

DOI 10.33920/nik-01-2409-03

УДК 781.61

«Камаринская» М. Глинки и Концерт для гуслей В. Бибергана: жизнь традиций¹

“Kamarinskaya” by M. Glinka and Concerto for Gusli by V. Bibergan: the life of traditions

© **Миняков Иван Дмитриевич,**

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н.А. Римского-Корсакова»

Россия, 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2, литера «А»

E-mail: ivanminyakov@mail.ru

ORCID: 0009-0004-9624-716X

Minyakov I.D.,

St. Petersburg State Conservatory named after N.A. Rimsky-Korsakov

Russia, 190068, St. Petersburg, Glinka str., 2, letter A

E-mail: ivanminyakov@mail.ru

© **Бильченко Евгения Витальевна,**

АНО ВО «Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского»

Россия, 191023, г. Санкт-Петербург, наб. реки Фонтанки, д. 15

E-mail: bilchenkoevgenia279@gmail.com

ORCID: 0000-0001-9662-0594

Bilchenko E.V.,

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Russian Christian Humanitarian Academy
named after F.M. Dostoevsky

E-mail: bilchenkoevgenia279@gmail.com

Статья поступила 01.08.2024.

Одним из важнейших качеств русской культуры является ее сложное, от эпохи к эпохе изменяющееся отношение к традиционности как основе бытия. Сказанное вполне имеет отношение и к академической музыке, в которой следы преемственности маркируют не только то или иное стилевое направление, но и мировоззрение конкретного автора. Посредством структурного анализа различных сочинений возможно установить зоны влияния, свойственные значительным явлениям искусства по отношению к последующим опусам, принадлежащим перу последователей. В настоящей статье рассмотрены стилевые параллели между «Камаринской» М.И. Глинки и Концертом для гуслей звончатых и русского народного оркестра В.Д. Бибергана. Несмотря на имеющиеся очевидные отличия, последовательно приводятся доводы, позволяющие утверждать наличие композиционных связей между названными сочинениями. Были установлены основные сферы соприкосновения между симфоническим скерцо и гусельным концертом. К ним относятся опора на фольклорные интонации, вариант-

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

ность как ведущий принцип развития материала, строфичность как важная структурная черта, фактурные решения, направленные на динамизацию формы, тембровая драматургия, основанная на дифференциации звучаний. Применительно к принципам развития рассматривается роль повторов, модуляций и мотивной техники.

Ключевые слова: традиция, Михаил Глинка, Вадим Биберган, «Камаринская», концерт для гуслей, фольклор, вариантность, фактура, тембр.

An important quality of Russian culture is the significant role of traditions. This also applies to academic music. The influence of one composition on another can be established using structural analysis. This article explores the stylistic connection between M.I. Glinka's "Kamarinskaya" and V.D. Bibergan's Concerto for gusli and Russian folk orchestra. Despite the obvious differences, compositional connections between the works have been identified. These include: reliance on folklore, variation as the leading type of material development, textural features and timbre dramaturgy. The role of repetitions and modulations is also considered.

Key words: tradition, Mikhail Glinka, Vadim Bibergan, "Kamarinskaya", Concerto for gusli, folklore, variation, textural, timbre.

Традиция — ключевое понятие в любой культуре. Ее сущности посвящено колоссальное количество философских, культурологических, исторических и прочих трудов, выявляющих фундаментальность этого явления для человеческого общества. Нет необходимости доказывать в рамках небольшой статьи важность исследования функционирования традиций в различных социумах — последствия принятия или неприятия *традиционного нарратива* зачатую очевидны и тотальны в своих проявлениях. Уместнее, с нашей точки зрения, попытаться проследить «живой след» влияния того или иного произведения искусства на другие культурные явления, не связанные с ним напрямую. Подобный, компаративистский по своей сути, подход и определил цели и задачи настоящей статьи: продемонстрировать и обосновать на конкретном музыкальном материале влияние одного сочинения, чье содержание и формальные особенности отразились на свойствах другого, абсолютно самостоятельного авторского опуса. В данном случае в качестве «родственников по культурной крови» будут рассмотрены «Камаринская» Михаила Ивановича Глинки и Концерт для гуслей звончатых с русским народным оркестром Вадима Давидовича Бибергана.

