

Кодовое слово - ИНТЕРФЕРЕНЦИЯ

Название:

Музыкально-текстовые интерференции в вокальном цикле
В. Бибергана «Висимские песни» в оркестровке Д. Пермякова

Номинация: Музыкальное искусство XX-XXI вв.

Автор: Панкова Арина Андреевна

Место учёбы: Казенное профессиональное образовательное
учреждение Удмуртской Республики «Республиканский
музыкальный колледж»

Отделение Теории музыки, 3 курс

Руководитель: Заведующая отделением теории музыки
Леконцева Елена Леонидовна

Оглавление

Введение	3
1. Тексты «Висимских песен».....	6
2. «Висимские песни» В.Бибергана: музыкальное воплощение	12
3. Оркестровая версия «Висимских песен» Д.Пермякова	18
Заключение.....	24
Список литературы.....	26

Введение

2 марта 2023 года в зале Республиканского музыкального колледжа состоялась премьера вокального цикла «Висимские песни» В.Д. Бибергана¹ в оркестровке Д.Е. Пермякова². Произведение в таком инструментальном составе звучало впервые. Оркестр народных инструментов оказал сильное воздействие на слушателей, о чем говорят восторженные отзывы о новом произведении.

Выбор инструментального состава для оркестровки цикла продиктован с одной стороны учебной необходимостью (расширение репертуара в рамках предмета «Оркестр народных инструментов»), с другой стороны - «Висимские песни» В.Бибергана, имеющие в своей основе фольклорное начало, как нельзя лучше подчеркиваются составом оркестра и позволяют более глубоко прочувствовать содержание вокального цикла.

Для самого В. Бибергана оркестр русских народных инструментов занимает особое место в его творчестве. Начало исследования оркестра началось при создании «Русских потешек», *«...в шестидесятые годы – «фольклорная волна» захватила многих... Интерес к забытому*

¹ Вадим Биберган – советский и российский композитор, член Союза композиторов Санкт-Петербурга, народный артист Российской Федерации, профессор Санкт-Петербургского института культуры. По материалам Люберецкая газета, статья «Один из последних учеников Шостаковича»: *«Родился я в Москве в 1937 году, но поскольку мой отец Давид Абрамович Биберган был военнослужащим, нашей семье пришлось много поездить по стране. Помню, до начала Великой Отечественной мы жили в военном городке в Старом Петергофе, но уже в 1941 году нас с мамой отправили в эвакуацию в Галич, где мы прожили около года...*

В 1944 году я пошёл в 1 класс...Вскоре отца назначили начальником штаба Уральского военного округа. Так, переехав весной 1947 года в Свердловск, у меня за плечами было три класса общеобразовательной школы...

В 1952 году окончил музыкальную школу...Поскольку я очень хотел получить музыкальное образование, продолжил обучение в школе-десятилетке при Уральской консерватории, учился по классу фортепиано у профессора Натальи Николаевны Позняковской и занимался в кружке композиции под руководством Николая Михайловича Хлопкова.

Кстати, у Н.Н. Позняковской я продолжил обучение и в консерватории [Уральская консерватория им. Мусоргского]. И в то же время (как индивидуальный курс) учился в классе композиции у Виктора Николаевича Трамбицкого. Так в 1960 году получил один диплом, а в 1961-м – второй.»

² Дмитрий Евгеньевич Пермяков - заслуженный работник культуры УР, преподаватель Республиканского музыкального колледжа, художественный руководитель и дирижер оркестра народных инструментов.

инструментарии, к необычным тембрам, новым приемам игры стал знаменем времени, и я, естественно, был увлечен этой творческой стихией. Работая над «Русскими потешками», я стремился показать красоту тембра народных инструментов и необычность связанных с ними музыкальных образов. Хотелось и глубже узнать народный инструментарий...» [8; 90]. В это же время произошло и знакомство с русским фольклором. По словам Вадима Бибергана «в Ленинградской консерватории имелся хороший фольклорный кабинет с великолепным архивом, я там часто пропадал, слушая редкие инструментальные фольклорные записи, собранные в полевых условиях» [8; 90]. Любовь композитора к народному творчеству и народным инструментам отразилась и в произведениях для других инструментальных составов. Звукоподражание народным инструментам можно обнаружить в «Висимских песнях».

