

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ЮГА РОССИИ

MUSICAL CULTURE OF THE SOUTH OF RUSSIA



УДК 785.16

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12001>

М. С. КОПЫРЮЛИН

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

ОПЫТ ПРАКТИЧЕСКОЙ ПЕРЕОРКЕСТРОВКИ – ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЛЯ ОРКЕСТРА РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ АДАПТАЦИИ ТЕКСТА-«ПЕРВОИСТОЧНИКА»

Одной из главных предпосылок, обуславливающих приверженность академическому направлению в развитии оркестрового исполнительства на народных инструментах, является следование определенной репертуарной стратегии, предполагающей использование различных вариантов «адаптируемой» профессиональной (классической и современной) музыки. В связи с упомянутой тенденцией, автором статьи на основе собственного практического опыта предпринята попытка поделиться некоторыми вариантами преодоления различных сложностей и проблем, возникающих при переложении симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов.

Материалом для выявления и последующего рассмотрения некоторых особенностей адаптации текста-«первоисточника» послужило собственное народно-оркестровое переложение II части Концерта «Три молитвы» для сопрано, хора и симфонического оркестра (стихи М. Ю. Лермонтова), принадлежащего известному донскому композитору, заслуженному деятелю искусств РСФСР, профессору Л. П. Клиничеву. Выявляя жанровые, семантические, фактурные и композиционные особенности оригинальной симфонической партитуры, автор последовательно анализирует

проблемы, связанные с адаптацией характерных черт оригинала- «первоисточника» к новой инструментальной специфике и акустической среде. Выбор тех или иных способов и приемов при переложении симфонической партитуры подробно обосновывается с точки зрения адекватности воспроизведения оригинального авторского замысла средствами народно-оркестрового инструментария. Максимально достоверное воспроизведение художественной идеи «транскрибируемого» симфонического произведения при создании адаптированного варианта для оркестра русских народных инструментов признается главной задачей аранжировщика, мотивирующей и определяющей направленность его творческой деятельности.

В статье также подчеркивается роль переложений симфонической музыки в формировании перспективных стилевых тенденций, определяющих условия стабильного развития народно-оркестрового исполнительства в русле академических музыкально-инструментальных культур.

Ключевые слова: Л. Клиничев, переложение, переоркестровка, оркестр русских народных инструментов, сбережение оркестровых средств.

Для цитирования: Копырюлин М. С. Опыт практической переоркестровки – переложения симфонических произведений для оркестра русских народных инструментов: некоторые особенности адаптации текста-«первоисточника» // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 2. С. 5–18.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11001>

M. KOPYRYULIN

Rachmaninov Rostov State Conservatory

EXPERIENCE OF THE PRACTICAL RE-ORCHESTRATION – ARRANGEMENT OF SYMPHONIC PIECES FOR THE ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS: SOME FEATURES OF THE ORIGINAL TEXT ADAPTATION

One of the main premises of disposition of orchestral performance on the folk instruments development to the academic music is an adherence to the particular repertoire strategy that implies involvement of different variations of “adapted” professional (classical and modern) music. Due to that tendency, author of the article, relying on his own practical experience, attempts to share some of the ways of overcoming the difficulties and problems that can arise while arranging symphonic music for the orchestra of Russian folk instruments.

Author’s arrangement of the II part of the “Three prayers” Concerto for soprano, choir and symphonic orchestra (setting of M. Lermontov’s poem) by the well-known Rostov composer, Honored Artist of RSFSR L. Klinichev served as a material for examination of some specificities of the original score adaptation. Identifying genre, semantic, texture and compositional features of original symphonic score, author consistently analyses the problems related to the adaptation

of the characteristic features of the original text to the new instrumental specificity and acoustics. Choice of the methods and techniques in arrangement of symphonic score is extensively justified in terms of adequacy of reproduction of the author’s original idea by the means of folk orchestral instruments. The most authentic reproduction of original symphonic piece author’s idea while arranging it to the orchestra of Russian folk instruments is considered the most important mission of arranger that motivates and defines the essence of his work.

The role of arrangements of symphonic music in the formation of promising stylistic tendencies that define the condition of stable development of folk orchestra performance practice in line with academic instrumental culture is also underlined in the article.