«Камаринская» М.И. Глинки — явление для русской симфонической музыки уникальное. В пользу этого утверждения говорит многое: слова восхищения от других великих композиторов (в частности, знаменитое изречение П.И. Чайковского о «желуде и дубе»); прижизненный и до сих пор не увядающий теплый прием у слушателей; поразительная содержательная и формальная смелость, многократно исследованная в посвященных «Камаринской» музыковедческих трудах. Но, как это часто бывает, уникальность не приходит одна — она привлекает к себе тех, кто видит в сочинении не только шедевр, прекрасный сам по себе, но и потенциал для развития своих творческих идей. «Скерцо на русские темы» «отца-основателя» русской академической музыки эта участь не обошла. «Камаринская» вызвала (как это обычно бывает для больших произведений искусства) не много прямых подражаний. Но зато ее влияния огромны по диапазону времени, жанров, масштабов, течений: от «Казачка» и «Бабы-Яги» Даргомыжского до «Русской фантазии» Глазунова и далее, в советском музыкальном творчестве. Влияния «Камаринской» заметны у композиторов, столь различных по направлению, как Мусоргский и

Направник (вспомним его “Русскую пляску”); они сказываются и в вокальной и инструментальной музыке, и в камерных и симфонических произведениях» [9, с. 39].

Концерт для гуслей звончатых с русским народным оркестром Вадима Давидовича Бибергана тоже стал для своего жанра знаковым сочинением. Не будучи формально первым в своем роде², тем не менее трехчастное небольшое произведение вместило в себя множество новационных приемов, отражающих стиль композитора и художественные возможности старинного русского народного инструмента. Концерт получил широкое признание у публики и исполнителей, прочно вошел в педагогическую практику.

«Камаринская» М. Глинки была создана в 1848 г. Почти ровно через 150 лет, в 1997 г., — гусельный концерт В. Бибергана. Сколь немного можно найти общего у этих двух сочинений, казалось бы! Разные эпохи, стили, жанры, инструментарий, формы, выразительные средства... Но за пеленой очевидной инаковости скрывается (хоть и не очень усердно, как будет сейчас показано) живое, плодотворное влияние одного, великого, сочинения на другое, которое, в свою очередь, тоже оказалось знаковым, пусть и в своей, менее всеобъемлющей музыкальной сфере.

Опора на фольклорные интонации. В основу «Камаринской» Глинка положил, помимо известного плясового мотива, мелодию свадебной песни «Из-за гор, гор высоки». К середине XIX в. цитирование народных песен в академической музыке не было единичным случаем для русских композиторов. Вспомним хотя бы номера из оперы «Ямщик на подставе» Е. Фомина. В творчестве самого Глинки к тому времени уже были прецеденты использования фольклорных образцов в качестве основы сочинения (Каприччио для фортепиано в четыре руки). При этом сам композитор не стремился при первом удобном случае цитировать народные песни и танцы. По замечанию видного писателя, публициста и музыкального критика Н.А. Мельгунова, Глинка в своей опере «Жизнь за царя» «<...> не ограничился более или менее близким подражанием народному напеву; нет, он изучил глубоко состав русских песен, самое исполнение их народом, — эти вскрики, эти резкие переходы от важного к живому, от громкого к тихому, эти светотени, неожиданности всякого рода; наконец, особенную, ни на каких принятых правилах не основанную гармонию и развитие музыкального периода; одним словом, он открыл целую систему русской мелодии и гармонии, почерпнутую в самой народной музыке и не сходную ни с одной из предыдущих школ» [6, с. 269]. Таким образом, «Камаринская» не столько вписывается в некий ряд пьес, созданных по единому «образу и подобию», осененному фольклорным цитированием, сколько является логичной вершиной в поисках композитором оригинальных и органичных решений следующей задачи: как может способствовать европейская музыкальная профессиональная культура проникновению интонаций русских народных песен в симфоническую инструментальную музыку?

К моменту написания гусельного концерта В. Бибергана ситуация с цитированием народных песен значительно изменилась. Как в симфонической, так и в музыке для русских народных инструментов пышным цветом расцвела практика построения сочинения на основе фольклорных цитат. Примеры подобных опусов можно приводить очень долго: эту традицию создавали и поддерживали

² Например, значительно раньше сочинения В. Бибергана вышли в свет, обрели сценическую жизнь и определенную популярность гусельные концерты Б. Кравченко.

