

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202603108

НЕОФОЛЬКЛОРНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. КРАВЧЕНКО (на примере хоровых произведений *a'cappella*)

Дарья Романовна Глусская

Академия хорового искусства имени В. С. Попова
125565, Российская Федерация, Москва, улица Фестивальная, 2
Детская музыкальная школа имени Н. А. Алексеева
109004, Российская Федерация, Москва, улица Никольямская, 42
gdr23111999@gmail.com, ORCID: 0009-0005-9134-6983

Автор статьи выявляет признаки неофольклоризма в хоровом творчестве композитора Бориса Кравченко (1929–1979). Материалом исследования стали циклы композитора для хора *a'cappella*: две тетради «Русские фрески» (соч. 31 и соч. 56), «Оды революции» (соч. 38) и «Веселые хоры» (соч. 66). Систематическое оперирование элементами образно-интонационной и ладовой систем, свойственных русскому фольклору, сформировали в творчестве Б. Кравченко особую «народную» доминанту. Анализ хоровых произведений композитора позволяет определить в них устойчивую опору на методы неофольклоризма. Они проявляются в обращении к обрядовым жанрам, использовании осовремененных моделей русского фольклора (частушек, городской народной песни), театральности музыкального мышления. Существенными стилистическими признаками хоровых циклов являются: попевочное строение тематизма, наличие в нем инструментальных и речевых признаков. В отличие от творчества классиков неофольклоризма первой половины XX века (И. Стравинского, Б. Бартока), в творчестве Кравченко наблюдается движение от сложносоставных свободных форм к простоте и ясности изложения материала. Хоровые произведения композитора обнаруживают отсутствие прямого цитирования народных песен, тем не менее тонкая авторская стилизация становится способом трансляции художественных принципов народной музыки в современное пространство.

Ключевые слова: Борис Кравченко, неофольклоризм, хоровое творчество, хоровой цикл

Для цитирования: Глусская Д. Р. Неофольклорные тенденции в творчестве Б. Кравченко (на примере хоровых произведений *a'cappella*) // Художественное образование и наука. 2026. № 3 (48). С. 108–122. <https://doi.org/10.36871/hon.202603108>

Original article

NEO-FOLKLORE TRENDS IN THE OEUVRE OF B. KRAVCHENKO (as illustrated by his *a cappella* choral works)

Daria R. Glusskaya

Academy of Choral Art named after V. S. Popov
2 Festivalnaya ul., Moscow, 125565, Russian Federation
Children's Music School named after N. A. Alekseeva
42 Nikoloyamskaya ul, Moscow, 109004, Russian Federation
gdr23111999@gmail.com, ORCID: 0009-0005-9134-6983

© Глусская Д. Р., 2026

This article aims to identify signs of neo-folklorism in the choral works of the composer Boris Kravchenko (1929–1979). It focuses on the composer's cycles for a cappella choir, particularly two collections *Russian Frescoes* (Op. 31 and Op. 56), *Odes to the Revolution* (Op. 38), and *Merry Choirs* (Op. 66). The systematic use of elements of the figurative-intonational and modal systems characteristic of Russian folklore created a distinct "folk" dominant in B. Kravchenko's oeuvre. An analysis of the composer's choral works reveals a consistent reliance on neo-folklorist methods. These are evident in his use of ritual genres and modernized forms of Russian folklore, such as chastushki and urban folk songs, as well as his theatrical approach to musical composition. Significant stylistic features of the choral cycles include the chant-like structure of the thematic material and the incorporation of instrumental and spoken elements. Unlike the neo-folklorist classics of the first half of the XXth century (I. Stravinsky, B. Bartók), B. Kravchenko shifts from complex, free forms towards simplicity and clarity in the presentation of the material. Although the composer's choral works lack direct quotations from folk songs, his subtle stylization serves as a means of translating the artistic principles of folk music into a contemporary context.

Keywords: Boris Kravchenko, neo-folklorism, choral works, choral cycle

For citation: Glussskaya D. R. Neo-Folklore Trends in the Oeuvre of B. Kravchenko (as illustrated by his a cappella choral works). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 3 (48). P. 108–122. <https://doi.org/10.36871/hon.202603108> (In Russian)

В разные исторические периоды фольклор выступал одним из средств сохранения духовной общности народа. Неофольклорные тенденции в академической музыке XX века отражали стремление по-новому осмыслить традиционное наследие. Прочные связи с народной тематикой и неофольклорным направлением в советском музыкальном искусстве прослеживаются в творчестве ленинградского композитора Бориса Кравченко (1929–1979)¹. На протяжении своего творческого пути он создал значительное число произведений в народном стиле для оркестра народных инструментов², обработок народных песен для смешанного хора в сопровождении русского народного оркестра и фортепиано.

