

Д. С. Дедюхин

**«Русская сюита» и Первая симфония Г. Чернова
для духового оркестра: к проблеме
претворения неофольклористских тенденций**

Аннотация

В статье освещаются пути претворения композиторского фольклоризма как значимой тенденции концертного академического репертуара для духового оркестра. Представлен авторский диалог с музыкальным фольклором — от цитирования до неофольклористского свободного преломления разных сфер народного творчества.

Ключевые слова: отечественный концертный академический репертуар для духового оркестра, творчество Г. Чернова, «Русская сюита», Симфония № 1 «Русь Великая», неофольклористские воздействия.

D. S. Dedyukhin

**“Russian Suite” and G. Chernov’s First Symphony for Wind Orchestra: on the
Problem of Implementing Neo-Folklore Tendencies**

Summary

The article highlights the ways of individual implementation of composer’s folklorism as a significant tendency of the Russian concert academic repertoire for brass band. An illustrative example of multiple folklorism manifestations inherent in the modern era are the works by the Moscow composer G. Chernov, in particular, the famous works of the turn of the 1960s–1970s “Russian Suite” and Symphony No. 1 “The Great Russia”. The specified cyclical opuses represent an individually interpreted neo-folkloristic approach to musical material. The sources of the original artistic and conceptual solutions in the “Russian Suite” and the Symphony “The Great Russia”, according to the researcher, are associated with the programmatic nature of the picturesque plan, refracting the traditions of Russian opera classics and the specific impacts of the national folklore “parody” spheres.

Keywords: Russian concert academic repertoire for brass band, orchestral works by G. Chernov, “The Russian Suite”, Symphony No. 1 “The Great Russia”, neo-folklorist influences.

К числу важнейших тенденций, определяющих развитие отечественной концертно-академической музыки для духового оркестра на протяжении второй половины XX столетия, принадлежит многообразно претворяемый творческий диалог с фольклорным наследием. Об этом ещё в конце 1940-х годов размышлял В. Цуккерман: «Музыка симфонии для духового оркестра должна отличаться достаточной простотой и ясностью. Естественно ожидать, что народное начало глубоко пропитает её. Живость, жанровый элемент, рельефная образность — не должны быть ей чужды. Того же требует и самая природа духового оркестра» [2. С. 317]. На рубеже XX–XXI веков современный исследователь констатировал: «Одной из наиболее ярких черт отечественной духовой музыки является национальная определённость музыкального языка», что в значительной степени обуславливается активными «взаимодействиями профессионального композиторского творчества с фольклором» [4. С. 3, 4]. Здесь же отмечались наиболее распространённые подходы отечественных мастеров последних десятилетий к упомянутым «взаимодействиям»: 1) «цитатное использование фольклорного материала»; 2) множественное «преломление фольклорных интонаций»; 3) «проявление национальной специфики в ладогармонической сфере»; 4) «тембровое воплощение национально-выраженного тематизма» [См.: 4. С. 8–13].

Разумеется, в том или ином произведении, сообразно конкретному авторскому замыслу, доминирует какой-то определённый подход (или сочетание подходов) к фольклорному наследию. Нередко соответствующий замысел опирается на программную концепцию, что выглядит совершенно естественным, учитывая ощутимую близость инструментальной программности к демократическим истокам духовой оркестровой музыки. В числе показательных образцов такого рода программных концепций могут быть рассмотрены произведения Геннадия Чернова — одного из после-

довательных и принципиальных сторонников широко трактуемой «фольклоризации» композиторского творчества.

Следует заметить, что в беседах и интервью Г. Чернова разных лет неизменно проводится мысль о диалоге с народным искусством как важнейшей предпосылке современной академической музыки. «Меня никогда не покидает интерес к истории нашего народа, к его фольклору», — указывал композитор, отмечая при этом, что на протяжении последних десятилетий XX века для отечественных музыкантов разных поколений был характерен видимый интерес к русской истории, к своим истокам и национальным традициям [См.: 1. С. 105]. По воспоминаниям Г. Чернова, побудительными стимулами в его собственном творчестве, обращённом к духовому оркестру, начиная с рубежа 1960–1970-х годов зачастую становились художественные инициативы со стороны видных дирижёров, прежде всего — организатора и руководителя Государственного духового оркестра Российской Федерации И. Петрова [См.: 3].

