

На правах рукописи

МАЕВСКАЯ Илона Владимировна

**Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни
второй половины XX века**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону, 2020

Работа выполнена на кафедре музыковедения,
композиции и методики музыкального образования
ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры»

Научный руководитель

Шак Татьяна Федоровна

доктор искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты

Ромащук Инна Михайловна

доктор искусствоведения, профессор,
Государственный музыкально-
педагогический институт имени
М. М. Ипполитова-Иванова,
проректор по научной работе, профессор
кафедры музыковедения и композиции

Андрущенко Елена Юрьевна

кандидат искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова,
доцент кафедры продюсерства
исполнительских искусств

Ведущая организация

Астраханская государственная
консерватория,

кафедра теории и истории музыки

Защита состоится «17» декабря 2020 года в «13» часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова: <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «__» _____ 2020 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Песня, в широком понимании, – один из самых популярных, доступных и востребованных в современной культуре жанров. Имея синтетическую природу, основанную на взаимодействии музыкального и вербального начал, она становится ярким выразителем содержания, обобщая поэтические образы и социокультурные процессы современности.

Эстрадная песня как составляющая массовой музыкальной культуры характеризуется широтой аудитории, доступностью стилистики через опору на интонационные, образные, структурные стереотипы, тиражированностью приемов, что обеспечивает легкость восприятия; преобладание развлекательной и гедонистической функций, призванных вызывать положительные эмоциональные реакции у массового слушателя. Бытует мнение о том, что понимание и оценка этого жанра не требуют специальной подготовки, нет особой необходимости в анализе его содержания и особенностей музыкального языка. Как отмечает Т. Чередниченко: «Песню понимают все, но едва ли кто-то способен объяснить, что же именно он в ней понимает»¹. Действительно, чем проще вокальный опус, чем больше заложено в нем стереотипов, тем сложнее добраться до его сути, понять причину популярности, «шлягерности».

Социально-политическая ситуация в стране во второй половине XX века привела к иному позиционированию эстрадной песни, изменению ее социального статуса, принципов функционирования, жанровой специфики, проблемы авторства. В этом процессе при общем популярном характере создаваемых опусов, связанном с природой жанра эстрады, сосуществуют несколько противоречивых тенденций: снижение идеологической составляющей и замена ее коммерческо-развлекательной тематикой; высокий профессионализм композиторов-песенников и выдвижение нового типа авторов –

¹ Чередниченко, Т. В. Между «Брежневым» и «Пугачевой» // Типология советской массовой культуры. – М.: РИК «Культура», 1993. – С. 5-7.

композитор-исполнитель и музыкант-любитель – при возрастании в процессе создания песни роли звукорежиссера, аранжировщика, продюсера; свободное отношение к авторскому тексту и приоритет исполнительской интерпретации. Все это породило изменение жанрово-стилевого диапазона эстрадной песни как отражение двух разнонаправленных тенденций: движения, с одной стороны, к упрощенному любительству, развлекательности, с другой – к профессионализму и вечным ценностям классики. Эти аспекты освещены в малой степени, тем более в контексте категорий жанра и стиля, достаточно изученных в области академической музыки и фольклора, но мало раскрытых на материале отечественной эстрадной песни с позиций теоретического музыкознания.

Анализ отмеченных выше тенденций и определяет **актуальность** исследования эстрадной песни второй половины XX века в плане ее жанровой специфики, стилистики, интерпретации, закономерностей драматургии.

Степень разработанности темы исследования. А. Шнитке в статье, написанной в начале 80-х годов прошлого века и посвященной песням А. Петрова 60-х годов, отмечала неразработанность принципов анализа, отсутствие специальных исследований в жанре творческого портрета композиторов, работающих в этой области². Думается, что дистанция в четыре десятилетия нисколько не сгладила, а лишь усугубила проблему отсутствия профессиональной теоретической оценки современной эстрадной песни. Как утверждает А. Цукер, методология и механизмы изучения массовой музыки пока не сложились и требуют поиска нового исследовательского инструментария³. Вероятно, традиционные принципы анализа академической музыки должны быть не просто перенесены, но адаптированы к музыке эстрадной.

Однако было бы неверным утверждать, что массовая песня, следующая за вехами исторического развития нашей страны и во многом формирующая

² Шнитке, А. Б. Песни А. Петрова 60-х годов // Критика и музыкознание: сборник статей. Вып. 2. – Л.: Музыка, 1980. – С. 169.

³ Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990: учебное пособие. – 2-е изд., доп. – СПб: Лань: Планета музыки, 2016. – С. 14.

менталитет народа, не была предметом изучения. Ей посвящались многочисленные дискуссии, пленумы, совещания республиканского и всесоюзного значения. Песенный материал проникал в академические жанры отечественной оперы, симфонии, инструментального концерта, пронизывал музыкальную составляющую кинематографа. В жанре песни работали профессиональные композиторы, обладающие яркой творческой индивидуальностью. Отечественное музыкознание не могло остаться в стороне от этого процесса. Появлялись научные статьи и монографии, ставящие целью изучение данного явления. В этом ряду отметим исследование А. Сохора «Русская советская песня», где данный феномен рассматривается с позиции исторического развития; аналитические статьи Л. Мазеля в сборнике «Этюды о Шостаковиче» о двух песнях композитора; статью А. Шнитке о вокальных произведениях А. Петрова; исследование В. Зака «О мелодике массовой песни (опыт анализа)»; работы В. Васиной-Гроссман о взаимодействии музыки и поэтического слова, в которых содержится и анализ вокального материала и др. Одной из первых и немногочисленных работ, посвященных вопросам песенного жанра, явилась книга Л. Кулаковского «Песня, ее язык, структура, судьбы». Ее ценность определяется подходом к анализу вокального жанра как синтезу поэтического и музыкального начал. Существенный вклад в анализ жанра внесли музыкально-критические статьи Л. Гениной. Проблеме массовой песни в отечественной культуре первой половины XX века посвящено исследование Я. Глушакова. Таким образом, советская массовая песня, являвшаяся важным социальным и политико-идеологическим фактором, создавалась профессиональными и, в большой степени, высокоталантливыми композиторами и поэтами. Она становилась одним из важных направлений музыковедческих исследований. Однако все названные и многие неназванные публикации относятся к «доперестроечному» периоду.

