

А. А. МАНЧЕНКО  
Уральская государственная консерватория (академия)  
им. М. П. Мусоргского

УДК 787.6.082.4.036

## «РУССКИЕ ПОТЕШКИ» В. БИБЕРГАНА И «ПОТЕШКИ» А. БЫЗОВА: об особенностях образного и драматургического воплощения

**Ш**естидесятые годы прошлого века в отечественном искусстве были отмечены либерализацией идеологических и эстетических установок. В музыке это означало в том числе и выработку нового отношения к фольклору – в плане подхода к ладовой и ритмической организации, расширения возможностей гармонии и тембра, выбора ранее неиспользуемых жанровых моделей.

Приоритет в освоении новой фольклорной эстетики принадлежал композиторам «классического» стиля – таким, как Г. Свиридов, В. Салманов, Р. Щедрин, С. Слонимский, В. Гаврилин, Ю. Буцко, проявившим себя во многих жанрах: от вокального цикла до кантаты, от симфонической миниатюры до оперы.

В творчестве авторов, работавших исключительно в сфере создания произведений для народных инструментов: как молодых (А. Репникова, Вл. Золотарёва, А. Кусякова, так и представителей старшего поколения – Н. Чайкина, Ю. Шишакова, К. Мяскова), подобный поворот обозначился в меньшей степени. Это композиторское направление сложилось относительно недавно и не имело еще основательных традиций: у некоторых авторов ощущалась сильная зависимость от жанровых и интонационных стереотипов<sup>1</sup>.

Для преодоления подобной замкнутости, вероятно, был необходим свежий взгляд «со стороны». Наверное, не случайно один из самых ярких опусов неофольклорной тенденции шестидесятых годов для исполнителей-«народников» принадлежал перу молодого уральского композитора *Вадима Давидовича Бибергана*<sup>2</sup>. «Русские потешки» (1969) – сюита для солистов, женского вокального трио и ансамбля народных инструментов – остались для него на ближайшее десятилетие единственным опусом подобной исполнительской специфики.

Можно говорить одновременно и о том, что данное сочинение оказало определённое влияние на творческое становление другого уральского автора – *Андрея Борисовича Бызова*<sup>3</sup>, ныне «знакового» композитора в сфере музыки для русских народных инструментов. В 1985 году им были созданы «Потешки» для детского хора в сопровождении Оркестра русских народных инструментов (ОРНИ).

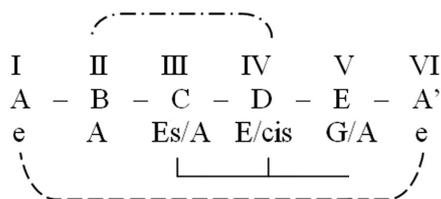
Задачей статьи является сравнение двух сочинений, похожих по названиям, использующих довольно редкий жанровый прообраз народной традиции<sup>4</sup>, сходных в плане музыкальной драматургии и формообразования, вокального интонирования, использования инструментальных средств и имеющих ряд других общих черт.

Изначально потешки относятся к детскому фольклору. Говоря об их роли на раннем этапе становления личности, психолог И. Кон подчёркивает, что они представляют собой «веками отработанный игровой материал, помогающий нянчиться с ребёнком, и содержащий в себе не только элементы народной педагогики и медицины, но и музыкально-поэтические» [5, с. 133]. В быту потешками называют маленькие песенки и стишки, которые сопровождают несложные игры и забавы взрослого с малышом, обычно связанные с движениями пальцев рук, подбрасыванием, качанием его на коленях и т. д. Благодаря этому ребенок учится координировать свои движения, двигаться в такт произносимого или спетого слова<sup>5</sup>. Присутствие в поэтических текстах большого количества предметов, действий способствует формированию памяти и речи. Кроме того, потешки психологически подготавливают детей к воплощению минимальными средствами образных ситуаций, к совместному со взрослыми творчеству<sup>6</sup>.

**Вокально-инструментальная сюита В. Бибергана «Русские потешки»** вписывается в более широкий возрастной контекст: её словесный материал не рассчитан специально на маленького слушателя. По остальным же «параметрам» – попевочный принцип интонирования, повторы и обыгрывания небольших мелодико-ритмических *ostinato* – сочинение вполне соответствует заявленному жанру. Сюита возникла «по следам» одноименного мультфильма с музыкой В. Бибергана (режиссёр А. Аляшев). В её драматургии используется сюжетная «модель» фильма, при этом объём звучащего музыкального материала сокращён примерно на четверть (приблизительно 15' из 20')<sup>7</sup>.

