

PHILHARMONICA. International Music Journal

*Правильная ссылка на статью:*

Шкиртиль Л.В., Серов Ю.Э. Исполнительские аспекты «Русской тетради» В. Гаврилина: драматургия, театрализация, крестьянская песня, фольклорные жанры // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 3. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.3.70964 EDN: KVWIFT URL: [https://nbppublish.com/library\\_read\\_article.php?id=70964](https://nbppublish.com/library_read_article.php?id=70964)

## Исполнительские аспекты «Русской тетради» В. Гаврилина: драматургия, театрализация, крестьянская песня, фольклорные жанры

Шкиртиль Людмила Вячеславовна

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

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

✉ serov@nflowers.ru



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

### DOI:

10.7256/2453-613X.2024.3.70964

### EDN:

KVWIFT

### Дата направления статьи в редакцию:

06-06-2024

### Дата публикации:

14-06-2024

**Аннотация:** Статья посвящена одному из важнейших отечественных камерно-вокальных циклов второй половины XX века — «Русской тетради» В. Гаврилина. Ее появление в

1965 году произвело сильнейшее впечатление и на музыкальную общественность, и на слушателей. В ней все было необычно, свежо, искренне. Стилевое единство «Русской тетради» обусловлено опорой на народные источники — литературные тексты и музыкальный материал. Гаврилин интерпретировал народную музыку глубоко личностно, преломил сквозь призму мощной духовно-нравственной концепции, обозначил новые направления ее исследования и осмысления, предложил многозначные трактовки, неожиданные синтезы. «Русская тетрадь» стала важнейшей составляющей значительного художественного направления «новая фольклорная волна», появившегося в отечественной музыке на рубеже 1960-х годов. Его ярчайшими представителями были композиторы-«шестидесятники» Р. Щедрин, Э. Денисов, Б. Тищенко, С. Слонимский. В статье использованы следующие методы научного познания: сравнительно-аналитический, структурно-функциональный, культурологический. Автор статьи привлекает к анализу литературно-текстологический и музыкально-текстологический методы, опирается на фундаментальные положения общеисторической методологии, в частности, — социокультурной, историко-хронологической, биографической. Основным выводом проведенного исследования становится мысль о том, что «Русская тетрадь» В. Гаврилина — подлинная энциклопедия народных жанров. Композитор глубоко проникает в народно-песенную традицию, органично преломляет фольклор, пропускает его через свой удивительный художественный мир, тем самым делая фольклорный язык доступным для широкой публики. Автор статьи делает акцент на исполнительских аспектах цикла В. Гаврилина, на многообразии интерпретационных возможностей, идущих от многообразия народной (прежде всего — крестьянской) песни. Вокалисту и аккомпаниатору-пианисту необходимо серьезно изучить народную традиции, прежде чем браться за «Русскую тетрадь». Напряженная драматургия цикла, театрализация вокальной музыки также должна быть в центре внимания исполнителей. Сочинение В. Гаврилина открывает новые интерпретационные пути и возможности, новые вокальные техники, создает многозадачный исполнительский мир.

#### **Ключевые слова:**

Валерий Гаврилин, Вокальный цикл, Отечественная музыка, Новая фольклорная волна, Народное искусство, Фольклорные жанры, Крестьянская песня, Меццо-сопрано, Авангард, Фортепиано

Выражение «новая фольклорная волна» возникло в советском музикоискусстве в середине 1960-х годов. В отечественную музыкальную традицию 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 — 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 [1].

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» [2, 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 оказаласьозвучна стремлению к общекультурным ценностям в самом широком значении этого важного понятия [1].

Появление в 1965 году вокального цикла В. Гаврилина «Русская тетрадь» произвело сильнейшее впечатление и на музыкальную общественность, и на слушателей. Молодой выпускник ленинградской консерватории буквально «ворвался» в отечественную музыку, став одним из самых ярких и самобытных представителей «новой фольклорной волны». Полное драматизма, масштабное, цельное по форме, самобытное по композиторскому языку сочинение переворачивало представления о фольклорном начале в академической музыке, о вокальной технике и голосовых возможностях солистки, о роли фортепиано в аккомпанементе, об инструментальной краске, о мере театрализации камерно-вокального цикла. Синтез народного и современного, фольклор как проводник авангардного композиторского языка — важнейшие ответы Гаврилина на вызовы времени перемен, времени обновления отечественной музыки.

Стилевое единство «Русской тетради» обусловлено опорой автора на народные источники — литературные тексты и музыкальный материал. Вместе с тем, в предисловии к изданию своего опуса Гаврилин указал следующее: «фольклорных цитат (народных мелодий) в ней нет» [3], что не совсем верно. Петербургская исследовательница И. Демидова убедительно, с использованием нотных примеров и многочисленных записей из личного архива Гаврилина доказывает фольклорное происхождение практически всего музыкального материала «Русской тетради» [4, 113–138], что не умоляет заслуг совсем еще молодого автора (как мы понимаем, фольклор в своем «чистом виде» может встречаться разве что при решении специальных — учебных или научных задач).

Исследователь русского фольклора И. Земцовский вспоминал о встречах с Гаврилиным в консерваторских экспедициях: «В 1965 году мне довелось быть вместе с ним на родине Мусоргского, в Торопецком районе Калининской области, где я видел, как внимательно беседует он с певцами, расспрашивает их о жизни, вслушивается в речь, записывает тут же не одни лишь напевы, но и полюбившиеся выражения, тексты, а потом аккуратно и тщательно переписывает все начисто в отдельную нотную тетрадь. Его волнуют не только образцы песен, но и образы живых людей, которые он стремится воссоздавать в своем творчестве. Не удивительно, что Валерию мало дает прослушивание магнитофонной записи. Для того чтобы песня вошла в его собственный душевный мир, он должен за ней увидеть человека, понять его жизнь, мысли, строй речи. Должен увидеть и услышать все сам» [5, с. 105–106]. Сказанное отсылает нас к ключевым принципам гаврилинской интерпретации фольклора: вслушаться, вчувствоваться, принять в собственное сердце («слушать сердцем» — творческое и человеческое кредо композитора!), сделать своим, преобразовать в оригинальную звуковую материю, а затем щедро поделиться с

исполнителями и слушателями.