Key words: L. Klinichev, arrangement, re-orchestration, orchestra of Russian folk instruments, preservation of orchestral means.

For citation: Kopyryulin M. S. Experience of the practical re-orchestration – arrangement of symphonic pieces for the orchestra of Russian folk instruments: some features of the original text adaptation // South-Russian musical anthology. 2020. No. 2. Pp. 5–18.
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-12001>

Оркестр русских народных инструментов (далее – ОРНИ), созданный в последней трети XIX века как оригинальная форма коллективного музицирования, к началу XXI столетия прошел впечатляющий путь развития в русле профессионализации. Преобразования, осуществляемые на протяжении обозначенного периода, относились в основном к «внутрижанровому пространству». Среди них особенно значительными представляются конструктивное усовершенствование и хроматизация инструментария, переход к нотной системе фиксации и воспроизведения музыкального материала, создание оригинального оркестрового репертуара. Эти и другие сопутствующие факторы, включая ор-

ганизацию профессиональной системы обучения игре на русских народных инструментах (в том числе коллективной) или зарождение и последующее культивирование самобытных разновидностей исполнительского стиля, связанных с новыми социокультурными условиями бытования (прежде всего, сферой профессионального академического музыкального исполнительства), позволяют исследователям (Д. Варламов, М. Имханицкий, В. Бычков) говорить об устойчивом процессе академизации¹ народно-инструментального искусства в целом и оркестрового – в частности.

¹ Сущность академизации понимается Д. Варламовым в данном контексте как «стремление к идеальной художественной парадигме» [1, с. 34].

Достижение профессионального академического уровня оказалось возможным, помимо прочего, благодаря заимствованию и последующей ассимиляции художественного опыта западноевропейской и русской музыкальной культуры. Для указанного подхода характерно активное использование в народно-инструментальном репертуаре классических и современных произведений, адресуемых традиционным академическим инструментам и «транскрибируемых» посредством различных переложений, инструментовок и аранжировок.

Исполнение современными ОРНИ подобных переложений симфонической музыки допустимо рассматривать как своеобразный эталон в аспекте целенаправленной адаптации интонационных средств, тембродинамических и структурно-композиционных соотношений. Изучение соответствующего раздела оркестрового репертуара, наряду с оригинальным профессиональным композиторским творчеством, несомненно, является важнейшим фактором успешного преломления академических музыкальных традиций. Именно расширение образно-смыслового и жанрово-стилистического диапазона исполняемой музыки способствует выходу народно-оркестрового исполнительства за пределы узко трактуемого этномызыкального направления в современной художественной культуре. Особенно важным представляется использование переложений симфонической литературы в педагогической практике, поскольку сложный процесс профессионального обучения коллективной игре на народных инструментах требует постоянного обращения к произведениям различных жанров, стилей и эпох.

Одним из ключевых принципов, соблюдение которых в значительной степени мотивирует выбор тех или иных технических средств при осуществлении указанных переложений, является близость к авторскому тексту-«первоисточнику». При этом, как отмечают современные исследователи, данный принцип изначально призван способствовать «...сохранению художественного содержания, не допускающего потери важнейших черт оригинала» [2, с. 33]. Вот почему «буквальное», «дословное» перемещение оригинала в новые темброво-акустические условия представляется грубой ошибкой: ведь названный выше «первоисточник» зачастую нуждается не только в адаптации (приспособлении) фактуры, но и в ее переосмыслении. Скепсис критиков, указывающих на минимальную художественную ценность, а порой и неприемлемость подобного «буквализма», фактически искажающего оригиналь-

ный композиторский замысел, в большинстве случаев обусловлен присутствием в репертуаре некоторых ОРНИ малоквалифицированных, формально выполненных переложений².