Неофольклоризм как художественная тенденция начал доминировать в советском музыкальном искусстве в 1950–1970-е годы. Именно тогда началась активная разработка отечественными композиторами (С. Слонимским, Р. Щедриным, Б. Тищенко, В. Гаврилиным и многими другими) неофольклорных приемов, вызванных новым взглядом на неисчерпанные ресурсы народного творчества и его интерпретацию в синтезе с современными техниками. В музыкальный обиход вошли понятия «свиридовская линия» и «новая фольклорная волна» (определение

Л. Христиансен [5, 106]), преемственные с явлениями отечественной музыки середины XX века и с фольклорной линией И. Стравинского, Б. Бартока. Общим для творчества перечисленных выше мастеров стала, по мнению М. Высоцкой и Г. Григорьевой, «опосредованность фольклорного начала сквозь оригинальное авторское решение» [2, 138].

На расцвет неофольклоризма пришлась и зрелая пора творчества Б. Кравченко. Фольклорная тема была привлекательна для композитора: он проявлял живой интерес к исследованиям народной музыки, принимал участие в фольклорных экспедициях (экспедиции 1960 года в Иркутск, Ангарск, Братск). Отдельные фрагменты его биографии иллюстрируют внимание к бытовой жизни крестьян, что нашло отражение в музыкальных композициях. В частности, в двух тетрадах цикла «Русские фрески» (соч. 31 и соч. 56) аккумулировались детские впечатления от путешествия с семьей по Уралу. Героями хоровых произведений Кравченко становились сельские мужики и бабы, простые деревенские юноши и девушки. Музыкально-театрализованные сценки в его хоровых произведениях (цикле «Веселые хоры», двух тетрадах «Русские фрески») тесно переплетаются с фольклорными традициями, обрядовостью, но не архаической допетровской Руси, а современной композитору советской действительности. Связь творчества композитора с «народностью» определила характерные узнаваемые черты его индивидуального стиля.

Любимым средством музыкального выражения творческих замыслов стал оркестр

¹ О биографии композитора см. подробнее: Михеева Л. В. [7], Глусская Д. Р. [3].

² Сюиты № 1 и № 2 «Псковские картинки» для оркестра русских народных инструментов, концертная сюита в двух тетрадах «Русские кружева», «Хороводная» на темы вологодских песен.

русских народных инструментов, с ним ассоциировались жизненные ценности и идеалы композитора — Отечество, единение с природой, погружение в простые радости сельской и городской жизни. Эти темы красной нитью проходят через все творчество Кравченко. Не менее органично они отражены в хоровых сочинениях без сопровождения 1960–1970-х годов: в двух тетрадах цикла «Русские фрески» (соч. 31, 1965 и соч. 56, 1975), большей части номеров цикла «Оды революции» (соч. 38, 1967), «Веселых хорах» (соч. 66, 1976).

Сказанное выше определило цель исследования — выявить признаки неофольклоризма в произведениях Б. Кравченко. На основе типологических признаков неофольклорных композиций XX века, представленных в работе М. Высоцкой и Г. Григорьевой [2], попытаемся обосновать, в какой степени они нашли воплощение в хоровом творчестве композитора.

Мышление неофольклористов выразилось в *новой трактовке народных жанров*. В произведениях Б. Кравченко для оркестра русских народных инструментов 1950–1960-х годов — «Частушки допризывников» (1957), «Хороводная» на темы вологодских песен для ансамбля русских народных инструментов (1959), «Игровая» (1963), три концертные пьесы — «Протяжная», «Плясовая», «Динь-бом» (1963) — наблюдается обращение Б. Кравченко к жанровым моделям хоровода, плясовой, «низкому жанру» частушки³, не находившему места в русской музыке второй половины XIX века.