Гаврилин интерпретировал народную музыку глубоко личностно, преломил сквозь призму мощной духовно-нравственной концепции, обозначил новые пути ее исследования и осмыслиения, предложил многозначные трактовки, неожиданные синтезы. По его собственным словам, «проблема фольклора очень сложная <...> критики сейчас часто почитают за достоинство, что использованы какие-то материалы, интонации, обороты народной музыки. Все зависит от того, как человек думает и о чем он говорит. Любой музыкальный материал привлекается в зависимости от того, что хочет сказать композитор. Не надо нарочно быть фольклорным, это должен быть свой родной язык <...> он проявится где угодно — с цитатами или без» [\[6, с. 267\]](#).

Из самого важного в гаврилинском прочтении фольклора — широчайшая панорама жанров народного искусства, среди которых разнообразные причеты и старинные плачи, лирические (шуточные, солдатские, ямщицкие) крестьянские песни, говошения, частушки и гармошечные наигрыши, вполне современные городские напевы и даже джазовые мотивы. Отметим, что все эти многочисленные формы народной музыки не являются у Гаврилина чем-то раз и навсегда устоявшимся. «Прославляемые» речевыми интонациями, они находятся в постоянном развитии, в движении, автор работает с ними очень гибко, подчиняя жанровую эволюцию общему плану произведения. По словам Е. Шевлякова, «„Русская тетрадь“ — сложное сплетение многих линий, каждая из которых способна изменяться весьма значительно. А вместе они образуют „магнитное поле“ с мощным уровнем экспрессии <...> сохраняя родовые признаки жанра, композитор выделяет, приподнимает особо действенную деталь, превращает ее из концептуальной в контекстообразующую — и возникает „жанр наизнанку“, с особой внутренней конфликтностью, с парадоксальной „семантикой от противного“» [\[2, с. 86–87\]](#).

Отметим важную мысль исследователя об особой внутренней конфликтности драматургического плана «Русской тетради» — «сюжет» произведения не содержит столь мощных драматических коллизий, хотя и является трагическим по сути. В одном из номеров журнала «Юность» за 1968 года композитор вспоминал: «Как-то мне рассказали, что в одной из ленинградских школ умер от болезни десятиклассник, красивый, умный парень, которого все очень любили. Трагическая ситуация, и ничего нельзя сделать. Умер, много не узнав, не увидев, не полюбив. А, наверное, есть где-то девушка, которая его полюбила бы, будь он жив. И я решил написать о несостоявшейся любви от лица той девушки, хотел написать поэму о любви и смерти» [\[7\]](#), в этом же интервью Гаврилин раскрыл свои принципы драматургического плана «Русской тетради», проливающие свет на его авторские решения: «Каждую из восьми песен цикла я старался расположить так, чтобы уже само чередование выражало контрастность чувств, переживаний, заставляло следить за их сюжетом. <...> Предельное обнажение чувств было необходимо в «Русской тетради», равно как и непосредственность» [\[7\]](#).

Итак, перед нами, по сути, моноопера для женского голоса с фортепиано, восемь развернутых номеров-сценок, расположенных по принципу контрастности, музыкальная драма с трагедийным подчеркиванием сильных и открытых эмоций. Драматическое начало, скрытое подчас глубоко внутри героини, со сценической рельефностью выплескивается наружу, сообщая вокальному циклу театральность, масштабируя свойственную ему по родовым признакам камерность и интимность. Об этом же говорит и выдающаяся исполнительница сочинения Гаврилина З. Долуханова: «„Русская тетрадь“ — настоящий драматический спектакль, с динамичным, напряженным сюжетом, постоянной сменой ситуаций и настроения, с несколькими кульминациями. И в центре

его — не какая-то одномерная богиня, а богатая, сильная, цельная женская натура» [\[8, с. 9\]](#). На основе жанров народной музыки Гаврилин формирует новую вокальную форму, достигает подлинно оперно-симфонических вершин. Практически с первой попытки, будучи совсем еще молодым музыкантом, он встает вровень с крупнейшими мастерами советского искусства, а «Русская тетрадь» — с кульминационными отечественными вокальными циклами второй половины XX века: «Отчалившей Русью» Г. Свиридова и Сюитой на слова Микеланджело Д. Шостаковича.

«Русская тетрадь» — своего рода «любовь и жизнь женщины» в крестьянском варианте, собрание картинок из народной жизни, представленных через фольклорные жанры и интонации: архаичные и современные, знакомые и неожиданные. В цикле Гаврилина отражен целый мир: человеческие характеры, народное миросозерцание, любовь и разлука, верность и страдания, обман и надежда. В итоге, повествование о девичьей судьбе, горестной и трагически-обреченной, переносит нас в совсем иную плоскость — в мир душевной красоты, возвышенных чувств: «Сквозь песни видны люди, чьи судьбы в них запечатлены, видна сама жизнь. Это — драгоценное качество искусства!» [\[9, 174\]](#).

