

И. Д. Миняков

Фольклорные и жанровые влияния в музыке В. Бибергана

Музыка Вадима Бибергана для оркестра русских народных инструментов является не только важным художественным явлением, но и репрезентативным материалом для исследования стиля композитора. Закономерности, определяющие этот стиль, кроются во многих его аспектах. Среди них можно выделить два очень заметных: влияние различных жанровых моделей и связь музыки композитора и фольклора, как русского, так и зарубежного. Влияние народного музыкального творчества определяется как минимум тремя параметрами: отношение к цитатам из фольклорных первоисточников, становление и развитие музыкального материала, и привнесение черт синкретизма с другими искусствами. Связь произведений композитора с разнообразными жанровыми моделями определяется как устойчивая, органичная и по-разному трактуемая в рамках всего творчества Бибергана. Оба вышеперечисленные влияния органично встроены в стиль и являются его субстанциональной составляющей. Их определение и описание является сутью и задачей статьи, выполнение которой определяет ее оригинальность и позитивность с точки зрения последующих исследований на эту же тему. В качестве исследуемого материала использованы оригинальные сочинения для оркестра русских народных инструментов, анализ которых является дополнительным вкладом в изучение музыки петербургского автора.

Ключевые слова: Вадим Биберган, русский народный оркестр, фольклор, композиционные приемы, синкретизм, музыкальные жанры, цитирование, тематизм

Ivan D. Minyakov

The influence of folklore and genres in V. Bibergan's music

Vadim Bibergan's music for Russian folk orchestra is important artistic phenomenon and material for study of his musical style. The patterns that define this style are rooted in many of its aspects. Among them, two very noticeable ones can be distinguished: the influence of various genre models and the connection between the composer's music and folklore, both Russian and foreign. The influence of folk music is determined by at least three parameters: attitude towards quotations from folklore primary sources, the formation and development of musical material, and the introduction of syncretistic features with other arts. The connection of the composer's works with various genre models is defined as stable, organic and interpreted in different ways within the framework of the entire work of Bibergan. Both above influences are organically built into the style and are its substantial component. Their definition and description are the essence and task of the article, the implementation of which determines its originality and positivity from the point of view of subsequent research on the same topic. The study used the original compositions for the orchestra of Russian folk instruments, the analysis of which is an additional contribution to the study of the music of the St. Petersburg author.

Keywords: Vadim Bibergan, Russian folk orchestra, folklore, compositional techniques, syncretism, music's genres, thematic quoting

DOI 10.30725/2619-0303-2020-4-59-63

Вадим Давидович Биберган – один из самых востребованных композиторов в сфере музыки для русского народного оркестра. И эта востребованность вполне объяснима: внимательное отношение автора как к исполнителям, так и к слушателю, помноженное на высочайшую культуру и профессиональное мастерство, всегда притягивает аудиторию в любые времена. Понять тайну аттрактивности его музыки возможно, если предпринять попытку анализа некоторых сторон его музыкального языка, постараться вникнуть в суть сочинений композитора с формальной, кон- и интертекстуальной стороны. Темой и задачей данной статьи станет

определение роли фольклорных и жанровых влияний в произведениях В. Д. Бибергана на примере оригинальных сочинений для оркестра русских народных инструментов. В качестве материала использованы партитуры (например, «Два старинных вальса», Концерт для гуслей звончатых с оркестром, «Веселый торжок», «Частушка», «Любимая мелодия») и публикации, так или иначе связанные с заявленной темой. В числе тех, которые напрямую соприкасаются с темой фольклора в творчестве В. Бибергана, цитируется статья В. Л. Круглика «Народно-инструментальные основы музыкального стиля В. Д. Бибергана». Изданные работы, достаточно

полно освещающие именно фольклорный и жанровый фактор в музыке композитора, автору не известны, что и послужило еще одним мотивом для написания данного исследования.