В этой связи уместно говорить о возрастающей роли аранжировщика, способного должным образом осмыслить магистральную задачу собственной деятельности. Речь идет о воссоздании художественного облика переключаемого сочинения в той мере, насколько процесс подобного «транскрибирования» позволит избежать пассивного стилистического копирования («подстрочного перевода») оригинала и создать законченное оригинальное произведение, обладающее самостоятельной художественной ценностью. Размышляя о принципиальных моментах аранжировочной деятельности, известный современный музыкант Сергей Рыцарев-Абир отметил в недавнем интервью: «Аранжировщик обязан найти способ увлечь слушателя не техникой и мастерством, а качеством материала, который максимально может приблизиться к авторскому подходу, к авторским стилистическим средствам, к музыкальному языку» [3, с. 10–11]. Исходя из этого, идеальное переложение подразумевает переоркестровку, ориентированную на максимально достоверное воссоздание художественного замысла оригинала-«первоисточника» средствами интерпретирующей темброво-акустической музыкально-инструментальной звуковой среды (в данном случае – путем «трансмиссии» исходных признаков и свойств симфонической партитуры в новейшую адаптацию последней для ОРНИ).

Материалом, на основе которого были рассмотрены некоторые особенности переоркестровки симфонической музыки для оркестра русских народных инструментов, в настоящей статье послужил опыт аналогичного переложения, выполненного автором этих строк. Ниже будет охарактеризована соответствующая версия II части Концерта «Три молитвы» для солиста, смешанного хора и симфонического оркестра (стихи М. Лермонтова) – мас-

² Зачастую в таких переложениях встречаются досадные оплошности – недочеты и упрощения. Например, технические лиги скрипичной группы, обозначающие смену движений смычка, переносятся в партии домр и, вследствие этого, трактуются как фразировочные, что нарушает интонационно-смысловую структуру мелодической линии. Порой наблюдается и буквальное перемещение штрихов духовой группы, отражающих специфические приемы звукоизвлечения (особенности атаки или дыхания), в партии баянов; тем самым существенно искажается фактурное своеобразие «первоисточника», обусловленное логикой авторского замысла.

штабного циклического произведения, созданного известным ростовским композитором Леонидом Клиничевым³.

II часть названного опуса – «Казачья колыбельная» – является своеобразным лирическим центром трехчастного цикла. В концептуальном плане «Казачья колыбельная» развивает образно-драматургическую линию I части («Звуки»), связанную с воспоминаниями далекого детства и обликом матери⁴. Обращение Л. Клиничева к фольклорному жанру колыбельной песни предопределяется не только поэтическим заглавием и особенностями лермонтовского стиха, воспроизводящего устойчивые черты названного жанра (метрический размер – хорей, чередование строк с 4 и 3 стопами, периодически повторяемый припев «баюшки-баю», рифмующийся с другими строками). В равной мере прослеживается стремление композитора оттенить ирреальную, внеземную сферу «мистического звукосозерцания», доминирующую на протяжении I части, обостренными субъективно-личностными переживаниями, которые инспирируются материнским голосом, воссоздаваемым памятью лирического героя. С точки зрения музыкальной драматургии целого, подобное контрастное сопоставление позволяет обострить слушательское восприятие идеально-возвышенной образности, запечатленной в крайних частях цикла. При этом избранный модус сокровенно-личного высказывания не противоречит общей молитвенной атмосфере Концерта: последняя охватывает чрезвычайно обширный спектр эмоциональных состояний, связанных с «богодуховенным общением», – от скорбной сосредоточенности до лучезарной просветленности.

В «Казачьей колыбельной» индивидуальному композиторскому преломлению лирико-эпических черт древнейшего фольклорного жанра⁵ сопутствует интенсивный диалог

³ Характеризуя фигуру композитора, музыковед А. Соколова отмечала: «Клиничев – заслуженный деятель искусств России, профессор Ростовской консерватории, из класса которого вышло немало талантливых композиторов, организатор крупных музыкальных форумов российского и международного масштабов, автор развернутых музыкальных полотен и камерных сочинений, известных в стране и за рубежом». [4, с. 176].

⁴ Анализ переложения и подробный разбор I части см.: [5, с. 196–215].