Вокальный цикл «Висимские песни»³ был написан Вадимом Биберганом в 1999 году. Он включает в себя 4 песни для сопрано в сопровождении фортепиано. Исследователи отмечают, что это произведение в творчестве композитора очень важное и весомое, не только с точки зрения авторского слова, безусловной связи с фольклором, но и с точки зрения выбранной тематики - «Висимские песни» связаны «с воплощением сложного душевного мира русской женщины» [5; 115]: не всегда счастливого, не всегда радостного и точно - не легкого.

Оркестровка Д. Пермякова особенно тонко передает все нюансы, заложенные в вокально-фортепианном ансамбле композитора. Возникающая интерференция⁴ на стыке музыки, текста и оркестровки определяет актуальность данной работы.

³Висим – поселок в Свердловской области, родина писателя Дмитрия Мамина-Сибиряка. Возможно, цикл создан как дань уважения Уральскому краю, где Биберган длительное время жил и учился.

⁴Понятие интерференция подразумевает собой – слияние, в результате которого создается нечто абсолютно новое

Цель работы: Выявление музыкально-текстовых интерференций в оркестровке Д.Е. Пермякова

Задачи работы:

- Анализ текстов песен
- Анализ авторской версии
- Анализ оркестровой версии

1. Тексты «Висимских песен»

Вокальный цикл состоит из четырех песен: «Боля мой», «Калина-малина», «Колыбельная», «Блины». Народную песню отличает богатство жанров (и их разновидностей), отличных по происхождению, характеру и значению в жизни. Цикл состоит из разных по жанру песен, более того, эти жанры между собой никак не связаны и относятся к разным временным рамкам применения.

«Боля мой» восходит к жанру частушки и композитор в своем произведении обращается к ее разновидности - жанру страдания (по-другому – распетые частушки любовного содержания). Для этого жанра характерно публичное горе, которое не претендует на настоящую эмоцию. Эта песня - единственный номер в цикле, записанный не в Висиме, а в Белоярском районе. Вадим Биберган в письме Т. И. Калужниковой объясняет это так: *«Хотя “Боля мой” был записан в Белоярском районе, но так как по стилистике, да, в принципе, и по географии он близок к висимскому региону, то я счел возможным включить его в этот цикл»* [5; 117].

Поэтическую основу песни образуют две строфы с зачином «Боля мой...». Их ключевые слова: *«твоя / замерзла / не греюся / брошена»* — определяют драматургию всей части. Между этими словами находятся междометия, которые отсылают к жанровой основе - страдания:

Ой! Ой! Ой!

Боля мой, да я твоя. М...

Закрой полый, замёрзла я. М...

Под полый не греюся, Ой!

Люблю, но не надеюся, Ой! Ой!

Боля мой, скажи, что бросил, ох!

Буду знать, что брошена, ох!

Я желаю дорогой в любви всего хорошего. Ой! Ой! Ох!

В плясовой, скорой хороводной песне «Калина-малина» заложено игровое начало. Это песня зарисовочного плана: в ней описываются события из

жизни девушки, которая готовится выйти замуж. Её жених – молодой офицер, которого она смущается, а может быть, даже согрешила. В тексте молодой человек не проявляет инициативу и не отвечает взаимностью: диалог не строится, а сам офицер – чубчик, он выражен статично и по вербальному тексту, и по интонациям.

Само выражение «каленная малина» используется в русском и украинском песенном фольклоре довольно давно. Во многих народных песнях с горькими ягодами калины или рябины сравнивается тяжелая, горькая доля девушки, вышедшей замуж за немилого.

Чаще всего словосочетание «каленая малина» проявляется в свадебных обрядах как символ, отражающий лименальное состояние, переходное между двумя периодами жизни: до замужества и после. Но стоит отметить, что в тексте песни В.Бибергана отсутствует акцент на лименальное состояние. Слова песни передают просто думы о замужестве.

