свой концертный репертуар «Русскую тетрадь», певица, по ее собственным словам, была «отравлена» творчеством В. Гаврилина и ждала от него новое произведение. В отличие от «Русской тетради», пропитанной крестьянским фольклором и созданной на народные тексты, в «Вечерке» господствует стихия городского романса, непритязательного, бытового, «чувственного». Автор дал своему произведению неожиданный подзаголовок: «записи из альбома старой женщины», следуя в русле известной и достаточно старой русской традиции (подобные альбомы являлись не переменным атрибутом не только уездных барышень, но и светских красавиц) вписывать в домашние альбомы, лежащие в гостиной помещичьего дома на видном месте на туалетном столике, стихотворение, мадригал, а то и нарисовать в него виньетку или даже пейзаж.

«Вечерок» — в высшей степени самобытный ответ Гаврилина на захватившую отечественную музыку в 1960–1970-е годы тенденцию на «выветривание интонаций». Техническая изощренность, поиски нового языка, увлечение композиторским методом как самодостаточной художественной ценностью уводили авторов от непосредственности, от эмоционально окрашенной музыки, от высшей простоты и, в конечном итоге, от слушателя. Противовес для Гаврилина, его попытки вернуть

утраченное равновесие — интенсивные поиски в музыке быта, в живой интонационной среде, в повседневных звуковых реалиях, в напеве, в говоре, шире — в человеческой речи (не правда ли, и здесь проступают корневые заветы Мусоргского!).

Народные тексты в «Русской тетради» органично связывают восемь частей произведения, их стилистическое единство — залог целостности развернутого вокального цикла. Литературная основа «Вечерка» иная: пестрая, разнородная, даже лоскутная. Что-то написано самим Гаврилиным (а он был замечательным писателем и рассказчиком), что-то принадлежит перу А. Шульгиной, с которой композитор именно в эти годы начал интенсивно сотрудничать, одно стихотворение — из Г. Гейне (любимого поэта Гаврилина), текст еще одной песни — немецкая народная (застольная) «Ах, мой милый Августин». Оригинальный поэтический выбор автора подчеркивает стилистическую цельность замысла, удивительную литературную интуицию Гаврилина. С одной стороны, альбомная традиция XIX века предполагала разнообразие записей, с другой, — обильное заимствование из тогдашней Европы, многоязычие. Так было и в музыке: исконное в России всегда мирно и тесно переплеталось с прижившимся «заграничным».

Гаврилин наполняет «Вечерок» музыкальным и литературным «бытом», опирается на привычные жанры и интонационные обороты, но далек от примитивной стилизации. Искренность и огромный талант автора оберегают это, в целом, непростое сочинение от тривиальности, банальности, шаблонности. Обыденность здесь не является синонимом заурядности, а простота — пошлости. Композитор как будто открывает музыкальную шкатулку из прошлого и сам, словно ребенок, удивляется звукам, оттуда льющим. Тикающие «часики» в партии фортепиано, «кукольные» вальсы, словно «фальшивящий» механизм кластеры-диссонансы, паузы-«остановки» в вокальной скороговорке — все это частички человеческой жизни, выхваченной из потока Времени, нотные записи в «альбомчик», найденный на чердаке русской усадьбы.

Среди исполнительских трудностей «Вечерка» — не поддаться на гаврилинские «провокации» (на уровне вокальной интонации, слова, артистического прочтения), не выйти за границы, отделяющие камерно-вокальную музыку — тонкую, изящную, умную — от «театральщины». Обратимся к замечательному высказыванию исполнительницы «Вечерка» З. Долухановой, подтверждающему нашу мысль и объясняющему ее подходы в интерпретации вокального цикла: «Прелестное, тонкое, сугубо камерное произведение, абсолютно непохожее на взрывную „Русскую тетрадь“. Оно требовало новых режиссерских решений, новой красочной палитры, нового „Опыта“. Сразу почувствовала я и коварство этого произведения, — стоит при его исполнении чуть-чуть утратить меру, как элегические воспоминания о прошлом, сердечная грусть, вздохи о том, что „все прошло, прошло, прошло“ превратятся в слезливость, в сентиментальность, слащавость. А это будет уже не Гаврилин, потому что музыка Гаврилина и безвкусица понятия несовместимые» [\[12, с. 178\]](#).