Пронизанная духом народности «Песня рязанского мужика» — третий хор из цикла «Оды революции» на стихи В. Маяковского — пример стилизации рекрутской песни: тревожные причитания женских голосов указывают на родство с семейными обрядами провожания рекрутов, а короткие фразы-приказки («Ой, батюшки! Ой, матушки!») свидетельствуют о признаках частушки. Черты этого жанра были емко обобщены Р. Щедриным и цитируются в монографии М. Е. Тараканова [10]: предельная краткость выражения, квадратность построений, нарочитая примитивность, «малоточность» и узкий диа-

пазон мелодики, синкопированные ритмы, импровизационность, вариантные повторы и «непременное чувство юмора» (цит. по: [10, 90]). Хотя Щедрин относил эти особенности исключительно к музыкальному жанру частушки, перечисленные свойства — простота изложения, квадратность построений, юмор — свойственны многим произведениям хорового творчества Кравченко.

Жанровые типы, к которым обращался ленинградский композитор, ориентированы в большей степени не на архаические образцы, хотя они также встречаются (например, причеты), а на современный фольклор (протяжная, плясовая, военная песня). К последнему типу относится хор «Молодость» на стихи Э. Багрицкого из цикла «Оды революции», для которого характерны энергичная маршевая ритмика, четкая метрическая пульсация в переменных размерах, куплетно-вариационный принцип развития.

Отсутствие стремления интерпретировать жанр с сохранением типологических признаков (не приближаясь, по выражению Б. В. Асафьева, к «сырому этнографизму» [1, 35]) отчасти сближает творческий метод Кравченко с подходом И. Стравинского. Композитор никогда не прибегал к цитированию фольклорного материала, однако при восприятии его произведений сохраняется ощущение «натурализма». В отличие от современников-неофольклористов Р. Щедрина, Н. Сидельникова, В. Гаврилина и др. в произведениях Кравченко в меньшей степени проявились черты «стилевой ассимиляции» [2, 138], то есть смешения академических и радикальных стиливых тенденций, фольклорных и неофольклорных элементов. Неофольклоризм Кравченко, с точки зрения музыкального языка, имеет более умеренные формы.

Новое понимание музыкальной формы неофольклористами связано с перенесением фольклорных принципов в практику академической музыки, что приводит к ослаблению традиционных форм и утверждению форм более свободных.

В формообразовании хоровых циклов Б. Кравченко просматривается опора на традиционные модели (куплетно-вариационная, песенная, трехчастная репризная, контрастно-составная формы), но с элементами их индивидуального переосмысления.

Композитор видит деревенский быт в простоте и отражает его соответствующим образом. Этим объясняется преобладание

³ Еще в начале XX века, по словам исследователей, было распространено мнение о частушке как о жанре, где в музыке и поэтических образах отсутствует «художественность», что расценивалось как «вредное влияние изнанки цивилизации» (цит. по: [5, 105]).

в его сочинениях куплетно-вариационных форм. Среди примеров: хор «В одном вагоне — четыре гармонии» из цикла «Русские фрески», пятый номер — «Молодость» — на стихи Э. Багрицкого из цикла «Оды революции». В последнем формообразующие средства — квадратность построений, арочный принцип обрамления фанфарными сигналами — являются типичными приемами стилизации военной песни. К трехчастной репризной форме композитор обращается преимущественно в произведениях, связанных с образами природы: в трех из шести номеров первой тетради «Русские фрески» (№ 3 «Цвела кувшинка на Руси», № 5 «Ворон», № 6 «Весна в Суздале»); во второй тетради — хоры № 1 «Над необъятной Русью» и № 3 «Кижь».

Пример более свободной формы встречается во втором номере («Плещет лента голубая») из цикла «Оды революции» на слова А. Прокофьева — куплетно-вариационная с элементами рондо: развернутым эпизодом на контрастном материале *A-B-A1-A2-A3*. Номер интересен разными структурами литературной основы и музыкального текста. Литературный текст обнаруживает ясную трехчастность с точным повторением крайних разделов, тогда как музыкальная форма — рондальность. Творческое решение композитора заключается в синтезе двух форм: при сохранении трехчастной логики, установленной поэтическим текстом, в музыкальной структуре развитие строится на варьирова-

нии рефрена. Крайние разделы (*A* и *A1-A2*) выполняют функцию экспозиции и репризы, а раздел *B* — контрастного среднего раздела, раздел *A3* — коды.

В хоровых композициях Кравченко встречаются и сложные контрастно-составные формы. Так, хор «Ярмарка»⁴ из первой тетради цикла «Русские фрески» представляет собой пример развернутой структуры с чередованием разнохарактерных эпизодов, которые скрепляет арочное обрамление. Выбор формы обусловлен задумкой композитора воплотить небольшие театрализованные сценки с узнаваемыми лубочными образами.