Изучение отечественной эстрадной песни не представляется возможным без опоры на работы по проблемам массовой музыкальной культуры. Это труды А. Цукера, в которых можно выделить опусы монографического ха-

рактера, посвященные творчеству М. Таривердиева, а также глобальные исследования процессов массовой музыки. Проблема генезиса рок-музыки рассматривается В. Сыровым. Среди музыковедов младшего поколения выделим разработки Ф. Шака, исследующего социокультурную динамику джаза и массовой музыки на рубеже XX – XXI в., статьи Д. Журковой, рассматривающей зарубежный опыт изучения популярной музыки. Отметим также работы культурологического характера, среди которых труды Е. Дукова и Е. Рыбаковой, посвященные проблемам музыкального искусства эстрады в современной России.

Следует отметить, что долгое время популярные жанры были объектом изучения не музыковедов, а журналистов. К числу таких авторов нужно отнести А. Троицкого, статьи и монографии которого и в настоящее время остаются актуальными.

Формирование методологического аппарата анализа эстрадной песни невозможно без опоры на многочисленные теории, выдвинутые классиками отечественного музыкознания. Это работы по музыкальному стилю (М. Арановский, Е. Гасич, М. Лобанова, Л. Казанцева, М. Михайлов, Е. Назайкинский, А. Соколов) и жанру (А. Альшванг, Г. Дауноравичене, Е. Назайкинский, А. Сохор, В. Цуккерман); исследования проблем музыкального тематизма (Е. Ручьевская, В. Холопова), функций жанровых формул и текстовых взаимодействий (А. Денисов, Л. Мазель, Л. Шаймухаметова); труды по проблемам музыкальной драматургии (Ю. Келдыш, А. Селицкий, И. Соллертинский, Т. Чернова) и формообразованию (Б. Асафьев, В. Задерацкий, Л. Мазель, В. Холопова, В. Цуккерман). Существенный вклад в развитие данной темы внесли работы по музыковедческому и литературоведческому анализу песенных жанров (русский классический романс – Б. Асафьев; литературная баллада – Д. Балашов, И. Земцовский; жанр песни – Л. Генина, В. Зак, Л. Кулаковский, А. Сохор; вокальные жанры в целом – В. Васина-Гроссман, учебник по анализу вокальных произведений под ред. О. Коловского), а также лингвистические исследова-

дования, посвященные анализу поэтического текста песни (Е. Абросимова, Л. Дьякова, А. Копцов, О. Кострюкова, Е. Тарльшева). Перечисленные труды находят свое новое освещение и иную контекстную адаптацию при изучении жанров массовой музыки, важным компонентом которой стала эстрадная песня.

Объект исследования – отечественная эстрадная песня второй половины XX века.

Предмет исследования – жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни данного периода.

Цель исследования – выявить жанрово-стилевые особенности и сформировать методологический аппарат анализа эстрадной песни в опоре на положения, заложенные в музыковедческой литературе и адаптированные применительно к новому музыкальному материалу.

Основные задачи:

1. Обосновать принципы жанровой классификации эстрадной песни, базирующиеся на теории музыкальных жанров, разработанной в академическом музыкознании.

2. Сформировать методологический аппарат ее анализа, опираясь на положения, заложенные в музыковедческой литературе по проблемам жанра, теории интонации, музыкального языка, тематизма и драматургии, адаптируя их к изучаемому материалу.

3. Выявить выразительный потенциал типовых интонационных комплексов эстрадной песни и определить их роль в формировании жанровой специфики произведений.

4. Продемонстрировать мобильность жанровых моделей эстрадной песни, а также и явлений «жанрового синтеза» или «жанровой модуляции», которые становятся следствием свободного отношения исполнителей к композиторскому тексту.

5. Раскрыть особенности эстрадной песни на уровне индивидуального авторского стиля композитора и категории «автор-исполнитель».

6. На основе сравнительного анализа авторской и исполнительской интерпретаций выявить разные подходы к ее драматургической подаче.

Научная новизна исследования определяется тем, что в нем впервые:

1. Установлены принципы жанровой классификации эстрадной песни в опоре на представления о музыкальном жанре, сложившиеся в академическом музыкознании, и жанровые типы, функционирующие в народной, профессиональной музыке.

2. Разработана методика анализа эстрадной песни, адаптирующая общие принципы музыковедческого инструментария академической музыки к исследуемому жанру.

3. Предложены параметры изучения композиторского и исполнительского стилей эстрадной песни и категории «композитор-исполнитель».

4. Выявлена роль исполнительской интерпретации как в формировании, так и в изменении жанра песни.

5. Определены принципы музыкальной драматургии, реализованные в эстрадной песне в соответствии с ее жанровой спецификой и исполнительской интерпретацией.

В качестве **материала исследования** выбраны песни отечественной эстрады второй половины XX века⁴, рассмотренные не с исторической, а с теоретической точки зрения. Опора именно на этот период развития жанра обусловлена высоким профессионализмом композиторов, поэтов и исполнителей, что привело к кристаллизации определенной тематики, средств музыкальной выразительности и появлению типовых образцов разных жанров эстрадной песни. Выбор данных произведений обусловлен их художественной ценностью, соответствием заявленной теме и освоением в процессе многолетней педагогической деятельности соискателя в качестве преподавателя эстрадного вокала.

⁴ Исключение составляют песни Е. Ваенги, созданные уже в XXI веке.

Методы исследования. В процессе изучения темы был применен ряд взаимодополняющих методов:

– сравнительный, используемый для сопоставления исполнительских интерпретаций песенного материала;

– системный, позволяющий представить процессы, происходящие в эстрадной песне в совокупности жанрово-стилевых моделей академической и народной музыки.

– культурологический, применяемый для изучения феномена в динамике культурно-исторического процесса.

Положения, выносимые на защиту

1. Жанровая классификация современной эстрадной песни базируется на ключевых положениях, данных в отечественном музыкознании при определении понятия «музыкальный жанр»: «историческая преемственность», «тип содержания», «социальные функции, условия исполнения и восприятия».