В заключение скажем еще об одном знаковом для «новой фольклорной волны» произведении Гаврилина, о его вокально-симфонической поэме «Военные письма», сочинявшейся одновременно с «Вечерком». Здесь совсем иные формы народной песни — солдатские, вдовьи причитания, детские считалки, колыбельные. Приведем точное, исчерпывающее высказывание о Гаврилине исследователя русского фольклора И. Земцовского: «Гаврилин не боится самых ходовых (чтобы не сказать „расхожих“) интонаций: он их не выдумывает заново, не конструирует, он их по-своему произносит и проясняет, вкладывая в них глубокую поэтичность своего мироощущения <...> дар

поэтизации обыденного — особый дар, и Гаврилин владеет им удивительно» [\[13, с. 27\]](#).

Перейдем к кратким выводам. Обновление отечественной музыки, начавшееся на рубеже 1960-х годов, обращение к новым техникам, поиски свежей стилистики, необычных форм высказывания, привели к существенному развитию камерно-вокальной музыки. Благодаря свойственным вокальному циклу универсальности (идущей, прежде всего, от слова), способности к гибким модификациям, не требовательности к затратам, связанным с исполнительским составом, он оказался благодатной сферой приложения творческих усилий советских композиторов разных поколений. Вокальные циклы в этот период становятся ведущим жанром в творчестве многих именитых советских авторов и советской музыки в целом.

Молодые композиторы живо воспринимали русский фольклор в комплексе всего жизненного уклада, постигали его изнутри, через нравственный мир. Явление «новой фольклорной волны», поиски молодыми композиторами «интонационной подлинности» тесным образом сопрягались с развитием авангардных методов сочинения, с творческим горением, с профессиональной оснащенностью, с общей тягой к новизне, к бунтарству, наконец. Тема нашего исследования — «женский» вокальный цикл 1960–1970-х годов. Можно с уверенностью говорить о том, что у «новой фольклорной волны» — «женское лицо», что голос русской женщины — причитающей, голосящей, страдающей, любящей, заходящейся в разудалой частушке — голос этого уникального художественного явления, шире, — голос целого поколения отечественных авторов.

Библиография

1. Шевляков, Е.Г. Новая фольклорная волна // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб: Композитор, 2005. – С. 76–93.
2. Щедрин, Р.К. В экспедиции за фольклором // Родион Щедрин: Автобиографические записи. – М.: АСТ Москва, 2008. – С. 65–71.
3. Гаврилин, В.А. Что за музыкой? // Гаврилин В.А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – СПб: Композитор, 2005. – С. 199–203.
4. Гаврилин, В.А. Беседа на Ленинградском радио 2 февраля 1986 года // Гаврилин В.А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – СПб: Композитор, 2005. – С. 255–271.
5. Серов, Ю.Э. Симфоническое творчество Б. Тищенко в контексте обновления отечественного симфонизма второй половины XX века: диссертация ... докт. искусствоведения: 5.10.3. / Серов Юрий Эдуардович. – СПб, 2022. 1004 с.
6. Музыкальные сезоны. Р.К. Щедрин. Концерт для оркестра №2 «Звоны» [Электронный ресурс]. – URL: <https://musicseasons.org/rodion-konstantinovich-shhedrin-koncert-dlya-orkestra-2-zvony/> (дата обращения: 05.01.2024)
7. Щедрин, Р.К. Первая опера // Родион Щедрин: Автобиографические записи. – М.: АСТ Москва, 2008. – С. 105–112.
8. Сыров, В.Н. Борис Тищенко // История отечественной музыки второй половины XX века. – СПб: Композитор, 2005. – С. 139–156.
9. Холопов, Ю.Н. Эдисон Денисов. – М.: Композитор, 1993. – 312 с.
10. Шаляпин, Ф.И. Страницы моей жизни. – Л.: Прибой, 1926. – 220 с.
11. Рыцарева, М.Г. Композитор Сергей Слонимский. – Л.: Советский композитор, 1991. – 251 с.
12. Долуханова, З.А. Красивый и щедрый талант // Этот удивительный Гаврилин. – СПб: Композитор, 2002. – С. 173–177.
13. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор: Теоретические этюды. – Л.: Советский композитор, 1977. – 176 с.