А. Сохор одним из первых откликнулся на появление «Русской тетради». В своей работе он затрагивает вопросы драматургии, справедливо отмечая, что «драматургия вокального цикла — проблема, по существу, еще не разработанная в музыказнании (особенно в отношении советской музыки). Трудно поэтому оценивать и то, что сделано в этом смысле Гаврилиным. Но бесспорно, что в „Русской тетради“ „концентрическое“ построение цикла (с двумя кругами и двумя кульминациями) на основе внутреннего сюжета (судьба любви) оказалось удачным» [\[9, 173\]](#). Замечание патриарха советского музыковедения справедливо даже несмотря на то, что, благодаря уже упомянутому исследованию И. Демидовой, нам оказался доступен анализ черновиков «Русской тетради», удалось заглянуть в «творческую лабораторию» композитора.

Цикл первоначально должен был начинаться с «Зимы», первые три части появились на свет позже остального материала. Эти песни («Над рекой стоит калина» и две «Страдальных») оказались в цикле своеобразным прологом. Мотив любви, усиливающийся от песни к песне, находит свое мощное выражение в четвертом номере — в «Зиме». Далее, через разгульное «веселье» (напускное, натужное, неискреннее, жанрово чрезвычайно рельефное — частушка) «Сею-вею» и «Дело было» автор достигает второй кульминации, драматического срыва, еще одного, и уже окончательного перелома в сознании героини. Второй круг развития, таким образом, замыкается, далее следует эпилог-прощание («В прекраснейшем месяце мае»).

Партитура «Русской тетради» полна интересных композиционных деталей, полна разнообразных «технологий», в том числе, авангардного толка. Гаврилин не отвергал современные приемы и решения, хотя публично и «поругивал» композиторов (московские «авангардисты вызывали у него «чувство протesta» [\[10, с. 321\]](#)), увлеченных «модными» музыкальными течениями. В цикле мы встречаем гармонические изыски (своеобразный фонизм), терпкую ладовость, политональный контрапункт, свободные аккордовые смены (цепочки аккордов), глубокую полифоническую проработку (и не только имитационную), полиметрию, многочисленные сонорные приметы (клэстеры, свежие фактурные решения, детально прописанные, иногда подчеркнуто агрессивные артикуляцию и динамику), современные приемы исполнения вокальной партии, оригинальные вокальные техники. Конечно, композитор подчиняет все это многообразие своей выстроенной, продуманной, прочувствованной художественной задаче, но нам интересен его метод, сплетение современных средств выразительности с фольклорным

материалом, его личные языковые приобретения. Именно «личное», «гаврилинское» наименее всего привлекает в «Русской тетради», выделяет произведение из череды других, пусть и талантливых работ, заставляет возвращаться к этому вокальному циклу вновь и вновь, стимулирует изучать, исполнять, вслушиваться.

Вокальная партия «Русской тетради» требует незаурядных исполнительских ресурсов: многообразия звукоизвлечения, широких регистровых возможностей (свыше двух октав), главное — многочисленных приемов образного перевоплощения. Гаврилин выстраивает сюжетную линию своего цикла в высшей степени многогранно, наполняет сочинение многозначными художественными ассоциациями, словом, вариантностью исполнительского и слушательского осмыслиения образов. Г. Белов справедливо рассматривает «Русскую тетрадь» как «виртуозно сложный концерт для голоса с оркестром», говорит о необходимости «стереоскопического» представления характера гаврилинской героини, о том, что для исполнения «Русской тетради» «по-настоящему», и певице, и пианисту-аккомпаниатору «следует быть в зрелой артистической форме» [\[8, с. 9–10\]](#).

На особые трудности сочинения указывает и его исполнительница З. Долуханова: «„Русская тетрадь“ требует сильного, богатого тембровыми красками голоса, огромной эмоциональной и физической отдачи, умения найти равновесие между „простонародным“ колоритом произведения и его сугубо концертной подачей. Любая фальшь, имитация или, с другой стороны, натурализм, истерия здесь совершенно невозможны, они сразу же разрушат и опошлят все» [\[8, с. 10\]](#).

Не согласимся с взятым певицей в кавычки словом «простонародный», говоря о «колорите» произведения. Гаврилин не подражает народному пению, не имитирует говорок или плач. Он влюблен в русскую речь, в старую крестьянскую песню. Интонационная и духовная близость его собственного композиторского языка с этой песней и делает «Русскую тетрадь» уникальным сочинением в истории отечественной музыки второй половины XX века.

Но З. Долуханова абсолютно права в главном: как трудно, и как необходимо найти в «Русской тетради» точный баланс, как легко разрушить хрупкий душевный мир автора, переданный через трагические переживания героини цикла. Важно правильно расставить артистические и голосовые «ударения», прочувствовать время, иное в народной музыке, увидеть за фольклорным жанром подлинную человеческую жизнь. Но автор сам дает нам все ответы на сложные исполнительские вопросы: детальными и точными ремарками в партитуре «Русской тетради» и своими многочисленными высказываниями о народной песенной традиции: «Крестьянская песня строга в использовании звуков, но зато в каждом из них имеется цветной фонарик; и от того, какой из них будет зажжен, на каком из звуков-фонариков будет поставлен смысловой акцент, зависит окраска всей музыкально-эмоциональной россыпи, ладовый смысл которой может меняться с каждым новым словом текста, подобно тому, как к калейдоскопе изменение положения одного цветного стеклышка меняет характер всего рисунка» [\[5, с. 106\]](#).

Как же исполнителю музыки Гаврилина понять, какой «фонарик» необходимо зажечь в той или иной песне цикла? Достаточно ли интуиции, голоса, мастера-аккомпаниатора за роялем?

