

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.3.26>

Маевская Илона Владимировна

**ЖАНРОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ И ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ**

Статья посвящена проблеме изучения эстрадной песни. На основе сравнительного анализа исполнительских интерпретаций песен "Беда" (музыка и стихи В. Высоцкого) и "На тот большак" (музыка М. Фрадкина на стихи Н. Доризо) доказывается, что изменение аранжировки, свободное отношение к авторскому тексту и различная исполнительская манера могут трансформировать жанр эстрадной песни, изначально заложенный в композиторском замысле, через такие явления, как жанровая модуляция (переход в другой жанр) или жанровый синтез (сочетание нескольких жанров).

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2019/3/26.html](http://www.gramota.net/materials/9/2019/3/26.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 3. С. 127-130. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2019/3/](http://www.gramota.net/materials/9/2019/3/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

# Музыкальное искусство

## Musical Art

---

УДК 7

Дата поступления рукописи: 14.01.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.3.26>

*Статья посвящена проблеме изучения эстрадной песни. На основе сравнительного анализа исполнительских интерпретаций песен «Беда» (музыка и стихи В. Высоцкого) и «На тот большак» (музыка М. Фрадкина на стихи Н. Доризо) доказывается, что изменение аранжировки, свободное отношение к авторскому тексту и различная исполнительская манера могут трансформировать жанр эстрадной песни, изначально заложенный в композиторском замысле, через такие явления, как жанровая модуляция (переход в другой жанр) или жанровый синтез (сочетание нескольких жанров).*

*Ключевые слова и фразы:* эстрадная песня; жанр; интерпретация; жанровая модуляция; жанровый синтез; аранжировка.

**Маевская Илона Владимировна**

Краснодарский государственный институт культуры

[ilona2207@mail.ru](mailto:ilona2207@mail.ru)

### ЖАНРОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ И ЖАНРОВЫЙ СИНТЕЗ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

Отечественный музыковед А. Б. Шнитке в статье, написанной в начале 80-х годов прошлого века и посвященной анализу песен А. Петрова 60-х годов, отмечает: «Общеизвестно, что песенный жанр – передовой край нашего искусства. <...> Тем не менее песенные проблемы остаются жгучими и по сей день: не утихают споры о том, “что такое хорошо и что такое плохо” в жанре песни. Ясно ощущается неразработанность принципов анализа, отсутствие специальных исследований в жанре творческого портрета композиторов, работающих в области песни» [15, с. 169-170]. Думается, что дистанция в четыре десятилетия несколько не сгладила, а лишь усугубила проблему отсутствия профессионального музыковедческого анализа современной эстрадной песни.

Однако было бы неверным утверждать, что отечественная массовая песня, следующая за вехами исторического развития нашей страны, не была предметом изучения. Ей посвящались многочисленные дискуссии, пленумы, совещания республиканского и всесоюзного значения. В песенном жанре работали профессиональные композиторы, обладающие яркой творческой индивидуальностью. Отечественное музыкознание не могло остаться в стороне от этого процесса. Песенный материал проникал в академические жанры отечественной оперы, симфонии, инструментального концерта, пронизывал музыкальную составляющую кинематографа. А. М. Цукер отмечал: «Советская российская массовая музыка, отражая неповторимые социальные реалии нашей страны и ее истории, развивалась по своим законам, создавая на каждом из этапов собственные жанровые приоритеты. На протяжении десятилетий, вплоть до 60-х годов, абсолютным монополистом в этой области было творчество профессиональных композиторов-песенников, а главным жанром, соответственно – советская массовая песня. Все другие разновидности бытового музицирования находились под ее влиянием, более того, песня оказывала воздействие и на жанры академического музыкального искусства» [11, с. 47-48]. Отечественное музыкознание не могло остаться в стороне от этого процесса. Появлялись научные статьи и монографии, ставящие целью изучение советской массовой песни. В этом ряду отметим аналитические статьи Л. Мазеля в сборнике «Этюды о Шостаковиче» о двух песнях композитора [8], исследование В. Зака «О мелодике массовой песни (опыт анализа)» [4], работы В. Васиной-Гроссман о взаимодействии музыки и поэтического слова, в которых содержится и анализ песенного материала [1], исследование Л. Кулаковского «Песня, ее язык, структура, судьбы» [6], В. Д. Конен «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» [5] и др.

