

В. Л. Круглик

Народно-инструментальные основы музыкального стиля В. Д. Бибергана

В статье на примере «Концерта для гуслей звончатых с оркестром» рассматриваются принципы работы В. Б. Бибергана с музыкальным материалом, показывается колорит гуслей, раскрываются их возможности как сольного инструмента, так и во взаимодействии с оркестром. Также уделяется внимание тембровым и фактурным особенностям оркестра русских народных инструментов.

Ключевые слова: оркестр русских народных инструментов, творческий подход, гусли звончатые, современная музыка, работа с музыкальным материалом, тембр русских народных инструментов, фактура музыкального произведения

Viacheslav L. Kruglik

Folk-instrumental bases musical style of Vadim D. Bibergan

In the article, the example of «Concerto for gusli with the orchestra» discusses Bibergan's principles of work with musical material, shows color of gusli, discusses their potential as a solo instrument, and in collaboration with the orchestra. Also attention is paid to timbre and texture characteristics of an orchestra of Russian folk instruments.

Keywords: orchestr of Russian folk instruments, creativity, gusli, contemporary music, working with musical material, the timbre of Russian folk instruments, the texture of a piece of music

Имя композитора Вадима Давидовича Бибергана, который в этом году отмечает свое восьмидесятилетие, известно многим профессионалам и любителям музыки. Это, без сомнения, один из наиболее часто исполняемых композиторов нашего времени. Им созданы произведения различных жанров: крупные симфонические произведения («Поэма борьбы» для симфонического оркестра, симфония-концерт для фортепиано с оркестром и др.), ряд хоровых, камерных и вокальных сочинений. Написана музыка к восьмидесяти пяти кинофильмам.

Наряду с Борисом Тищенко, Вячеславом Наговицыным, Геннадием Беловым, Владиславом Успенским, Германом Окуневым и Александром Мнацаканяном, Вадим Биберган был учеником Дмитрия Дмитриевича Шостаковича в аспирантуре Ленинградской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова (1964–1966 гг.). К столетию со дня рождения своего учителя ученики создали коллективное сочинение на темы из произведений Шостаковича. Это произведение «Посвящение Учителю» было с большим успехом исполнено в Большом зале Санкт-Петербургской филармонии в рамках Международного фестиваля «Петербургская музыкальная весна» 11 мая 2006 г.

Особое место в творчестве В. Д. Бибергана занимает музыка для русских народных инструментов. Наверное, нет такого коллектива, который не играл или не был бы знаком с музыкой Вадима Давидовича. Его знаменитая «Ария», сюита «Русские потешки», «Концерт для гуслей

звончатых с оркестром» и другие произведения прочно вошли в репертуар различных оркестров русских народных инструментов.

Как рассказывает композитор, изначально музыка «Русских потешек»¹ писалась к мультипликационному фильму, а затем появились еще несколько номеров, и была сделана новая редакция в форме сюиты для концертного исполнения². С конца 1960-х гг. очень популярен был так называемый «псевдорусский эпический» стиль в музыке для народных инструментов. В этом стиле тембр уходил на второй план, уступая место расхожим мелодическим интонациям.

Вадим Давидович предлагает совершенно другое. Он исходит из того, что оркестр или ансамбль народных инструментов – состав колористический. Отсюда стремление к поиску тембровых красок, обогащению состава инструментами, которые не использовались или использовались очень редко. Этими «новыми» инструментами стали брелка, ложки, пила, рубель, окарина. А стиральную доску Биберган первый из композиторов использовал в своих партитурах. Композитор посвятил очень много времени поиску инструментов и исполнителей для своих «Русских потешек»³.

Бытует мнение, если композитор пишет для народных инструментов, он непременно должен использовать подлинные русские народные песни и наигрыши, много заниматься исследованием фольклора, чтобы потом использовать результаты исследования в своем творчестве. С одной стороны, это логично – написать на рус-

скую народную тему. Ведь эти интонации прочно ассоциируются с тембром этих инструментов. В результате слушатель слышит то, что ожидает, то, что хочет услышать.