В третьем номере цикла нам представлена «Колыбельная», которая наиболее близка к своей жанровой основе. Колыбельная — один из самых древнейших жанров народного творчества; это песни, обращенные к детям. Тексты колыбельных, как правило, имели пожелание смерти ребенку или описание его похорон:

*Спи, дитя моё мило,
Будет к осени друго,
К именинам третьё,
Седни Ванюшка помрет,
Завтра похороны,
Будем Ваню хоронить,
В большой колокол звонить.*

«Корни колыбельных песен уходят в древность. В. П. Аникин считает, что их общая эволюция заключалась в утрате обрядовых и заговорно-заклинательных функций. Вероятно, рудиментом таких древних

представлений является небольшая группа песен, в которых мать желает ребенку умереть ("Баю, баю да люли! Хоть теперь умри..."). Смысл пожелания — обмануть болезни, которые мучают ребенка: если он мертв, то они его оставят» [3; 340]. Люди верили, что их окружают таинственные враждебные силы, и если ребёнок увидит их во сне, то наяву это страшное и плохое с ним уже не случится. Поэтому в колыбельных существует такие персонажи, как «серый волчок», который «схватит за бочок» и другие. В случае колыбельной цикла «Висимские песни» в роли такого персонажа выступает бабай. «Повсеместно в России (в том числе и на Урале) известен поэтический текст про старого бабая, что ходит по улицам и страшит детей» [5; 119]

Баю, бай, бай. Баю, бай, бай.

Не ходи старый бабай, не ходи старый бабай.

Баю, бай, бай, бай.

Не ходи, старый бабай, у нас Машу не пугай.

Баю, бай, бай.

Баю, баю, бай, бай, бай.

У нас Машу не пугай,

У нас Маша крепко спит, не пробудится, лежит.

Финалом цикла становится яркая песня «Блины». Она начинается со слов «Ой, блины, блины...», поэтому изначально песню можно считать за масленичную, для которой характерно величание яства.

С одной стороны, блин символизировал солнце, и на праздник весеннего равноденствия пекли блины именно в честь дарящего свет, тепло и жизнь божества.

А с другой стороны «блины как обязательное угощение, довольно поздно превратившееся повсеместно в атрибут масленицы, являлись прежде всего поминальной едой (изображая солнце, блины символизировали загробный мир, который, по древним представлениям славян, имел солнечную природу)» [3; 75].

Кроме того «Масленица — это праздник молодых супружеских пар» [3; 76] и исследователи фольклора наблюдают в тексте этой песни приемы

гиперболизации, которые имеют отношение к свадьбе: «блины... сорок сажень долины» - так также поют про курник на свадьбу. Выражение «овин потух» часто используют жители Рязанской области. Это выражение относится к третьему дню свадьбы, символизирующее последний день невесты в доме родителей.

Масленичные песни отличает и использование, так называемого, эзопова языка. Его можно увидеть в словосочетании «живот распух» (беременность), «У котика у кота / Была мачеха лиха. / Она была кота, / Приговаривала» (семейные ссоры).

Сравним тексты традиционной масленичной песни и «Блины» из цикла «Висимские песни»:

Таблица 1.

Текст масленичной песни	Текст песни «Блины»
<p>Ой, блины мои блины, Вы, блиночки мои. Напекла я блины На четыре стороны. Никто блины не берет, Никто даром не возьмет. Только серая свинья Понюхала и прошла. За рекой огонь горит, У свиньи живот болит. За рекой огонь потух, У свиньи живот опух. Болит сердце и печенка, За рекой живет девчонка. Кабы лодочка была, Переехал бы туда. Рита-рита-рита-та, Вышла кошка за кота. За Кота-Котовича, За Петра Петровича У котика у кота Была мачеха лиха. Она била кота, Приговаривала: На тебе папу На заднюю лапу. Ешь кот, не тащи, Больше папу, Да, не проси! Ешь!</p>	<p>Ой! Ой! Блины, блины, Блины, блины, блиночки мои, [...] Творила я блины (2 раза) На вчерашней на воде (2 раза) А вчерашняя вода непокрытая была, Непокрытая, непокрытая, непокрытая была. Тараканы наакали (2 раза) Черти ноги намокали [...] Испекла блинов я шесть, топором не пересечь. Сорок сажень долины Девяносто поперек, девяносто поперек, Никто блинчик не берет! [...] Только серая свинья понюхала и ушла Свинья рыло замарала, Три недели пролежала За рекой овин горит У свиньи живот болит За рекой овин потух У свиньи живот распух [...]</p>

В «Блинах» используется небылица-перевертыш – это разновидность прибауток – небольших стишков, которыми увлекали ребёнка. Цель небылиц – «создать комические ситуации путем нарочитого смешения реальных

предметов и свойств» [3; 342]. Небылица проявляется в словах «Тараканы налакали / Черти ноги намокали».