Новое отношение к тематизму в неофольклорных произведениях композитора выразилось в попевоочном строении мелодий; их объединении с более протяженными мелодическими построениями; ясной диатонике и хроматике.

Примером попевоочного тематизма является «Ярмарка» (№ 4 из первой тетради «Русские фрески»): трихордовая попевка параллельными терциями в женском хоре создает эффект кружения карусели. В параллелизмах видится влияние народно-подголосочной полифонии. Попевка создает фоновую фактуру, как бы второй план, для декламирующих реплику солистов-теноров: «Эх, давайте прокачу!».

⁴ Поэтический текст хорового номера «Ярмарка» составлен композитором из двух стихотворений В. Цыбина: «Ярмарка» и «Карусель».

Нотный пример 1
«Ярмарка» (№ 4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Интонационной основой хора «Плещет лента голубая» (№ 2 из цикла «Оды революции» на слова А. Прокофьева) становится трихордовая попевка соседних партий

в терцовом изложении. Терция — «ключевой» лейтинтервал, определяющий и интонационную, и гармоническую структуру номера.

Нотный пример 2

«Плещет лента голубая» (№ 2 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Вариантное изложение трихордовых попевок характерно для хора «Комарики-мухи» (№ 1 из цикла «Веселые хоры» на слова Н. Тряпкина). Двутаковые повторы, назойливо выступая на первый план, выполняют

звукоизобразительную функцию: «топтанье» на месте соседних звуков в унисоне двух хоровых партий (темп Живо = 160) вкупе с нисходящими глиссандо создает образ зудящего роя насекомых.

Нотный пример 3

«Комарики-мухи» (№ 1 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

В других случаях работа композитора с попевочным тематизмом вызывает иной ассоциативный ряд. В первом номере «Диктатура» цикла «Оды революции» на слова самого композитора тема выстраивается из кратких звуковых формул, близких по структуре к зна-

менным распевам и сохраняющих тесные связи с традициями народного музицирования⁵.

В этом же хоре ритмический параллелизм аккордового изложения, органичный

⁵ Об этом подробнее см. в статье Т. А. Старостиной [9].

пункт (d) в партии баса, кварто-квинтовые интервалика и ритмическая переменность двух- и трехдольной пульсации, молитвенно-речитативный склад с краткими цезурами

накладываются на жаргонный текст: «Мало-хольный буржуй, чистоплюй и картежник, помолись! Диктатура идет на тебя», вызывая определенный смысловой диссонанс.

Нотный пример 4

«Диктатура» (№ 1 из цикла «Оды революции», соч. 38)

1 Медленнее (♩ = 80)

ков!.. Лю - ди в ко - жа - ных курт - ках, вне -
На ве - ки ве - ков!
- зап - ны - е, на - рас - стей - ку - про - хо -
ди - ли фрон - ты не скор -
На ве - ки ве - ков, не скор -

Б. Кравченко намеренно соединяет признаки обиходного песнопения с разговорной лексикой, наделяя хор ироничным подтекстом.

В приведенных выше примерах обнаруживаются узнаваемые черты стиля композитора — оstinatность, терцовый параллелизм, трихордово-тетрахордовый диапазон мелодий, появление которых, безусловно, вызвано влиянием народно-песенного искусства.

Из недр фольклора отечественные композиторы XX века черпали мало использованные приемы *речевого интонирования*, присущего народной манере пения-говoreния. Это выражалось в различных приемах: переакцентирования, скандирования мелодики, форсированного пения на грани крика или, напротив, шепоте. Особое значение они приобретали в интерпретациях хоровых произведений. Цель — реалистичное воспроизведение манеры бытового общения — породила много интересных находок в музыке в плане взаимодействия хоровых и инструментальных групп. Это своего рода воссоздание народного «концертирования» с сольными «выкриками» или импровизациями-диалогами солирующих голосов.

Во всех хоровых циклах Б. Кравченко прослеживается влияние на хоровое звучание инструментального и речевого начал, но в каждом из номеров специфические приемы звукоизвлечения подчинены разным содержательным задачам. Третий хор из цикла

«Веселые хоры» («Говорили, говорили...» на слова С. Баруздина) построен на речевой декламации: мелодию заменяет скандирование слова «говорили» на одном звуке с постепенным включением других голосов. За счет их наложения создается эффект раз от раза «вырастающей» в динамике болтовни (аналог информационного шума современности). Композитор поставил задачу продемонстрировать в сатирическом ключе бессодержательность пустых разговоров: многократное повторение одного слова обесценивает его значение.