многие композиторы в диапазоне от М. Балакирева до Н. Будашкина. Ко времени, когда Биберган впервые обратился к русским народным инструментам (сюита «Русские потешки», 1968 г.), этот композиторский прием давно стал «каноническим» (если не сказать «догматическим») для сочинений подобного рода. Тогда молодой автор отказался от частого дословного цитирования³, позже аргументировав свое решение следующим образом: «В прежние годы в музыке для русского народного оркестра господствовал “добропорядочный”, сладковатый, простоватый, а по сути — псевдорусский стиль, который выдавался за истинно народный, национальный» [3, с. 104]. Конечно, композиторская практика бесчисленных сочинений «на народную тему» не могла не внести свою лепту в сложившееся у композитора восприятие сочинений для народных инструментов. В итоге, как и в «Русских потешках», в концерте нет прямого цитирования народных песен, зато имеется вдохновенная художественная реконструкция интонаций народного мелоса и формообразования.

Вариантность как принцип развития. Фольклорное музыкальное интонирование появилось в особенной культурной среде и, как следствие, должно развиваться в особых композиционных условиях. «В русской народной и западноевропейской профессиональной традициях действуют различные принципы развертывания мелодики. Если в композиторской музыке ведущими оказываются достаточно свободное мелодическое развитие и стремление к индивидуализации интонационного контура, то в народных песнях напевы строятся путем нанизывания *типизированных мелодических оборотов* <...>» [7, с. 84]. Одним из проявлений названной типизации является вариантность как главный способ формообразования. Глинка и Биберган не проходят мимо этого обстоятельства и находят в своих партитурах место для его использования. Но это не только «воздаяние должного» традициям народного творчества. Выбранный (или сочиненный) композиторами интонационный материал императивен по отношению к контексту (синтаксическому, гармоническому, фактурному и пр.), в котором он будет функционировать. Это обуславливает сложность художественно убедительного воплощения народного мелоса в рамках форм, выработанных европейским академизмом. М.И. Глинка и В.Д. Биберган выбирают единственно возможный в данных обстоятельствах путь — не следовать слепо за формальными штампами, которые выработались в ходе сочинительской практики в профессиональной музыке, а адаптировать общие структурные закономерности под собственный замысел.

Практически это вылилось в следующие композиционные особенности разбираемых сочинений:

- наличие буквальных повторов (в том числе многочисленных) основного мелодического материала;
- минимальная роль мотивной разработки в становлении формы;
- несущественная роль модуляционной техники в развитии материала.

В «Камаринской» повторность наиболее ярко проявляется в финальном отрезке, который строится на непрестанном повторении (иногда в усеченном варианте)

³ При этом нельзя не упомянуть примеры, где Биберган очень целомудренно обходится с народными первоисточниками при их использовании: «Чонгури» (обработка грузинской народной темы) и «Кошок» (обработка киргизской народной темы).

основной мелодии. Первые скрипки бесчисленное количество раз⁴ повторяют один и тот же мотив, практически без изменений. Художественный эффект чрезвычайно убедителен: перед слушателем действительно разворачивается сцена настоящего народного праздника — с минимизацией эффекта авторского «взгляда сверху», отличающего многочисленные зарисовки из симфонической музыки на тему «народного быта». С точки зрения композиторского ремесла это решение тоже оправданно. Настойчивое привнесение мотивной разработки в качестве основного принципа развития материала противоречит сути фольклорного мелоса по причинам, указанным выше. Так появляется органичный синтез народных интонаций и академической западноевропейской композиторской школы, что в конечном счете и было одной из задач Глинки на протяжении всей его творческой жизни.

Важно отметить, что использование мотивной техники в «Камаринской» все же присутствует. Она появляется на стыке разделов — и звучит «структурно-вызывающе», что и требуется композитору, чтобы логично завершить тот или иной эпизод. Например, отдельные мотивы начинают существовать словно самостоятельно после четырех проведений свадебной темы «Из-за гор, гор высоких», соединяя в себе сразу две функции: завершающую и переходную. Модуляционные приемы тоже подчеркнута функциональны. При первом появлении плясовой мелодии диатоника практически тотально господствует на протяжении всего эпизода (за небольшими исключениями вкраплений хроматики в подголосках в первых вариациях), отступая только в момент завершения всего раздела *Allegro moderato*. Так проявляет себя вдумчивая работа с фольклорным первоисточником — без попыток втиснуть его в пресловутое «прокрустово ложе» романтической гармонии и синтаксиса.