2. Историческая преемственность жанровой классификации эстрадной песни опирается на две родовые жанровые ветви: фольклорную традицию (русская народная, городская песня) и академическую музыку (оперные арии, камерно-вокальная лирика).

3. Содержание эстрадной песни, как основной параметр жанровой классификации, заложено в поэтическом тексте и основывается на трех родах литературы: лирика, эпос и драма.

4. Широкий содержательный диапазон эстрадной песни (лирический, драматический, философский, гражданско-патриотический, пейзажно-созерцательный, иронично-сатирический и пр.) может быть интегрирован в различные жанры (лирическая песня, эстрадный монолог и баллада, театрализованная песня и песня в танцевальных ритмах). Ключевыми моментами классификационной характеристики становятся: наличие или отсутствие в песне сюжетности, повествовательности; концентрация в тексте внимания на передаче настроения, эмоционального состояния;

позиционирование временного фактора (настоящее или прошлое); интроспективная или экстравертная направленность текста.

5. Социокультурные процессы второй половины XX в. нарушили традиционную систему авторства. Коммерциализация массовой музыки привела к выдвиганию на первый план в песенном творчестве личностей исполнителя, аранжировщика, продюсера и появлению нового амплуа – композитор-исполнитель.

6. Свободное отношение к авторскому тексту, активное позиционирование личности певца приводит к возрастанию роли исполнительской интерпретации, что влияет на стабильность жанровых моделей эстрадной песни и создает явления жанрового синтеза (соединение в песне нескольких жанров) и жанровой модуляции (изменение жанра).

7. Основные этапы драматургии – экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка – применимы в эстрадной песне, и степень их проявления зависит от жанра песни, наличия в ней сюжетности или бессобытийности (медитативности), а главное – от особенностей исполнительской интерпретации, которая может акцентировать или вуалировать эти этапы.

Теоретическая значимость диссертации заключается в том, что результаты исследования создают платформу для дальнейшего изучения отечественной эстрадной песни в ее автономном и прикладном значении как феномена массовой культуры. В данной работе предлагается опыт применения традиционного музыковедческого инструментария к анализу эстрадной песни в ракурсе ее жанровой классификации (рождение новых, отмирание или трансформация старых жанров, жанровой модуляции, жанрового синтеза, жанрового стиля); индивидуального композиторского и исполнительского стилей; особенностей музыкального языка, формообразования, тематизма, закономерностей драматургии; интерпретации музыкального текста, связанной с проблемой аранжировки и нового отношения к авторству современной песни. То есть работа позволит адаптировать академические музыковедче-

ские теории музыкального стиля, жанра, драматургии к бытовому материалу, расширить сферу изучения современной музыки новыми именами композиторов и исполнителей.

Практическая значимость исследования связана с разработкой методологии анализа эстрадной песни. Данная проблематика может быть введена в консерваторские дисциплины исторического («История музыки XX – начала XXI в.», «История эстрадно-джазовой музыки», «История исполнительского искусства», «Массовая музыкальная культура»), теоретического («Драматургия музыкального произведения», «Музыкальная форма», «Анализ музыки кино», «Интерпретация музыкального произведения»), методического («Методика преподавания эстрадно-джазового пения») циклов для специальностей: «Музыковедение», «Композиция», «Музыкальное искусство эстрады», «Менеджмент в сфере искусства», «Музыкальная звукорежиссура». Особенно актуальна данная проблематика для специальности «Эстрадно-джазовое пение», поскольку позволит преподавателям и студентам глубже постигнуть суть исполняемых произведений в плане донесения смысла слова и создания целостного художественного образа.

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность полученных результатов обусловлена опорой на большое количество источников, содержащих музыкальный и исследовательский материал. Диссертация обсуждалась на заседании кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Основные идеи и положения исследования были представлены на международных и всероссийских научных и научно-практических конференциях в Москве (2015), Санкт-Петербурге (2016), Краснодаре (2015–2017, 2020), Майкопе (2018) и прошли апробацию в рамках лекционных и практических курсов, читаемых автором в ГБПОУ Краснодарского края «Сочинский колледж искусств». Положения диссертации отражены в 12 научных публикациях общим объемом 5 п. л., 4 из которых (объем 1,5 п. л.) – в изданиях, рекомендованный ВАК РФ.

Структура диссертации. Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (200 наименований, 12 из которых иностранные источники) и двух приложений (классификационные таблицы эстрадных песен и нотные примеры).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность работы, определяются объект, предмет, цель и основные задачи исследования, характеризуется степень изучения темы, оговаривается материал и методологические основы, излагаются научная новизна, положения, выносимые на защиту, теоретическая и практическая значимость.

Первая глава «Характеристика жанров эстрадной песни» состоит из пяти параграфов. В параграфе **1.1. «Принципы жанровой классификации эстрадной песни»** выявлены типовые свойства изучаемого феномена, обозначены принципы его жанровой классификации, базирующиеся на трех уровнях: историческом (взаимосвязь с фольклорной и академической традицией), содержательном (особенности поэтического текста и музыкального языка), социальном (специфика восприятия, условия исполнения). Фольклорные жанры – былины, баллады, лирические, игровые и плясовые песни – адаптировались в современных жанрах эстрадной песни – балладе, лирической песне, песне на основе танцевальных ритмов, песне-романсе. Традиция, идущая от академической музыки (оперные арии, камерно-вокальная лирика), вылилась в жанровую разновидность эстрадного монолога. Классификация песенных жанров по типу передаваемого в них содержания отличается широтой диапазона образов (лирических, драматических, философских, гражданско-патриотических, пейзажно-созерцательных, иронично-сатирических). Данный содержательный ряд способен проникать в различные типы эстрадной песни с учетом ключевых позиций жанровых характеристик, связанных с наличием или отсутствием в песне сюжетности, событий-

ности; концентрацией в тексте внимания на передаче эмоционального состояния; отражением настоящего или прошлого времени, запечатленного в поэтическом содержании; интроспективной или экстравертной направленностью текста. Предложенные классификационные характеристики позволили выделить пять ключевых жанров эстрадной песни: лирическая песня, монолог, баллада, песня в танцевальных ритмах, театрализованная песня, с их внутренней дифференциацией в соответствии с содержательными параметрами поэтического текста. Следующие параграфы первой главы посвящены анализу конкретных жанровых типов.