Шестичастный цикл «Русские потешки» представляет собой симметричную композицию, подчинённую идее динамичного сквозного развития (см. схему 1).

Схема 1. Строение «Русских потешек» В. Бибергана



Крайние части (I, VI) создают эффект стройного тематического и тонального обрамления. Единство возникает здесь и за счёт участия солистов (женского и мужского голосов) и женского вокального трио.

II ч. «Переборы» – своего рода интермеццо, как бы «разогрев» музыкантов. III ч. «Кадриль» примечательна яркими тональными сопоставлениями. Функцию лирического центра выполняет «Хоровод» (IV), кульминации – захватский «Наигрыш» (V).

В поисках исходной музыкальной «идеи» для «Русских потешек» В. Биберган обращается к народным традициям музицирования на разных инструментах: от популярных балалайки, домры, баяна, гуслей до сравнительно реже используемых – стиральной доски (рубеля), бересты и даже... пилы. Каждый из них получает в «Потешках» яркое, «состязательное» соло. В первом номере сюиты инструментальный ансамбль включает домру, две балалайки и ложки; во втором к ним присоединяются баян и пила. В третьем в качестве «солистки» выступает брёлка. Её заведомо нетемперированный строй, акустически терпкий колорит в сочетании с наигрышем балалайки создаёт комический эффект. В четвёртом номере на первый план выходят гусли. Пятый начинается с эффектной каденции бересты, в партии которой автором предусмотрена «более свободная импровизация, но в заданном характере и темпе». Приглашая солиста к азартному музицированию, композитор одновременно раскрывает «материальную» природу инструмента как изначальную ценность, принадлежащую самому глубинному пласту народной культуры.

По словам автора, в сюите «трудно разграничить, что “взято у народа”, а что само придумалось, какие интонации послужили кирпичиками для дальнейшего развития»<sup>8</sup>. В. Биберган признаётся, что «многие элементы родились “интуитивно”. Так, например, первый номер пронизывает остиная фигура в исполнении женского трио – “дун-да-ри, дун-да-ри”, ведущая жанровое происхождение от “частушки под язык» [4, с. 14]. Здесь при повторении нескольких простейших фраз полностью и во фрагментах («Из-за леса, из-за гор выезжал дядя Егор...») применены стандартные гармонические обороты (в *e moll*, т. 1–4:  $t_{3/5}$ – $S_{4/6}$ – $t_{3/5}$ – $VII_{3/5}$ – $III_{3/5}$ – $VII_{3/5}$ ). Этот же материал обрамляет сюиту (см. пример № 1).

Пример № 1 В. Биберган. «Русские потешки», I ч.

По закону исходного жанра *потешек* в них, наряду с предельно краткими и образно выразительными «формулами» словесного текста, композитором используются столь же характерные музыкальные средства. Так, облик «Кадрили» и «Наигрыша» определяют гармошечные переливы и балалаечные бряцания, обыгрывающие традиционные гармонические обороты (T–S–T–D; T–D7 S–T; T–II), плясовые «стандарты» и попевочные интонационные комплексы. При этом автор постоянно следует высказанной им позже мысли: «Недопустимо в творчестве любого композитора-народника опуститься до банальности, что очень легко, потому что народная музыка, на первый взгляд, – простая музыка. И в ней очень трудно найти новую интонацию, новые тембры, интересные композиционные повороты. И гораздо легче сделать... бесконечные переборы и “почесухи”. Но это уже – банальность, пошлость» [4, с. 16].

Благодаря жёсткому авторскому отбору интонационного материала, «театральному» подходу к решению образного строя, где каждому из взрослых исполнителей предоставлена возможность «пошутить, пошуметь, подурчиться», сюита Бибергана вызывает ассоциацию со стильным лубком либо яркой народной игрушкой. Однако внутри этой «игрушки» скрыта логично организованная конструкция. Три центральные чисто инструментальные части (III–IV–V) «создают как бы самостоятельный микроцикл, своего рода “concerto grosso” для ансамбля народных инструментов» [3, с. 31]. В то же время, лирический тон высказывания второй и четвёртой частей не позволяет ему обособиться, выбиться из общего контекста.