⁵ К «родовым» признакам жанра «колыбельной», используемого Л. Клиничевым в данном сочинении, можно отнести: комплекс характерных интонаций, развертывающихся в пределах терцового или квартного амбигуса; регулярную метрическую

с поэтическим текстом, который сплавляет воедино разновременные (осмысляемые с позиций настоящего и будущего) событийные повествования-пророчества. Благодаря этому достигается поразительная динамика эмоционально-образных смен, придающая указанной части цикла подлинно драматический размах, а на концептуальном уровне способствующая синтезу объективного и субъективного, небесного и земного, универсального и личностного начал. Подобная метаморфоза жанра в индивидуальных композиторских интерпретациях, согласно комментарию современного исследователя, зачастую характеризуется мощным эмоциональным подъемом, благодаря которому колыбельная песня «...переживается и осознается особо – как некий прорыв (таковым он метафизически и является) субъекта восприятия на какие-то неизвестные ему уровни реальности, сопровождающийся ощущением просветленной радости, вознесенности и необычайной одухотворенности» [6, с. 40].

Оркестровая фактура «Казачьей колыбельной» трактуется Л. Клиничевым в ярко выраженном аккомпанирующем плане. Показательно весьма тонкое и самобытное использование традиционных средств инструментального сопровождения. В их числе: выдержанный аккордово-гармонический фон с опеваниями важнейших опорных тонов, различные виды педалей, стилизованные подголоски и мелодико-ритмические фигурации – секундовые (Пример 1а) или терцовые (Пример 1б) – древнейшие символы «укачивания» и «убаюкивания», размеренное хоральное движение половинными, четвертными (Пример 1в) и восьмыми длительностями, а также орнаментальные контрапунктические линии. Аккомпанирующая функция оркестра в оригинале наглядно подтверждается и подчеркнутым отсутствием дублировок мелодической линии солирующего сопрано в инструментальных партиях.

При этом важнейшей особенностью авторской инструментовки в данной части является гибкое следование оркестрового сопровождения за тончайшими образно-эмоциональными нюансами развертывающегося поэтического текста и безусловное главенство сюжетной линии, запечатленной в лермонтовских поэтических строках, над сугубо музыкальной логикой развития. Отнюдь не случайно обнаруживаются многочисленные параллели между

пульсацию, усиленную доминированием остинатных ритмоформул; вариационную куплетность, выступающую основой для развития песенной строфы.

оркестровым аккомпанементом и хоровыми партиями, где вариационность изначально соотносится с фактурным крещендированием, «умножением» контрапунктирующих мелодических линий и различных модификаций (вариантов) педали. Целенаправленной динамизации формы способствует также искусное «насыщение» оркестровой ткани элементами подголосочного изложения (столь характерного для русской народной песенности), реализуемое за счет постепенного «включения» (высвобождения) инструментально-тембровых голосов.

Фактурные *crescendi*, оттеняющие контрасты и масштабные звуковые напластования, будучи весьма существенными элементами сквозного развития, несомненно, требуют самого пристального внимания аранжировщика в ходе предварительного разбора партитуры «Казачьей колыбельной». Именно рельефное воплощение фактурной драматургии является залогом успешного решения главной задачи, сопутствующей рассматриваемому переложению: речь идет о выборе специфических выразительных средств ОРНИ, которые позволяют аранжировщику адекватно воссоздать целостный композиторский замысел и важнейшие художественные особенности, присущие тексту-«первоисточнику».

Как видим, переложение II части Концерта «Три молитвы», с одной стороны, призвано обеспечить максимально яркое, масштабное звучание солиста и хора, сопровождаемых аккомпанементом ОРНИ. Следовательно, аранжировщик должен определить необходимый громкостно-динамический и темброво-регистровый баланс в соотношении указанных исполнителей, соразмеряя интенсивность эксплуатации тех или иных оркестровых групп и технических ресурсов, избегая при этом монотонности и функционального однообразия (порождаемых известной ограниченностью динамического потенциала и отсутствием многотембровой контрастности в звучании ОРНИ). Корректировка вышеперечисленных параметров должна мотивироваться намерением аранжировщика избежать стихийного взаимодействия конкретных народно-оркестровых средств, используемых в переложении. Следует разработать некий подход к организации оркестровой ткани, способствующий оптимальному сочетанию вышеназванных средств, их иерархической сопряженности и соподчиненности, благоприятствующий формированию ясно очерченной драматургической линии и т. д.