Интересно, что на первый взгляд несложные по содержанию песни цикла имеют более глубокое значение: в первой песне не просто частушки, а частушки-страдания девушки, ожидающей любовь. Во второй песне привлекает внимание словосочетание «Калина-малина», которое проявляется в обрядах как символ, отражающий лименальное состояние, переходное между двумя периодами жизни. В «Блинах» текст, начинаясь с традиционной масленичной песни, перетекает в небылицу.

2. «Висимские песни» В.Бибергана: музыкальное воплощение

В «Висимских песнях» В.Биберган не цитирует ни одного подлинного народного мотива. Он использует средства, которые подчеркивают стилевую народную основу текстов. В. Г. Болдырева⁵ отмечает, что «это произведение лишь навеяно фольклором».

Интонационной основой песен В.Биберган выбирает узкообъемные лады, для которых характерно «опевание устоя, выделение центрального тона мелодической последовательности (попевки) в качестве опорного, устойчивого путем его повторов, многократных возвращений и ритмического утверждения» [1; 32]. Вокальная партия «Боля мой» и «Колыбельной» изложена в пределах чистой квинты, с опорным тоном «е», на котором завершается каждая смысловая фраза. Неоднократные повторения и в тексте, и в мелодии, преобладание поступенного движения, а также глиссандо в окончаниях фраз – все это признаки народной мелодики. В.Биберган если и не использует подлинные народные напевы, то максимально сохраняет фольклорные традиции.

Пример 1. Вокальная партия «Боля мой»



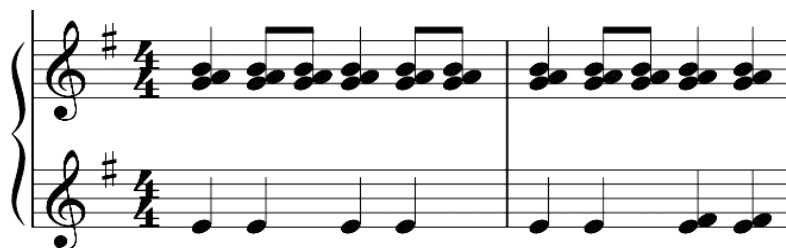
Пример 2. Вокальная партия «Колыбельной»



⁵ Болдырева В. Г. - этномузыколог, кандидат искусствоведения, доцент кафедры Музыкального и сценического искусства Удмуртского государственного университета.

Подчеркивая народную основу песен, композитор использует прием звукоподражания народным инструментам. В песне «Боля мой» «в фортепианной партии имитируется частушечный балалаечный наигрыш. Он распознается по характерной ритмической фигуре и гармонической формуле» [5; 117].

Пример 3. Партия фортепиано в песне «Боля мой»



В следующей за ней «Калине-малине» звучание выдержанного аккорда, повторяющегося каждые два такта, в быстром темпе похоже на тембр гуслей.

Пример 4. Партия фортепиано в песне «Калина-малина»

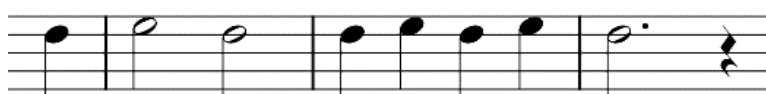


Несмотря на то, что жанрово песни никак не связаны между собой, В.Биберган создает эту связность на основе лейтмотива, который проходит через весь цикл. Мотив большой секунды *e-d-e-d* может встречаться как в мелодии (см. пример 6), так и в сопровождении (см. пример 7), в гармоническом звучании (см. пример 4), на другой высоте (см. пример 5), в ровном ритме (см. пример 6), в ритмических вариантах (см. пример 8).

Пример 5. Партия фортепиано в песне «Колыбельная»



Пример 6. Вокальная партия «Блинов»



Бли-ны бли - но-ч(и)ки мо - и

Пример 7. Партия фортепиано в песне «Колыбельная»



Пример 8. Вокальная партия в песне «Колыбельная»



М...

Лейтмотив проявляется даже на уровне центральных тонов песен: в основе «Боля мой» и «Колыбельной» лежит центральный тон «e»: они написаны в небыстром темпе и в них больше всего прослеживается народный колорит. А «Калина-малина» и «Блины» (см. пример 9) - сконцентрированы на тоне «d»: это быстрые песни, которые характеризуются хроматическими пассажами, уходом из тональности и развитой фактурой.