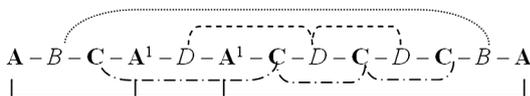
В одном из интервью, отвечая на вопрос, в чём заключается особенность работы над созданием произведений в так называемом «народном стиле», Биберган выделил два узловых момента. Во-первых, необходимо «владение интонированием и тембром, знание возможностей игры и концертирования на инструменте». Во-вторых, – «умение держать себя “в рамках” ... ибо без профессионального расчёта импровизационная музыкальная культура восприниматься не будет» [4, с. 15]. Отмеченный «профессиональ-

ный расчёт» становится особенно заметным, когда автор оперирует предельно простыми средствами на всех уровнях музыкального целого – от игрового словесного текста (по закону жанра «потешек») до элементарных ритмических и мелодических формул, исполнительских импровизационных стандартов. Но композитор находит и новые, остроумные решения – как бы «в духе скоморошины». Так, в «Наигрыше» неожиданно озорно звучит речитативный эпизод, скандируемый участниками инструментального ансамбля: «Че-ба-ту-ха, че-ба-ту-ха, че-ба-ту-ха, че-ба-та»!<sup>9</sup> Эта и множество других подобных деталей позволяют рассматривать «Русские потешки» Бибергана как своего рода концерт для ансамбля солистов – представителей народного инструментального и вокально-музицирования.

**«Потешки» А. Бызова.** Концертное начало, безусловно, присутствует и в «Потешках» А. Бызова – фольклорном театральном-хоровом действе, в отличие от опуса Бибергана ориентированном на начинающих исполнителей (хоровой ансамбль детей младшего школьного возраста)<sup>10</sup>. Литературной основой сочинения стали тексты из фольклорных сборников: прибаутки, пословицы, поговорки... Музыкально-интонационное решение «Потешек» – полностью авторское. Перед композитором стояла сложная задача: оперируя минимальными исполнительскими ресурсами, достичь максимального эффекта – яркости, театральности, игровой импровизационной стихии в условиях приближения детей к традициям народного музицирования.

Принципы формообразования семиминутной сквозной композиции близки аналогичным в опусе Бибергана. В «Потешках» Бызова как в калейдоскопе чередуются номера, контрастные в жанровом, интонационном, эмоционально-образном отношении. Миниатюры делятся на инструментальные (А), разговорные (В), вокально-хоровые (С) и речитативные (D) (см. схему 2).

Схема 2. Стрoение «Потешек» А. Бызова



Общую композицию симметрично обрамляют оркестровое вступление и финал, а также (как бы по традиции сказочного повествования) развёрнутые разговорные реплики ведущего. Дополнительно к этому цельность придают оркестровые проигрыши, тоже основанные на материале вступления (А¹). Интонационный комплекс данной темы, наиболее важной в драматургическом отношении, – активное восходящее движение по звукам тонического трезвучия

*A dur* и сбегающий вниз пассаж на фоне выдержанного органного пункта – с первых тактов «Потешек» становится основой для фактурного, гармонического, ритмического, тембрового, штрихового, динамического варьирования (пример № 2).

Пример № 2 А. Бызов. «Потешки», вступление



Важнейшую роль в драматургии сюиты играют вокально-хоровые номера. Адресуясь к маленьким исполнителям, композитор учитывает их ограниченные вокальные возможности: использует минимальный певческий диапазон, одноголосие с незначительными вариантными «расслоениями» (параллельное движение терциями, секстами, октавный унисон), частично – дублирует хоровые партии в оркестре. Это не исключает некоторых технических сложностей: один из номеров звучит без сопровождения, в других – быстрые темпы требуют чёткой дикции.

В выборе и трактовке словесного текста Бызов сохраняет «педагогическую направленность» жанрового прообраза. Так, в хороводной песне «Пошла Дуня из ворот» внимание заостряется на таких забавных и хитрых «наивностях», которые взрослый может и не заметить: сшитый из лопуха сарафан, запряганный в дальний угол «берестяный коробок», прожорливый таракан – герой «трагического» финала.

В качестве аналогичных выразительных деталей уже музыкального текста можно привести примеры из финальной прибаутки «Ди-ди-ли, ди-ди-ли», представляющей собой цепочку вопросов и ответов. Плюсунию Машу характеризуют балалаечные бряцания на основе автентического оборота (Т–D), собирающую виноград Катю и поедающую огурец Дуню – задиристый синкопированный ритм и акцентирование слабых долей. Музыкальной «изюминкой» образа драчуна Ваньки становятся жёсткие секунды в оркестровой и хоровой партии, вызывающие ассоциации с клеваниями курицы – его «соперницы».