С другой стороны, приоритетная художественная задача, решение которой требует ощутимых усилий и целенаправленного использования разнообразных «технологий» оркестрового письма, изначально обуславливается комплексным распределением выразительных средств исходя из убедительной реализации авторского концептуального замысла «Казачьей колыбельной». Структурно-композиционная логика упомянутой части цикла: 1 куплет – «зачин» (экспозиция), 2-й – интенсивный «рост» образно-эмоциональной сферы и накопление «духовной энергии» (драматургическое нарастание), 3-й – лирическое «откровение» (кульминационная зона), 4-й – «прощальное слово» (кода), – позволяет охарактеризовать искомый «алгоритм» решения указанной выше задачи как последовательную экономию в использовании соответствующего темброво-акустического «арсенала». При этом «сценарный план» вновь создаваемой оркестровки подразумевает мобилизацию важнейшего темброво-динамического «резерва» в 3 куплете – кульминационной зоне. Исходя из общеизвестной специфики темброво-динамических ресурсов, соотносимых с конкретными инструментальными группами ОРНИ, обозначенным выше «резервом» является группа малых допр.

Учитывая своеобразие «двуединой» задачи осуществляемой аранжировки, можно сформулировать ключевой стратегический принцип, способствующий достижению художественно полноценного результата в транскрипторской версии «Казачьей колыбельной», – *сбережение оркестровых средств*⁶. Заметим, что использование данного принципа на различных стадиях композиционного процесса неизбежно соотносится с решением той или иной проблемной ситуации и, следовательно, с эксплуатацией множественных технических приемов.

Вступление к рассматриваемой части представляет собой двутакт, являющийся своеобразным рефреном, который связывает воедино основные разделы «Казачьей колыбельной». В аранжировке для ОРНИ этот двутакт может быть изложен сообразно вышеопределенной стратегии оркестрового варьирования, реализуемой на протяжении указанной части цикла.

В 1 куплете авторской партитуры ведущим элементом сопровождения является «архаичная» малосекундовая попевка, исполняемая альтами смычковой группы и одноименной

⁶ Подробнее о классификации и способах применения «принципа сбережения оркестровых средств» см.: [7, с. 11–15].

группой хора; указанная попевка в дальнейшем наделяется специфической «лейтфункцией», пронизывая многоголосную ткань всей «Казачьей колыбельной». Аккомпанирующее гармоническое последование у первых скрипок *divisi* и кларнетов сменяется мелодической педалью виолончелей (фактор композиционного обновления) и как бы уравнивает «аскетичную» оркестровку первоначального фрагмента (Пример 2а). В переложении для ОРНИ указанная педаль исполняется всеми аккомпанирующими партиями группы балалаек (примы, секунды и альты), причем звуковой материал распределен таким образом, что ведущая линия педали сохраняется у балалаек прим, а контрастная тембровая дублировка, порученная в оригинале кларнетам, заменяется фактурным уплотнением – передачей соответствующих голосов балалайкам секундам и альтам. Виолончельная партия полностью без изменений передается группе басовых домр (Пример 2б). Таким образом, принцип сбережения оркестровых средств реализуется здесь посредством «избегания» тембровых контрастов или наложений. На протяжении рассматриваемого куплета явно преобладают «чистые» тембры, но их репрезентации сопутствует варьируемая плотность фактурного изложения. Отмеченный «компромисс», по нашему мнению, вполне адекватно соотносится с функциональной ролью соответствующего раздела, уподобляемого «зачину» песни-монолога. Кроме того, выдерживаемые автором «Казачьей колыбельной» постепенность и последовательность использования динамических и тембровых оркестровых средств находят естественное воплощение в условиях специфически ограниченного контрастно-тембрового потенциала ОРНИ.