В параграфе 1.2. «**Лирическая эстрадная песня**» отмечается, что это наиболее значимый жанр современной массовой музыки. Содержательный диапазон лирической песни основывается на субъективизме, отсутствии событийности, интимности в передаче чувств, что определило ее проблематику – *любовная лирика* с внутренней дифференциацией: обращение к возлюбленной (возлюбленному), к образам природы, размышления о чувстве любви, переживания о встречах, разлуках, рефлексивная оценка себя или предмета своего внимания. При многообразии лирических песен им присущи общие черты. На уровне мелодического развертывания претворены типовые обще-лирические интонации, идущие от профессионального музыкального творчества (начало мелодии с вершины-источника, большая роль нисходящих развертываний в сочетании с хореической интонацией⁵; введение в структуру мелодии «метрического цикла», интонаций опевания, принципа мелодического сопротивления, восходящей сексты от V к III ступени в миноре, секвенций как средства динамизации и развертывания эмоций). На уровне формообразования – принцип контраста, претворенный в куплетной форме с припевом. На уровне гармонии – наличие минорной тональности, частое отклонение в субдоминанту как прием развития и усугубления мелодраматического образа, введение стереотипного оборота – «золотой секвенции».

⁵ Отметим позиционирование данного приема в кульминационных зонах, расположенных в начале припева песни.

Отдельную область лирической песни занимает содержание, связанное с пейзажно-созерцательной, философской, гражданской лирикой. В сочинениях, репрезентирующих *пейзажно-созерцательную лирику*, ярка связь с романтической традицией, что проявляется как в их образном строе (растворение героев в поэтических образах природы), так и в оригинальности и сложности гармонического языка произведений. Отсюда своеобразие фактурного оформления песен, повышенная роль колорита созвучий за счет введения гармонических оборотов с нарушением функциональной логики, многотерцовых комплексов, альтерированных аккордов, модуляций в отдаленные тональности. Нестандартна и композиция произведений, где куплетная форма с припевом усложняется неквадратностью, наличием инструментальных проигрышей, развернутыми кодами.

Проблематику *гражданской лирики* можно дифференцировать как песни о войне и победе, песни о малой родине, песни о родном доме и родных просторах. Для них характерны опора на первичные жанры (марш, народная песня), что проявляется в ритме (пунктирный ритм), использовании трихордовых попевок в мелодии, ладовых особенностях (ладовая переменность, лады народной музыки), плагальных и прерванных оборотов в гармонии.

Философская лирика связана не с субъективными переживаниями героя, а с обобщенной лирической проблематикой, обращенной к вечным темам: размышление о смысле жизни, превратностях судьбы, поисках истины, проблемам смерти и бессмертия, борьбы добра и зла и пр. Лирическая песня с философской проблематикой должна отвечать, как минимум, двум содержательным параметрам: наличию подтекста и глубоких обобщений обыденных житейских истин. В музыкальном плане в песнях данной проблематики наличествует как правило развернутая драматургия с экспозицией, кульминационными зонами, развязкой-репризой (например, песня «Два стрижа», муз. Р. Паулса, сл. А. Вознесенского). Нестандартностью отличаются и принципы формообразования, где на смену куплетности приходят иные формы: сложная двухчастная («Дорога», муз. С. Баневича, сл. Т. Калининой), смешанная

форма, сочетающая строфичность с трехчастностью («Играет орган», муз. Д. Тухманова, сл. М. Пляцковского).

В работе отмечается условность введения лирических песен в ту или иную классификационную группу в связи с пограничностью текста и музыкального языка некоторых сочинений, повышенной ролью исполнительской интерпретации и аранжировки, изменяющих жанровую принадлежность песни.

В параграфе **1.3. «Эстрадный монолог»** показывается как от оперного монолога через камерно-вокальную монологическую лирику протягиваются нити к жанру эстрадной песни, в котором монолог стал одним из ее ключевых жанровых подвидов. На основе анализа монологов («Пришла и говорю», муз. А. Пугачевой, сл. Б. Ахмадулиной; «Реквием – исповедь артиста», муз. С. Павлиашвили, сл. А. Лебедева; «Не отрекаются любя», муз. М. Минкова, сл. В. Тушновой; «Сто часов счастья», муз. К. Орбеляна, сл. В. Тушновой; «Храни меня мой талисман», муз. А. Барыкина, сл. А. Пушкина) доказываются следующие положения:

1. Внутрижанровая классификация монологов в эстрадной песне базируется на поэтическом содержании и эмоциональной основе, вследствие этого их можно разделить на драматические, лирические, медитативные, а также монологи-размышления, монологи-самовыражения, монологи-обращения.

2. Монологи, как правило, пишутся на основе высокой поэзии (Б. Ахмадулина, А. Вознесенский, Е. Евтушенко, А. Пушкин, М. Цветаева и пр.). В их названии, как и в тексте, подчеркивается основная мысль, повторяемая на протяжении произведения и приобретающая значение вербального лейтмотива, в котором отражено философское, лирическое или драматическое содержание.

3. Обращение к жанру эстрадного монолога можно считать стилевой чертой творчества композиторов-песенников (М. Минков, К. Орбелян, Р. Паулс, М. Таривердиев и др.). Исполнение эстрадного монолога требует от певца не только хороших вокальных данных, но и драматического таланта.

Среди таких исполнителей можно назвать Т. Гвердцители, Л. Гурченко, И. Дубцову, О. Кормухину, И. Отиеву, И. Понаровскую, А. Пугачеву и др.

4. В музыкальном языке эстрадных монологов первичной является не мелодия с внутрислоговыми распевами, а выразительное произнесение текста, отсюда использование речитатива, декламации, ариозного типа мелодии. Музыкальная форма монологов производна от поэтического текста, поэтому они, как правило, пишутся в строфической или свободной форме, а обращение к куплетности преодолевается за счет отсутствия припева и особенностей исполнения (изменение темпа, ритмическая свобода, усиление динамики, интонационное подчеркивание отдельных слов, выделение основных драматургических этапов, яркость кульминаций).

