

*Эльвира Луганская*

**«СЕМЬ РУССКИХ НАРОДНЫХ ПЕСЕН» ГРИГОРИЯ ЗАЙЦЕВА**

*«Фольклор не умер, а мутировал, перейдя в другую сетку координат».*

*Григорий Зайцев*

Творчество многих композиторов овеяно тайной. Связано это с тем, что исследователи музыкальной культуры, ученые, занимающиеся герменевтикой – толкованием некоего глубокого смысла, заложенного творцами в свои сочинения – все чаще находят его там, где по авторскому замыслу он отсутствует. Примером может служить творчество современного композитора Чжень Гуань Цзо, который в данном нам интервью поделился своими впечатлениями о кандидатской диссертации, посвященной его творческой деятельности. Композитор отметил, что молодой ученый из Китая узрел в его произведениях такой глубинный замысел, о котором сам автор и не подозревал. Безусловно, задачей музыковедов является выявление подсознательного, неосознанного использования композитором тех или иных элементов, в совокупности которых складывается сокрытый замысел сочинения.

На сегодняшний день ученым, занимающимся исследованием творчества современных авторов, представляется уникальная возможность узнать из первых уст незримую суть произведения. Так, композитор Григорий Зайцев, интервьюированный нами, поведал об истории создания и философском замысле своего вокального цикла «Семь русских народных песен».

Данное сочинение было написано композитором в 2008-2010-м годах по заказу Губернаторского оркестра русских народных инструментов г. Череповца. Из интервью, данного нам автором: «<...> Речь шла о ежегодной практике, которая подразумевала обработку народных песен современными композиторами». Приступив к работе над фольклорными образцами, Зайцев пришел к выводу, что сами песни, как отдельные, законченные структуры, не представляли для него особого интереса, пока они не сложились, как говорит Григорий Сергеевич, в «особую модель», а именно в вокальный цикл.

Состоит произведение из семи песен: 1. «Эх, да надоела соловью зима с морозами», 2. «Ах, ты, масленица-кривошейка», 3. «Что не сизая павушка по сеням ходит», 4. «Как под лесом, под лесочком», 5. «Как на речушке», 6. «Ой, дивно тому на свете жить», 7. «Что же ты, Сашенька, радость, приуныла». Нотные сборники, представляющие собой подлинные образцы музыкального фольклора Кировской области, аудиоматериалы с записями Прикамских песен и песен Белогорья из фольклорных экспедиций были предложены композитору Алексеем Львовичем Лариным<sup>1</sup> и Татьяной Дмитриевной Крошилиной<sup>2</sup>. Некоторые из обработанных песен были взяты Зайцевым из вокального репертуара исполнительницы. Из воспоминаний композитора: «Татьяна Дмитриевна приносила мне несметное количество нотных тетрадей с записанными ею песнями, которые я играл, пел, и, затем, выбирал те фольклорные образцы, которые мне понадобятся для выстраивания определенной формы». Работая с песенным материалом, автор придерживался охранительной тенденции: он лишь немного преобразовывал мелодию в некоторых песнях, что требовала драматургия авторского замысла, а также сокращал текст: «<...> очень корректно, буквально на уровне того, чтобы песня стала оформленной, я изменил второй номер - «Ах,

---

<sup>1</sup> Заслуженный деятель искусств РФ, профессор кафедры композиции и инструментовки Российской академии музыки им. Гнесиных.

<sup>2</sup> Доцент кафедры хорового и сольного народного пения Российской академии музыки им. Гнесиных.

ты, масленица-кривошейка»: мелодия здесь – оригинальный образец, но в ней есть акцент-остановки, «вылет» голоса наверх, чего не было в первоисточнике».