Что касается Концерта для гуслей В. Бибергана, то наиболее показательной с точки зрения претворения принципа вариантного повтора является III часть. В «Веснянке» после проведения темы следует еще 15 вариаций. Ни в одной из них заглавная мелодия не модифицируется с точки зрения лада, тональности, структуры или основного ритма. Модуляционная техника и мотивная разработка в классическом их понимании практически отсутствуют. Основные развивающие функции берут на себя фактура и оркестровка, о чем речь впереди.

Весь корпус вариаций в «Веснянке» можно поделить на несколько блоков. Тема и прилегающие к ней пять проведений мелодии характеризуются неспешным, но неуклонным фактурно-динамическим развитием. Тема всегда проводится солистом в различных фактурных или тембровых вариантах. В блоке с шестой по девятую вариации появляются мелодические фигурации в партии гуслей, оркестровая фактура динамизируется еще интенсивнее за счет уплотнения фактуры и появления новых оркестровых функций. Особняком стоят следующие три вариации. В них происходит сначала смена основного тонального центра (вместо *d* появляется *g*), а в 11-й вариации — изменение темпа. Эти нововведения указывают на наличие особенной, «тихой» кульминации, помещенной ровно в точку так называемого «золотого сечения». Последние три проведения темы продолжают тенденции, заложенные во втором блоке, подводя весь концерт к ликующе-триумфальному завершению.

⁴ В зависимости от методики подсчета можно говорить о 13–15 проведениях мелодии «Камаринской» в указанном фрагменте.

Строфичность. Отдельного упоминания достойна оригинальная черта формообразования в «Камаринской» и концерте. Она заключается в весомой роли кадансов, вносящих дискретность в общее звучание всего целого. В «русском скерцо» подобной чертой наделен первый раздел, строящийся на песне «Из-за гор, гор высоких». Первое проведение в унисон у струнных завершается непоколебимым устойчивым звучанием. Наступает пауза — не длинная, но ощутимая. Далее звучит второе проведение мелодии, в той же тональности F dur. И заканчивается оно вновь на тонике с последующей паузой. После третьего проведения пауза вновь маркирует завершение мелодии. И после четвертого тоже! Так как тема свадебной песни имеет относительно небольшую протяженность (шесть тактов), столь обильное количество пауз становится важным фактором восприятия формы. Целое начинает члениться на небольшие фрагменты, при этом структурная однотипность только подчеркивает нарастающую дискретность. Поразительный пример композиционной смелости и художественного чутья, ведь подобная «отдельность» каждого построения присуща только разделу, построенному на мелодии «Из-за гор, гор высоких». «Камаринская» же, наоборот, подчеркнута непрерывна, что добавляет контрастности и без того столь непохожим друг на друга народным мелодиям.

В Концерте для гуслей строфичность является ведущим формообразующим принципом в I части. В.Л. Круглик пишет о «Струнах вещих» следующее: «Первая часть строится по принципу чередования аккордов у гуслей и оркестра. И только в конце аккордовая фактура используется у всего оркестра и солиста, объединяя их, словно подводя итог всей части» [5, с. 128]. Добавим к этому, что узловые моменты формы подчеркнуты особым интонационным материалом, который уместно назвать «ударом колокола».

Интересен также тональный план части. Первая строфа состоит из двух «ударов», «речитатива» гуслей и «хора» оркестра. Если первые два элемента объединены общим тональным центром «ми», то третий более неустойчив (ладовая неопределенность свойственна почти всей части). Своим окончанием на симинорном секстаккорде он дает новый тональный центр следующей строфе — d. Она состоит из тех же элементов, но, естественно, трансформированных (за исключением «хора»). Третья строфа, не предваряемая «ударом», действительно характерна одновременным совмещением гусельной речитации и оркестрового «пения». Примечательно, что все сольные места гуслей звончатых оканчиваются простым, но узнаваемым трехзвучным ходом e-fis-gis, что придает всей части еще большую стройность. Форма «Струн вещей» в принципе достаточно текучая, «бесшовная». В конце третьей строфы звучит «удар», опережающий трехзвучный мотив, и сочинение переходит в завершающий раздел. В нем устанавливается новая тональность, эпизодически возникавшая в предыдущих строфах, — fis moll.