Массовые советские песни являлись важным политико-идеологическим фактором. К их созданию привлекались профессиональные композиторы и поэты. Анализ массовых песен был социальным заказом научному музыкознанию середины и второй половины XX века.

Иная картина складывается на рубеже XX – начала XXI в. Идеологическая функция песни стала вытесняться коммерческо-развлекательной, что привело к иному позиционированию эстрадной песни, трансформациям

ее социального статуса, принципов функционирования, жанровой специфики, проблемы авторства. По мнению А. М. Цукера, «на эстраде личность автора перестала акцентироваться, оказалась подмятой всевластной фигурой исполнителя – эстрадной звезды. Артистический имидж последнего обладал самоценностью, за ним устанавливалось негласное право произвольно вторгаться в авторский текст, творить его по своему усмотрению или вообще обходиться изделиями собственного изготовления. Не случайно с 70-х годов все большее место на эстраде занимает тип композитора-певца (или певца-композитора)» [11, с. 55-56]. Таким образом принижается, а иногда сводится на нет роль композиторов-профессионалов, на смену которым приходят музыканты-любители или композиторы-исполнители. Возможно, это стало одной из причин утраты интереса музыковедов к анализу эстрадной песни. Тем не менее можно отметить некоторые работы, поднимающие проблемы музыкальной драматургии в контексте интерпретации эстрадной песни [13], особенности воплощения поэзии Серебряного века в жанре отечественной эстрадной песни [12], композиционные функции песенного материала в структуре кинотекста [10; 14].

**Актуальным** видится комплекс направлений, в аспекте которых может идти изучение эстрадной песни в теоретическом и историческом плане. Это проблемы жанровой классификации эстрадной песни, особенности стиля композиторов-песенников, принципы взаимодействия поэтического и музыкального текстов, специфика музыкального языка, формообразования, тематизма, закономерности драматургии эстрадной песни. Отдельного рассмотрения требует проблема исполнительской интерпретации эстрадной песни, ранее не актуализируемая в отечественном музыкознании.

**Цель** статьи – на основе сравнительного анализа исполнительских интерпретаций двух эстрадных песен выявить, каким образом изменение аранжировки, свободное отношение к авторскому тексту и различная исполнительская манера, заложенная в специфике эстрадной песни, могут трансформировать ее жанр, изначально намеченный в композиторском замысле, через такие явления, как жанровая модуляция (переход в другой жанр) или жанровый синтез (сочетание нескольких жанров).

В качестве материала для анализа выбраны две разножанровые песни: «Беда» (музыка и стихи В. Высоцкого) и «На тот большак» (музыка М. Фрадкина на стихи Н. Доризо), написанные в 60-70-е годы XX века, но не утратившие актуальность в наше время и неоднократно интерпретируемые современными исполнителями.

Песню «Беда» в «классическом» исполнении В. Высоцкого и Марины Влади, для которой и написана песня, можно отнести к жанру народной лирическо-трагической баллады. Это повествование о несчастной любви и тяжелой женской доле. В песне есть автобиографические отсылки на непростые взаимоотношения Высоцкого с Мариной Влади.

На фольклорные прототипы указывает основной образ песни – одушевленная, персонифицированная фигура Беды, присутствующая во многих народных сказках, легендах, пословицах, поговорках. Приведем примеры нескольких пословиц: «Беду скоро наживешь, да не скоро выживешь», «Пришла беда, отворяй ворота», «Тонешь в беде как в темной воде».

Последняя из пословиц, где Беда сравнивается с темной водой, перекликается с образом баллады.

*Я несла свою Беду  
По весеннему по льду.  
Надломился лед – душа оборвалась,  
Камнем под воду пошла,  
А Беда, хоть тяжела,  
Да за острые края задержалась.*

Связь с фольклором прослеживается в поэтическом тексте через зарифмованные смягченные (простонародные) окончания глаголов: *оборвалась, задержалась, увязались, ухмылялась*.