Сочинение «Семь русских народных песен» имеет драматургически законченную форму. Ключевыми номерами вокального цикла, взятыми композитором в качестве основы сочинения, являются три песни: № 1 «Эх, да надоела соловью зима с морозами», № 2 «Ах, ты, масленица-кривошейка» и № 7 «Что же ты, Сашенька, радость, приуныла». Данные вокальные номера придают сочинению циклическую форму. По словам самого композитора «<...> Первая песня - яркая зарисовка зимнего деревенского пейзажа, где весна еще совсем не ощущается; номер два – это масленица; и в последней песне весна пока не наступила, но приближение ее уже витает в воздухе «<...> к нам весна, ой, да, к нам весна скорая придёт». И, таким образом, цикл замыкается».

Песня № 3 «Что не сизая павушка по сеним ходит» - рассказывает о горестях молодой девушки на выданье: «увезут, увезут красну девку еще за три моря, моря сини». Здесь особого внимания заслуживают композиторские ремарки, представляющие ориентир для исполнения вокалисту речитативного фрагмента сочинения на *fortissimo*: «Очень взволнованная речь (почти крик) – экстатически!».

В № 4 «Как под лесом, под лесочком» как бы в продолжении предыдущей истории казак на гулянье ищет себе невесту и, как итог, предлагает свое сердце Анюшеньке, которая соглашается выйти за него замуж «<...> а я, красная девица, пойду за тебя». Несмотря на небольшой диапазон, технически песня сложная для исполнения, так как изобилует форшлагами, синкопированными ритмами, мелкими распевами гласных.

По словам композитора, в № 5 «Как на речушке» в оркестровом сопровождении к минимуму сведены шумовые ассоциации, но присутствует эффект эха, создающийся и в пустой избе, и в пустом амбаре, и в лесу.

«Данный эффект, иллюстрирующий пространство, смещение и повторение звуков мне казался символически очень важным: отец наследует дедовскую культуру, сын - культуру отца и так далее. Это эхо одной и той же традиции». В данном номере также присутствуют композиторские ремарки, касающиеся способа исполнения даже отдельных нот: шестикратно повторяющаяся нота *h* малой октавы каждый раз сопровождается комментарием Зайцева: «Автор категорически против переноса это *си* в вокальной партии на октаву выше!».

В песне № 6 «Ой, дивно тому на свете жить», по словам автора, есть своего рода намек на смерть, когда героиня проклинает свою сестру-разлучницу «<...> не достанься ко моей сестре, да, ко моей сестре, да, разлучнице!», но самого траурного обряда в сочинении нет.

Исходя из поэтического текста, представляется возможным определить жанр каждой из используемой композитором песни: календарная - № 2, свадебные – 3, 4, шуточная – 5, лирические – 1, 6, 7. Соответственно, представлены драматические (календарная и свадебные) и лирические (шуточная и лирические протяжные) песни.

Мелодически каждая из представленных песен цикла обладает дивной красотой, что редко скажешь о современных композиторских сочинениях. Ведь, зачастую, авторы в погоне за оригинальностью сочинений забывают о столь важной части музыки – мелодии. Нам представляется, что именно использование Зайцевым подлинных фольклорных образцов помогло воплотить в данном цикле весь колорит, эстетику северной русской народной песни.

*Философская идея* композиторского замысла также заслуживает отдельного внимания. Как подчеркивает автор сочинения, одной из задач, поставленных при написании данного цикла, было показать семь граней русского человека, русской культуры, «<...> некие семь архетипических

паттернов<sup>3</sup>». Основоположником теории архетипов является швейцарский психиатр Карл Юнг, утверждавший, что коллективное бессознательное имеет в своей основе мощные первичные психические образы, называемые архетипами. Ученый описал целый ряд различных архетипов, среди которых выделяются: образ ребенка, матери, героя, трикстера, мудреца, божества Солнца, Бога и смерти. В данном же сочинении Зайцев акцентирует внимание на сознательном отказе от использования им архетипа смерти, который, проведя параллель с фольклором, мог бы быть представлен здесь погребальным обрядом. В интервью композитор не обозначил, руководствовался ли он основными психическими образами, представленными Юнгом, поэтому мы можем только лишь предположить, что, например, шуточная песня № 5 может быть соотнесена с архетипом трикстера (лукавства, шалости, шутовства).