Прямая связь с **фольклором** разных стран во многих пьесах В. Д. Бибергана для народного оркестра настолько очевидна, что в качестве доказательств мы приведем лишь их названия: «Частушка», «Чонгури» (обработка грузинской народной песни), «Кошок» (обработка киргизской народной песни), «Веснянка» (финал Концерта для гуслей с оркестром), «Веселый торжок». Иногда связь обнаруживается более опосредованно, как, например, в первой и второй частях Концерта для гуслей («Струны вещице» и «Хоровод с Лешим»). Примеры полного отсутствия влияния фольклора довольно редки. Пожалуй, к этой категории можно отнести только «Любимую мелодию» (в ней песенный жанр берет на себя роль стилиобразующего фактора) и «Два старинных вальса» (с оговорками).

Не смея претендовать на выявление всей полноты связей фольклора и стиля композитора (при соблюдении данного условия статья вышла бы за свои пределы, да и вряд ли это вообще возможно), наше внимание будет сконцентрировано на трех особенностях, которые представляются нам наиболее фундаментальными и интересными с точки зрения стиля как объекта исследования: **цитирование, влияние на композиционные приемы и черты синкретизма**, свойственного фольклору как таковому.

Цитирование тематизма русских народных песен как композиционный прием имеет колоссальную роль и богатую историю как в сфере музыки для народных инструментов, так и во всей русской музыкальной культуре. Цитаты русского песенного (по преимуществу) фольклора встречаются во множестве сочинений отечественных композиторов начиная со второй половины XVIII в. (например, в опере «Ямщики на подставе» Е. Фомина). В XIX столетии очень сложно назвать композитора, который бы никогда не прибегал к такому приему. При этом цитаты использовались в самых различных целях, обрабатывались самыми разнообразными способами и соприкасались с очень разными эстетическими авторскими установками. Конечно же, обработки русских, украинских, белорусских песен стали своеобразной «визитной карточкой» любого оркестра народных инструментов, начиная с коллектива, созданного В. В. Андреевым. Любовь публики, музыкантов, композиторов к бесконечным дарам национального фольклора с тех пор не утихает.

К цитатам вообще Вадим Биберган прибегает в своем творчестве достаточно часто. Что

касается исследуемой нами сферы, то цитаты лежат в основе «Двух вальсов» и пьесы «Любимая мелодия». Но это цитирование не фольклорных источников, а либо романсов, имевших широкое хождение в досоветский период русской истории, либо авторского материала какого-либо коллеги композитора. Прямых цитат народных песен и танцев совсем не много. Несомненно, к таковым относится обработка двух мелодий народов Азии – «Чонгури» и «Кошок». Подобием цитаты можно считать тематизм финальной части Концерта для гуслей, «Веснянки». «Как говорит сам автор, в основе материала лежит простая детская считалочка» [1, с. 128]. Генезис этого явления – редкого точного обращения к фольклорному первоисточнику, – по нашему мнению, кроется в двух вещах. Во-первых, создание аллюзии, «намека» на стиль русской песни и танца автор может считать более плодотворным для себя, так как в этом случае он не стеснен никакими рамками и условностями, появляется больший простор для творческой инициативы и композиторской выдумки. Во-вторых, цитирование русских народных песен и танцев являлось важным стилиобразующим фактором для предшественников и современников Бибергана при создании своих авторских произведений и обработок. Это далеко не всегда звучало органично. Сам композитор, не называя фамилий (и мы, вслед за ним, остережемся), так характеризует общую музыкальную атмосферу времен начала своего творческого пути: «В прежние годы в музыке для русского народного оркестра господствовал “добропорядочный”, сладковатый, простоватый, а по сути – псевдорусский стиль, который выдавался за истинно народный, национальный» [2, с. 98]. Конечно, такая «псевдорусскость» во многом опиралась на цитирование как прием. Русский тематизм был, а русского искусства в этих поделках – нет. Вполне возможно, что такая реакция «от противного» тоже имела место быть, учитывая большую погруженность композитора в тогдашний (70-е, 80-е гг. XX в.) контекст художественной жизни страны.

Влияние образцов настоящего фольклора на мелодизм, гармонию, фактуру, приемы развития весьма велико, многогранно. Часто оно лежит на поверхности, не менее часто проникает весьма глубоко, в самые основы стиля. Детально разберем лишь один аспект – *приемы развития*.