В «Русской тетради» органично переплетаются три внутренних темы-образа: любовь ( страсть, нежность, радость и счастье), гибель любви (тоска, печаль, трагическое

принятие судьбы) и, наконец, «быт» (окружающий мир, природа, народные традиции). Жизнь, любовь, смерть — не правда ли, вполне романтический сюжет, что не удивительно, зная о многолетней привязанности Гаврилина к поэзии Г. Гейне (добавим, весьма редкого «гостя» в советской музыке). Каждое из перечисленных жизненных явлений требует своего осмысления не только автором-композитором, но и исполнителем, точнее, дуэтом исполнителей. Продуманная драматургия, точно расставленные смысловые акценты, умение мгновенно переключаться с одного эмоционального состояния на прямо противоположное, баланс между словом и звуком, голосом и роялем, театральностью и академизмом, понимание жанровой природы гаврилинской музыки — ключевые исполнительские задачи в «Русской тетради».

Музыкальные контрасты в цикле песен (выделение, многократные повторения ключевых фраз или слов, резкие изменения характера движения, динамики, темпа) подчеркивают душевные метания героини, драматизм ее жизненного «сюжета». Автор сталкивается тщательно «вылепленные», строго очерченные музыкальные образы в напряженном конфликте, ему не нужна специальная разработка по типу симфонической, так как противоречия и кричащие эмоциональные несоответствия сами по себе драматичны.

В первой части цикла («Над рекой стоит калина») намечены три важнейшие темы, о которых мы упоминали в связи с образами «Русской тетради»: жизнь, любовь, смерть. В следующих номерах («Страдальная» №1 и «Страдальная» №2) автор многократно усиливает мотив любви (на Руси любить — значит страдать), но и с тоской любовь здесь неразлучна («ох, тошно, ох, худо мне»). В «Зиме» тоска вырывается наружу, заполняя собой все звуковое пространство. «Холодно мне...» — ключевая мысль всей русской народной жизни. Женский вой, плач, девичье отчаяние от потери любимого накладываются на мастерски выписанную автором картину жуткой вынужденной аккомпанементе.

В возникающем после мощной и опустошающей кульминации «Зимы» втором «круге песен» (здесь мы употребляем меткое выражение А. Сохора [9]) Гаврилин идет по пути нагнетания трагедийного начала, но дает эту трагедию через народно-танцевальные жанры — пляску, хоровод («Сею, вею» и «Дело было»). Танцевальность в ритмической и жанровой линиях органично сочетаются с частушкой в тексте: жесткой, злой, с завуалированными матерными рифмами — настоящей, русской. В разгульном веселье много «натуги», неискренности, попытки забыться, рассмеяться сквозь слезы. Наконец, седьмая песня (вновь «Страдания») возвращает нас к причитаниям, плачами, длительными распевами без сопровождения, прерывающимися скучными по фактуре, простыми и безыскусными интерлюдиями у рояля и разговорными фразами солистки (говорком).

Финальная часть становится своеобразным эпилогом. Пастуший наигрыш в фортепианном аккомпанементе, опора вокальной партии на простую гармонизацию, симметричная ритмика и строение фраз и мотивов. Музыка как будто завораживает, успокаивает и, что очевидно, резко противопоставлена сочной эмоциональной атмосфере цикла. Е. Шевляков справедливо замечает, что красота этой песни обманчива, что «за невозмутимой ясностью финала встает иное — онемелость чувств, невозможность и дальше бушевать в своем горе. Был бунт крови и яростное отторжение незаслуженной беды, героиня голосила, молила: „Холодно, холодно мне!“. Теперь душа омертвела, холод привычен» [2, с. 88]. Голос (по авторской ремарке) должен звучать здесь без вибрации, отрешенно, опустошенно, даже мертвенно, будто «с того света». Героиня расстается любимым, с надеждами, с горем, с самой жизнью: «Прощай, мой милый, мой

дружочек».

В статье «Русское в Русской тетради В. Гаврилина» выдающийся советский фольклорист И. Земцовский [5] подробно разбирает цикл композитора, «раскладывает» народно-песенное начало по жанровым «полочкам». Выделим основное, что важно знать исполнителю, взявшемуся за «Русскую тетрадь».

В основе большинства мелодий Гаврилина — крестьянская песня. Именно песенное начало исследователь считает «корневой системой» «Русской тетради». Песни в цикле самые разные: лирические, шуточные, ямщицкие, солдатские, плясовые. Уже в первой части песенно и широко звучат важнейшие для содержания произведения слова: «Ох, тошно, ох, худо мне». Но песня органично и как будто незаметно переходит в иные фольклорные жанры, молодой автор синтезирует свежие варианты формы народного искусства. Так, основная мелодия первой «Страдальной» напоминает частушку (прежде всего, резкими интервальными скачками), а вторая тема, появляющаяся в аккомпанементе и затем у голоса, напоминает одновременно и частушку, и похоронные плачи.

Во второй «Страдальной» Гаврилин выводит на авансцену своеобразную частушку-страдание. Народная манера интонирования, открытая эмоциональность, столь характерная для страданий, подчеркивается композитором несколько утрированным пунктирным ритмом. Но даже речитативы у Гаврилина имеют в своей основе песенное начало.

Основная мелодическая попевка «Зимы», многократно повторяясь, приобретает черты заклятия, в окончании части она же, «ниспадая» и «сникая», возвращается к лирической песенной традиции. Образ зимы — «смерти» становится ключевым для всего камерно-вокального цикла. Таков он и в русской песне. Поэтика «Зимы» полна вокальных и инструментальных оппозиций, рисующих смятение состояние главной героини. Подчеркивая мысль о том, что истоки музыкального тематизма Гаврилина необходимо искать в распространенных во многих регионах России лирических песнях-балладах, мы не должны забывать и о поэтической основе цикла: литературный текст (авторский, гаврилинский) также встает в «один ряд с образцами народной лирики и тем самым обретает качество истинной народности» [4, с. 121].