Число семь в культуре многих народов является сакральным. В Священном Писании наряду с цифрами сорок, двенадцать, десять, четыре, три, два, один символическим является и число семь: история творения завершается седьмым днем покоя; народы земли происходят от семидесяти предков; в Откровении говорится о семи церквях, семи звездах, и сама композиция его построена на числе семь. В индуизме существует концепция чакр – неких психоэнергетических центров в тонком теле человека, которых также семь. Вспомним семь цветов радуги, семь дней недели, и, наконец, семь нот. В названии произведений отечественных и зарубежных композиторов также встречается эта цифра: «Семь испанских народных песен» Мануэля де Фальи (1914), кантата «Курские песни» Георгия Свиридова, в основе которого семь русских народных песен (1968), цикл для

---

<sup>3</sup> Паттерн (англ. pattern «образец, шаблон; форма, модель; схема, диаграмма») — схема-образ, действующая как посредствующее представление, или чувственное понятие, благодаря которому в режиме одновременности восприятия и мышления выявляются закономерности, как они существуют в природе и обществе.

женского народного голоса соло «Семь русских текстов» Татьяны Чудовой (1969) и другие.

Композиторская идея всего цикла отразилась и на представлении Зайцевым определённой *исполнительской интерпретации*. По словам автора, для того, чтобы «<...> нивелировать личностный аспект, стереть индивидуальность», данное сочинение должно исполняться двумя разными народными голосами – альтом и сопрано. Прием размытия индивидуальности, растворения одного образа исполнителя в двух и более личностях композитор использует осознанно, взяв за основу один из основных признаков фольклора – отсутствие в традиционной культуре индивидуального начала. Но тогда возникает вопрос, намерено ли автор пишет вокальный цикл для сольного исполнения, представляя в данных условиях голос женщины гласом всего русского народа?

Автор не исключает исполнение данного цикла певицей с академической постановкой голоса<sup>4</sup>, ведь с точки зрения широты диапазона мелодии, технических задач, справиться с ними профессиональной вокалистке не составит большой трудности. Целью же Зайцева в данном сочинении является не «проинтерпретировать фольклор, а реконструировать его звучание». Именно поэтому автор намеренно использует народный голос, который, по его мнению, «неоднороден по тембровому окрасу<sup>5</sup>: чем больше в пении будет сипов, скрипов, тем в большей степени мы будем окунаться в атмосферу деревенского исполнительства». Очевидным здесь является использование композитором системы, называемой экмеликой, которая характеризуется «<...> применением высотно неопределенных, высотно

---

<sup>4</sup> Примерами могут послужить сборник песен Л. Ван Бетховена «Песни разных народов», сборники обработок русских, украинских песен А.А. Альбьева, обработки венгерского фольклора Б. Бартоком и другие, каждый из которых написан для женского академического голоса.

<sup>5</sup> Предположительно, автор имеет ввиду аутентичную постановку голоса, так как по гнесинской школе, научно обоснованной Н.К. Мешко, одной из основных задач исполнительницы в народной манере является ровное звучание голоса на всем диапазоне.

нестабильных звуков. Это глиссандирование, свободно-высотная мелизматика, несистемная микрохроматика, применение сонорных (высотно недифференцированных) звуков-шумов, «тембразвуков» (как, например, на некоторых ударных инструментах — колоколах, тарелках, восточных гонгах и т. п.) [4, с. 128].

В предисловии к вокальному циклу композитор указывает, что «<...> категорически против транспонирования музыкального материала» [2, с. 2]. Объясняет это автор тем, что в самом оркестре им были найдены совершенно конкретные регистры и данное обстоятельство также является одной из причин исполнения цикла разными певицами в зависимости от вокальных возможностей каждой из них.