Фольклорным образцам присуще свои неповторимые правила становления и развития музыкальной мысли. Они заключаются, в первую очередь, в отношении к типическому и индивидуальному в сфере становления мелодическо-

го материала, а также в формообразовании. В русской народной музыке нормой является нанизывание типизированных интонационных построений. Экспозиционность и вариантность изложения – вот два основных принципа, на которых строится форма в народной традиции. Разработочность, нормы европейской хоровой полифонии, тем более симфонизм, – эти принципы совершенно противоположны самой сути интонационного «словаря» фольклора. В. Д. Биберган прекрасно чувствует и знает эту черту русской песенности. Форма многих сочинений строится словно из «кирпичиков». Разделы, нередко совсем небольшие, чередуются либо по принципу вариантного развития («Веснянка»), либо по принципу рондальности («Частушка») и концертности, даже респонсорности или антифонности («Веселый торжок», «Струны вещие»). Наличие разработочности сведено к минимуму, изредка она заменена импровизационными разделами («Веселый торжок»). Компенсирующим фактором становится тембровая сторона. Композитор предлагает услышать всю необычность звучания того или иного инструмента словно в первый раз, без отодвигания априори на второй план красочной стороны музыки. Так возникают протяженные эпизоды с довольно «стертым» мелодическим материалом, но при этом слух остается будто один на один с самим звучанием и тем, что оно, это звучание, несет («Струны вещие»).

О синкретизме же различных художественных начал уместно говорить, в первую очередь, применительно к так называемой театрализации. Возникновение связи между инструментальным искусством и театральным жестом в рамках выбранной нами темы можно объяснить так: «С пением инструментальную игру объединяет восприятие и отражение мира через звук, интонирование, а с хореографией – соединение звука и движения <...>. Отсюда – возникновение в инструментализме эстетики исполнительского жеста, виртуозности, моторного начала» [3, с. 350]. Конкретно же в творчестве Бибергана театрализация, по нашему мнению, объясняется как минимум тремя причинами.

Первая лежит на поверхности: субъективная склонность автора к театру во всех его проявлениях. Чрезвычайно плодотворная работа Вадима Бибергана в жанре музыки к театральным постановкам и кинофильмам обрела широкую известность.

Вторая заключается в связи с тембровым аспектом. Часто в партитурах композитора используются способы игры, которые иначе как колористическими не назовешь. В. Д. Биберган всегда максимально использует тот или иной

прием во всех возможных плоскостях. Так появляются различные удары по корпусу домры и балалаек («Частушка»), словесные восклицания («Веселый торжок»). Что здесь первично – желание подчеркнуть тембр, сделать акцент приемом, который словно выводит слушателя за рамки установленного действия (своеобразный «шпильбрехер», если использовать термин Й. Хейзинги) или же склонность к театрализации, так часто упоминаемая различными исследователями?

Третья причина – органичное преломление свойств фольклора как жанра, как модуса существования. Синкретизм, проявляемый на всех уровнях музыкального бытия в рамках фольклора, переносимый в условия академического музицирования, вносит элемент взаимообогащения между различными видами искусства. Так, пытаясь «воссоздать народную манеру» игры в «Веселом торжке», автор словно подталкивает всех исполнителей к жесту, который, пусть и опосредованно, но вносит в музыкальное действие настоящую театральную сценичность. Вадим Биберган фиксирует в нотах необходимость игры на разных ударных и духовых инструментах музыкантов-«неспециалистов». Что это, как ни имитация мультиинструментализма, который является важной чертой в бытовании традиционной музыки во всем мире. Это тоже говорит о влиянии фольклорной традиции на хорошо продуманное концертное авторское сочинение.

Обращение к музыке различных жанров свойственно отзывчивому, «коммуникабельному» таланту В. Д. Бибергана. Жанровость – это проводник жизни, ее представитель в музыкальном мире. Всякий жанр своим существованием направляет слушателя, помогает ему определить систему координат, с помощью которой он сможет лучше понять мысль, заложенную композитором. Иногда центростремительная сила жанра настолько велика, что подчиняет все стороны музыкального языка композитора, вторгается в его стиль. Сказать это о музыке Вадима Бибергана и можно, и нельзя одновременно. Можно – потому что связь выбранной жанровой модели и тематизма, способа его развития всегда органична, естественна. Нельзя – потому что жанр в музыкальной Вселенной композитора является важной частью, почти любое сочинение автора априори жанрово.