Пример 9. «Блины»

The musical score for 'Блины' is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The melody is in the soprano register. The lyrics are: 'Тво - ри - ла я бли - ны тво - ри - ла я бли - ны ой бли -'. The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

В «Калине-малине» композитор создает два чередующихся контрастных эпизода. Первый – описывает девушку: вокальная партия в светлом высоком регистре, а в основе сопровождения тоническое трезвучие (D-dur):

Пример 10. Эпизод девушки в песне «Калина-малина»

The musical score for 'Калина-малина' is in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are: 'Как на го ре-то ка - ли - на ка - ли-на ка-ли-на ка - ли - на'. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand.

Второй эпизод олицетворяет ее жениха: вокальная партия почти повторяет партию девушки, мелодия звучит ниже на б.7, но заканчивается на IV# ступени. Повторение последней фразы девушки может значить подражание, передразнивание. В сопровождении на стаккато повторяется тритон *d-gis*, который становится музыкальной характеристикой чубчика.

Пример 11. Эпизод «чубчика» в песне «Калина-малина»

Чу-ба-ри-ки чуб-чик ка - ли - на чу-ба-ри-ки чуб-чик ка - ли - на

В «Колыбельной» композитор передает жанр в партии фортепиано, с помощью неизменного ритмического мотива, напоминающего покачивание. Вокальная партия имеет размеренный ритм и повторяющийся напев (см. пример 2). «Колыбельные песни, выражая нежность и любовь к ребенку, имели вполне определенную цель — усыпить его. Этому способствовали спокойный, размеренный ритм и монотонный напев. Пение сопровождалось покачиванием зыбки (колыбели)» [3; 340]. Тритоном *a-es* в контроктаве завершается и спокойная «Колыбельная», создавая тихое и в большей степени шумовое созвучие, символизирующее засыпание и покой.

В финальной песне «Блины», композитор создает эпизоды, контрастирующие с рефреном. Рефрен представляет собой повторяющийся лейтмотив *e-d-e-d* в вокальной партии на словах «Ой, блины, блиночки мои», а в сопровождении лейтмотив постепенно начинает изменяться: он звучит на другой высоте, в обращении, но при этом чередуется с основным вариантом мотива. Эпизоды «небылицы» имеют скерцозное начало, где мелодия вокальной партии переходит из лейтмотива в хроматические пассажи, приобретая инструментальный тип мелодики.

3. Оркестровая версия «Висимских песен» Д.Пермякова

Состав оркестра Д. Пермякова был определен заранее, так как одной из причин создания оркестровки является учебная необходимость – расширение педагогического репертуара в рамках дисциплины «Оркестр народных инструментов». Поэтому во многом при выборе инструментов Дмитрий Евгеньевич опирался на *«силы и возможности своих студентов»*. Таким образом, состав оркестра выглядит так: 2 прима-домры, 2 альт-домры, 2 бас-домры, флейта, 2 баяна, ксилофон, гусли, прима-балалайка, секунда-балалайка, альт-балалайка и бас-балалайка (см. пример 13).

При этом в состав оркестра добавлены новые инструменты, которые благодаря своим тембрам помогают дирижёру передать собственное видение произведения В.Бибергана. Так, Дмитрий Евгеньевич дополняет звучание народного оркестра тембрами ксилофона, флейты и виолончели. И если введение в состав оркестра народных инструментов флейты и ксилофона можно объяснить необходимостью разнообразить фонизм, то подключение виолончели воспринимается совершенно иначе. Дирижер трактует виолончель как инструмент близкий по звучанию к бас-домре. Д.Пермяков даже в партитуре не разграничивает эти инструменты, на одной странице называя партию тембром виолончели, а на другой бас-домрой. Это явление партитурной записи, возможно, является всего лишь незначительной погрешностью нотного набора, однако именно она помогает проследить оркестровое слышание автора.

Пример 13. Партитура песни «Блины»

Allegro assai $\text{♩} = 126$

Музыкальная партитура песни «Блины». Скорость: *Allegro assai*, $\text{♩} = 126$. Ключевая подпись: F major (два знака). Метр: $\frac{2}{4}$. Партитура включает следующие инструменты и голоса:

- Д.м. 1 (Домра мелкая 1)
- Д.м. 2 (Домра мелкая 2)
- Далыг 1 (Далыг 1)
- Далыг 2 (Далыг 2)
- Домра бас 1 (Домра басовая 1)
- Домра бас 2 (Домра басовая 2)
- Flute (Флейта)
- Баян 1 (Баян 1)
- Баян 2 (Баян 2)
- Ксилофон (Ксилофон)
- Гусли (Гусли)
- Голос (Голос)
- Фортепиано (Фортепиано)
- Prima Balalaika (Первая балалайка)
- Балалайка секунда (Вторая балалайка)
- Бал. алыг (Балалайка алыг)
- К. бас (Контрабас)

Текст песни:

Ой! Ой! Бли - на, бли - на, бли -

Кроме тембров флейты, ксилофона и виолончели, которые звучат во всех частях цикла, в каждый отдельный номер добавлены еще некоторые инструменты:

Таблица 2.