Как известно, И. Петровым были осуществлены исполнительская редакция широко известной сегодня «Русской сюиты» Г. Чернова, ряд премьерных исполнений (1970) и запись данного цикла на грампластинку (1972). В дальнейшем по просьбе дирижёра создавалась Первая симфония «Русь Великая» (1972–1973), также предназначенная для духового оркестра. Оба указанных произведения были посвящены И. Петрову, который отзывался о них с воодушевлением, сразу включив «Русскую сюиту» и Первую симфонию в концертный репертуар возглавляемого им оркестра. Дирижёру представлялся принципиально важной особенностью этих опусов прежде всего ярко выраженный национальный колорит. К примеру, И. Петров называл «Русь Великую» долгожданным образцом «новой русской симфонии для духового оркестра» [Цит. по: 3. С. 70]. Характеризуя «Русскую сюиту», он неизменно отмечал медленную часть «Воспоминание о старине (Русская

песня)», где красочно воссоздавались «...русские колокольные перезвоны, а средний раздел с широкой, распевной мелодией ассоциировался у Ивана Васильевича с бесконечной ширью Волги», — рассказывал позднее Г. Чернов [3. С. 69]. Подобные ассоциации возникали у дирижёра при видимом отсутствии фольклорных цитат и свободном претворении соответствующего материала в условиях оригинальной художественной концепции¹.

Сегодня, обращаясь к важнейшим особенностям авторских замыслов «Русской сюиты» и симфонии «Русь Великая», специалисты указывают, что в этих сочинениях «...ясно ощущается опора на конкретные народно-песенные и народно-танцевальные интонации». Характер претворения последних обуславливается композиторским стремлением «...запечатлеть определённые черты национального быта и национальной психологии... Кроме того, прослеживается несомненное тяготение к мотивам и образам русской старины, их осмысление с новых, современных позиций... Это обогащает процесс развития, расширяет образно-смысловую сферу, усиливает эмоциональное воздействие оркестровой духовой музыки. Вместе с тем Г. Чернов активно разрабатывает и так называемый частушечный пласт, олицетворяющий современную „ипостась“ русского фольклора» [5. С. 41–42].

Исходя из этого, в «Русской сюите» и в симфонии «Русь Великая» обнаруживается «...близость к *неофольклористскому* типу мышления, позволяющая говорить о непосредственном влиянии актуальной для 1970-х годов тенденции — „новой фольклорной волны“. Композитор... гибко модифицирует интонации русского музыкального фольклора и создаёт музыку, основанную на обобщённых интонационных, ладовых и ритмических элементах народно-песенного и народно-танцевального материала... При этом наблюдается, во-первых, некое *соотношение* индивидуального и собственно народного (мелодика), во-вторых, *взаимпроникновение* национально-традиционных и новых, современных приёмов письма (ладогармоническая и ритмическая сферы)» [5. С. 42]. Охарактеризуем специфику упомянутых процессов

на примерах из «Русской сюиты» и симфонии «Русь Великая».

В первой части сюиты («Вступление и Хоровод») автором изначально фиксируется ориентация на конкретный песенно-танцевальный жанр русского фольклора. Однако уже в разделе «Вступление» танцевальная составляющая трактована с оригинальных позиций: речь идёт о некоем «темброво-колористическом комплексе» [5. С. 43], воспроизводящем звучание оркестра русских народных инструментов и наделяемом функцией сопровождения по отношению к излагаемой песенной мелодии (тембровое сочетание валторн, флейт и фортепиано в партитуре снабжено примечательной авторской ремаркой «подобно балалайкам»)². В ходе последующего развития наблюдается специфическое претворение композиционных закономерностей песенности: куплетная форма типа «запев — припев» модифицируется автором, поскольку в качестве «припева» здесь фигурирует не вариант основной темы или новая песенная тема, но всё тот же «инструментальный комплекс» (иными словами, основная тема как бы вуалируется, и на передний план выходит сопровождение).