Фактурные особенности. Фактура имеет в обоих сочинениях лидирующее значение с точки зрения процесса становления формы. Значение творчества М.И. Глинки в разработке метода развития материала путем непрерывного включения в музыкальную ткань новых подголосков и поисков вариантов гармонического сопровождения дало повод исследователям говорить об особенных, «глинкинских» вариациях. «Подобно тому как основная мелодия песни повторяется в каждом куплете вовсе или почти неизменной, в этом роде вариаций также вовсе или почти не изменяется мелодия темы. Такой прием часто

называют *soprano ostinato*, так как между ним и старинным “упорным” басом действительно есть нечто общее. В то же время варьирование подголосков в народной музыке, будучи несколько родственным орнаментации классических вариаций, дает толчок к присоединению к остинатной мелодии контрапунктирующих голосов. <...> Таким образом, в созданной Глинкой новой разновидности вариационной формы соединяется ряд черт, свойственных как русскому народному искусству, так и общеевропейской композиционной технике» [8, с. 172].

В «Камаринской» наличие развитых подголосков сначала обеспечивает музыкальное развитие в первом, медленном разделе, а после совместно с орнаментальным варьированием мелодии — в главном, плясовом. В упомянутых 15 проведениях задорной мелодии в финальном эпизоде сочинения именно на фактуру (с гармонией и оркестровкой) возложена роль обновления звучания темы. Отсюда обилие вариантов воплощения музыкальной ткани на весьма ограниченном пространстве: мелодия то «толкается» с безыскусной, топчущейся на месте педалью у валторн или труб, то обрастает «вязкими» контрапунктами в духе «ученого классицизма», то вдруг появляется «балалаечное» *pizz.* у скрипок под «свирельное» звучание духовых... *Tutti* выполнено очень «жирными», крупными фактурными «мазками»: остинатный бас и триольная валторновая пульсация, ритмически плотный контрапункт, заполняющий гармонию сочетаются с нехитрой октавной педалью в верхнем регистре. Мелодия же неизменна — ни в мелодическом, ни в тембровом, ни в иных аспектах.

В Концерте для гуслей Биберган проводит не менее, чем Глинка в «Камаринской», детальную работу над постепенным фактурным развитием. У разных инструментов народного оркестра оно реализовано по-разному. Для примера снова возьмем финал сочинения. В группе домр особое внимание композитор уделяет наличию *divisi* и приемам игры (*pizz.*, *pl.*, *trem.*). Духовые приобретают больший динамический вес по ходу всей части благодаря разнообразной артикуляции и динамике. Для балалаечной группы характерны включение и выключение некоторых инструментов. Наибольшей автономией пользуются балалайки примы и секунды. Но особую роль играют ударные.

Значение этих инструментов не определяется лишь динамической поддержкой оркестра. Они меняют тембр некоторых звучностей, создавая неповторимые миксты. Например, в первоначальном изложении темы солистом участвуют колокола, подчеркивая абрис мелодии, и треугольник, внося в общее звучание еще больше светлого трезвона. С помощью ударных инструментов в «Веснянке» подчеркивается ритмическая пульсация. Интересно, что в девятой вариации только эта группа (в особенности коробочки) имеет самостоятельный ритм. Ударные подчеркивают начало новых разделов, то есть выполняют структурно-дифференцирующую функцию. Наконец, они нередко излагают основной мелодический материал. Учитывая, что ударные инструменты звучат практически всю «Веснянку», их разнообразие исключает утомляемость от достаточно назойливого (при неумелом использовании) звучания. Потому грандиозная россыпь различных шаркунков, трещоток, цепей и пр. является художественной необходимостью, не имеющей ничего общего со стремлением к дешевому эффекту и скорому успеху у неразборчивой публики.

Обратим внимание, как группируются вариации по признаку полноты оркестрового состава, которое наиболее репрезентативно на примере группы балалаек.