Гаврилин возвращает слову его подлинное звучание и значение, и это существенная черта всего вокального творчества композитора. Отметим в этой связи важное (в ракурсе осмыслиения новой поэзии и литературы, пришедшей в советскую музыку на рубеже 1960-х годов) замечание исследовательницы творчества Гаврилина А. Тевосян: «После многих лет начавшегося в сталинскую эпоху господства слова, ориентированного не безапелляционную одноплановость руководящего доклада, началось возрождение слова интонируемого, игрового, выбирающего произносимыми и подразумеваемыми смыслами несущего огромный пласт паралингвистических, контекстных и ситуативных значений» [11, с. 170].

В шестой части цикла «Дело было» господствует частушечное начало, узнаются элементы фольклора, связанные с пляской. Частушки «под пляску», с терпким и острым народным словом, с «рубленным» ритмом, с неистовой разгульной эмоцией. Но и горе, и одиночество прорывается здесь в интонациях причитаний, восклицаний, через лирическую песню. Музыкальная речь в «Дело было» импульсивна, а слово предельно выпукло и значимо.

Непрятательная мелодия «Сею-вею» напоминает шуточные народные песни, в то время как ее средняя часть сродни залихватским ямщицким. И. Демидова обнаружила три варианты главной темы «Сею-вею» в сборнике «Народные песни Псковской области» [12] и приводит слова народной певицы о стиле ее исполнения: «Эту поют, как топором рубят» [4, с. 128]. Нет сомнений, что композитор ориентировался на подобный характер звучания. Развернутое заключение седьмой песни цикла пронизано интонациями весенних, свадебных песен. «Финальное „причитание“ этой части выдержано в духе русских лирических песен с характерными нисходящими попевками и глиссандирующими выдохами в конце фраз, обычными для крестьянского исполнительства» [5, с. 110].

В предпоследней части цикла («Страдания») автор воспроизводит характерные музыкальные особенности причитаний (плачевые возгласы). Гаврилин почти полностью отказывается здесь от фортепианного сопровождения, солистке дана существенная свобода самовыражения. Героиня оплакивает возлюбленного, тем самым, наконец, признавая его смерть.

Русская песенная речь звучит и в «В прекраснейшем месяце мае» (заключительной части цикла). Интересно, что песенные интонации сосредоточены не только в вокальной, но и в фортепианной партии. Отыгрыши рояля наполнены крестьянско-пастушечьими мотивами. Гаврилин соединяет вокально-песенное начало с типичными инструментальными народными формами и об этом также следует помнить исполнителям «Русской тетради».

Скажем несколько слов о фортепианном аккомпанементе в «Русской тетради». Гаврилин, в отличие от некоторых своих ленинградских сверстников (Б. Тищенко, С. Слонимского) или московских коллег (Р. Щедрин, Б. Чайковский) не был пианистом концертного плана. Заниматься игрой на фортепиано более или менее систематически он начал довольно поздно. Необходимая для достижения исполнительских высот пианистическая литература (Черни, Мошковский, гаммы, упражнения) претила ему, роль концертирующего музыканта ему не подходила. На рояле он играл «как композитор» (в этом аспекте своей деятельности Гаврилин был близок Г. Свиридову): ярко, выразительно, тембристо, убедительно, эмоционально, но не совершенно в технологическом плане. Это несовершенство с лихвой окупалось многими подлинно художественными достоинствами его исполнения. Впрочем, яркими пианистами не были и некоторые другие из соратников Гаврилина по обновлению отечественного музыкального языка — Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Кнайфель, Ю. Фалик. В «Русской тетради» автор почти не пользуется ходовыми пианистическими формулами, но как будто заново «изобретает» их, бескомпромиссно подчиняя фактурные решения и технические задачи цельной и сильной художественной идеи.

М. Бялик вспоминал о цикле Гаврилина: «Отстоявшиеся интонационные формулы он преображал настолько, что узнать их в смелых и сложных звуковых построениях становилось трудно» [13, с. 250]. Действительно, применительно к партии фортепиано мы с полным правом можем говорить о смелых и сложных звуковых построениях. Гаврилин насытил рояль виртуозностью нового типа, не имеющей аналогов в русской вокальной литературе, трактовал фортепиано как большой ансамбль, состоящий из народных (балалайка, гармошка, гусли, свирель) и ударных инструментов, органично соединил фольклорную песенность с завоеваниями авангарда, с острой ритмикой, с фактурной асимметрией, с подчас брутальной динамикой, с тщательно продуманным голосоведением, детальной проработанностью на уровне мотива, интонации, краткой тематической формулы.

Разнообразие фактурных приемов в партитуре поражает. Здесь все предельно — динамика, артикуляция, темпы, эмоции. Партия фортепиано наполнена сонористикой — длинными, выдержаными педалями в самых разных слоях сродни оркестровой ткани, регистровыми контрастами, ударными и мягкими завораживающими кластерами, колокольностью (набат, похоронный колокол, бубенцы), жесткими остинатными нагнетаниями. Автор широко использует предельные регистры в правой и левой руках с одновременным полнозвучным фактурным наполнением в центре клавиатуры (принцип «трехру�ого» пианизма). Скачки, сложносоставные быстрые пассажи, постоянные ритмические перебивки, многочисленные, требующие вычисления подголоски, полифонические проведение — все это отличительные знаки гаврилинского фортепиано в «Русской тетради». Автор сознательно или интуитивно откликается на «новый звучащий образ» в инstrumentальном сопровождении своего вокального цикла, идя в ногу со временем, олицетворением которого, бесспорно, он сам и являлся.