Песня написана в куплетной форме и содержит четыре куплета. При всей кажущейся простоте этой формы, когда структура куплета представляет собой однотональный период из двух предложений с внутренним расширением за счет прерванного оборота (8 т. + 12 т.), нужно отметить неповторность тематического материала предложений. То есть второе предложение периода является продолжающим развитием первого и способствует развитию, продвижению как музыкального тематизма, так и сюжета песни. Отсылка к жанру русской лирической песни формируется за счет мелодии широкого диапазона (в объеме дуодецимы), скачков на широкие интервалы (восходящая малая секста и чистая октава, нисходящая квинта), остановки в серединной каденции на субдоминанте. Черты русского романса явно прослеживаются в прерванном обороте и классической каденции с использованием хода в мелодии по мелодическому минору и гармонической последовательности  $DD_7 - D_7 - T_{53}$ .

Гениальная интуиция В. Высоцкого позволила ему направить музыкальную форму на слушательское восприятие, что связано с расположением местной кульминации в точке золотого сечения куплета (13-й такт из 20-ти) и общей кульминацией в последнем разделе песни. Интересны средства создания местной кульминации. Это самый высокий по диапазону звук песни, возникающий в результате скачка на малую, «лирическую», сексту. Его ладо-функциональное позиционирование связано с седьмой натуральной ступенью, воспринимаемой как щемящее задержание к субдоминанте и гармонизованное диссонировавшей субдоминантой.

Песня должна исполняться женщиной и от первого лица: «Я несла свою беду». Исполнение В. Высоцкого – скорее от третьего лица. Он будто пересказывает, очень спокойно, сдержанно и безэмоционально историю, изложенную в песне. Медленный темп, тихое звучание голоса, как спокойный рассказ о чужой беде,

сглаженные кульминации, простой гитарный аккомпанемент с упрощенной гармонией (например, отсутствуют прерванный и каденционный обороты) придают песне черты народной баллады [2].

Рассмотрим варианты интерпретации песни.

В исполнении Марины Влади черты баллады обогащаются романсовостью, создающейся через введение выразительного прерванного оборота, характерного для жанра русского сентиментального романса, аранжировкой для ансамбля с солирующей гитарой, появлением вальсового аккомпанемента в третьем куплете (варьирование сопровождения привносит черты куплетно-вариационной формы). В исполнении Влади, как и у Высоцкого, отсутствуют драматизм. Это рассказ о чужой беде.

Черты романса доминируют в исполнении этой песни Зарой. Выразительный аккомпанемент гитары, эмоциональное исполнение с ярко поданными кульминациями в третьем и четвертом куплетах с повышением тональности, ускорением темпа, усилением динамики, смысловыми паузами привносят в исполнение черты жестокого романса.

В исполнении Елены Ваенги песня приобретает особенности лирико-драматической баллады. Характерная для вокального стиля певицы мелизматика в данном случае отсылает нас к народной песне. Выстраивание сюжетной драматургии, где все движение направлено к тихой кульминации в четвертом куплете на слова: «Но остаться он не мог, был всего один денек», повторение в конце песни первого куплета создают структурное и сюжетно-смысловое обрамление.

Вальсовый тип аккомпанемента в интерпретации песни Тamarой Гвердцители полностью сглаживает народные истоки и черты балладности.

Два разных подхода к исполнению песни продемонстрировала Алла Пугачева. В интерпретации 1982 г. (программа «Монолог певицы») это баллада-исповедь героини, рассказанная внешне сдержанно, но с внутренним надрывом. Аранжировка песни для ансамбля с солирующей флейтой и «закадровым» вокализмом низкого женского голоса создает второй план песни, где остигатный мотив флейты можно трактовать как вкрадчивый загадочный образ беды, навязчиво преследующий героиню. В первой части каждого куплета Пугачева преобразует мелодию Высоцкого и заменяет ее выразительной декламацией. К музыкальному тексту автора она возвращается только в двух последних строчках куплета. Элемент театрализации явно присутствует в этом исполнении и еще более усугубляется в интерпретации 2000 года. Сохраняя ту же аранжировку с солирующей флейтой, певица умело пользуется разными регистрами голоса. Так, первый куплет – это сдержанная декламация в низком регистре. Второй куплет звучит на октаву выше. Третий – подход к динамической кульминации четвертого куплета. Меняются ритм и тип аккомпанемента. Вместо прозрачной полифонической фактуры появляется фатальное наступательное звучание остигатного ритма низких басов, чередующихся с аккордами. Песня раскручивается, как пружина. Декламация певицы перерастает в откровенный крик. Тем контрастней звучит coda песни – скупой речитатив певицы с текстом первого куплета и прежней фактурой аккомпанемента [9].