Следующий, 2 куплет оркестрован автором более динамично и разнообразно, – ритм тембровых смен учащается здесь вдвое. Так, по окончании исходного построения вводится новый гармонический фон (выдержанная педаль у вторых скрипок, виолончелей, контрабасов и кларнетов с фаготами). Затем аккомпанирующая фактура смычковой группы «расслаивается»: характерным аккордовым мотивам «покачиваний» у первых и вторых скрипок сопутствует мелодическая педаль виолончелей *divisi* в слегка измененном виде дублируемая арфой, валторнами и деревянными духовыми (за исключением гобоев – см. Пример 3а). Ощутимое фактурно-тембровое разнообразие, привнесенное автором в инструментовку 2 куплета, сохраняется и на протяжении соответствующего фрагмента характеризуемой вер-

сии для ОРНИ (Пример 3б). Достигается это путем использования различных оркестровых ресурсов. Так, оригинальные партии духовых распределяются между флейтой, гобоем и баянами; партии виолончелей и контрабасов переданы балалайкам контрабасам и басовым домрам, партия арфы – клавишным гуслиам. Более затруднительным оказывается поиск тембрового «эквивалента» для партий скрипок: «естественное» решение аранжировщика – распределить упомянутый музыкальный материал в границах домровой группы – представляется несколько опрометчивым исходя из декларируемой выше трактовки названной группы как темброво-динамического «резерва», сберегаемого для предстоящей кульминационной зоны. Между тем, фактурная дифференциация, наличествующая в оригинальной партитуре «Казачьей колыбельной»: протяженная педаль у скрипок оттеняется аккордово-гармоническим секвенцированием – вполне может явиться отправным моментом для народно-оркестрового переложения данного эпизода. В рассматриваемой версии контрастные типы изложения переданы соответственно малым домрам (педаль) и балалайкам примам («собранные» аккорды, исполняемые *tremolo* и благодаря этому приобретающие особую экспрессивность звучания). Предпринятое перераспределение двуединой авторской темброво-инструментальной линии, следует признать вполне допустимым не только благодаря ярко выраженному темброво-акустическому родству обозначенных выше инструментальных групп ОРНИ и упомянутых функций; об этом свидетельствует и логика закономерного чередования тембров. Исходя из последней, обновление темброво-фактурного материала на гранях формы (в частности, двойной мелодический контрапункт в 3 куплете) должно сопровождаться включением новой группы инструментов (малых домр), воспринимаемым как смена звукового колорита. Вот почему «запрограммированное» вступление данной группы в кульминационной зоне, диктуемое «стратегическим» принципом сбережения оркестровых средств, равным образом способствует и достижению громкостно-динамического итога предшествующего нарастания (*ff*), и «завуалированному» обновлению тембровой палитры ОРНИ.

На протяжении 3 (кульминационного) куплета, излагаемого в оркестровке *tutti* и достигающего подлинной трагедийности звучания, формируется многоуровневый каскад горизонтальных построений различного плана. Ритмоформулы «укачиваний», сопряженные с

традиционными «колыбельными» интонациями («баю-баю»), синтезируются и проводятся в одновременном звучании, объединяя в себе различные фактурные и тембровые линии. Так, у арфы наблюдается перекрестный «гласообмен» (басовая линия в партии левой руки и гармоническая пульсация в партии правой руки); у валторн – поочередные вступления подгрупп (от 1-х и 2-х – к 3-м и 4-м), создающие эффект «звукового мерцания» (в партитуре для ОРНИ – низкий регистр баянных партий); у виолончелей и контрабасов – колыбельные «блики» (соответственно 1-е домры басовые и балалайки контрабасы). Возникающее при этом напластование остроэкспрессивных интонаций достигает подлинно вселенского трагизма в процессе итогового кульминационного нарастания (см. партии гобоя и фагота, в переложении для ОРНИ – гобоя и 3-го баяна). Искусно вплетаемые в канонические построения у скрипок и альтов (народно-инструментальная версия – домры малые и альтовые), сопровождаемые фигурами «падающих слез» у колокольчика и треугольника, неспешно «обволакиваемые» педалями тромбонов и литавр (в ОРНИ, соответственно, колокольчик, треугольник, литавры, балалайки альты и секунды), указанные интонации воспринимаются как зримое олицетворение горестных стонов и безудержных рыданий (Примеры 4а и 4б). Запечатленное в рассматриваемом фрагменте эмоциональное состояние безграничной скорби усугубляется появлением символического мотива смерти *Dies irae* – его исполняют флейты, кларнеты и трубы (в переложении для ОРНИ этот мотив поручен флейте, 1-му и 2-му баянам, а также балалайкам примам). Следует заметить, что полномасштабное использование всех оркестровых групп в характеризуемой аранжировке позволяет обеспечить необходимый громкостно-динамический размах и мощь «туттийного» звучания кульминационного эпизода.