Широкий спектр звукоизобразительных средств, заимствованных из инструментальных «кладовых», воссоздаваемых голосами, использован композитором в первом хоре из цикла «Комарики-мухи» на слова Н. Тряпкина — приемы *glissando*, свиста как аналога флажолетного звучания струнных. Изобретательность наблюдается и в речевых приемах декламирования отдельных согласных звуков на определенной высоте, которое натуралистично воспроизводит природные звуки.

Примером комплексного использования темброво-колористических приемов речевой декламации является номер «Ярмарка» из первой тетради (соч. 31). Он представляет собой череду балаганных сценок в духе Стравинского, предваряемых октавным унисоном мужского хора, привлекающим народ перед представлением.

«Говорили, говорили...» (№ 3 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

Художественное образование и наука. 2026. № 3

Нотный пример 6
«Комарики-мухи» (№ 1 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

Живо $\text{♩} = 160$

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

p (закр. ртом) *sf* *p*

* М... (закр. ртом) *p* *sf* *p*

М —

1

на свистывая

на свистывая

p *sf* *p*

** 3... *p* *sf* *p*

div.

* «М...» — подражая жужжанию мухи.
** «3...» — подражая гудению комара.

Нотный пример 7
«Ярмарка» (№ 4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Тенора

Басы

ff *p*

На яр_мар_ке! На яр_мар_ке!

Реальный диалог с элементами театральной сцены представлен в четвертом номере из цикла «Русские фрески» — «Ярмарка». Композитором показаны две гендерные группы с разными взглядами: бытовую оппозицию жен и сетующих на них мужиков пронизывает ироничная ассоциация денег с капустой («у них деньги хрустят капустой»). Реплики женской группы — «А мужья вздыхают...» — реалистично иллюстрируются интонациями вздохов: поступенным нисхо-

дящим ходом мелодии со скачком вниз на чистую кварту в конце кратких фраз.

Контрастирующий общему настроению номера последний эпизод (в параллельной тональности *fis-moll*) создает иллюзию звучания гармонии. Выразительность достигается за счет воспроизведения инструментальной фактуры средствами хорового многоголосия. Вкупе со словом эта звуковая символика становится напоминанием о войне: гармонь — атрибут, сопровождавший солдата в военных баталиях.

Нотный пример 8
«Ярмарка» (№ 4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Замедляя 6 Довольно медленно, печально
(♩ = 70)

* Аккомпанемент исполняется на любые удобные и подходящие по выразительности слоги.

Традиционно в неофольклорных композициях используются малообъемные звуко-ряды, манипуляция *типовыми ладовыми моделями* (трихордами, пентахордами, ангемитоникой), им свойственен «аккордовый параллелизм; линейно-тембровая полифония с нарочитым несовпадением линий» [2, 129].

В хоровых произведениях Б. Кравченко перечисленные средства реализуются избирательно и получают своеобразное преломление. Ладовая организация тематизма в ряде номеров опирается на узкообъемные интонационные ячейки, близкие к трихордовым

и пентахордовым структурам, с опорой на устойчивые ступени и плагальность, свойственную хоровому искусству до появления партесного пения.

В гармоническом языке Кравченко редко встречается последовательный в чистом виде аккордовый параллелизм. Данный прием возникает эпизодически, например, в хоровом *tutti* номера «Ярмарка» (соч. 31), где он выполняет скорее колористическую, нежели конструктивную функцию. Гармоническую основу хора формируют плагальные обороты (*T-S-II*), подчеркивающие жанровую характерность.

Нотный пример 9

«Ярмарка» (№4 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

В первом номере «Петухи» (соч. 31) на стихи В. Крутецкого со слов «Бабушка, ты вышила бы цаплю...» мелодия в партии сопрано разво-

рачивается на фоне движения параллельными секстами с последующим схождением в унисон на V ступени в партиях тенора и альты.

Нотный пример 10

«Петухи» (№1 из цикла «Русские фрески», соч. 31)

Все эти примеры — свидетельство того, что в гармоническом отношении стиль Кравченко отходит от неофольклорных приемов хроматизации музыкальной ткани при том, что он активно работает с подголосочной полифонией, использует возможности малообъемных звукорядов и плагальных оборотов. Избегание диссонантности (за исключением звукоизобразительных фрагментов) — суть

эстетики композитора, видевшего во всех явлениях отражаемой им действительности классическую гармоничность.