№	Часть	Инструмент
1.	«Боля мой»	Металлофон
2.	«Калина-малина»	Металлофон
3.	«Колыбельная»	Металлофон, литавры, коробочка, тарелки, бар чаймс ⁶ , большой барабан
4.	«Блины»	Литавры, фортепиано

В приведенной таблице видно, что усилена ударная группа оркестра, что особенно проявляется в «Колыбельной» и в «Блинах». В третьей части цикла ударные инструменты исполняют новые мотивы, очень напоминающие мотивы судьбы. Эти мотивы звучат на последнюю долю такта быстрыми шестнадцатыми, не приводящими в сильную долю. Ударные инструменты создают тревожное и мрачное звучание во всей картине тихой и спокойной колыбельной. Дмитрий Пермяков говорит по этому поводу так: «...колыбельная таит в себе «смертельные» смыслы...».

⁶ Бар чаймс - самозвучающий ударный музыкальный инструмент, родственник традиционным азиатским ветряным колокольчикам. Бар чаймс используется для характерного специального эффекта, который чаще всего встречается в эстрадной музыке, а также в джазе и современной классической музыке.

Пример 14. Оркестровая версия песни «Колыбельная»

Музыкальный фрагмент, состоящий из трех стaves: Перс., Гус. и Голос. Вверху над первым staffом написано «коробочка». Под вторым staffом — динамическое обозначение *p*. Под третьим staffом — русские слова: «рый ба-бай, не хо-ди, ста-рый ба-бай.»

При этом ударные инструменты обретают «костяной» тембр, отсылающий к Фантастической симфонии Г. Берлиоза, где «...шуршащие, стрекочущие скрипки *col legno* имитируют пляску скелетов» [7; 10]. Возможно, Д. Пермяков предполагал показать загробный мир, полный нечисти и страха, исходя из субъективного видения произведения. Это доказывается и выбором инструментов, играющих эти мотивы: звенящий бар-чаймс и металлофон, глухие литавры. Часть заканчивается проведением «мотива судьбы» в партии большого барабана, который не имеет точной высоты. Одновременно с этим и вся остальная фактура теряет четкую звуковысотность за счет кластеров, глиссандо гуслей, в конце концов символизирующее засыпание и «переход» в загробный мир.

В песне «Блины» Д. Пермяков вводит тембр фортепиано. На премьере оркестровой версии цикла фортепиано не звучало, однако при анализе партитуры становится понятно, что партия фортепиано в «Блинах» представляет собой не гармонический или мелодический пласт, а используется как часть ударной группы, как еще один ее тембр. Такое использование тембра фортепиано не ново в истории музыки. Им пользовались Прокофьев и Стравинский, Барток и Хиндемит. «Многие сочинения перечисленных авторов буквально перевернули мир представления о рояле: был создан токкатно-ударный стиль нового XX века. [...] Эстетическая база нового стиля

стремительно расширялась, приводя, тем не менее, к одному и тому же художественному результату – ударной «фортепианности» [6; 6].

Пример 15. Партия фортепиано в оркестровой версии песни «Блины»



В известной оркестровке М. Равеля «Картинок с выставки» «...были внесены небольшие поправки, но почти все они связаны со спецификой звучания инструментов» [13], - это служит примером того, как важно правильно вносить дополнения и правки в авторский текст, и при этом иметь серьезную причину. Добавленные мотивы передают субъективный взгляд на содержание «Колыбельной» и «Блинов», увеличивая при этом масштабность их звучания.