Заключительный, 4 куплет авторской партитуры в плане фактурного изложения весьма близок предыдущему. Вместе с тем, композиционно-драматургические характеристики завершающего построения неизбежно предо-

пределяют тенденцию к явственному «просветлению» звучности, реализуемую посредством «купирования» отдельных темброво-оркестровых линий (в 1-м предложении – тромбонов и литавр, во 2-м – гобоев, труб и арфы). Указанная тенденция сохраняется и в рассматриваемой версии для ОРНИ, хотя реализуется несколько иначе: путем разрежения баянной фактуры (1-е предложение) и последующего «выключения» ряда инструментальных партий (4 и 5 баяны, гобой, балалайки примы).

Итак, многогранно используемый аранжировщиком принцип сбережения оркестровых средств фактически становится ключевым импульсом, направляющим и мотивирующим процесс «транскрибирования» для ОРНИ «Казачьей колыбельной» Л. Клиничева. При этом подразумевается, в частности, соответствующая трактовка группы малых домр, наделенной весомым громкостно-динамическим потенциалом, и группы духовых инструментов⁷, равно как и опора на группу балалаек в качестве «репрезентанта» струнных народно-оркестровых тембров. Решению главной драматургической задачи – воплощения масштабной кульминационной зоны, совпадающей с 3 куплетом, – в определенной степени призвано содействовать и лапидарное, весьма экономное использование баянной группы (1 и 2 куплеты).

В целом, допустимо утверждать, что изучение существующей практики переоркестровок – переложений симфонической литературы для народно-инструментальных коллективов – позволяет выявить и осмыслить наиболее перспективные пути адаптации универсальных принципов европейского симфонизма к специфике динамично развивающейся и прогрессирующей сферы отечественного оркестрового исполнительства.

⁷ Эпизодическое использование упомянутых групп во вступлении и начальных тактах 2 куплета (выдержанная педаль, образующая фоническое «пятно» и, благодаря статичности последнего, ассоциируемая с колористическим эффектом), по сути, не влияет на реализацию декларируемого принципа и общую драматургическую направленность оркестровки.

Пример 4а

Adagio $\text{♩} = 40$

a 2

2 Fl. *mp* *mf*

2 Ob. *mp* *mf*

2 Cl.in Bb *mf*

2 Bsn. *mp* *mf*

1-2 Hn. *mp* *mf*

3-4 Hn. *mp* *mf*

2 Tpt. *mp* *mf*

1-2 Tbn. *mp* *mf*

3-4 Tbn. *mp* *mf*

Timp. *mp*

Trgl.

C-nelli.

Adagio $\text{♩} = 40$

Harp

Sopr.solo
Ста - ну я тос-кой то - мить-ся, бе - зу-теш-но жда-ть, ста - ну це-лый день мо - лить-ся, по но-чам га - да-ть.

Sopr. *mf*

Alto *mf* А - - - М - - - А - - -

Ten. *mf* ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и, ба - ю, ба - и.

Bass *mf*

Vln. I *p* unis. div. unis. div.

Vln. II *p* unis. *mp* unis. div.

Vla. *p* unis.

Vc. *p*

Cb. *p*

Пример 46

Adagio ♩ = 40

Инструменты:
 Домры малые I, II; Домры алтозные I, II; Домры басовые I, II; Пикап; Флейта; Гобой; Баян I, II, III, IV, V; Лигары; Колокольчик; Треугольник; Гусли клавишные.

Вокальные партии:
 Сопрано соло (с текстом); Сопрано; Альти; Тенор; Бас.

Инструменты второго раздела:
 Балалайка прима; Балалайка секунда; Балалайка альт; Балалайка бас; Балалайка контрабас.

Музыкальные детали:
 Темп: Adagio, ♩ = 40.
 Динамика: p, mp, mf, sf.
 Инструкции: dolce, div., unis.

