

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова»

На правах рукописи



Упанова Анастасия Андреевна

**Концерты для домры композиторов
Ленинграда – Санкт-Петербурга:
история, композиционные особенности**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель —
кандидат искусствоведения, профессор
И. Е. Роголёв

Санкт-Петербург
2025

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Концерт для домры в контексте эволюции жанра концерта для русского народного инструмента с оркестром.....	15
1.1. Игра и диалог как фундаментальные свойства жанра концерта.....	15
1.2. Из истории концерта для русского народного инструмента с оркестром.....	22
1.3. Основные черты ленинградского-петербургского концерта для домры.....	40
Глава 2. Одночастный концерт для домры с оркестром и его разновидности.....	47
2.1. Одночастный концерт для домры с оркестром виртуозного типа.....	49
2.2. Одночастный концерт для домры с оркестром симфонизированного типа.....	67
Глава 3. Многочастный концерт для домры: разновидности и пути развития.....	96
3.1. Многочастный концерт для домры с оркестром с традиционным типом циклизации.....	99
3.2. Многочастный концерт для домры с сюитным типом циклизации.....	132
Заключение.....	189
Список литературы.....	194
Приложения	
Приложение 1. Сведения о композиторах с указанием произведений для русских народных инструментов.....	227
Приложение 2. Интервью с композиторами и исполнителями...	241
Приложение 3. Фрагменты рукописей.....	326

Введение

Актуальность темы исследования. Жанр концерта давно и прочно занял свое место в домровом репертуаре. Идея игры, лежащая в основе жанра, как нельзя лучше отвечает игровой природе русского народного инструмента, а его виртуозная составляющая весьма созвучна выразительным и техническим возможностям домры. Первый Концерт для домры с оркестром был написан в 1945 году Н. П. Будашкиным. Следом за ним появились концерты В. А. Пожидаева, Ю. Н. Шишакова, Г. Г. Шендерёва, В. А. Рябова, И. А. Тамарина, Н. И. Пейко, Т. П. Сергеевой, М. Б. Броннера, Е. И. Подгайца, А. А. Цыганкова, П. А. Барчунова, В. А. Блока, З. Л. Бляхера, А. Н. Ермакова, Е. П. Кичанова, Е. К. Крючкова, А. Д. Польшиной, А. Г. Рогачёва, Н. Цуканова [51, с. 5]. Свой вклад в развитие жанра концерта для домры внесли и ленинградские-петербургские композиторы: Ю. М. Зарицкий, Б. П. Кравченко, Л. П. Балай, Г. А. Гаусман, Ю. А. Щёкотов, Б. Е. Глыбовский, И. Е. Рогалёв, С. М. Слонимский, Е. А. Стецюк, А. Г. Тихомиров, Е. А. Панченко, Е. В. Петров, Е. В. Желинский.

Ленинградский-петербургский концерт для домры появился существенно позже ранних образцов жанра. Согласно каталогу, составленному М. А. Лебедевой, до первого написанного в Ленинграде Концерта Ю. М. Зарицкого (1957), помимо Концерта Н. П. Будашкина, вышли в свет Концерт-рапсодия для домры четырехструнной и фортепиано В. П. Задерацкого (1947), концерты для домры с оркестром Е. П. Кичанова (№ 1, 1950), Ю. Н. Шишакова (№ 1, 1951), В. А. Лаптева (№ 1, 1953) [122, с. 259]. «Взращенный» на подготовленной «почве», ленинградский-петербургский домровый концерт обнаружил собственный путь развития, представляя собой самостоятельную ветвь в истории жанра, до сих пор не являвшуюся предметом специального изучения.

В настоящей диссертации предпринята попытка аналитического исследования концертов для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. На данном анализе основывается предложенная в работе классификация концертов. Рассмотрение ленинградского-петербургского домрового концерта в историческом контексте позволило определить его роль и место в развитии жанра концерта для русского народного инструмента с оркестром в отечественной музыке. Эти позиции, определившие оптику изучения сочинений, помогли выявить специфические черты ленинградского-петербургского концерта для домры, представив его как самобытное художественное явление.