В параграфе **1.4. «Эстрадная баллада»** обобщаются типовые черты литературной и народной баллады, выводятся особенности эстрадной баллады, для которой характерны повествовательность, пересказ событий в прошедшем времени, опора на устоявшиеся типовые «вечные» сюжеты, наличие специфического конфликта с переходом действия в повествование и наоборот, монументальность, масштабность всего произведения или его частей, фольклорная основа (как сюжетная, так и музыкально-тематическая). В зависимости от особенностей текста, комплекса средств музыкальной выразительности, характера исполнения эстрадные баллады разделяются на лирические («Любовь останется», муз. В. Гаврилина, сл. Б. Гершта), драматические («Два брата», муз. В. Гаврилина, сл. В. Максимова), социальные («Крысолов», муз. О. Кваши, сл. В. Панфилова), театрализовано-сатирические («Баллада о Штирлице», муз. А. Укупника, сл. А. Крastoшевского).

Куплетная форма эстрадных баллад динамизируется сквозным сюжетным развитием, что способствует выявлению драматургических закономерностей с яркими кульминациями; в жанр естественно вплетается элемент театрализации; мелодическая основа баллады достаточно часто взаимосвязана с фольклором через интонации русской народной песни, использование натурального минора, сказовой речитативности, идущей от пословиц, погово-

рок. В зависимости от исполнительской интерпретации, особенностей аранжировки, жанр эстрадной баллады может модулировать, приобретая черты романса, монолога, лирической песни или становиться полижанровым образованием, совмещая в себе несколько жанров.

В параграфе **1.5. «Другие жанровые разновидности»** рассматриваются произведения в танцевальных ритмах и театрализованные песни. Отмечается, что в первой группе ярко проявляет себя жанр второго плана, связанный с танцевальностью. При этом вальс или танго привлекает авторов с точки зрения донесения определенного содержания. Обращение к твисту или латиноамериканским ритмам (босса-нова, румба, самба) объясняется следствием адаптации западных жанров на отечественной почве. Элементы театрализации через сюжетность, персонификацию, диалогичность могут проникать в разные жанры эстрадной песни (балладу, лирическую песню), но особенно это характерно для произведений шуточно-иронического содержания, где вводятся межтекстовые взаимодействия (вербальные, музыкальные цитаты), конкретизирующие сюжет или образ песни. Театрализация в эстрадной песне берет свои истоки от музыкально-театральных жанров, кинематографа, влияния культуры видеоклипа, но, в тоже время, классического романса XIX века (А. Даргомыжский, М. Мусоргский), жанровой природы песен А. Вертинского. Интерес к танцевальности как жанру второго плана можно считать стилевой чертой некоторых композиторов-песенников (Л. Агутин, А. Зацепин, С. Пожлаков, Г. Пономаренко, Ю. Саульский и др.); тенденция к театрализации связана скорее с образами конкретных исполнителей: Л. Вайкуле, А. Пугачева, Д. Певцов и др.

Вторая глава «Стиль эстрадной песни» состоит из пяти параграфов, в первом из которых – **2.1. «Параметры изучения композиторского и исполнительского стилей»** – на основе анализа музыковедческой литературы определяются стилевые уровни эстрадной песни, опирающиеся на категории композиторского (авторского), исполнительского, стиля «автор-исполнитель», что в целом определяет жанровый диапазон эстрадной песни.

Параграф **2.2. «Композиторский стиль песен И. Корнелюка»** резюмирует стилевые особенности сочинений автора, написанных в содружестве с Р. Лисиц. Отмечается, что при опоре на традиционные жанры эстрадной песни (лирическая песня, монолог, баллада, театрализованная песня) и сохранении их жанрового стиля, в музыке композитора выявляются индивидуальные черты, связанные с колористической трактовкой гармонии, обобщающей традиции как романтической эпохи (использование альтерированных аккордов, красочных модуляций в отдаленные тональности), так и гармонии кучкистов, особенно Н. А. Римского-Корсакова (применение параллельного и одноименного мажора-минора). Своеобразием и высоким профессионализмом отличаются аранжировки И. Корнелюка с развитыми полифоническими голосами, умелой имитацией тембрового спектра симфонического оркестра с помощью синтезатора, электрогитары, ритм-секции.

В параграфе **2.3. «Песни М. Таривердиева в контексте стиля композитора»** на примере анализа песен «Предчувствие любви» на стихи Н. Добронравова из художественного фильма «Сказка для взрослых» (Россия, 1982, реж. Т. Шахвердиев) и «Музыка» (памяти Шопена) на стихи В. Орлова из художественного фильма «Любить» (Мосфильм, 1968, реж. М. Калик) выявляются черты камерно-эстрадного стиля композитора, связанного с особым вниманием к поэтическому тексту, песенностью на декламационной основе, повышенной ролью сопровождения. Индивидуальность гармонического языка композитора реализуется через взаимодействие позднеромантических созвучий с гармониями джазовой и эстрадной музыки и использованием в фактурном развитии мелодико-гармонических моделей музыки барокко. В песнях сочетаются разные жанры (романс, мадригал, вокализ, ноктюрн) и разные стили – от барокко и позднего романтизма (Лист, Шопен, Рахманинов) до популярной эстрадно-джазовой музыки XX века.

В параграфе **2.4. «Феномен "автор-исполнитель" в стилевом диапазоне эстрадной песни»** исследуются процессы, связанные с проблемой авторства: снижение в процессе создания песни значимости композитора и

возрастание роли исполнителя. Явление «автор-исполнитель» рассмотрено на материале творчества И. Талькова и Е. Ваенги.