ЛИТЕРАТУРА

1. Варламов Д. Процесс академизации русского народного инструментального искусства // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2 (35). С. 29–37.
2. Варламова Т., Варламов Д. Классическое наследие скрипичной литературы в переложении для домры // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Опыт коллективного исследования: межвуз. сб. науч. тр. Екатеринбург: Урал-трейд, 2000. С. 32–34.
3. Рыцарев-Абир С. Симфоническая интерпретация [интервью с А. Устиновым] // Музыкальное обозрение. 2020. № 1–2 (456–457). С. 10–11.
4. Соколова А. Песнь о России (к 70-летию Л. П. Клиничева) // Южно-Российский музыкальный альманах–2008. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 176–181.
5. Копырюлин М. Особенности переложения вокально-симфонических сочинений для оркестра русских народных инструментов (на примере I части Концерта «Три молитвы» Л. Клиничева) // Проблемы синтеза в современной музыкальной культуре: материалы Междунар. науч. конф.: [в 3 т.]. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. Т. II. С. 196–215.
6. Агафонов Д. Жанр колыбельной песни в творчестве композиторов эпохи романтизма: дипл. работа (РГК им. С. В. Рахманинова). Ростов н/Д, 2004. 148 с.
7. Тихомиров С. Сбережение оркестровых средств как принцип инструментовки в жанрах отечественной духовой музыки: автореф. дис. ... канд. иск. Ростов н/Д, 2008. 23 с.

REFERENCES

1. Varlamov D. Protsess akademizatsii russkogo narodnogo instrumental'nogo iskusstva [The process of academicization of Russian folk instrumental art] // Problemy muzykal'noi nauki [Problems of music science]. 2019. No. 2 (35). Pp. 29–37.
2. Varlamova T., Varlamov D. Klassicheskoe nasledie skripichnoi literatury v perelozhenii dlia domry [Classical heritage of violin literature arranged for domra] // Razvitie narodnykh traditsii v muzykal'nom ispolnitel'stve, tvorchestve i pedagogike: Opyt kollektivnogo issledovaniia [The development of folk traditions in musical performance, creativity and pedagogy: the experience of collective research]: mezhvuz. sb. nauch. tr. Ekaterinburg: Uraltreid, 2000. Pp. 32–34.
3. Rytsarev-Abir S. Simfonicheskaiia interpretatsiia [Symphonic interpretation] (interv'iu s A. Ustinovym) // Muzykal'noe obozrenie [Music Review]. 2020. No 1–2 (456–457). Pp. 10–11.
4. Sokolova A. Pesn' o Rossii (k 70-letiiu L. P. Klinicheva) [Song of Russia (on the 70th anniversary of L. P. Klinichev)] // Iuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh [South Russian Musical Almanac]–2008. Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2009. Pp. 176–181.
5. Kopyriulin M. Osobennosti perelozheniia vokal'no-simfonicheskikh sochinenii dlia orkestra russkikh narodnykh instrumentov (na primere I chasti Kontserta “Tri molitvy” L. Klinicheva) [Features of the arrangement of vocal and symphonic compositions for the orchestra of Russian folk instruments (for example, part I of the Concert “Three Prayers” by L. Klinichev)] // Problemy sinteza v sovremennoi muzykal'noi kul'ture [Problems of synthesis in modern music culture]: materialy Mezhdunar. nauch. konf.: [v 3 t.]. Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rakhmaninova, 2019. Tom II. Pp. 196–215.
6. Agafonov D. Zhanr kolybel'noi pesni v tvorchestve kompozitorov epokhi romantizma [The genre of a lullaby in the oeuvre of composers of the romantic era]: diplomnaia rabota: rukopis'. Rostov-na-Donu: RGK im. S. V. Rakhmaninova 2004. 148 p.
7. Tikhomirov S. Sbezhenie orkestrovyykh sredstv kak printsip instrumentovki v zhanrakh otechestvennoi dukhovoi muzyki [Preservation of orchestral means as a principle of instrumentation in the genres of Russian wind music]: PhD Thesis Abstract: 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2008. 23 p.

Копырюлин Михаил Сергеевич
начальник учебно-методического управления,
преподаватель кафедры оркестрового и оперно-симфонического дирижирования
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
kopiryulin.m@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6675-1630

Mikhail S. Kopyryulin
Head of Educational Management,
teacher of the Department of Orchestral and Opera Symphony Conducting
Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
kopiryulin.m@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-6675-1630