С другой – задача композитора заключается не в этом. Его исследования не являются самоцелью. Композитор создает свой материал, свои собственные темы, он словно впитывает музыку, которую слушает, которую изучает, «пропускает» через себя и только потом, делая определенные выводы, на основе этого создает произведение⁴. Для авторов, в первую очередь, важна эмоциональная составляющая, а не документальная точность.

Вадим Давидович именно так и поступает. В «Русских потешках» нет прямых заимствований из русского фольклора. Но он настолько проникся народными интонациями, настолько глубоко их почувствовал, что на этой основе создал свой авторский уникальный материал. При этом не возникает ни малейшего сомнения в наличии национальных особенностей стиля композитора. Мы слышим русскую музыку, хотя автор полностью не использовал ни одной народной темы. Простота, оригинальность, легкость восприятия – все это указывает на то, что перед нами настоящий мастер. Можно сказать, что «Русские потешки» – новаторское, уникальное сочинение. «Я с восхищением слушаю „Русские потешки“», – так писал Бибергану Шостакович⁵.

Трактовка оркестра русских народных инструментов как колористического состава, авторский уникальный материал на основе русского фольклора, введение в состав редко используемых или, как бы мы сейчас сказали, «экзотических» инструментов и доступность восприятия музыки – все это характерно для творчества Бибергана. Этих принципов композитор придерживается и в создании более крупных форм.

Считается, что народному оркестру более всего соответствует жанр миниатюры, небольшие программные сочинения, произведения с ярко выраженной жанровой принадлежностью. Тем не менее произведения крупной формы, такие как концерт для сольного инструмента с оркестром русских народных инструментов, имеют место в оркестровой практике. Каждый инструмент по-своему уникален, он имеет свою неповторимую краску, тембр, характер. Но, как известно, у каждого инструмента есть свои слабые стороны – будь это ограниченные технические возможности, маленький диапазон, слабый звук и т. д. – все это создает сложности для написания произведения. А автору нужно превратить недостатки инструмента в достоинства. Именно

в условиях этих ограничений при грамотном использовании ресурсов инструмента и рождается свобода. Конечно, очень важную роль играет профессионализм автора, его мастерство, способность строить форму в соответствии с психологическим восприятием музыки слушателем. Все эти задачи Вадим Давидович с блеском решает еще в одном произведении для оркестра народных инструментов – «Концерте для гуслей звончатых с оркестром»⁶.

Написать крупное сочинение для гуслей звончатых – достаточно сложная задача для композитора. Диапазон этого инструмента составляет всего две октавы, а звукоряд строится, в основном, по гамме ля-мажор⁷. Следует отметить, что существует разновидность гуслей – с механизмом, позволяющим перестраивать струны достаточно быстро прямо в процессе игры. Но, несмотря на это, автор выбрал в качестве сольного инструмента обычные диатонические гусли в силу того, что этот механизм пока еще не совершенен, да и звучат они ярче. Как мы видим, гусли звончатые – инструмент диатонический с небольшим диапазоном. Следовательно, композитор очень ограничен в ладовом отношении. Хроматические секвенции, далекие модуляции – все это становится невозможным. Перестройка инструмента между частями тоже нежелательна, так как она нарушит цельность восприятия сочинения. Значит нужно делать опору на тембр инструмента, писать, учитывая его природу, зная, что хорошо будет на нем звучать, а что – не очень.

В «Концерте для гуслей звончатых» В. Д. Биберган также использует все возможные краски русского народного оркестра. Композитор обращает особое внимание на группу ударных инструментов, где наравне с русскими инструментами, такими как рубель, шаркунок, курская трещотка и др., используются инструменты не русского «происхождения» – кротали, виброслэп, флексатон. Автор принципиально не ограничивается национальной принадлежностью инструментов, он использует их, исходя из своего творческого замысла. Нецелесообразно бы было не использовать какую-либо яркую оркестровую краску только потому, что данного ударного инструмента нет в русской культуре.

Первая часть «Концерта» носит название «Струны вещи», она переносит нас на много веков назад. Аккордовая фактура, которая свойственна гусликам звончатым, создает приподнятый торжественный характер. Вспоминаются образы древнерусских «песнотворцев». Далее эта фактура переходит в оркестр. Плотные аккорды в низком и среднем регистрах продолжают мысль, высказанную гусликами в начале. Они

звучат словно хор, комментирующий какое-то действие. Дублировка домр и балалаек в унисон дает очень плотное и насыщенное звучание, а исполнение тремоло над грифом – более мягкий тембр, немного похожий на человеческий голос.