Ирина Аллегрова и Азиза исполняют эту песню в стиле эстрадного шлягера. Этому способствуют типовые аранжировки с яркими вступлениями, не имеющими интонационной связи с песней Высоцкого. К мелодии песни обе певицы подходят творчески, меняя ее на свой лад. Тем не менее черты балладности в песне сохраняются.

Не оставили без внимания песню «Беда» и рок-музыканты. Она звучала в исполнении рок-группы «Парк Горького», а также певицы Ольги Кормухиной. Это абсолютно новая версия песни, сделанная в жанре рок-баллады. Если в варианте исполнения группой «Парк Горького» песня аранжирована для симфонического оркестра и рок-группы, то Ольга Кормухина, обладающая специфическим тембром, исполняет песню в сопровождении двух гитар. Вступление и проигрыш в песне имитируют народный напев.

Анализ песни В. Высоцкого «Беда» позволяет проследить, как изменение аранжировки и различная исполнительская интерпретация трансформируют песню в рамках основного жанра (народная баллада, лирико-драматическая баллада, рок-баллада), жанровой модуляции (переход в жанр романса, драматической театрализованной сценки, эстрадного шлягера) и жанрового синтеза (баллада-монолог, баллада-романс).

Песня «На тот большак» композитора М. Фрадкина на стихи Н. Дориза впервые прозвучала в фильме «Простая история» (Киностудия им. Горького, 1960, реж. Ю. Егоров, в ролях Н. Мордюкова, В. Шукшин, М. Ульянов). В этой мелодраме, посвященной судьбе простой русской женщины, помимо социальных мотивов, прослеживается другая, более важная драматургическая линия: история ее несостоявшейся любви. Песня «На тот большак» как раз и передает эту лирическую направленность.

Для музыкального языка песни характерна распевная мелодия широкого диапазона в объеме децимы, движение по звукам побочных аккордов (VI<sub>6</sub>, D<sub>7</sub>→III, II<sub>53</sub>), наличие выразительных задержаний. Гармония песни опирается на типовые гармонические формулы эстрадной песни (наличие «золотой секвенции») и подчеркивает народный колорит произведения (начало с субдоминанты, отклонение в третью ступень с чертами ладовой переменности).

В фильме песня звучит в исполнении оперной певицы В. Левко в сопровождении оркестра русских народных инструментов. Это способствует созданию двойственности жанра: сочетание черт народной песни и лирической оперной арии [7]. Широкое звучание оркестра народных инструментов отвечает стилистике озвучивания фильмов 50-60-х годов прошлого века.

Песня заняла место лирического шлягера и звучит в разных исполнениях более пятидесяти лет. Ее интерпретировали певцы, работающие в народном стиле (Н. Кадышева, Н. Бабкина), кантри-фолк (И. Сурина), драматические актеры (Э. Быстрицкая, В. Ланская, Л. Гурченко [3]), рок-группа «Машина времени», отечественные эстрадные певицы К. Шульженко, А. Пугачева.

Исполнение Н. Кадышевой и Н. Бабкиной 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 и А. Пугачевой.

Трактовка Людмилы Гурченко неожиданна как для самой песни, так и для исполнительской манеры актрисы. Акомпанируя себе на фортепиано, Гурченко интерпретирует песню в традициях камерно-вокальной лирики, полностью преодолевая черты народной песенности. Это драматический монолог, звучащий в быстром темпе со свободной ритмикой, чертами декламационности.

В исполнении Аллы Пугачевой это лирический монолог. В аранжировке песни присутствует выразительное вступление, на котором далее будет строиться ее вокализ, звучащий между куплетами. Именно он становится лирико-мелодическим центром песни, поскольку мелодия куплетов полностью изменяется певицей. Это свободная декламация, перетекающая в речевое интонирование, вплоть до изменения поэтической части текста. Вокализованные вставки между куплетами обогащаются чертами импровизации, приближающейся к джазовой.