Тотальная мелодическая вариантность неофольклорных произведений XX века приводит к активизации ритмического пространства: варьированию протяженности мотивов и фраз, переменности ритмики и метрики, колебаниям акцентности, асимметричным смещениям.

В части ритма хоровое творчество Кравченко созвучно неофольклорным тенденциям его предшественников и современников. Например, хор «Молодость» имеет близкие черты с номером «Эпиграф» («Зима») из кантаты «Сокровенные разговоры» неофольклориста Н. Сидельникова⁶. В обеих композициях наблюдаются колебания акцентности в типично русском песенном пятидольнике, который мог не соответствовать стихотворному метру.

⁶ Об этом см. подробнее [2, 142].

Активная ритмическая разработка при варьированном тематизме наблюдается в первом куплете хора «Молодость» из цикла «Оды революции» (соч. 38): это выражается в отказе от четкой ритмичности и мерности движения за счет переменных размеров, в смещении акцентировки в одном и том же слове («мОлодость», «моладОсть»), идущей вразрез с естественной ударностью слова. Хоровая фактура приобретает особую пластичность и живость, наполняется внутренним движением, слово перестает быть только источником смысла и становится частью ритмо-фонического комплекса композиции.

Нотный пример 11
«Молодость» (№ 5 из цикла «Оды революции», соч. 38)



Второй номер цикла «Захотела баба скоро богатети» (соч. 66) демонстрирует возможности варьирования протяженности мотивов и фраз. Хоровая фактура разбивается паузами между голосами. Принцип комплементарности (дополнения) голосов, их слияния в единый мотив-попевку достигается лишь за счет идеальной ансамблевой выстроенности партий хоровой фактуры.

Аналогичный пример можно встретить у Н. Сидельникова в сочинении «Уж вы, горы мои» из кантаты «Сокровенные разговоры», где работа со словом подчинена задаче создать впечатление разноголосицы. Реплики, «разбитые» паузами и цезурами, словесные повторы, междометия ведут к утрате логиче-

ского смысла текста, предпочтение отдается фонетической составляющей [2, 142].

Усиление *гетерофонного начала в фактуре*, свойственное неофольклорным опусам, характерно для ряда хоровых номеров Кравченко, в частности для пятого номера «Сибирские бани» из второй тетради «Русские фрески» на слова А. Вознесенского. Одна и та же мелодия с небольшими вариациями звучит сначала в партии женского, а затем мужского хора. Происходит «диалог» между группами, сливающийся в общехоровой октавный унисон. Расщепление голосов из унисона, слияние нескольких голосов в унисон/октаву — характерный признак народной музыки славянских культур.

Нотный пример 12

«Захотела баба скоро богатети» (№ 2 из цикла «Веселые хоры», соч. 66)

1 a tempo unis. *mp* Цып-цып, цып-цып. Цып... Цып... Цып-цып, цып-цып. Цып-цып. Цып, цып. *Soli mf* За-хо-те-ла ба-ба ско-ро бо-га-те-ти. Цып... Цып... *gliss.* Тип-тип, ти-ри-рип, тип-тип, шу-ру-ру.

2 Цып... Цып... *Soli mf* По-са-ди-ла ку-роч-ку. Цып...

Нотный пример 13

«Сибирские бани» (№ 5 из цикла «Русские фрески», соч. 56)

Живо (♩ = 160) *f* Ба-ня! Ба-ня! Две-ри-хлоп! Ба-бы пры-га-ют в су-гроб. *f* За-ды-ха-юсь от раз-бе-га, здесь на ты, на ты, на ты. *f* Чис-то-та ог-ня и сне-га с чис-то-то-ю на-го-ты. *f* День мо-роз-ный, чис-тый, пар-ный. *mp* День, день, в по-лу-Мы сто-им, че-ты-ре пар-ня, -шуб-ках, кровь с ог-нем, *f* как их шут-кой шу-га-нем! Ой,

1 *f* За-ды-ха-юсь от раз-бе-га, здесь на ты, на ты, на ты. *f* Чис-то-та ог-ня и сне-га с чис-то-то-ю на-го-ты. *f* День мо-роз-ный, чис-тый, пар-ный. *mp* День, день, в по-лу-Мы сто-им, че-ты-ре пар-ня, -шуб-ках, кровь с ог-нем, *f* как их шут-кой шу-га-нем! Ой,