В разделе **2.4.1. «Песенное творчество И. Талькова»** отмечается, что развитие его индивидуальности шло от лирических песен через образы русской истории к актуализации политических проблем с их обличительно-сатирическим подтекстом. В жанровом диапазоне песен Талькова сосуществуют две контрастные сферы: лирическая в ее любовной, гражданской, философской проблематике и социально-политическая, связанная с сатирическими образами. Все песни Талькова автобиографичны, с оттенком трагизма, горькой иронии. Если для лирических высказываний характерна предельно сдержанная манера исполнения, опора на жанр медленной босса-новы, то произведения социально-политической проблематики опираются на песенный рок или рэп-рок. Поэтическая составляющая преобладает над музыкальной, отсюда мелодическая индивидуальность проявляет себя не в вокальной партии, а, как правило, в инструментальном вступлении или инструментальных связках между куплетами. Несмотря на наличие в творчестве Талькова некоторых черт бардовской песни (глубина поэтического текста, исповедальность тона, вторичность музыкальной составляющей), данного автора-исполнителя с трудом можно отнести к категории бардов, поскольку его сочинения содержат профессиональную аранжировку, звучат в сопровождении инструментального ансамбля, имеют атрибут концертности, что проявляется и в сценическом имидже певца, и в широкой слушательской аудитории.

Можно предположить, что в творчестве Талькова зародилась новая жанровая разновидность авторской песни, наметившаяся в отечественной эстраде в конце XX – начале XXI в. и реализованная в песенном варианте «автор-исполнитель», типичным представителем которого стала Елена Ваенга.

Обзору ее деятельности посвящен раздел **2.4.2. «Жанрово-стилевые черты творчества Е. Ваенги»**. Отмечается, что жанровый диапазон песен автора охватывает лирические песни, монологи, романсы, песни в народной

манере, баллады, театрализованные песни. Их образным строем стали любовная тематика, философская проблематика, образы Родины, любимых городов, отца, матери, сына, юмористическое начало. Исполнительский стиль Ваенги отличается своеобразной вокальной мелизматикой, открытой эмоциональностью, способностью проживать песню на сцене. В композиторской и исполнительской манере отсутствует тенденция к развернутому драматургическому процессу с ярко выраженными кульминациями, что несколько не нарушает цельность художественного образа. Это компенсируется трепетным отношением к тексту, донесением его смысла до слушателей. В композиторском стиле Ваенги можно отметить взаимосвязь жанра с особенностями аранжировок (тяготение к чистым тембрам и «живому» аккомпанементу солирующего фортепиано, гитары – в романсах, лирических песнях; использование перкуссии в произведениях с латиноамериканской основой; тенденции к звукописи в песнях народной тематики; использование цитат и аллюзий в инструментальных вступлениях и проигрышах сочинений, связанных с музыкой романтической традиции («Шопен», «Снег»), эпохой барокко («Клаввиши»), народной песней («Тайга»); воссоздание цыганского и молдавского фольклора.

Цель параграфа **2.5. «Исполнительский стиль и проблемы интерпретации»** выявить, каким образом изменение аранжировки и различная исполнительская интерпретация может трансформировать жанр песни путем жанровой модуляции (переход в другой жанр) или жанрового синтеза (сочетание нескольких жанров). В качестве образцов для анализа взяты песни «Беда» (муз. и сл. В. Высоцкого), «На тот большак» (муз. М. Фрадкина, сл. Н. Доризо), «Арлекино» (муз. Э. Димитрова, сл. Б. Баркаса).

Анализ песни В. Высоцкого «Беда» в исполнении М. Влади, А. Пугачевой, Е. Ваенги, Зары, Азизы, И. Аллегровой, О. Кормухиной, Т. Гвердцители позволяет проследить, как изменение аранжировки и различная исполнительская интерпретация трансформируют песню в рамках основного жанра (фольклорная баллада, рок-баллада), жанровой модуляции (пере-

ход в жанр романса, драматической театрализованной сценки, эстрадного шлягера) и жанрового синтеза (баллада-монолог, баллада-романс).

Песню М. Фрадкина «На тот большак», впервые прозвучавшую в фильме «Простая история» (Киностудия им. Горького, 1960, реж. Ю. Егоров), интерпретировали певцы, работающие в народном стиле (Н. Кадышева, Н. Бабкина), кантри-фолк (И. Сурина), драматические актеры (Э. Быстрицкая, Л. Гурченко, В. Ланская), отечественные эстрадные певицы (К. Шульженко, А. Пугачева), рок-группа «Машина времени». Исполнение Н. Кадышевой и Н. Бабиной не нарушает народно-лирический профиль песни. И. Сурина привносит в песню черты лирического романса. Наиболее кардинальную интерпретацию со сменой жанра песня получает в исполнении Л. Гурченко (драматический монолог в традициях камерно-вокальной лирики) и А. Пугачевой (лирический монолог).

В параграфе рассмотрены исполнительские интерпретации Э. Димитрова, А. Пугачевой и В. Бирюковой эстрадной песни «Арлекино» (муз. Э. Димитрова, сл. В. Андреева). В трех исполнениях одной песни заложены разные смыслы. Генеральная идея каждой версии, как и ее драматургическое решение и жанровая специфика, различны. Песня Э. Димитрова решена в жанре баллады, что проявляется в повествовательном сюжете о судьбе Арлекино. В исполнении Пугачевой жанр баллады трансформируется в лирико-психологический монолог-исповедь, пропитанный горькой иронией. Выразительный эффект в песне достигается не только интонациями голоса, но и жестами, внешним видом. Масштабность песне придает тема вступления – цирковой марш, привносящий эффект театральности.

Исполнительская интерпретация В. Бирюковой опирается на вариант, созданный А. Пугачевой, но в песню добавлены два лирических эпизода с новой мелодией и словами, увязывающими сочинение с проектом «Голос». В песне отсутствует яркое эксцентрическое и комедийное начало, она решена в драматическом ключе. Таким образом, оттолкнувшись от первоисточника,

А. Пугачева создает новое произведение. Интерпретация В. Бирюковой вносит иную смысловую линию о востребованности артиста на эстраде.

Логика развития трех параграфов **третьей главы «Закономерности музыкальной драматургии эстрадной песни»** направлена на выявление драматургических особенностей жанра баллады и монолога в контексте авторской и исполнительской интерпретации.