Актуальность исследования обусловлена и тем обстоятельством, что в диссертации проанализированы все оказавшиеся доступными её автору концерты для домры, созданные композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга, включая написанные в последние годы произведения. Данный, назовем его условно «антологический», подход определил необходимость систематизировать концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, классифицировав в соответствии с их композиционными и драматургическими особенностями.

Первая глава **«Концерт для домры в контексте эволюции жанра концерта для русского народного инструмента с оркестром»** состоит из трех разделов. В разделе 1.1. **«Игра и диалог как фундаментальные свойства жанра концерта»** рассматривается характер взаимодействия игровой природы жанра с игровой природой русских народных инструментов. В разделе 1.2. **«Из истории концерта для русского народного инструмента с оркестром»** изучаются основные тенденции в развитии концертов для балалайки, баяна, домры с оркестром. В разделе 1.3. **«Основные черты ленинградского-петербургского домрового концерта»** рассматриваются специфические черты ленинградского-петербургского концерта для домры, которые определены особенностями композиторской и домровой исполнительской школ Ленинграда – Санкт-Петербурга, заложенными в этом регионе традициями

оркестрового музицирования на русских народных инструментах и их изготовления¹.

Во второй и третьей главах диссертации содержится классификация концертов для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. Первым наиболее очевидным критерием данной классификации является количественный признак, а именно — количество частей в цикле. На основании этого признака концерты в настоящей диссертации разделены на две группы — одночастные и многочастные концерты. Вторым, более важным, признаком, относящимся к проблеме формообразования и драматургии концертов, являются их композиционные и драматургические особенности. В соответствии с этим одночастные и многочастные концерты для домры разделены на типы.

Во второй главе *«Одночастный концерт для домры с оркестром и его разновидности»* рассматриваются два типа одночастного концерта для домры — виртуозный и симфонизированный (исходя из общепризнанной классификации инструментального концерта Л. Н. Раабена [168, с. 9]). Разделение одночастных концертов по типам обусловлено их происхождением. Своего рода прообразом концерта виртуозного типа явилась виртуозная концертная пьеса для русского народного инструмента с оркестром. Сочинения, относящиеся этому типу, исследуются в разделе **2.1. «Одночастный концерт для домры с оркестром виртуозного типа»**. В концертах симфонизированного типа реализована идея создания «синтетической» композиции, соединяющей в себе черты разных музыкальных форм и отчасти напоминающей моноцикл. Данные произведения анализируются в разделе **2.2. «Одночастный концерт для домры с оркестром симфонизированного типа»**.

¹ Эти позиции выделены согласно исследованиям, посвященным особенностям развития домрового искусства в различных регионах России. Речь идет о кандидатских диссертациях П. И. Сапожникова «Развитие домрово-балалаечного искусства в Российской провинции (по материалам Самарской области)» (2013) [183], И. В. Логиновой «Домровое искусство Башкортостана» (2019) [123], Е. С. Лопатовой «Становление и развитие региональных традиций академического исполнительства на домре в России (на материале Среднего, Нижнего Поволжья и Урала)» (2020) [130].

В третьей главе **«Многочастный концерт для домры: разновидности и пути развития»** классификация многочастных концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов основывается на типе их циклизации — традиционном и сюитном. В разделе **3.1. «Многочастный концерт для домры с оркестром с традиционным типом циклизации»** проанализированы концерты, представляющие собой по форме традиционный концертный цикл, состоящий из трех частей, построенный по принципу быстро — медленно — быстро. Предметом анализа в разделе **3.2. «Многочастный концерт для домры с сюитным типом циклизации»** стали концерты, формообразующий ген которых содержит в себе черты сюиты.

Как любая «живая» система, предложенная в настоящей работе классификация, при всей определенности, в известной степени условна, что представляется естественным при изучении столь молодого жанра, как концерт для домры. Так, например, анализ двойного концерта Е. А. Панченко «Скоморохи: Русский Феникс», по мнению композитора являющегося трехчастным, определил, что данное произведение представляет собой одночастную композицию, отчасти напоминающую моноцикл. Это обусловило включение Концерта Е. А. Панченко в рамках заданной классификации в раздел, посвященный одночастным концертам симфонизированного типа.