Как отмечают современные исследователи, подобные «народно-оркестровые эпизоды» (своеобразные «отыгрыши») придают «...мелодико-тематической сфере „синтетический“ характер — в распевность, даже кантиленность проникают инструментальные... элементы» [5. С. 43]. По нашему мнению, указанная «двойственность» обуславливается авторским толкованием фольклорного жанра (хоровод — «песня-танец») как «диалога жанров» («песня и танец»), запечатлевающего самостоятельные грани синкретического целого посредством их чередования. В некоторых публикациях отмеченное сопоставление проецируется на традиционный образный контраст «...двух главенствующих сфер, двух эмоциональных начал: добродушно-игривого женского и энергично-волевого, удалого мужского... наделённых персонифицированными тембровыми характеристиками» [4. С. 20–21]. Предлагаемая интерпретация вполне согласуется с предыдущими, тем более что в русском фольклоре специфика

женских хороводов традиционно благоприятствует активной роли песенного (в том числе распевного) начала.

Аналогичная «двойственность» присуща финальной части цикла — «Русскому плясу». В этом случае *синтетичность* музыкального тематизма предопределяется традиционным фольклорным толкованием «пляса» (коллективного танца) как «состязания». Данное толкование подразумевает изначальное присутствие «зрителей», которые живо откликаются на происходящее, адресуют участникам «пляса» некие реплики, даже исполняют «сопроводительные припевки» и т. д. В «Русской сюите» соответствующая «танцевальная атмосфера» оказывается вполне естественным образно-смысловым аргументом в пользу активного привнесения черт звукоизобразительности, сопрягаемых с речитативностью и способствующих многогранному преломлению звуковой картины массового «народного состязания». В репризе подобная «состязательность» приобретает особый размах благодаря контрапунктическому сочетанию музыкального материала двух разделов — экспозиционного и репризного, как будто различные группы танцующих, увлечённых единым порывом, находятся вблизи и стремятся «переплясать» друг друга.

Общая драматургическая перспектива названного танцевального действия, как правило, порождает ассоциации с программными сочинениями картинного плана, широко представленными в творчестве русских композиторов-классиков второй половины XIX — начала XX века. Действительно, в заключительной части «Русской сюиты» доминирует «...ярко очерченная звуковая характеристика тематических построений... словно раскрывающая перед слушателями красочные и глубоко индивидуальные темы-образы пустившихся в весёлый перепляс персонажей. Этому способствуют и партия солирующей засурдиненной трубы, и самобытно-терпкое звучание подвижно-озорной темы у группы саксофонов, и подчёркнуто юмористическое сочетание английского рожка с контрафаготом, саксофоном-баритоном и контрабасом» [4. С. 21]. В данном случае реализуемый эффект «синтетичности» распро-

страняется на тембровую сферу: отмеченная «персонификация» явно подразумевает историческую динамику соотношения различных «граней танцевальности» — условно говоря, от эпохи «камаринского мужика» до частушечной «стихии» начала XX столетия.

По сути, весьма сходные процессы наблюдаются в Первой симфонии «Русь Великая», хронологически близкой к «Русской сюите». Тяготение к воссозданию «определённых черт национального быта и национальной психологии» [5. С. 42], о котором говорилось выше, акцентируется в данном сочинении уже на «обобщённо-программном» уровне. Заглавие каждой из частей охватывает различные уровни художественно-концептуального замысла: исторический, эстетико-философский, образно-эмоциональный. В частности, 1-я часть озаглавлена так: «Русь древняя и трагическая», 2-я — «Русь таинственная и сказочная», 3-я — «Русь весёлая и богатырская».