Жанровые приметы потешек содержатся и в интонационных решениях лирических вокальных кантилен на тексты весенних закличек – «Водица, водица» и «Уж ты, ласточка». В их основе лежат малотерцовый ход *a-fis* и четырёхзвучный интонационный комплекс с квартовым замыканием *h-a-g-d*, – каждый раз «высвечивающиеся» новыми гармониями в сопровождении. Кроме того, во второй закличке

ладовый контраст как бы отражает противостояние образов тёплой весны и холодной зимы (июнийский *g* и эолийский *e*). Столь же выразительно здесь тембровое решение; так, во фрагменте «Водица...» композитор использует яркие оркестровые эффекты – звон колокольчиков и глассандо гуслей, что вызывает ассоциации с брызгами студёной воды.

Самое обширное «поле» для детской фантазии и импровизации представляют три речитативных номера сюиты – театрализованные вставки (в схеме 2, под литерой D). В их драматургическом и композиционном решении можно усмотреть обращение автора к приёмам детского элементарного музицирования известного немецкого композитора и педагога К. Орфа. Тексты читаются в разных темпах, регистрах, с разной интонацией, со сменами смысловых ударений. Номер – «Мальчик-с-пальчик, где ты был?» – представляет собой пальчиковую игру «вопрос-ответ», условия которой (разгибание пальчиков в соответствии с текстом) знакомы едва ли не каждому ребенку. Здесь, по существу, «стираются» границы между сценой и залом – к сотворчеству привлекаются слушатели всех возрастов.

Ещё большей характерностью отличается сценка с медведем. Её основной организующий принцип – контрастное наложение двух текстов. Первый – повествовательный: рассказчик ведёт речь о медведе, задумавшем в жаркий день искупаться в реке. Как отмечает в ремарке композитор, текст читается мальчиком – медленно, «толстым голосом». Второй – присказка поучительного характера: читает девочка – быстро, громко и звонко. Тексты контрастируют по темпу (медленно – быстро), регистру (низкий – высокий), интонации и манере чтения (неуклюжий, сонный – задиристый, весёлый). При этом «текст медведя», проходящий два или три раза (в зависимости от скорости чтения), выступает в роли *ostinato*, на которое накладывается звонкое «ай гу-гу». В данном случае можно говорить не только о выходе «за рамки» творческих навыков, выдвигаемых собственно исходным жанром потешек, но и об определённом движении в сторону освоения детьми средств современной хоровой сонористики.

Важной отличительной чертой оркестрового финала является подключение к арсеналу уже имею-

щихся средств детских «шумовых» ударных инструментов для элементарного музицирования (трещотки, ложки, кастаньеты, бубны, колокольчики, тарелки, погремушки). Однако на них играют не оркестранты, а сами хористы. Автор вновь апеллирует к идеям К. Орфа, с особым вниманием относившегося к синтезу звучащего слова, звука, пения, жеста, танцевально-ритмического начала. Необычный драматургический «ход» композитора – введение в финал элементов импровизации, как и ранее многочисленных речитативных эпизодов («ролевые игры»), – даёт возможность каждому ребенку в полной мере реализовать свое творческое «я»<sup>1</sup>.

Подобно «Русским потешкам» Бибергана, сочинение Бызова правомерно рассматривать сквозь призму концертного жанра. При опоре на общую модель потешек авторы уделяют особое внимание игровой «составляющей». В опусе Бибергана «игра» представлена с позиций виртуозного концертирования: тщательно отобранный материал даётся в предельно яркой тембровой окраске, что позволяет выявить состязательную природу исполнительства. «Потешки» Бызова больше напоминают хоровое концертное действие, в процессе которого юные исполнители в меру своих возможностей посредством импровизаций (театральной и инструментальной природы), а также образного перевоплощения воссоздают пёструю и яркую лубочную стилистику. При этом в обоих случаях за музыкальным «баловством и дурачеством» скрывается убедительно выстроенная сквозная композиция с тщательно продуманными интонационными и тональными связями и с расчётливо применённой тембровой драматургией.

Наконец, «Потешки» Бызова представляют особый интерес в современном педагогическом контексте. Разучивая этот не совсем обычный опус, параллельно традиционным хоровым навыкам приобретая ещё и навыки импровизации в рамках заданной «модели», дети приобщаются к русской игровой фольклорной стихии, где сочетаются исполнительские приёмы различного свойства. Думается, не следует исключать ситуации, когда музыканты, в раннем возрасте освоившие «Потешки» Бызова, на следующем, уже профессиональном этапе станут исполнителями «Русских потешек» Бибергана.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Показательна в этом плане характеристика произведений, прозвучавших в одном из концертов оркестра русских народных инструментов им. Н. П. Осипова в конце пятидесятых годов. Автор подчёркивает, что «партитуры схожи между собой, темы их блеклы, гармонии вялы ... нередко звучат развязные вариации на навязшие темы» [1, с. 129].