Для определения того, что мы подразумеваем под словом «жанры», воспользуемся формулировкой Е. В. Назайкинского: «Жанры – это исторически сложившиеся относительно устойчивые типы, классы, роды и виды музыкальных произведений, разграничаемые по ряду крите-

риев, основными из которых являются: а) конкретное жизненное предназначение (общественная, бытовая, художественная функция), б) условия и средства исполнения, в) характер содержания и формы его воплощения» [4, с. 94]. Даже если не стараться абсолютно все разнообразие музыки уложить в прокрустово ложе теории, можно заметить, что связь с одним жанром (а иногда и несколькими) имеется в большинстве случаев. Обратимся ко всей, не только лишь оркестровой, музыке В. Д. Бибергана. В списке сочинений значатся и непосредственно жанровые произведения («Кадриль», «Весенний хоровод»), и сюиты, которые их в себя включают (в «Русских потешках» – «Песня», «Хоровод», «Кадриль»; в «Променад-сюите» – «Марш», «Полька», «Вальс», «Галоп»), и сочинения, которые опосредованно относятся к разным жанрам («Веселый торжок» – одновременно имеет черты концерта, частушки и несколько обобщенно – наигрыша). Для анализа обратимся к трем пьесам, в которых степень влияния жанровых прототипов выявлена по-разному, с разной остротой.

Вальс «Посвящение В. Андрееву», будучи создан как фрагмент кинополотна, является примером тотального доминирования изначально выбранного жанра над почти всеми элементами музыкального языка. В основу его положена мелодия романса А. Шиловского «Белые, бледные», и характеристики этого музыкального материала оказывают решающее влияние на все сочинение в целом. Жанр «салонного вальса» диктует тип мелодии и гармонии (вокальность, наличие «канонических» для романса мелодических оборотов с задержаниями, ритм смены гармонии, саму гармонизацию), формы аккомпанемента (типичный «бас-аккорд-аккорд») и фактуры (четкое деление на основные фактурные пласты с доминированием мелодии и «вальсообразного» сопровождения), формы (обязательное наличие законченных квадратных построений, повторность разделов). Структуру сочинения можно определить как рондо. При этом музыкальный материал эпизодов как бы дополняет музыку рефрена, не нарушая стилистической органичности и цельности вальса. Жанр, к которому композитор обратился при создании вальса «Посвящение В. Андрееву», целиком продиктовал выразительные средства, что привело к тому, что перед нами предстала тонкая, мастерски сделанная *стилизация*. Что, несомненно, входило в изначальный художественный замысел.

Пример «Любимой мелодии» для фортепиано с оркестром русских народных инструментов во многом отсылает нас к «Посвящению». Вновь композитором за основу

взята чужая мелодия, на этот раз его коллеги, Игоря Цветкова. Она была создана как часть музыкального оформления телефильма «Приключения четырех друзей». Если в случае с вальсом за ориентир был взят его «салонный» образец, то здесь песня как жанровый прототип заставляет нас припомнить распространенный в недавнем прошлом (да, в какой-то мере, и сейчас) тип советской эстрадной, массовой музыки. Стиль этой музыки характеризуется простой, безыскусной мелодикой, зачастую очень незамысловатым гармоническим «нарядом», типизированной фактурой и аккомпанементом (в зависимости от того, на что опирается конкретная пьеса – на марш, какую-либо разновидность танца и проч.), куплетной, строфической формой, тембровыми решениями (нередко с использованием электроинструментов).

Но стоит обратить внимание на то, как Биберган творчески переосмысливает музыкальный материал. Создавая свой парафраз, композитор, с одной стороны, учел возможности и имманентные свойства мелодии И. Цветкова, с другой – на основе этого создал развернутое, драматичное, полноценное сочинение, подчиняющееся логике концертной оркестровой пьесы. Сохранены были следующие параметры оригинала (помимо музыкального образа): мелодия с гармонией, форма построения, вариантность как принцип развития, наличие тональных сдвигов, лейттебр (в телефильме – флейта). Но из-за того, что концертное сочинение и музыка к телефильму должны достаточно сильно отличаться по средствам выразительности, Биберган привнес много новых качеств, связанных с общей концепцией сочинения: иной стала форма целого (строфичность обратилась вариациями), появилась инструментальная каденция солиста (в данном случае фортепиано), повысилась роль фактуры как одного из главных факторов движения драматургии, более интенсивным стало тональное развитие, что привело даже к разомкнутости тонального плана (f moll – fis moll). Все вышеперечисленные качества объясняются сменой «среды бытования» музыки. При этом жанр песни, заложенный в оригинале, продолжает оказывать влияние на образ и характеристики конечного музыкального материала.