В параграфе **3.1. «Типология музыкальной драматургии»** на основе работ отечественных музыковедов по проблемам драматургии дается ее классификация, рассматриваются драматургические этапы, типы кульминаций, их количество, расположение, средства создания, эмоциональное наполнение как важные факторы в организации драматургического процесса. Отмечается, что драматургический план песни складывается из содержания поэтического текста (сюжетного или бессюжетного), комплекса средств музыкальной выразительности, определяемых в том числе и аранжировкой, и, самое главное, исполнительской интерпретации, благодаря которой одна и та же песня может репрезентировать разные типы драматургии. Следующие параграфы посвящены анализу драматургического процесса песни в его взаимосвязи с исполнительской интерпретацией.

В параграфе **3.2. «Драматургия эстрадной песни-баллады»** в качестве материала для сравнительного анализа взяты песни-баллады композитора Е. Мартынова, на стихи А. Дементьева: «Лебединая верность» и «Баллада о матери».

Песня «Лебединая верность» интерпретировалась многими популярными певцами: Т. Гвердцители, Л. Долиной, А. Лорак, В. Ободзинским, С. Ротару; М. Тишманом, дуэтом В. Ланской и Д. Клявера, и др. В прочтении песни Е. Мартыновым передан контрастно-эпический тип драматургии, в котором экспозиция событий представлена в первом куплете, в то время как его последние две строки («Вдруг по птицам кто-то выстрелил») переводят нас в этап завязки как драматического осознания события героем. Этап развития включает первое проведение припева, второй куплет и второе проведение

припева. Здесь действует принцип контраста как образного (переключение от описания событий к их эмоциональному драматическому пониманию), так и тематического (контраст темпа, динамики, типа мелодии, манеры интонирования). Этап динамической кульминации, созданной усилением звучности и ускорением темпа, приходится на точку «золотого сечения». Эта кульминация сменяется «тихой», смысловой – общая генеральная пауза, приводящая к этапу развязки и кульминации-эпилогу, своеобразному гимну любви.

Драматургический план песни «Лебединая верность» в исполнении А. Воробьевой (2014, финал конкурса «Голос»), разработанный ее наставником А. Градским, отличается новым прочтением, в котором смещены традиционные для восприятия акценты, что заставило переоценить эту, ставшую классикой, песню. Так экспозиция сочинения расширена и включает в себя весь первый куплет и припев, которые исполняются в одной манере, динамике и темпе без традиционного контраста. Это привносит в песню новый смысл: не драматический, а отстраненно-сдержанный ракурс восприятия событий. Этап развития (2 и 3 куплет) прерывается драматической кульминацией (второе проведение припева). Тихая кульминация, развязка и эпилог объединены единой линией и вносят в музыкальную форму смысловую и тематическую симметрию: медленная экспозиция с чертами эпического сказа, интенсивное развитие и общая реприза-кода.

Творческим тандемом Е. Мартынов – А. Дементьев была создана «Баллада о матери». Основные исполнители: Е. Мартынов, Л. Лещенко, С. Ротару, Л. Серебренников, В. Бирюкова. Несмотря на повествовательность сюжета, присутствие образа рассказчика, переключение повествования в реальное действие, то есть все типовые черты эпоса (а, следовательно, и контрастно-эпического типа драматургии), данная баллада решена авторами в другом драматургическом ключе. Песня написана в сквозной форме, поскольку три строфы поэтического текста объединены единой линией развития, охватывающей экспозицию; первую волну нарастания, завершающуюся кульминацией; вторую волну нарастания с динамической и тихой кульмина-

цией; третью волну нарастания с динамической кульминацией и кодой. В тексте присутствует ключевая фраза «Алексей, Алешенька, сынок», выполняющая роль своеобразного лейтмотива. Трехуровневый волновой принцип развития, характерный для конфликтно-драматического типа оперной и симфонической драматургии, реализован Мартыновым в жанре песни-баллады.

В параграфе **3.3. «Драматургия эстрадной песни-монолога»** драматургические функции рассмотрены на примере песни «*Хочешь?*», музыка и стихи Земфиры Рамазановой из альбома «Прости меня, моя любовь» (2000 г.) в исполнении автора и двух интерпретаций этого сочинения Людмилы Гурченко (телепередача «Линия жизни», 2005 г. и видеоклип, 2011). Песня «Хочешь..?» в исполнении Земфиры относится к типу бесконтрастной лирико-монологической драматургии, где преобладает экспозиционное изложение и драматургические этапы достаточно сглажены и условны. Развитие присутствует лишь в инструментальном проигрыше, кульминация практически не ощущается, а этап развязки приходится на двукратное проведение припева. Данная трактовка песни соответствует сдержанно-отстраненной манере исполнения Земфиры.

Иной образ представлен в этой песне Л. Гурченко. Это драматический монолог-обращение с ярко выраженным нарастанием конфликтности и эмоционального напряжения. Певица увеличивает масштаб песни за счет повторения второго куплета и расширения коды. Два варианта исполнения песни Гурченко (2005 и 2011 гг.) дают несколько иную трактовку драматургического процесса при сохранении жанра – драматический монолог. В интерпретации 2005 года ясно выражены фазы драматургии: экспозиция, две волны развития, завершающиеся динамическими кульминациями и краткая развязка на словах «Пожалуйста, только живи». В интерпретации 2011 года усилен драматизм песни, причем не только за счет экспрессивности исполнения, но и перераспределении драматургических фаз, что выражено в расширении зоны динамической кульминации, тихой кульминации в момент развязки и наличии второй динамической кульминации в коде.

Принципы конфликтной драматургии рассмотрены на примере песни-монолог «Женщина, которая поет» (муз. А. Пугачевой, Л. Гарина, сл. К. Кулиева в переводе Н. Гребнева) из одноименного фильма реж. А. Орлова (Мосфильм, 1978) в оригинальном исполнении А. Пугачевой и интерпретации дуэта Н. Преснякова и О. Кляйн. По жанру это драматический монолог, где личные чувства героини приобретают не субъективный, а, поистине, широкий эпический охват эмоций. Отсюда гимнический характер мелодии, поддержанный фортепианной фактурой аккомпанемента. В песне представлен конфликтно-драматический тип драматургии, с учетом того, что конфликт носит не внешний, а внутренний характер. Экспозиция сменяется этапом завязки, переходящим в интенсивное развитие с ускоренным движением к динамической и смысловой кульминации в точке «золотого сечения». Развязка уравнивает всю форму и ставит заключительную точку в разрешении внутреннего конфликта в душе героини. Каждый раздел формы, как и этап драматургии, цикличен внутри, и содержит трехфазное развитие (импульс, развитие, завершение). Данная песня стала настоящим хитом. Одна из причин ее популярности – естественность драматургического процесса, направленность формы на слушательское восприятие.