Условно разделим вариации на группы с «полным оркестром» (имеются в виду большой тесситурный охват и игра всей или почти всей струнно-щипковой группы) и «неполным» (меньший тесситурный охват, используется лишь незначительная часть оркестра или с исключением некоторых ключевых инструментов).

Если тема и первая вариации экспонируют собственно тематический материал, то вторая и третья вариации создают описанные выше два вида отношения к полноте инструментовки. Цифра 2⁵, «дав дорогу» группе вариаций с «неполным оркестром», впоследствии группируется нами с цифрами 5, 7, 12, отчасти 8 и 13. Группа с «полным оркестром» включает в себя цифры 3, 4, 6, 9, 10, 11, 14 и 15. Конечно, такое деление очень условно. Оно введено нами для отражения отношения композитора к оркестру как к живому, многогранному организму, способному в самых различных комбинациях убедительно доносить до слушателя ту музыкальную идею, которую он заложил в сочинение.

Тембровое разнообразие. Отношение композиторов разных эпох к тембру звука как выразительному средству разнится. До XX в. более значительную роль в авторском художественном словаре, как правило, имели звуковысотность, ритм, динамика. Но уже в конце XIX в. понимание возможностей имманентных свойств инструментов (а тембр — самое показательное из них) начинает давать практический результат, видимый и слышимый в сочинениях самых различных авторов. Появляются пьесы для специфических, ранее небывалых составов исполнителей; расширяется палитра исполнительских приемов на различных инструментах; все больше внимания уделяется ранее неиспользовавшимся или мало использовавшимся инструментам. Но все эти процессы будут иметь место значительно позже создания «Камаринской» и имеют прямое отношение к Концерту для гуслей. Но преемственность прослеживается в отношении Глинки и Бибергана к тембру как носителю музыкального смысла, что мы постараемся раскрыть ниже.

Какие же особенности глинкинского композиторского письма можно заметить применительно к тембру? Во-первых, в «Камаринской» ярко проявляет себя прием сопоставления групп оркестра. Пример самого последовательного применения указанного принципа приведен в первом разделе сочинения. После небольшого вступления экспозиция народной песни «Из-за гор, гор высоких» отдана струнным, которые исполняют ее плотным октавным унисоном. Второе проведение — за группой деревянных духовых инструментов. Меняется склад, монодия уступает место полифонии, но тембровое единство выдержано и за вторым разом. Третий раз свадебная озвучивается силами обеих групп — струнной и духовой, с сохранением густого полифонического склада. Четвертое проведение маркировано вступлением медной духовой группы — совместно с двумя остальными. Переходный раздел, в котором развитие отдельных мотивов песни «Из-за гор, гор высоких» подготавливает слушателя к следующему разделу, подчеркнут присутствием еще одной группы — ударной. Вступили литавры, обозначив границу тембровых возможностей выбранного композитором оркестрового состава.

Подобные структурные закономерности можно наблюдать и в других разделах «Камаринской». В частности, не случайны последовательность вступления инструментов и их роль в первом плясовом эпизоде. Доминирование тембра

⁵ Партитурные ориентиры даны по: [1].

струнных в первых вариациях сменяется сначала туттийным звучанием оркестра, после — солирующими партиями духовых инструментов, а под конец деревянные духовые и смычковые вступают в некоторое подобие концертного состязания, попеременно исполняя вариант заглавной темы.

Отдельно стоит указать на достаточно очевидную, но все же важную деталь. Многочисленные проведения темы или вариации самой «Камаринской» зачастую отданы либо скрипкам, либо кларнету. При этом, как известно, параллельно со своей академической разновидностью скрипка имела хождение как инструмент сугубо народный. По замечанию исследователя, «она широко распространена в Смоленской, Курской, Брянской области, во многих областях Сибири» [4, с. 74]. Кларнет же (наряду с гобоем) нередко использовался уже после Глинки русскими композиторами для изображения традиционных национальных инструментов в своих партитурах. В частности, такой «центробежный принцип инструментализма» (по терминологии Б. Бородина) проявлен в «Третьей песне Леля» Н.А. Римского-Корсакова из оперы «Снегурочка», где солирующий кларнет словно имитирует свой «народный прототип» — жалейку. Таким образом, выбор тембра — носителя тематизма тоже возможно трактовать как отсылку к фольклорному музицированию.