Следует указать, в частности, на своеобразную трактовку финальной части этого масштабного цикла, органично сочетающей в себе героическое и скерцозно-юмористическое начала. Исполнительские указания в партитуре, принадлежащие композитору, акцентируют определённую смысловую интерпретацию пространённой терминологии: *Vivace giocoso*, *Scherzando* («Потешно»), *Maestoso* («Богатырски») и т. д.³ Тем самым автор фактически апеллирует к русскому «героико-комическому» музыкальному эпосу в духе «Руслана и Людмилы» М. Глинки, «Богатырей» А. Бородина, «Млады» и «Сказки о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова. В свою очередь, подобные художественные концепции второй половины XIX столетия вдохновлялись изучением «пародийных» сфер русского музыкального фольклора, прежде всего — скоморошеских «перепевов» былин и некоторых эпических песен.

Опираясь на соответствующие образцы, композитор создаёт главную тему финала Первой симфонии в духе традиционных скоморошин⁴. «Неофольклористская синтетичность» данной образной сферы в данном случае наглядно удостоверяется, с одной стороны, видимой метроритмической нерегулярностью (за-

данная двухдольная пульсация вновь и вновь прерывается «вторжениями» трёх-пятидольных ритмоформул) и подчёркнутой ладогармонической усложнённой данной темы (последовательная хроматизация, сопоставления «далёких» тональных центров и др.). Побочная тема вызывает ассоциации с русской «героико-комической маршевой», преломившейся в некоторых поздних образцах отечественного фольклора, в частности — солдатских песнях. При этом следует заметить, что лирическая сфера в данной части цикла не представлена вовсе (композитор опять-таки учитывает традиционную особенность «пародийных» жанровых сфер народно-песенного творчества, хотя «богатырским» образцам русской оперной классики это ограничение в целом не присуще).

Многочисленные сопоставления указанных образно-эмоциональных сфер в целом характеризуются «крещендирующей» направленностью, что свойственно так называемым скерцо-финалам симфонических циклов XIX–XX веков. Подобные финалы не суммируют художественного содержания предшествующих частей, ограничиваясь лишь вполне конкретным аспектом воссоздаваемой «картины мира». С одной стороны, в драматургическом плане такое ограничение зачастую воспринимается как своеобразный «концептуальный изъян», свидетельство неполноты многочастной оркестровой композиции, перекликающееся, например, с той же сюитой. С другой стороны, в XX веке соответствующие скерцо-финалы нередко рассматриваются с позиции неочевидной близости к объективно трактуемым глобальным, общемировым процессам — и социально-историческим, и природным, ведь полная и окончательная завершённость им в равной степени чужда. Принимая же во внимание программный замысел освещаемой симфонии «Русь Великая», следует подчеркнуть: народное творчество в целом и русский музыкальный фольклор в частности, даже подавляющее большинство отдельных песен вплоть до «поздней» эпохи (XVIII–XIX столетия) заведомо представляют собой «разомкнутые формы».

Таким образом, в соответствующем ракурсе авторский замысел представляется логичным и

последовательным. «Открытый финал» как бы напоминает слушателю о непрерывно расширяющемся и обновляющемся «фольклорном пространстве» — общекультурном и духовном достоянии «Руси Великой». Кроме того, учитывая преемственную связь художественных концепций «Русской сюиты» и Первой симфонии, допустимо усматривать аналогичную «открытость» индивидуального «творческого пространства» Геннадия Чернова в его многообразных диалогах с национальной историей и подлинной сокровищницей русской культуры — музыкальным фольклором.

Примечания

- ¹ Указанная тенденция может быть охарактеризована как доминирующая в творчестве Г. Чернова конца 1960-х — 1980-х годов. Иной подход характерен для его оркестровых сочинений, созданных в XXI столетии (например, для Шестой симфонии, представленной в двух авторских редакциях — для русского народного и духового оркестров).
- ² Как известно, «Русская сюита» привлекла заинтересованное внимание отечественных музыкантов-исполнителей на русских народных инструментах. Следуя их многочисленным пожеланиям, композитор в дальнейшем выполнил переложение данного цикла для оркестра русских народных инструментов (преьера состоялась в 1982 году).
- ³ Названные «параллельные» обозначения цитируются по третьей авторской редакции (2006).
- ⁴ Впрочем, возникает и очевидная параллель с более поздним образцом — «скоморошеской» темой из «Ледового побоища» С. Прокофьева (музыка к кинофильму «Александр Невский» С. Эйзенштейна и одноимённая кантата).