<sup>2</sup> Вадим Давидович Биберган (р. 1937) окончил с отличием фортепианный (1960) и композиторский (1961) факультеты Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского (кл. Н. Н. Позняковской и В. Н. Трамбицкого), аспирантуру Ленинградской гос. консерватории (кл. Д. Д. Шостаковича, 1967). Лауреат Всесоюзного конкурса композиторов (симфоническая «Поэма борьбы», 1961).

О популярности «Русских потешек» свидетельствует, например, факт издания партитуры сочинения издательством «Советский композитор» двумя тиражами (1972, 1986).

<sup>3</sup> Андрей Борисович Бызов (р. 1953) – выпускник Уральской гос. консерватории им. М. П. Мусоргского по классу баяна (1976, кл. А. Я. Трофимова) и по классу композиции (1980, кл. Л.И. Гуревича), ныне профессор кафедры народных инструментов УГК, Лауреат Международного и Всесоюзного композиторских конкурсов.

<sup>4</sup> Нам известно сравнительно немного сочинений в указанном и близких к нему жанрах – от И. Стравинского (вокальный цикл «Прибаутки» – шуточные песни для среднего голоса и восьми инструментов, слова народные, 1914), до современного отечественного автора Б. Кравченко («Потешки» для детского хора без сопровождения и в сопровождении фортепиано (баяна), слова М. Садовского, 1975).

<sup>5</sup> Ритмическая и звуковысотная организация потешек соответствует возрастным и психологическим особенностям ребенка. Традиционно в их основе лежат наиболее универсальные структуры плясового ритма: восьмивременники и примыкающие к ним цезурированные формы со стихом 7 + 7, а также сегментированные музыкально-ритмические формы типа «Камаринской». Напевы потешек просты, часто строятся на чередовании двух-трех звуков в пределах терцового или квартового амбитуса, интонированы на грани пения и речитации [6, с. 181].

<sup>6</sup> Из множества существующих игр-потешек самые популярные – «По кочкам, по кочкам», «Ладушки», «Идет коза рогатая» и др.

<sup>7</sup> Краткий сюжет: смастерил Егор музыкальные инструменты, сложил в сундук и повёз утром на ярмарку. В пути не заметил, как груз упал с телеги. Увидели сундук муравьи, открыли и... стали музицировать. Обнаружив пропажу, Егор отправился в обратный путь. Услышав скрип телеги, музыканты сложили инструменты, как будто ничего и не было, и попрятались. А Егор взял сундук и поехал домой.

<sup>8</sup> Из переписки автора статьи с композитором (февраль, 2010).

<sup>9</sup> Сегодня такие «вставки» в музыкальную ткань, имеющие театрально-игровое происхождение, удивляют в меньшей степени, чем четыре десятилетия назад. Однако для В. Бибергана – тонкого знатока оркестра XX века, автора ряда научных публикаций на эту тему [см.: 2] – подобная творческая интуиция выглядит вполне естественным моментом.

<sup>10</sup> Автор подразумевает здесь некий «усреднённый» вариант сопровождения – фортепиано или ОРНИ в исполнении профессиональных музыкантов. В анализе мы будем ссылаться на оркестровую версию.

<sup>11</sup> По мнению К. Орфа, в ребёнке «надо формировать “открытую душу”, развивать фантазию, воображение, творческое начало. Музыка способна проложить для этого пути, но только “контактная”, обладающая даром воздействия, а не искусственно усложнённая и излишне изощрённая... Простым выразительным средствам следует вернуть их свежесть, исконную первозданность, выразительную силу» [цит. по: 7, с. 10].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аксюк С. На концерте оркестра им. Н. П. Осипова // Советская музыка. – 1956. – № 6. – С. 129.
2. Биберган В. К вопросу классификации ударных // Вопросы оркестровки: тр. ГМПИ им. Гнесиных / ред.-сост. Г. Дмитриев. – М., 1980. – Вып. 47. – С. 23–41.
3. Вильнер Н. Зрелость // Советская музыка. – 1978. – № 12. – С. 28–33.

4. Композитор Вадим Биберган рассказывает... // Народник. – 2003. – № 3. – С. 9–21.
5. Кон И. Ребёнок и общество. – М., 1988.
6. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. Пашина. – СПб., 2005.
7. Система детского музыкального воспитания Карла Орфа / ред. Л. Баренбойм. – Л., 1970.

### Манченко Анна Андреевна

аспирантка кафедры теории музыки  
Уральской государственной консерватории  
им. М. П. Мусоргского