2 *f* Чис-то-та ог-ня и сне-га с чис-то-то-ю на-го-ты. *f* День мо-роз-ный, чис-тый, пар-ный. *mp* День, день, в по-лу-Мы сто-им, че-ты-ре пар-ня, -шуб-ках, кровь с ог-нем, *f* как их шут-кой шу-га-нем! Ой,

3 *f* Чис-то-та ог-ня и сне-га с чис-то-то-ю на-го-ты. *f* День мо-роз-ный, чис-тый, пар-ный. *mp* День, день, в по-лу-Мы сто-им, че-ты-ре пар-ня, -шуб-ках, кровь с ог-нем, *f* как их шут-кой шу-га-нем! Ой,

Активная работа с фактурой становится методом театрализации хоровых произведений. В «Песне рязанского мужика» (соч. 38) тщательная проработка фактуры дает многослойность, разные планы действия, собственные кинематографии. Голос тенора

(главного героя) в музыкальном изображении сцены драки за счет наложения фактурных слоев (имитации беспорядочных реплик и восклицаний, ритмической дестабилизации в форме синкоп, смещения акцентов в одинаковых фразах мужиков) остается на виду.

Нотный пример 14

«Песня рязанского мужика» (№ 3 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Интересно, что восклицания «ойкающего» мужика после побоев, исполняются не са-

мым героем, а хором, комментирующим его состояние.

Нотный пример 15

«Песня рязанского мужика» (№ 3 из цикла «Оды революции», соч. 38)

Так, типично театральным прием используется в рамках академического жанра.

Анализ четырех хоровых циклов *a cappella* Б. Кравченко позволяет выявить устойчивые

неофольклорные тенденции в его творчестве. Они проявляются в обращении к обрядовым жанрам (хороводная, плясовая), в опоре на осовремененные образцы русского фолькло-

ра — протяжной, военной песни, частушки. Для музыкального языка композитора характерны простота, иногда нарочитая примитивность, отсутствие прямых цитирований фольклорного материала.

В то же время принципы фольклорного музыкального мышления рельефно претворены в индивидуальной авторской трактовке. От неофольклорных сложносоставных свободных форм Кравченко идет к простоте и ясности структур, отсюда — квадратность построений, преобладание куплетно-вариационных форм.

Существенным неофольклорным признаком хорового творчества композитора становится попевоочное строение тематизма, которое зачастую содержит в себе лейтинтервалику, определяющую и интонационную, и гармоническую структуру номера, его фоновый план. В отличие от неофольклорных опытов первой половины XX века (И. Стравинского, Б. Бартока) в реализации содержания ладово-гармоническими средствами Кравченко примыкает к свиридовской линии, для которой характерно преобладание диатоники, плагальности, квази-народных параллелизмов (чистых кварт, квинт и октав). Следуя традициям неофольклористов,

композитор активно работает с метроритмической стороной: его хоровым композициям свойственна богатая акцентировка, метрическая вариантность. Слово, утрачивая содержательную суть, становится ядром ритмо-фонического комплекса. Цельности композиции, ансамблевой выстроенности хоровых партий способствует использование принципа комплементарности голосов.

Хоровой стиль Кравченко формировался с опорой на инструментальное и речевое начала, что обнаруживается в использовании приемов свиста, *glissando*, скандирования одного слова, декламирования отдельных согласных звуков, интонационных имитаций эмоций человека. Музыкальный материал тяготеет к визуализации образов, театральности и кинематографичности.