Рояль у Гаврилина очень «говорящий», ни одно вступление или заключение к песне, отыгрыш или перебивка не должны исполняться формально, это всегда дуэт с голосом, беседа, спор, иногда гневная реплика. Будучи студентом Ленинградской консерватории, тремя годами ранее «Русской тетради» Гаврилин сочинил свое первое серьезное произведение для голоса и фортепиано — «Немецкую тетрадь» на стихи Г. Гейне. В этом цикле сказалось сильное влияние любимого композитора Гаврилина — Шуберта. Ленинградский мастер преклонялся перед ним, учился у него. Австрийский гений для Гаврилина — олицетворение красоты, душевной чистоты, ясности, песенного мелодизма. Удивительная «говорливость» рояля в песнях Шуберта, подчас скромная, но всегда выразительная фактура, дуэтный тип в ансамбле певца и пианиста, отсутствие в партии фортепиано «лишних» нот, наконец, непременный отклик аккомпанемента на слово, на вокальный «сюжет» — не правда ли, все это есть в «Русской тетради», и это у Гаврилина от Шуберта.

Подведем итоги. «Русская тетрадь» — подлинная энциклопедия фольклорных жанров. Гаврилин глубоко проникает в народно-песенную традицию, органично преломляет фольклор, пропускает его через свой удивительный художественный мир, тем самым делая фольклорный язык доступным для широкой публики. Крестьянская песня — ключ к пониманию сочинения. Исполнителям необходимо глубоко изучать традицию, чтобы свободно, с пониманием стилистических особенностей интерпретировать цикл Гаврилина. Работы И. Земцовского [5], А. Сохора [9], И. Демидовой [4], Е. Шевлякова [5] помогают нам сегодня в освоении этого непростого для современного музыканта материала.

Вопросы драматургии «Русской тетради», поставленные нами в статье, также чрезвычайно важны. Отметим «концентрическое» построение цикла, с двумя «кругами песен» и двумя кульминациями. Музыкальные контрасты здесь подчеркивают душевные метания героини, драматизм ее жизненного «сюжета». Автор сталкивает тщательно «вылепленные», строго очерченные музыкальные образы в напряженном конфликте, а противоречия и кричащие эмоциональные несоответствия сами по себе оказываются драмой.

«Русская тетрадь», как мы уже отмечали — камерная монодрама со своим сюжетом и сложным драматическим развитием: череда характерных сценок. Опора на разнообразные фольклорные жанры помогает выстроить эти номера в духе народного театра. Музыка, слово, многочисленные композиторские ремарки указывают исполнителю единственно верный путь к решению непростой интерпретаторской задачи.

## Библиография

1. Шкиртиль, Л.В., Серов, Ю.Э. (2024). «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.
2. Шевляков, Е.Г. (2005). Новая фольклорная волна // История отечественной музыки второй половины XX века. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 76–93.
3. Гаврилин, В.А. (2000). Русская тетрадь. Вокальный цикл для меццо-сопрано и фортепиано. Слова народные [вступительная статья]. – Санкт-Петербург: Композитор, 2000. – С. 2.
4. Демидова, И.А. (2014). Валерий Гаврилин и фольклор. Архивные материалы в творческом наследии композитора. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – 216 с.
5. Земцовский, И.И. (1978). Русское в «Русской тетради» В. Гаврилина // И.И. Земцовский. Фольклор и композитор: теоретические этюды. – Москва, 1978. – С. 102–117.
6. Гаврилин, В.А. (2005). Беседа на Ленинградском радио 2 февраля 1986 года // Гаврилин В.А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 255–271.
7. Михеева, Л.В. Гаврилин. Русская тетрадь / Belcanto.ru [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.belcanto.ru/or-gavrilin-russ.html> (дата обращения: 05.01.2024).
8. Белов, Г.Г. (2006). Возвысил до трагедии напев городской... / Г.Г. Белов [вступительная статья] // В.А. Гаврилин. Полное собрание сочинений. Том XI. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – С. 8–11.
9. Сохор, А.Н. (1974). Две «тетради» В. Гаврилина // А.Н. Сохор. Статьи о советской музыке. – Ленинград, 1974. – С. 170–177.
10. Гаврилин, В.А. (2005). Я должен высказаться о России... // Гаврилин В.А. Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. С. 319–328.
11. Тевоян, А.Т. (2009). Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2009. – 616 с.
12. Котикова, Н.Л. (1966). Народные песни Псковской области / Под редакцией С.В. Аксюка. – Москва: Музыка, 1966. – 371 с.
13. Бялик, М.Г. (2008). Вспоминаю Валерия // Этот удивительный Гаврилин / Составитель Н.Е. Гаврилина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2008. – С. 244–292.
14. Серов, Ю.Э. (2022). 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.
15. Супоницкая, К.А. (2012). Вокальные циклы В. Гаврилина: особенности стиля: диссертация ...канд. искусствоведения: 17.00.02 / Супоницкая Ксения Аркадьевна. – Москва. – 2012. – 274 с.

## **Результаты процедуры рецензирования статьи**

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

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

Предмет исследования в представленной для публикации в научном журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье под многословным заголовком ««Женский» камерно-вокальный цикл 1960–1970-х годов и “новая фольклорная волна”. Часть 2. “Русская тетрадь” В. Гаврилина — энциклопедия народного искусства” автор проигнорировал конкретно определить. Сопоставляя заголовок и представленный текст, можно предполагать, что «Русская тетрадь: Вокальный цикл для меццо-сопрано и

фортепиано» В. А. Гаврилина (1964) представляет некоторый интерес для автора, но природу этого интереса трудно выделить как из заголовка, так и из текста: в частности, итоговый вывод автора представляет собой перечень поэтических метафор (««Русская тетрадь» — особое художественное пространство, «магнитное поле» с новым, не изведанным ранее уровнем выразительности, подлинное утверждение чистоты, стойкости души, позитивного этического идеала»), смысл которых не зафиксирован в аналитической части в качестве промежуточных выводов, следующих из решения научно-познавательных задач.