Следовательно, тембровое своеобразие не было чуждо партитурам М.И. Глинки. Более того, некоторые тембро-фактурные решения являлись весьма смелыми для той эпохи в симфонической музыке. Имеется в виду, в частности, «топтание» одиноких валторн или труб на фоне плясовой темы у скрипок. Некоторые приемы, использованные Глинкой в «Камаринской», были блестяще развиты последователями в своих опусах (например, строгая тембровая дифференциация музыкального материала в III части IV симфонии П.И. Чайковского).

Концерт для гуслей В. Бибергана создавался в совсем ином историческом и художественном контексте. К концу XX в. роль тембра как выразительного средства значительно возросла. В иных композиторских техниках она стала лидирующей (например, в сонористике или спектрализме). Многие новации, которые принесло прошедшее столетие, нашли отражение в гусельном концерте Бибергана.

Сам композитор признает ведущую роль тембра в некоторых процессах, происходящих внутри современной академической музыки. В частности, о принципе формирования ударной группы симфонического оркестра он пишет следующее: «Историческое развитие, а также практика современного музицирования позволяют сделать вывод о решающей роли тембра (разрядка автора. — *И.М., Е.Б.*): объединение современного ударного инструментария в самостоятельную группу симфонического оркестра и концентрация отдельных свойств ударных происходит на основе принципа тембрового отбора» [2, с. 26]. Именно на примере ударной группы можно проследить особенности тембрового мышления композитора. В качестве примера выберем II часть концерта, «Хоровод с лешим».

«Хоровод» написан в сложной трехчастной репризной форме. В первом разделе господствует принцип синтезирования ударных тембров. Попеременно сменяют друг друга деревянные (рубель, виброслэп), мембранные (том-томы) и металлические (колокольчик) ударные. Постепенно звучности начинают

взаимодействовать, порой создавая причудливые сочетания (курская трещотка, стиральная доска, шаркунок и большой барабан). Окончание раздела подчеркивается не только tutti оркестра, но и обильным использованием ударных: литавры, бубен, малый барабан, тарелка.

Второй раздел, в котором бодрая танцевальность сменяется пейзажной таинственной звукописью, имеет совсем иную тембровую среду. В нем использованы инструменты, принадлежащие одной лишь группе, — металлические ударные. Для выполнения поставленных творческих задач Биберган использует треугольник, тарелку, флексатон и колокольчики. Перед слушателем предстает наглядный и художественно убедительный прецедент использования дифференциации тембров ударных инструментов в композиторской практике. Третий раздел «Хоровода с лешим» в плане использования ударных отсылает нас к первому эпизоду — этого и следовало ожидать от завершающего фрагмента в трехчастной репризной форме.

Использование неожиданных тембров не является общей чертой, связывающей Концерт для гуслей и «Камаринскую», но, по нашему мнению, здесь стоит отметить некоторые композиторские находки в сочинении В.Д. Бибергана. Колоритным штрихом выглядит завершающий «Хоровод» хроматический пассаж у колокольчиков⁶; особое звучание оркестровая фактура приобретает при использовании приема *frullato* у флейт и *tremolo* мехом у баянов; наличие диковинной цуг-флейты делает мелодию среднего раздела еще более ирреальной... В «Хороводе» особенно ярко проявилась удивительная константа оркестрового стиля Бибергана — наделять интонационным содержанием партии инструментов, которые изначально для этого будто не приспособлены. В этом плане выделяется небольшая переключка между флейтой пикколо, виброслэпом и гуслями звончатыми в коде «Хоровода с лешим». Сам перечень инструментов наводит на мысль о том, что для большого художника нет ограничений при воплощении своих творческих фантазий.

«Камаринская» М.И. Глинки за более чем полуторавековую историю своего существования сумела повлиять прямо или косвенно на многих композиторов. Кто-то признавался в этом честно, как уже упоминавшийся П.И. Чайковский; кто-то, не формулируя того прямо, шел по колее, удобно проторенной «скерцо на две русские темы». Но, так или иначе, отпечаток великого симфонического творения М.И. Глинки на своих последователей хорошо виден и в сочинениях современных авторов. Именно так, по нашему мнению, являет себя настоящая *традиция*. И от того, насколько плодотворным окажется ее фундамент, зависит сила культурного перерождения, но также жизненность самой традиции. Что, пожалуй, для русской культуры не менее важно.