Третьим сочинением, которое мы осветим в ракурсе заявленной темы, будет «Частушка» для русского народного оркестра. Мы остановимся только на одном факторе, по нашему мнению, самом оригинальном, – влиянии жанра на выбор тембров.

Будучи достаточно молодым явлением народного вокально-инструментального

фольклора, частушка почти сразу же начала пользоваться большой популярностью. Ее формирование происходило во многом под влиянием гармонии, широко распространившейся в России еще в XIX в. Это обстоятельство является ключом к выявлению основной тембровой драматургии пьесы – тембр баяна («наследника» гармошки), наравне с ярким тематизмом, является репрезентативным качеством рефрена («Частушка» написана в рондальной форме). Выбранный жанр словно повлек за собой и конкретные решения в области, столь любимой для композитора, – области тембровых поисков. Своеобразную уникальность данному примеру добавляет то обстоятельство, что баян как инструмент с богатыми возможностями не всегда находился в центре внимания Бибергана (если не сказать, находился редко). При этом композитора чаще привлекает не функционал современного баяна, а именно его тембр, звукообраз. Вспомним хотя бы то, что в «Русских потешках» некоторые критики, по воспоминаниям автора, «недостатком посчитали, что партия баяна не развернута „по-настоящему“ то есть не был принят общий тип развития музыкального материала. Позже я отвечал на это, что подобный тип развития является основной идеей произведения, его стилем <...>» [2, с. 97–98]. Тем свежее и оригинальнее звучит баянное соло в самом начале «Частушки», непосредственно отсылая нас к первооснове концертного сочинения – простой, незатейливой игре на любимице всех деревенских посиделок – гармошке.

Подводя итог всему вышесказанному, наметим две общие мысли. Во-первых, связь музыки композитора с фольклором, которая как будто является для любого композитора, пишущего для народного оркестра, обязательным условием, «sine qua non», В. Д. Биберганом осмыслена и воплощена как органично встроенная в собственный стиль доминанта. Во-вторых, в творчестве В. Д. Бибергана мера влияния выбранного жанрового прототипа на конкретное музыкальное сочинение двояка:

очень часто лежит на поверхности, определяет его облик и иногда даже образ, а может быть и менее очевидным, скрытым, но от этого еще более важными.

Смысловая, стиливая многомерность, сложность сути при простоте формы – важная черта такой «отзывчивой», часто светлой, нередко попросту озорной музыки маэстро. Влияние фольклорных и жанровых моделей подчеркивает это качество, оставаясь элементами цельного, на редкость последовательного музыкального мировоззрения В. Д. Бибергана.

Список литературы

1. Круглик В. Л. Народно-инструментальные основы музыкального стиля В. Д. Бибергана // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2017. № 2 (31). С. 126–129.
2. Биберган В. Д. «Русские потешки»: история замысла // Русский народный оркестр и его дирижеры: Проблемы и перспективы. Обучение: сб. науч. ст. / С.-Петерб. гос. ун-т культуры и искусств; науч. ред. А. В. Абакшонов; сост., отв. за вып., авт. предисл. Ю. Б. Богданов. Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУКИ, 2011. С. 89–99.
3. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

References

1. Kruglik V. L. Folk-instrumental bases musical style of V. D. Bibergan. Bulletin of the Saint-Petersburg State University of Culture. 2017. 2 (31), 126–129 (in Russ.).
2. Bibergan V. D. «Russian funs»: the history of the idea. Russian folk orchestra and its conductor: Problems and perspectives. Education: coll. of sci. art. SPb., 2011. 89–99 (in Russ.).
3. Pashina O. A. (ed.). Folk music creation: textbook. Saint-Petersburg: Compozitor, 2005. 568 (in Russ.).
4. Nazaikinsky E. V. Style and genre in music: study guide for univ. students. M.: Humanitarian publ. center VLADOS, 2003. 248 (in Russ.).