Представленный текст совершенно не обеспечен научно-методическим аппаратом (объект, предмет, цель, задачи исследования, степень научной разработанности заявленной темы, основная проблема и логика выбора методического инструментария для решения заявленных задач), что, с одной стороны, не позволяет верифицировать полученный автором результат в качестве научного, а с другой, — указывает, что представленный материал является избранной частью из диссертации, книги или монографии, поскольку стиль его изложения совершенно не соответствует журнальному жанру. На последнее обстоятельство указывает, в том числе заголовок: судя по всему, читателям автор представил фрагмент второй части какой-то книги, посвященной «женскому» камерно-вокальному циклу 1960–1970-х годов (вероятнее всего в СССР) и «новой фольклорной волне» 1960–1970-х гг. В то время, как к стандартным требованиям к принимаемым в «PHILHARMONICA. International Music Journal» рукописям ясно заявлено: «Структура статьи должна соответствовать жанру научно-исследовательской работы. В ее содержании должны обязательно присутствовать и иметь четкие смысловые разграничения такие разделы, как: предмет исследования, методы исследования, апелляция к оппонентам, выводы и научная новизна». ... «Редакция отвергает материалы, напоминающие реферат. Автору нужно не только продемонстрировать хорошее знание обсуждаемого вопроса, работ ученых, исследовавших его прежде, но и привнести своей публикацией определенную научную новизну».

Не принимаются к публикации избранные части из диссертаций, книг, монографий, поскольку стиль изложения подобных материалов не соответствует журнальному жанру, а также не принимаются материалы, публиковавшиеся ранее в других изданиях» (см. [https://nbpublish.com/e\\_phil/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html)).

Кроме того, в тексте автор не скрывает, что представленный им материал является неотредактированным куском (параграфом) более масштабного замысла: «В заключение параграфа скажем несколько слов о....».

Рецензент указывает, что такое пренебрежение к редакционным требованиям журнала со стороны автора недопустимо и является достаточным основанием для отказа в публикации.

Методология исследования в представленном тексте так и не сложилась, поскольку не ясен предмет исследования и решаемые задачи.

Актуальность выбранной темы автор проигнорировал разъяснить читателю.

Научная новизна, ввиду отмеченных выше обстоятельств, остается спорной.

Стиль текста в целом выдержан научно-популярный; различия в стилистике оформления сносок на источники не соответствует редакционным требованиям.

Структура представленного текста на отражает логики изложения результатов научного исследования: скорее автор представил читателям фрагмент учебника или научно-популярной книги.

Библиография отражает попытку автора обобщить некоторый теоретический и эмпирический материал, посвященный оценке современниками «Русской тетради» В. А. Гаврилина; её оформление не соответствует редакционным требованиям (см. [https://nbpublish.com/e\\_phil/info\\_106.html](https://nbpublish.com/e_phil/info_106.html)).

Апелляция к оппонентам отсутствует: мнение коллег автор приводит исключительно в качестве библиографических источников.

Представленный фрагмент книги может представлять исключительно просветительский интерес, например в рамках пособия для студентов консерваторий, но для того, чтобы заинтересовать читательскую аудиторию научного журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» автору следует обратиться к результатам научного исследования и представить их в соответствии с требованиями редакции. Рецензент также обращает внимание, что и заголовок статьи, в том числе, должен быть кратким и научным: т. е. презентовать научную проблему или конкретный предмет исследования. Журнал публикует статьи, сочетающие в себе научную новизну конкретного исследования и ясность образного языка, раскрывающего просветительский потенциал текста, поэтому рецензент рекомендует автору доработать представленный материал до очевидности авторского вклада в науку новых сведений в виде решенных научно-познавательных задач.

## **Результаты процедуры повторного рецензирования статьи**

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

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

Предмет исследования статьи «Исполнительские аспекты «Русской тетради» В. Гаврилина: драматургия, театрализация, крестьянская песня, фольклорные жанры» - многосторонний анализ указанного произведения композитора.

Методология исследования чрезвычайно разнообразна и включает сравнительно-исторический, аналитический, описательный и др. методы в их совокупности.

Актуальность статьи чрезвычайно велика, поскольку в ней подробнейшим образом рассматривается творчество выдающегося автора-современника, а в настоящее время огромный интерес научного сообщества вызывает все, что связано с современным искусством.

Статья обладает ясно выраженной научной новизной и практической пользой. Она более чем достаточна по объему и содержанию, чтобы претендовать на серьезное научное исследование, а также обладает собственным стилем, ярким и запоминающимся.

Подробнее остановимся на ее неоспоримых достоинствах. Работа четко структурирована, содержит введение, посвященное истории «новой фольклорной волны», переходящее в историю создания вокального цикла В. Гаврилина «Русская тетрадь». Далее автор искуснейшим образом анализирует это произведение часть за частью, справедливо подчеркивая, что «партитура «Русской тетради» полна интересных композиционных деталей, полна разнообразных «технологий», в том числе, авангардного толка». Он пишет: «Цикл первоначально должен был начинаться с «Зимы», первые три части появились на свет позже остального материала. Эти песни («Над рекой стоит калина» и две «Страдальных») оказались в цикле своеобразным прологом. Мотив любви, усиливающийся от песни к песне, находит свое мощное выражение в четвертом номере — в «Зиме». Далее, через разгульное «веселье» (напускное, натужное, неискреннее, жанрово чрезвычайно рельефное — частушка) «Сею-вею» и «Дело было» автор достигает второй кульминации, драматического срыва, еще одного, и уже окончательного перелома в сознании героини. Второй круг развития, таким образом, замыкается, далее следует эпилог-прощание («В прекраснейшем месяце мае»).»