Список литературы

References

1. Вишневецкий И. С. Радиоинтервью с композитором Г. Черновым // Музыка — наш праздник: Композитор Геннадий Чернов / Сост. Е. С. Аксёнов. М.: Композитор, 2007. С. 103–105.
Vishnevskiy I. S. Radiointerv'yu s kompozitorom G. Chernovym [Radio Interview with composer G. Chernov]. Muzyka — nash prazdnik: Kompozitor Gennadiy Chernov. Ed. E. S. Aksyonov. Moscow, Kompozitor, 2007, pp. 103–105. (In Russ.)
2. Цуккерман В. А. Произведения для духового оркестра // Очерки по истории советского музыкального творчества. Т. I. М.; Л.: Музгиз, 1947. С. 277–319.
Tsukkerman V. A. Proizvedeniya dlya dukhovogo orchestra [Works for Brass Band]. Ocherki po istorii sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva. Vol. 1. Moscow; Leningrad, Muzgiz, 1947, pp. 277–319. (In Russ.)
3. Чернов Г. В. Незабываемый образ // Иван Васильевич Петров: Статьи, воспоминания, материалы. М.: Советский композитор, 1983. С. 68–70.
Chernov G. V. Nezabyvaevyj obraz [The Unforgettable Image]. Ivan Vasil'evich Petrov: Stat'i, vospominaniya, materialy. Moscow, Sovetskiy kompozitor, 1983, pp. 68–70. (In Russ.)

4. Чугреев В. С. Национальный колорит в произведениях для духового оркестра: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М.: МГК, 1999. 23 с.
Chugreev V. S. Natsional'nyj kolorit v proizvedeniyakh dlya dukhovogo orchestra [National Color in the Brass Band Works]: Abstract of PhD Thesis. Moscow, Moskovskaja konservatorija, 1999, 23 p. (In Russ.)
5. Щедрин Б. И. О музыкальном языке концертных сочинений для духового оркестра. «Русская сюита» Г. Чернова // Музыка — наш праздник: Композитор Геннадий Чернов / Сост. Е. С. Аксёнов. М.: Композитор, 2007. С. 38–51.
Shchedrin B. I. O muzykal'nom yazyke kontsertnykh sochineniy dlya dukhovogo orchestra. "Russkaya syuita" G. Chernova [On the music language of the concert works for Brass Band. "The Russian Suite" by G. Chernov]. Muzyka — nash prazdnik: Kompozitor Gennadiy Chernov. Ed. E. S. Aksyonov. Moscow, Kompozitor, 2007, pp. 38–51. (In Russ.)

Об авторе

Дедюхин Дмитрий Станиславович

Военный университет имени князя Александра Невского
Министерства обороны Российской Федерации

- преподаватель кафедры военного института
(военных дирижёров)

Ростовская государственная консерватория
имени С. В. Рахманинова

- соискатель кафедры истории музыки

Россия, Ростов-на-Дону

deduhin@list.ru

ORCID ID: 0009-0008-8270-6111

About the author

Dedyukhin Dmitry Stanislavovich

Military University named after Prince Alexander Nevsky of
the Ministry of Defense of the Russian Federation

- Teacher of the Department of the Military Institute
(Military Conductors)

S. Rachmaninoff Rostov State Conservatory

- External Ph.D. candidate at the History of Music
Department

Russia, Rostov-on-Don

deduhin@list.ru

ORCID ID: 0009-0008-8270-6117

Для цитирования: Дедюхин Д. С. «Русская сюита» и Первая симфония Г. Чернова для духового оркестра: к проблеме претворения неофольклористских тенденций // Музыка. Искусство, наука, практика: Научный журнал Казанской гос. консерватории им. Н. Г. Жиганова. 2025. № 1(49). С. 65–70. DOI: 10.48201/22263330_2025_49_65