Особого внимания заслуживает *метод* работы композитора с фольклорным материалом. Говоря о нём, Зайцев применяет понятие «метамодерн», отражающее изменения и состояние культуры с начала 1990-х годов до настоящего времени и пришедшее на смену понятию постмодернизм. Термин ввели в 2010 году голландские ученые и философы Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки о метамодернизме»<sup>6</sup>. Так характеризует данное понятие композитор: «Метамодерн, по сути, занимается присвоением. И, в данном случае, можно сказать, что этот цикл – метамодерн». Зайцев акцентирует внимание на том, что, делая обработку представленных песен, он не интерпретирует «чужой материал», который был веками сложен народом, а представляет свой: «Я себя мыслю ничуть не в меньшей степени русским народом и с полным правом меняю то, что считаю нужным». Довольно смело звучит данное утверждение, ведь из слов композитора формируется вывод, что чёткой границы между народным сочинением и авторским не существует. Работает

---

<sup>6</sup> В соответствии с греко-английским лексиконом, префикс «мета» относится к таким понятиям, как «с», «между» и «за». Мы будем использовать эти коннотации «мета» в подобной, если не идентичной, манере. Поскольку мы настаиваем, что метамодернизм должен быть эпистемологически расположен «с» (пост-) модернизмом, онтологически «между» (пост-)модернизмом, и исторически «за» (пост-)модернизмом [1, с. 2]

ли данное положение в обратном формате? Композитор, являясь частью народа, создает музыкальное произведение. Может ли другой индивидуум назвать себя автором данного сочинения, будучи частью того же народа? Зайцев отвечает на него утвердительно: «<...> Все авторы проводили принципиальное отличие между своей профессиональной деятельностью и используемым ими фольклорным материалом, обращаясь с ним как с чем-то чужим, инородным. Для меня же это абсолютно мой материал настолько, насколько любая пьеса, которую я могу написать». По мнению композитора, оригинальность авторского сочинения не зависит от его индивидуального начала: «<...> любое композиторское творчество абсолютно народно. Автора в принципе не существует как такового. Мы плод своей культуры, своей традиции».

Зайцев выделяет *три основных способа работы с фольклорным материалом*. Для того, чтобы охарактеризовать один из них, автор вводит понятие **«контекстуальная обработка»**. Данная вокабула, как правило, используется в психологии (контекстуальная обработка информации, контекстуальная память), в лексикологии – контекстуальная замена, контекстуальная избыточность значения слова), но композитор применяет эту формулировку в музыке: «... звучание песни в деревне сопровождается большим количеством звуков, но эти звуки, до 60-х годов, мы назвали бы немusикальными: скрип двери, деревянной избы, звуки насекомых, грызущих и подтачивающих это дерево. В зимних песнях – натопленная изба, наполненная звуками - звук от печи, лучины, вой животных, доносящийся с улицы». Полагаем, что автор здесь делает отсылку к понятию «свободная музыка», сформулированному в начале XX века художником и меценатом Н.И. Кульбиным в своем теоретическом трактате: «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц – свободна в выборе звуков. <...> Свободная музыка совершается по тем же законам, как и всё искусство природы»[3, с. 7].



Таким образом, контекстуальная обработка – это помещение пьесы в контекст *реального* аккомпанемента. Композитор осознает, что его функцию могла бы выполнить пленка, но использование ее он исключает, так как считает этот способ примитивным: «Я использую определенные средства, некие психологические аналоги. В их роли может выступать секунда где-то в глубоком басу, которая уже не членораздельна как тон и создает гул завывающей метели, доносящейся до нас издалека, вой животных или крик птиц». По словам автора, все образы здесь «психологизированны» и непосредственного изображения их в музыке не применяется. Основной целью обработки такого типа композитор видит воспроизведение песни, максимально приближенной к ее оригинальному звучанию.