Данная статья обращена к одной из актуальных и перспективных тем музыковедческой науки, связанной с изучением художественных процессов, происходящих в массовой музыке. В настоящее время отечественное музыковедение, стремясь расширить свои методологические возможности в анализе процессов развития в недрах массовой культуры, привлекает в качестве объекта исследования новый, ранее не востребованный музыкальный материал, каковым является современная эстрадная песня. Анализ исполнительских интерпретаций песенного материала позволяет наметить методологические аспекты таких явлений в изучении эстрадной песни, как исполнительский стиль, закономерности музыкальной драматургии, жанровая классификация эстрадной песни, типология которой до настоящего времени не сформировалась в отечественном музыковедении. Трансформацию песен на основе исполнительской интерпретации, приводящую к таким явлениям, как жанровая модуляция или жанровый синтез, можно проследить и на многих других примерах, поскольку свободное отношение к авторскому тексту и позиционирование певца-исполнителя как соавтора заложены в самой специфике эстрадной песни.

#### Список источников

1. **Васина-Гроссман В. А.** Музыка и поэтическое слово: в 3-х ч. М.: Музыка, 1978. Ч. 2, 3. Интонация. Композиция. 368 с.
2. **Высоцкий В. С.** Беда [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7hQxV0tq-vA> (дата обращения: 03.02.2019).
3. **Гурченко Л. М.** На тот большак [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AcwSp21oI10> (дата обращения: 03.02.2019).
4. **Зак В. И.** О мелодике массовой песни. М.: Советский композитор, 1979. 357 с.
5. **Конен В. Д.** Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.
6. **Кулаковский Л. В.** Песня, ее язык, структура, судьбы. М.: Советский композитор, 1962. 342 с.
7. **Левко В.** На тот большак [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IAmXdwWun0U> (дата обращения: 03.02.2019).
8. **Мазель Л. А.** Песня о фонарике // Мазель Л. А. Этюды о Шостаковиче: статьи и заметки о творчестве. М.: Советский композитор, 1986. С. 153-160.
9. **Пугачева А. Б.** Беда [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0ORVXeuXcas> (дата обращения: 03.02.2019).
10. **Сикоева Е. Ю.** Песня в структуре кинотекста: опыт анализа // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 4 (63). С. 97-101.
11. **Цукер А. М.** Отечественная массовая музыка 1960-1990 гг.: учебное пособие. Изд-е 2-е, доп. СПб.: Лань; Планета музыки, 2016. 256 с.
12. **Шак Т. Ф., Куцурова А. Ф.** Поэзия М. Цветаевой в жанре отечественной эстрадной песни (к проблеме исполнительской интерпретации) // Русская литература в судьбах отечественной культуры: материалы Международной научно-практической конференции (г. Краснодар, 9-10 апреля 2015 г.). Краснодар: КГУКИ, 2015. С. 431-438.
13. **Шак Т. Ф., 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 (г. Москва, 13-18 апреля 2015 г.) / ред.-сост. Г. Консон. М.: Liteo, 2015. С. 548-558.
14. **Шак Т. Ф., Сикоева Е. Ю.** Песня А. Пахмутовой «Нежность»: от автономной музыки к прикладной // Культурная жизнь Юга России. 2018. № 1 (68). С. 54-57.
15. **Шнитке А. Б.** Песни А. Петрова 60-х годов // Критика и музыковедение: сб. статей. Л.: Музыка, 1980. Вып. 2. С. 169-184.

#### GENRE MODULATION AND GENRE SYNTHESIS IN THE INTERPRETATION OF A VARIETY SONG

**Maevskaya Iona Vladimirovna**  
Krasnodar State Institute of Culture  
[ilona2207@mail.ru](mailto:ilona2207@mail.ru)

The article is devoted to the problem of studying a variety song. On the basis of the comparative analysis of the performer's interpretations of the songs "Mischief" (music and words by V. Vysotsky) and "To That Highway" (music by M. Fradkin, words by N. Dorizo) the researcher proves that new arrangements, free interpretation of the author's original text and different performing styles can transform the composer's original variety song genre through such phenomena as genre modulation (transition to another genre) or genre synthesis (combination of several genres).

*Key words and phrases:* variety song; genre; interpretation; genre modulation; genre synthesis; arrangement.