14. Шкиртиль, Л. В. Приметы новой эпохи: «женский» вокальный цикл в период обновления отечественной музыки 1960–1970-х годов // Человек и культура. – 2023. – № 1. – С. 24–32.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

В журнал «PHILHARMONICA. International Music Journal» автор представил свою статью ««Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и «новая фольклорная волна». Часть 1. В поисках интонационной подлинности», в которой проведено исследование применения советскими композиторами середины XX века произведений народного женского творчества.

Автор исходит в изучении данного вопроса из того, что в 1960-х годах в отечественную музыкальную традицию вошло новое художественное направление, случилось своеобразное накопление выдающихся сочинений-образцов, поражающих самобытностью и яркостью, новыми техниками записи, предельно добросовестным отношением авторов к оригинальным материалам, собранным в консерваторских фольклорных экспедициях. Для молодых композиторов народная мелодика и ритмика, живая интонационная среда, непосредственная эмоциональность стали не только своеобразным противовесом изощренным техникам, но важнейшей составляющей авторского языка и даже мышления, а подчас и главной опорой художественного высказывания.

Актуальность данного исследования обусловлена популярностью творчества композиторов указанного периода и важностью их влияния на современное музыкальное искусство.

К сожалению, в статье отсутствует теоретическая составляющая исследования. Автором статьи не представлена информация по научной новизне исследования. Не проведен библиографический анализ, не представлено исследование степени научной проработанности изучаемой проблематики. Затруднительно делать вывод о научной новизне данного исследования и из текста статьи.

Цель исследования заключается в анализе фольклорной составляющей отечественных музыкальных произведений 60-х годов XX века. Объектом исследования является «женский» вокальный цикл и певческая традиция, предметом исследования выступает творчества композиторов, включавших элементы женского фольклора в свои произведения: Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина. Автор поясняет выбор предмета своего исследования тем, что данная плеяда композиторов находилась под сильным влиянием и черпала источник своего вдохновения в женских фольклорных произведениях, полученных ими в результате собственных экспедиций в неотредактированном первоизданном виде.

В ходе исследования были использованы общенаучные методы анализа и синтеза, а также художественный и музыковедческий анализ. Эмпирическую базу составили произведения и воспоминания композиторов Р. Щедрина, С. Слонимского, Э. Денисова, Б. Тищенко, В. Гаврилина.

Автором проделан детальный художественный и музыковедческий анализ произведений данных композиторов: «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968) Р. Щедрина, «Грустные песни», «Северные этюды» Б. Тищенко, ««Плачи» (1966) Э. Денисова.

На примерах произведений автором показаны возможности синтеза фольклорных традиций и симфонической музыки, сила и эмоциональная выразительность народных

мотивов, а также отдельно проанализированы выразительные средства и приемы, примененные авторами в своих работах.

Автор уделяет внимание и использованию в своих произведениях композиторами «новой фольклорной волны» городского фольклора как важнейшего художественного пласта. В статье проанализированы вдохновленные городским фольклором ахматовские романсы С. Слонимского и «Вечерок» В. Гаврилина.

В заключении автором представлен вывод по проведенному исследованию, в котором приведены все ключевые положения изложенного материала.

Представляется, что автор в своем материале затронул актуальные и интересные для современного социогуманитарного знания вопросы, избрав для анализа тему, рассмотрение которой в научно-исследовательском дискурсе повлечет определенные изменения в сложившихся подходах и направлениях анализа проблемы, затрагиваемой в представленной статье. Полученные результаты позволяют утверждать, что изучение возможности слияния различных стилей в создании новых направлений в искусстве представляет несомненный теоретический и практический культурологический интерес и может служить источником дальнейших исследований.

Представленный в работе материал имеет четкую, логически выстроенную структуру, способствующую более полноценному усвоению материала. Этому способствует также адекватный выбор соответствующей методологической базы. Библиография исследования составляет 14 источников, что представляется достаточным для обобщения и анализа научного дискурса по исследуемой проблематике.

Тем не менее, автор выполнил поставленную цель, получил определенные научные результаты, позволившие обобщить материал. Следует констатировать: статья может представлять интерес для читателей и заслуживает того, чтобы претендовать на опубликование в авторитетном научном издании после устранения указанных недостатков.