Следующий способ обработки народной песни, который выделяет композитор – **гармонизация**. На наш вопрос об отношении к нему автора, он отвечает, что данный тип «совсем далек от фольклора». Справедливы замечания Зайцева относительно оторванности произведений данного типа от традиции: «<...> плохо, что песни, обработанные таким образом композиторы пытаются выдать за фольклорный материал, так как таковым он уже не является, ведь в фольклоре к этому прилагался костюм, окружение, быт... И этого не хватает никакой версии фольклора». Действительно, с представленного ракурса в утверждении композитора есть зерно правды, ведь фольклор по природе своей синкретичен, и, вырывая песню из ее естественной среды бытования, композиторы отсекают множество важных элементов. Но, данному явлению уже во второй половине XIX века французским фольклористом П. Себийо было дано название фольклоризм. Отечественные музыковеды В.Е. Гусев, И.И. Земцовский в своих научных трудах также разрабатывали данное понятие. И, безусловно, гармонизация – один из самых распространенных композиторских способов работы с музыкальным фольклором. Вспомним обработки народных песен Л. Бетховена, А.А. Алябьева, Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, Б. Бартока

и многих других композиторов, высоко ценивших фольклор разных народов, во многом именно благодаря которым песня дошла до современного человека.

Между контекстуальной обработкой и гармонизацией Зайцев помещает следующий вид работы с фольклорным материалом – **модальная обработка**. Характеризует ее он следующим образом: «Звуки, имеющиеся в песне, и являются ее же аккомпанементом. Они не складываются в функциональность, они выводятся подобно эху. Как звуки, просто оставшиеся от самой песни и сопровождающие ее. В модальной обработке не может быть функционального развития, возможно только фактурное. Она гораздо ближе к оригинальному звучанию песни: она тоже амбивалентна, но отсутствие в ней развития сокращает возможность ее использования».

Зайцев обращает внимание на то, что «<...> в чистом виде существование данных трех типов невозможно, за исключением гармонизации». Что же касается композиторского опуса «Семь русских народных песен», то в нем происходит комбинирование вышеупомянутых способов работы с музыкальным фольклором. В качестве примера такого взаимодействия автор приводит № 1 «Эх, да надоела соловью зима с морозами», в основе которого лежит применение контекстуальной обработки и при этом звуки мелодического напева гармонизованы связанными между собой аккордами.

Нам представляется несколько гиперболизированной оценка своего сочинения композитором, характеризующим вокальный цикл «Семь русских народных песен» как «<...> единственную возможность современного человека соприкоснуться с деревней XVIII века». Сегодня воочию прикоснуться к традиционной культуре возможно, побывав на этнографических концертах, где исполнители делают все возможное, чтобы донести культуру наших предков, воссоздавая манеру исполнения, костюмы представляемого региона, пластику. Безусловно, музыка произведения

дивная по своей красоте, насыщена живописными гармониями. Сделав переложение цикла для голоса с фортепиано, автор предоставил еще большую возможность для исполнительниц представлять сочинение на эстраде. Взяв в репертуар данное произведение, певица, как с академической постановкой голоса, так и с народной, обогатит его и сделает ярким украшением концертной программы.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Вермюлен Т., Аккер Р. Заметки о метамодернизме // Журнал эстетики и культуры, вып. 2, 2010. С. 1-14.
2. Зайцев Г.С. Семь русских народных песен для народного или академического сопрано и русского народного оркестра. 2008-2010 г.г. – 128 с.
3. Кульбин Н.И. Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке. - СПб., 1909. С. 7–8.
4. Холопов Н.Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. — СПб.: Издательство «Лань», 2003. - 544 с.
5. Vermeulen T., Akker R. Notes on metamodernism // Journal of AESTHETICS & CULTURE, Vol. 2, 2010. P. 1-14.