Опора на русские хоровые традиции становится маяком творчества Бориса Кравченко. Как отмечал композитор, «русская хоровая музыка имела богатые традиции, свой мир образов, чувств, красок. В своих хоровых произведениях я стремлюсь возвратиться к этим традициям. Для меня возврат к простоте является возвратом к идеалу» (цит. по: [7, 30]). Эта мировоззренческая позиция и определила неофольклорный вектор его наследия.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 279 с.
2. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : учеб. пособие. М. : НИЦ Московская консерватория, 2011. 440 с.
3. Глуская Д. Р. Биографический портрет Бориса Кравченко — автора хоровых произведений // Музыковедение. 2025. № 11. С. 28–33.
4. Глуская Д. Р., Суханова Т. Б. Жанр музыкальной фрески в хоровом творчестве Бориса Кравченко // *Academia*: музыковедение, исполнительство, педагогика. 2025. № 2 (15). С. 8–20.
5. Жоссан Н. Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Вестник Башкирского университета. 2013. № 1. С. 105–108.
6. Имханицкий М. И. Борис Петрович Кравченко // Народник: Информационный бюллетень. 1999. № 4. С. 7–11.
7. Михеева Л. В. Борис Кравченко. Л. : Советский композитор, 1984. 112 с.
8. Сайгушкина О. П. В поисках стилистических ориентиров // *Academia*: музыковедение, исполнительство, педагогика. 2022. № 3 (4). С. 61–67.
9. Старостина Т. А. Высотные системы на пограничьях эпох, верований и жанров // Русская музыка. Рубежи истории : материалы Международной научной конференции / Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. С. 314–324.
10. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М. : Советский композитор, 1980. 328 с.
11. Хентова С. М. Борис Кравченко // О музыке и музыкантах наших дней. М.; Л. : Советский композитор, 1976. С. 184–192.
12. Ходош Д. Г., Курикалова Е. В. Первая тетрадь из цикла Б. Кравченко «Русские фрески»: особенности хорового письма // Культура. Искусство. Образование. Красноярск : КГИИ, 2013. С. 125–145.

REFERENCES

1. Asafyev B. V. *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky]. Leningrad, 1977. 279 p. (In Russian)
2. Vysotskaya M. S., Grigor'yeva G. V. *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Music of the XXth century: From Avant-garde to Postmodernism : study guide]. Moscow, 2011. 440 p. (In Russian)
3. Glusskaya D. R. A Biographical Portrait of Boris Kravchenko — Composer of Choral Works. *Muzykovedeniye* [Musicology]. 2025, no. 11. P. 28–33. (In Russian)
4. Glusskaya D. R., Sukhanova T. B. The Genre of Musical Fresco in the Choral Work of Boris Kravchenko. *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy]. 2025, no. 2 (15). P. 8–20. (In Russian)
5. Zhossan N. Yu. Neo-Folklore Trend in Russian Music of the second half of the XXth century. *Vestnik Bashkirskogo universiteta* [Bulletin of the Bashkir University]. 2013, no. 1. P. 105–108. (In Russian)
6. Imkhanitskiy M. I. Boris Petrovich Kravchenko. *Narodnik: Informatsionnyi byulleten'* [Narodnik: Information Bulletin]. 1999, no. 4. P. 7–11. (In Russian)
7. Mikheyeva L. V. Boris Kravchenko. Leningrad, 1984. 112 p. (In Russian)
8. Saygushkina O. P. In Search of Stylistic Guidelines. *Academia: muzykoznaniye, ispolnitel'stvo, pedagogika* [Academia: Musicology, Performance, Pedagogy]. 2022, no. 3 (4). P. 61–67. (In Russian)
9. Starostina T. A. Pitch Systems on the Borderlines of Eras, Beliefs, and Genres. *Russkaya muzyka. Rubezhi istorii* [Russian Music. The Frontiers of History: materials of the International Scientific Conference]. Moscow, 2005. P. 314–324. (In Russian)
10. Tarakanov M. E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow, 1980. 328 p. (In Russian)
11. Khentova S. M. Boris Kravchenko. *O muzyke i muzykantakh nashikh dnei* [About Music and Musicians of Our Time]. Moscow; Leningrad, 1976. P. 184–192. (In Russian)
12. Khodosh D. G., Kurikalova Ye. V. The First Notebook from B. Kravchenko's Cycle *Russian Frescoes*: Features of Choral Composition. *Kul'tura. Iskusstvo. Obrazovaniye* [Culture. Art. Education]. Krasnoyarsk, 2013. P. 125–145. (In Russian)

Информация об авторе:

Глусская Д. Р. — аспирант Академии хорового искусства им. В. С. Попова, преподаватель Детской музыкальной школы им. Н. А. Алексеева.

Information about the author:

Glusskaya D. R. — Postgraduate student at the Academy of Choral Art named after V. S. Popov, Teacher at the Children's Music School named after N. A. Alekseev.

Статья поступила в редакцию 24 апреля 2026 года; одобрена после рецензирования 22 мая 2026 года; принята к публикации 26 мая 2026 года.

The article was submitted April 24, 2026; approved after reviewing May 22, 2026; accepted for publication May 26, 2026.