После такой трактовки «Колыбельной», где появились «мотивы судьбы», заключительная песня «Блины» воспринимается совершенно иначе. Возможности оркестра в передаче этой картины гораздо шире, поэтому и последняя песня звучит еще более объемно и весомо, в сравнении с фортепианным циклом. Д. Пермяков создает по-настоящему устрашающую картину как кульминацию всего цикла. Практически постоянное tutti оркестра, glissando, которое приводит к ощущению атональности, «разбивание» авторского текста на все группы инструментов; мощь и сила звучания благодаря введенным литаврам, в партии которых непрерывно проводится лейтмотив; окончание песни на увеличенном трезвучии, которое является дополнением автора оркестровки – все это оказывает самое сильное эмоциональное воздействие и заканчивает цикл «Висимских песен». На фоне этого музыкального полотна текст небылицы воспринимается как бред сумасшедшего. Даже диатонический большесекундовый лейтмотив цикла здесь подвергается трансформации: он хроматизируется, накладывается друг на друга, создавая резкое звучание.

Пример 16. «Блины»

144

Д.м. 1

Д.м. 2

Оркестр обладает большим потенциалом для раскрытия художественного образа. Если на фортепиано звукоизобразительность достигается за счет средств музыкальной выразительности (ритм, регистр и другие), то в оркестре тембры музыкальных инструментов позволяют еще больше приблизиться к образу, закладываемому композитором. Так, звукоподражания, которые применил В.Биберган, были аккуратно перенесены Дмитрием Евгеньевичем в оркестровую версию песен. В следствии этого, образ народного творчества в песнях раскрывается еще ярче и точнее.

В «Боля мой» в качестве ритмической основы выбраны домры (тембры балалайки и домры очень схожи), а в «Калине-малине» выдержанные аккорды исполняют гусли.

Лейтмотив цикла отдан группе домр, поэтому звучание домр становится лейттембром, подчеркивая народный колорит.

Таким образом, в оркестровой версии «Висимских песен» Д. Пермякова меняется эмоция от прослушивания. Здесь прослеживается постепенное крещендо к концу цикла не только в силе звучания, но и в смысловом содержании. Автор инструментовки ведет слушателя по пути такого значения: лименальное состояние воспринимается не как переход между двумя периодами до замужества и после, а, возможно, как переход от жизни к смерти. В оркестровой версии появляется такое явление как интерференция – слияние вокального текста с оркестром народных инструментов создает новое восприятие произведения, это восприятие различно с фортепианной версией. На это влияет и масштабное звучание, и субъективный взгляд Д. Пермякова на смысловое содержание цикла.

Заключение

Дмитрий Евгеньевич Пермяков на протяжении тридцати четырёх лет работает в Республиканском музыкальном колледже. За это время им было оркестровано множество произведений для оркестра народных инструментов. Переложения хоровой, симфонической, фортепианной музыки часто впервые звучали в нашем колледже. Стиль выбранных для оркестровки произведения разный – оркестрованы как классические, так и современные и джазовые сочинения. Некоторые из них: Прелюдия си-минор А. Лядова, «Курские песни» Г. Свиридова, «El Cumbanchero» Р. Фернандеса.

Изучение творчества композиторов и деятелей родного края позволяет не только познакомиться с неизвестными или неисполненными сочинениями наших земляков, но и глубже понять и осмыслить эту музыку, попробовать вписать ее в развитие современной академической музыки, популяризировать ее.

Оркестровая версия «Висимских песен» В.Бибергана в сочетании с драматическим сопрано Василины Вахтомовой ⁷ расцветивают данное произведение новыми яркими красками, заставляя услышать и увидеть в нем новые смыслы. На стыке музыки и текста происходит такое явление как интерференция. Термин интерференции ⁸, который используется в данной работе, понимается, как взаимовлияние музыки, текста и возможностей оркестра: его масштабное звучание, определенный набор музыкальных

⁷ Василина Вахтомова – вокалистка, активно участвует в концертной жизни РМК. Василина Вахтомова стала идейным вдохновителем, предложив Д. Пермякову создание оркестровой версии.

⁸ Само понятие интерференции в искусстве («эстетическая интерференция») - это малоизученное явление на сегодняшний день. Известно о культуре дабл-пост, которой «...присущ особый кинестетический формат, характеризующийся виртуализацией пространственного, тактильного и телесного». В результате интерференции визуального и кинестетического в произведениях культуры дабл-пост создаются такие пространства, которые предоставляют человеку всю полноту телесного присутствия. При этом чувства при тактильных и визуальных ощущениях интерферируют, образуют новое пространство и образность. Примером служат различные зеркальные лабиринты, медиаперфомансы Ф. Деуфле, Ч. Сандисона, театра «Cloud Gate» и др., кинофильмы, сюжетно или композиционно связанные с лабиринтом («Куб», «Бегущий в лабиринте» и др.) и арт-инсталляции с зеркальными комнатами Л. Самараса, Я. Кусамы, Т. Франка, С. Сала и др.