Библиографический список

1. Биберган В.Д. Концерт для гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов: партитура и партия. — СПб.: Композитор Санкт-Петербург, 2009. — 76 + 12 с.
2. Биберган В.Д. К вопросу о классификации ударных // Вопросы оркестровки: сборник трудов. Вып. 47 / Отв. ред. Г.П. Дмитриев. — М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1980. — 152 с.

⁶ Осторожно заметим: не омраж ли это окончанию I части V симфонии Д.Д. Шостаковича, в аспирантуре у которого нашла свое завершение учебная пора самого Бибергана и перед творчеством которого он всю жизнь преклоняется?..

3. Биберган В.Д. «Русские потешки»: история замысла / В.Д. Биберган, Н.В. Медведева, Л.В. Марченко / Вадим Биберган. Воспоминания. Статьи / Ред.-сост. Н.В. Медведева; ред. Л.В. Марченко. — СПб.: СПбГИК, 2021. — 384 с.

4. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и уч-щ. — 2-е изд., перераб. и доп. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2018. — 640 с.

5. Круглик В.Л. Народно-инструментальные основы музыкального стиля В.Д. Бибергана // Вестник СПбГИК, научный журнал. — 2017. — № 2 (31). — 192 с.

6. Левашева О.Е. Михаил Иванович Глинка: монография в 2 кн. Кн. 1. — М.: Музыка, 1987. — 381 с., ил., нот. — (Классики мировой музыкальной культуры).

7. Народное музыкальное творчество: учебник / Отв. ред. О.А. Пашина. — СПб.: Композитор, 2005. — 568 с.

8. Способин И.В. Музыкальная форма: учебник. — 7-е изд. — М.: Музыка, 1984. — 400 с.

9. Цуккерман В.А. «Камаринская» и классические традиции русской музыки // Советская музыка. — 1954. — № 6. — С. 31–49.

References

1. *Bibergan V.D.* Kontsert dlya gusley zvonchatykh s orkestrom russkikh narodnykh instrumentov: partitura i partiya. — Sankt-Peterburg: Kompozitor Sankt-Peterburg, 2009. — 76 + 12 s.

2. *Bibergan V.D.* K voprosu o klassifikatsii udarnykh // Voprosy orkestrovki: Sbornik trudov. Vyp. 47 / otv. red. G.P. Dmitriyev. — Moskva: GMPI im. Gnesinykh, 1980. — 152 s.

3. *Bibergan V.D.* «Russkiye poteshki»: istoriya zamysla / V.D. Bibergan, N.V. Medvedeva, L.V. Marchenko // Vadim Bibergan. Vospominaniya. Statii / red.-sost. N.V. Medvedeva; red. L.V. Marchenko. — Sankt-Peterburg: SPbGIK, 2021. — 384 s.

4. *Imkhanitskiy M.I.* Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: ucheb. posobiye dlya muz. vuzov i uch-shch. — Izd. 2, pererabotannoye i dopolnennoye. — Moskva: RAM im. Gnesinykh, 2018. — 640 s.

5. *Kruglik V.L.* Narodno-instrumental'nyye osnovy muzykal'nogo stilya V.D. Bibergana // Vestnik SPbGIK, nauchnyy zhurnal. — 2017. — № 2 (31). — 192 s.

6. *Levasheva O.E.* Mikhail Ivanovich Glinka: monografiya v 2 kn. Kn. 1. — M.: Muzyka, 1987. — 381 s. — (Klassiki mirovoy muzykal'noy kul'tury).

7. Narodnoye muzykal'noye tvorchestvo: uchebnyy / otv. red. O.A. Pashina. — Sankt-Peterburg: Kompozitor, 2005. — 568 s.

8. *Sposobin I.V.* Muzykal'naya forma: Uchebnyy. — 7-e izd. — M.: Muzyka, 1984. 400 s.

9. *Tsukkerman V.A.* «Kamarinskaya» i klassicheskiye traditsii russkoy muzyki // Sovetskaya muzyka. — 1954. — № 6. — S. 31–49.

Конфликт интересов. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

Финансирование. Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Conflict of interests. The authors declare no conflicts of interest.

Financing. The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation № 23-28-01839, <https://rscf.ru/project/23-28-01839/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.