В конце работы исследователь подводит итоги.

Автора отличает блестящее умение делать точные и емкие промежуточные выводы: «Итак, перед нами, по сути, моноопера для женского голоса с фортепиано, восемь развернутых номеров-сценок, расположенных по принципу контрастности, музыкальная драма с трагедийным подчеркиванием сильных и открытых эмоций. Драматическое начало, скрытое подчас глубоко внутри героини, со сценической рельефностью выплескивается наружу, сообщая вокальному циклу театральность, масштабируя свойственную ему по родовым признакам камерность и интимность». Исследователь четко отмечает присущие именно этому композитору главные особенности: «Гаврилин интерпретировал народную музыку глубоко личностно, преломил сквозь призму мощной духовно-нравственной концепции, обозначил новые пути ее исследования и осмыслиения, предложил многозначные трактовки, неожиданные синтезы». Можно найти множество других примеров, свидетельствующих о глубоком знании творчества композитора и умении донести это до читателя: «Вокальная партия «Русской тетради» требует незаурядных исполнительских ресурсов: многообразия звукоизвлечения, широких регистровых возможностей (свыше двух октав), главное — многочисленных приемов образного перевоплощения. Гаврилин выстраивает сюжетную линию своего цикла в высшей степени многогранно, наполняет сочинение многозначными художественными ассоциациями, словом, вариантностью исполнительского и слушательского осмыслиения образов».

К особым достоинствам статьи стоит отнести и умение чрезвычайно емко и образно охарактеризовать произведение: «Русская тетрадь» — своего рода «любовь и жизнь женщины» в крестьянском варианте, собрание картинок из народной жизни, представленных через фольклорные жанры и интонации: архаичные и современные, знакомые и неожиданные. В цикле Гаврилина отражен целый мир: человеческие характеры, народное миросозерцание, любовь и разлука, верность и страдания, обман и надежда. В итоге, повествование о девичьей судьбе, горестной и трагически-обреченной, переносит нас в совсем иную плоскость — в мир душевной красоты, возвышенных чувств...». Или: «Как же исполнителю музыки Гаврилина понять, какой «фонарик» необходимо зажечь в той или иной песне цикла? Достаточно ли интуиции, голоса, мастера-аккомпаниатора за роялем?

В «Русской тетради» органично переплетаются три внутренних темы-образа: любовь ( страсть, нежность, радость и счастье), гибель любви (тоска, печаль, трагическое принятие судьбы) и, наконец, «быт» (окружающий мир, природа, народные традиции). Еще один пример: «Разнообразие фактурных приемов в партитуре поражает. Здесь все предельно — динамика, артикуляция, темпы, эмоции. Партия фортепиано наполнена сонористикой — длинными, выдержаными педалями в самых разных слоях сродни оркестровой ткани, регистровыми контрастами, ударными и мягкими завораживающими кластерами, колокольностью (набат, похоронный колокол, бубенцы), жесткими остинатными нагнетаниями». Это свидетельствует о том, что перед нами исследование, в равной мере сочетающее подлинную научность и художественность изложения, что встречается достаточно редко.

Библиография статьи вполне достаточна и весьма разнообразна, включает широкий круг источников по теме исследования, оформлена корректно.

Апелляция к оппонентам присутствует в широкой мере и выполнена на высоконаучном уровне. Кроме того, исследователь вступает с авторами цитируемых произведений в содержательное и творческое взаимодействие: «Не согласимся с взятым певицей в кавычки словом «простонародный», говоря о «колорите» произведения. Гаврилин не подражает народному пению, не имитирует говорок или плач. Он влюблен в русскую речь, в старую крестьянскую песню. Интонационная и духовная близость его собственного композиторского языка с этой песней и делает «Русскую тетрадь»

уникальным сочинением в истории отечественной музыки второй половины XX века». Как мы уже отмечали, автор сделал ряд точных и глубоких выводов, вот лишь часть из них: «Русская тетрадь» — подлинная энциклопедия фольклорных жанров. Гаврилин глубоко проникает в народно-песенную традицию, органично преломляет фольклор, пропускает его через свой удивительный художественный мир, тем самым делая фольклорный язык доступным для широкой публики. Крестьянская песня — ключ к пониманию сочинения. Исполнителям необходимо глубоко изучать традицию, чтобы свободно, с пониманием стилистических особенностей интерпретировать цикл Гаврилина. Работы И. Земцовского [5], А. Сохора [9], И. Демидовой [4], Е. Шевлякова [5] помогают нам сегодня в освоении этого непростого для современного музыканта материала.

Вопросы драматургии «Русской тетради», поставленные нами в статье, также чрезвычайно важны. Отметим «концентрическое» построение цикла, с двумя «кругами песен» и двумя кульминациями. Музыкальные контрасты здесь подчеркивают душевые метания героини, драматизм ее жизненного «сюжета». Автор сталкивает тщательно «вылепленные», строго очерченные музыкальные образы в напряженном конфликте, а противоречия и кричащие эмоциональные несоответствия сами по себе оказываются драмой».

На наш взгляд, статья будет иметь важное научно-практическое значение. Она может представлять несомненный интерес как для целевой аудитории - музыкантов, музыковедов, искусствоведов, студентов и преподавателей, так и для всех, интересующихся фольклором, музыкой и искусством вообще.