инструментов, собственный взгляд Д. Пермякова на произведение, создает совсем новое восприятие «Висимских песен». Заложенный в народных текстах «Висимских песен» глубинный смысл, намеки на инфернальные силы, сравнение событий в жизни человека с переходом в загробный мир и смертью, а также яркая музыка В.Бибергана с тонким музыкальным подтекстом, лейтмотивной связью всего цикла, опорой на фольклор – все это позволило Д.Пермякову создать индивидуальное видение этого произведения и воплотить его в оркестровке.

Список литературы

1. Бычков, Ю.Н. «О диалектике становления и развертывания лада» // РАМ им. Гнесиных. - М., 1997. – 216 с.
2. Высоцкая, М., Григорьева, Г. Музыка XX века. // Научный издательский центр «Московская консерватория» С.128-148.
3. Зуева Т.В., Кирдан Б.П. Русский фольклор: Учебник для высших учебных заведений. – М.: Флинта: Наука, 2002. – 400 с.
4. Жоссан, Н.Ю. О неофольклорном направлении в русской музыке второй половины XX века // Вестник Башкирского университета. 2013. Т. 18. №1. – С.105-108.
5. Калужникова, Т.И. «Висимские песни» Вадима Бибергана: о работе композитора с фольклорными источниками // Художественное образование и наука. 2018. №2. – С.115-123.
6. Симонянц, Е.М. Токкатно-ударная трактовка рояля в фортепианных концертах отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий: диссертация ... кандидата : 17.00.02 / Симонянц Елена Михайловна; [Место защиты: Российская академия музыки им.Гнесиных].- Москва, 2014.- 244 с.
7. Соллертинский, И. И. «Берлиоз». – М., 1962. – 148 с.
8. Биберган, В.Д. «Русские потешки»: история замысла // ТРУДЫ СПБГИК. 2011. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkie-poteshki-istoriya-zamysla> (дата обращения: 23.09.2023).
9. Биберган, В.Д. «Размышления композитора об эволюции оркестра русских народных инструментов» // ТРУДЫ СПБГИК. 2015. №. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razmyshleniya-kompozitora-ob-evolyutsii-orkestra-russkih-narodnyh-instrumentov> (дата обращения: 12.10.2023).

10. Казанская, Л.В. Андрей Эшпай – композитор и гражданин России. Импрессионистские заметки // Царскосельские чтения. 2014. №XVIII. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/andrey-eshpay-kompozitor-i-grazhdanin-rossii-impressionistskie-zametki> (дата обращения: 12.10.2023).
11. Колесников, Б. Один из последних учеников Шостаковича // Люберецкая газета. URL: <https://lubgazeta.ru/articles/odin-iz-poslednikh-uchenikov-shostakovicha> (дата обращения 15.09.2023).
12. Круглик, В.Л. Народно-инструментальные основы музыкального стиля В. Д. Бибергана // Вестник СПбГУКИ № 2 (31) июнь · 2017. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/narodno-instrumentalnye-osnovy-muzykalnogo-stilya-v-d-bibergana> (дата обращения 15.09.2023).
13. Мартынов, И. «Мусоргский. Картинки с выставки». URL: https://www.belcanto.ru/mussorgsky_pictures.html (дата обращения: 10.10.23).
14. Миняков, И.Д. Фольклорные и жанровые влияния в музыке В. Бибергана // Вестник СПбГИК. 2020. №4 (45). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklornye-i-zhanrovye-vliyaniya-v-muzyke-v-bibergana> (дата обращения: 20.09.2023).
15. Николаева, Е.В. Интерференции визуального и кинестетического в постнеклассическом искусстве // Обсерватория культуры. 2016. Т. 13, № 4. С. 399—409.
16. Овсянкина, Г.П. Приношение к В.Д. Бибергану // Царскосельские чтения. 2014. №XVIII. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prinoshenie-k-v-d-biberganu> (дата обращения: 19.09.2023).
17. Романова, Л.В. Фольклорное направление в музыке уральских композиторов // Sciences of Europe. 2016. №9-2 (9). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/folklornoe-napravlenie-v-muzyke-uralskih-kompozitorov> (дата обращения: 13.10.2023).