Первая часть строится по принципу чередования аккордов у гуслей и у оркестра. И только в конце аккордовая фактура используется у всего оркестра и у солиста, объединяя их, словно подводя итог всей части.

Вторая часть – «Хоровод с лешим» – быстрая, стремительная, контрастная, динамичная. С самого начала она захватывает внимание слушателя и не отпускает до конца. Здесь показан оркестр во всех возможных красках. В первой части автор сэкономил средства, прибегая к ним для дальнейшего развития материала. Он очень мало использовал группу ударных инструментов, не употреблял большое количество приемов звукоизвлечения, аккуратно пользовался оркестровыми регистрами. Это было нужно для того, чтобы в процессе развития постоянно обновлять звуковую палитру сочинения. Ведь, как было сказано ранее, на гуслях невозможно хроматическое секвенционное развитие материала. Поэтому различные ритмические варианты мелодии, оркестровые краски, приемы звукоизвлечения являются основным и очень мощным способом развития.

В самом начале второй части видим очень интересное, но, с точки зрения инструментовки, «неправильное» использование оркестровых функций. Гармоническая фигурация у малых домр и балалаек секунд, оркестровая педаль у альтовых домр и мелодия у солиста находятся в одном регистре. Как известно, все функции при одновременном их использовании должны быть в разных регистрах и у разных инструментов. Но автор совершенно сознательно идет на нарушение общепринятых правил для достижения нужного ему эффекта⁸.

Такое использование оркестровых функций здесь вполне оправдано. Во-первых, это сильно сжимает диапазон звучания, что помогает экономить оркестровые средства для развития музыкального материала. Например, дальнейшее вступление басов становится более ярким и рельефным. Во-вторых, дает нам новую краску – постоянное движение, жизнь внутри ограниченного пространства. И на этом фоне звучит напористая упругая тема у гуслей. Тембр этого инструмента очень яркий, и тему хорошо слышно, несмотря на то, что звучит она в том же регистре, что и фон.

Каждый штрих, каждая деталь фактуры у мастера имеют свое развитие. Если какой-либо элемент появился, какой-либо голос вступил,

он не может просто так исчезнуть. Он обязательно будет использоваться в дальнейшем и развиваться. Например, яркая вставка, которая подчеркивает самую высокую и самую низкую ноту темы, в четвертом и в шестом тактах у флейты, рубеля, баяна и гуслей продолжает свое развитие в восьмом и десятом тактах: у гуслей и у баяна добавляется нота, флейты звучат выше. Глиссандо цуг-флейты, подобно свисту, конкретизирует восприятие образа лешего. При этом фон тоже не статичен, он тоже находится в постоянном развитии. В седьмом такте вступают басовые домры и балалайки альты, тем самым как бы увеличивая плотность звучания.

Интересно также обратить внимание на ритмическое вариантное развитие начальной попевки на протяжении всей части. С каждым последующим ее проведением длительности становятся мельче. При этом сохраняется общая интонация темы. Такой принцип вариантного развития очень хорошо позволяет композитору удерживать внимание слушателя.

Третья часть называется «Веснянка». Как известно, веснянки – это обрядовые песни, заклинания, которые должны были напоминать о приближении весны, поры полевых работ. Но, несмотря на название, прямого заимствования из русского фольклора здесь нет. Как говорит сам автор, в основе материала лежит простая детская считалочка.

С самого начала части мы слышим интересную запоминающуюся дублировку гуслей и колоколов. Такое радостное звенящее сочетание как нельзя лучше подходит для характера этой части: природа просыпается, птицы несут весну. Преобладание высокого регистра в начале «Веснянки», флажолеты у гуслей, большое количество различных ударных инструментов – все это создает ощущение радости, предвкушение скорого прихода тепла.

В этой части композитор тоже пользуется вариантным развитием материала. Делается опора на постепенное включение инструментов и регистров оркестра. Фактура все время «живет»: практически отсутствуют статичные эпизоды, появляются новые голоса, гетерофония – различные варианты мелодии звучат одновременно. С каждым последующим проведением темы происходит общее нарастание динамики, усиливая радостный характер этой музыки.