Исполнение этой песни дуэтом Н. Преснякова, О. Кляйн настолько оригинально, что изменился как образный строй в сторону драматизации и субъективности эмоций (в сравнении с объективно-обобщенной трактовкой А. Пугачевой), так и драматургические этапы и структура песни. Драматизация проявилась в усилении темповых и динамических контрастов и их неожиданной смене, в привнесении рок-вокала в кульминационные моменты формы, в повышении tessitury пения (Н. Пресняков), в интонационных подводках к ключевой фразе «Той женщине, которая поет». Она интонируется настолько ярко и каждый раз с новым смыслом, что производит впечатление сквозного лейтмотива-характеристики героини песни. Эта мысль подтверждается в конце песни, когда на экране появляется А. Пугачева и допевает последнюю строчку. Расположение кульминаций, их увеличение (дина-

мическая и кульминация-эпилог), расширение репризы и сокращение среднего раздела изменяют общую структуру песни. Она становится трехчастной с полной, уравновешенной репризой и связкой-эпизодом в средней части. В интерпретации Н. Преснякова и О. Кляйн – это драматическая ода великой певице, в то время как в исполнении А. Пугачевой – это монолог – поиск смысла жизни и принятия правильного решения.

Основные типы драматургии, реализуемые через драматургические этапы, находят отражение в жанре эстрадной песни, причем исполнительская интерпретация способна изменить тип драматургии, усилить отдельные ее этапы вплоть до трансформации жанра песни.

В Заключении обобщаются результаты и подводятся итоги исследования. Отмечается, что в диссертации был задействован широкий спектр песенного материала отечественной эстрады второй половины XX века, рассмотренный не с исторической, а теоретической точки зрения. Опора именно на этот период развития эстрадной песни обусловлена высоким профессионализмом композиторов, поэтов и исполнителей, что привело к кристаллизации определенной тематики, средств музыкальной выразительности и появлению типовых образцов разных жанров эстрадной песни. «Знак качества» песенного наследия этого периода подтверждается тем, что многие песни второй половины XX века живут по сей день и интерпретируются молодыми исполнителями. Материал, представленный в исследовании, может стать основой для дальнейшей разработки проблематики эстрадной песни в научном, педагогическом и творческом ракурсах.

По теме диссертации опубликованы следующие работы

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ

1. Маевская, И. В. М. Таривердиев, песня из фильма «Предчувствие любви»: жанрово-стилевой анализ // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2016. – №1 (60). – С. 74–79, [0,4 п. л.].

2. Маевская, И. В., Шак, Т. Ф. Особенности драматургии эстрадной песни на примере жанра монолога // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2017. – № 4 (67). – С. 27-31, [0,4 п. л.].

3. Маевская, И. В. Жанрово-стилевые аспекты эстрадной песни: к постановке проблемы // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2018. – № 1 (68). – С. 64–68, [0,3 п. л.].

4. Маевская, И. В. Жанровая модуляция и жанровый синтез в интерпретации эстрадной песни // Манускрипт. – Тамбов: Грамота. – 2019, № 3. – С.127–131, [0,4 п. л.].

Другие публикации по теме диссертационного исследования

5. Маевская, И. В. Интерпретация эстрадной песни в контексте проблем музыкальной драматургии // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом. Сборник трудов Международной научной конференции 13–18 апреля. 2015 г. / Ред.-сост. Г. Консон. – М.: Liteo. 2015. – С. 572–581, [0,5 п. л.].

6. Маевская, И. В. Сравнительный анализ как инструмент изучения эстрадной песни // Музыка в пространстве медиакультуры. Сб. статей по материалам второй Международной научно-практической конференции 13 апреля 2015 года. – Краснодар: КГИК, 2015. – С. 103–105, [0,4 п. л.].

7. Маевская, И. В. К проблеме интерпретации эстрадной песни в жанре видеоклипа // Проблемы подготовки режиссеров мультимедиа: материалы VIII Всероссийской научно-практической конференции, 22 апреля 2016 г. – СПб. : СпбГУП, 2016. – С. 83–85, [0,5 п. л.].

8. Маевская, И. В. О жанровом стиле песен Игоря Корнелюка //

Вестник Краснодарского государственного института культуры. – 2016. – № 4(8). – URL: vestnikkguki.esrae.ru/9-170 (дата обращения: 20.09.2020), [0,3 п. л.].

9. Маевская, И. В. Песня М. Таривердиева «Музыка»: опыт жанрово-стилевого анализа // Музыка в пространстве медиаккультуры. Сб. статей по материалам Третьей Международной научно-практической конференции 18 апреля 2016 года. – Краснодар: КГИК, 2016. – С. 109–113, [0,4 п. л.].

10. Маевская, И. В. Эрика Баду как социокультурный феномен афроамериканской музыки // Музыка в пространстве медиаккультуры: Сб. статей по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции 17 апреля 2017 года. – Краснодар: КГИК, 2017. – С. 126–129, [0,4 п. л.].

11. Маевская, И. В., Шак, Т. Ф. Религиозные мотивы в отечественной эстрадной песне (на материале жанра монолога) // Богослужebные практики и культовые искусства в современном мире. Сб. статей по материалам третьей Международной научной конференции. – Майкоп: Изд-во «Магарин О.Г.», 2018. – С. 442–451, [0,5 п. л.].

12. Маевская, И. В. Феномен «автор-исполнитель» в стилевом диапазоне эстрадной песни // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. Сб. статей по материалам III Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием. – Краснодар: КГИК, 2020. – С. 175–188, [0,5 п. л.].