Как известно, оркестр народных инструментов достаточно молодой состав. Он появился на большой сцене только в конце XIX в. Его развитие продолжается до сих пор. Если бы он окончательно сформировался раньше, то, возможно, русские классики использовали бы их в

полной мере в партитурах своих сочинений. Это ни на что не похожие инструменты со своими неповторимыми красками. И если их умело использовать, можно создать очень интересное сочинение. Именно это и делает В. Д. Биберган в своем творчестве, трактуя народные инструменты так, как до него никто не делал.

В настоящее время можно отметить подъем интереса к народно-инструментальному искусству как со стороны исполнителей, так и со стороны композиторов. Появляются большие серьезные работы, новые сочинения, разные по стилю. Авторы экспериментируют, ищут новое, необычное звучание инструментов как с помощью исполнительских приемов, так и с помощью содержания, образного строя. «Народность» этих инструментов в самом традиционном понимании постепенно синтезируется с «академичностью». Все это способствует появлению новых сочинений для народных инструментов, которые слушатели с нетерпением будут ждать из-под пера В. Д. Бибергана. Без преувеличения можно сказать, что композитор Биберган открыл новую страницу в области сочинений для народных инструментов.

Таким образом, можно говорить, что творческий метод Бибергана отличается колористическим подходом к народным инструментам, что его сочинения для народного оркестра отличает яркий тематизм, индивидуальный подход к каждому тембру и высочайший профессионализм. В ряду современных авторов Вадим Давидович, вне всякого сомнения, является одним из ведущих композиторов, работающих в сфере музыки для народных инструментов. Его «Русские потешки» исполняются различными инструментальными составами, а «Концерт для гуслей звончатых» является одним из самых исполняемых произведений для этого инструмента.

Безграничная фантазия, легкость, доступность восприятия, высочайшее мастерство и индивидуальность – все это является неотъем-

лемыми частями творчества В. Д. Бибергана. Его музыка вполне заслуженно пользуется особой любовью у исполнителей и слушателей.

Примечания

¹ Биберган В. Д. Русские потешки: сюита для солистов, жен. вокал. трио и ансамбля рус. нар. инструментов. СПб.: Композитор, 2011. 40 с.

² Подробнее см.: Акулович В. И. Композитор Вадим Биберган рассказывает... // Народник: информ. бюл. М.: Музыка, 2003. № 3. С 9–19. То же. URL: <http://skomorokhi.narod.ru> (дата обращения: 21. 04. 2017).

³ Биберган В. Д. «Русские потешки»: история замысла // Тр. СПбГУКИ. 2011. Т. 191: Русский народный оркестр и его дирижеры. С. 89–99.

⁴ Например, в балете Сергея Прокофьева «Ромео и Джульетта» нет подлинных средневековых напевов, хотя действие происходит именно в то время. В балете Бориса Тищенко «Ярославна», который написан на сюжет «Слова о полку Игореве», нет подлинных русских народных песен и интонаций.

⁵ Акулович В. И. Указ. соч.

⁶ Биберган В. Д. Концерт для гуслей звончатых с оркестром: партитура и партия / ред. партии гуслей И. Ершовой. СПб.: Композитор, 2009. 75 с.; Его же. Концерт для гуслей звончатых с оркестром: клавиры и партия / перелож. для гуслей звончатых и фортепиано В. Д. Бибергана; ред. партии гуслей И. Ершовой. СПб.: Композитор, 2008. 28 с.

⁷ Тихомиров Г. В. Инструменты русского народного оркестра. М.: Музыка, 1983. С. 79.

⁸ Вспомним, например, что Клаудио Монтеверди в 1624 г. в своей драматической сцене «Поединок Танкреда и Клорины» впервые использовал прием пиццикато на струнных смычковых инструментах. До этого считалось, что играть на них можно только смычком. Теперь же это «нарушение» является совершенно нормальным приемом звукоизвлечения. Можно также вспомнить М. П. Мусоргского с его смелыми, резкими, непривычными гармониями для XIX в. Это сейчас мы понимаем, насколько Мусоргский обогатил гармонический язык того времени. Тогда же не все понимали и принимали эти новшества.