Степень разработанности темы исследования. Стремительное развитие жанра концерта для домры не могло не привлечь внимание не только композиторов и исполнителей, но и исследователей. Так, одной из первых фундаментальных работ, посвященных концерту для домры, стала диссертация Е. В. Волчкова «Концерт для трёхструнной домры в творчестве отечественных композиторов» (2011) [51]. Материалом исследования в ней послужило значительное количество сочинений, анализируя которые исследователь определил основные тенденции в развитии жанра, его роль и место в отечественной музыкальной культуре. В своей работе Е. А. Волчков опирается на периодизацию, предложенную в диссертации А. А. Желтировой «Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции» (2009) [86]. Согласно

этой периодизации, историческое развитие музыки для домры проходит три стадии. Первая — стадия «в преддверии фольклоризма» (1897 – 1945), вторая — стадия «фольклоризма» (1945 – начало 1970-х) и третья — стадия «стилевого плюрализма» (середина 1970-х – начало 2000-х)» [58, с. 10]. Со своей стороны Е. А. Волчков выделяет следующие этапы развития концерта для домры: этап фольклоризма (1945 – 1970-е) и этап стилевого плюрализма (1980 – 2000-е) [51, с. 6]. О продолжении исследовательского опыта в отношении жанра концерта для домры свидетельствует защищенная в 2024 году кандидатская диссертация М. А. Лебедевой «Тембровая драматургия концертов для домры с оркестром русских народных инструментов» (2024) [122].

Также в последние десятилетия в результате возросшего интереса к специфике региональных школ появился ряд исследований, посвященных развитию музыки для домры в регионах России. В их числе — кандидатские диссертации П. И. Сапожникова «Развитие домрово-балалаечного искусства в Российской провинции (по материалам Самарской области)» (2013) [183], И. В. Логиновой «Домровое искусство Башкортостана» (2019) [123], Е. С. Лопатовой² «Становление и развитие региональных традиций академического исполнительства на домре в России (на материале Среднего, Нижнего Поволжья и Урала)» (2020) [130]. Согласно приведенным исследованиям, традиции домрового искусства того или иного региона определяются: особенностями исполнительской школы, индивидуальностью композиторских решений, спецификой инструментария и исполнительского состава³.

² Фокус научного интереса исследователя направлен преимущественно на Саратовский регион (о чем свидетельствует ряд опубликованных статей, приведенных в списке литературы [126; 129; 131]), однако не ограничивается им. В контексте настоящей работы особое значение имеет статья, изданная автором по материалам интервью с выпускницей Петербургской консерватории, ныне профессором РАМ имени Гнесиных И. А. Гуниной «Вопросы академического домрового исполнительства в московском и петербургском регионах» [127].

³ Например, на Урале распространено исполнительство на четырёхструнной домре. Конструкция данной разновидности инструмента обнаруживает сходство с мандолиной, а её квинтовый строй, идентичный строю скрипки, становится причиной частого обращения исполнителей Урала к репертуару для скрипки. Данные обстоятельства обусловили чрезвычайную значимость для композиторов и исполнителей этого региона искусства

Опора на данные позиции, а также на анализ концертов, содержащийся в настоящей диссертации, привела её автора к убеждению, что концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга — крупнейшего центра Северо-Запада России — представляют собой оригинальное явление, наделенное специфическими, характерными именно для этого региона, чертами. В жанре концерта, который «способствовал раскрытию различных художественных амплуа домры, её осмыслению в качестве сольного концертного инструмента» [51, с. 9], эти черты проявляют себя наиболее ярко.

Для понимания общих тенденций в развитии исполнительства на домре при изучении концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов значимыми явились кандидатские диссертации А. А. Желтировой «Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции» [86], Е. Г. Скрябиной «Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития» [189], А. М. Семишовой «Факторы раскрытия темброво-кolorистических возможностей малой домры в оригинальных сочинениях отечественных композиторов» [186]. Отметим также статьи И. Н. Сергеевой [188], Н. Н. Шкрёбко [244; 245; 246], посвященные сочинениям для домры в творчестве композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга и вопросам ленинградского-петербургского исполнительства на домре.

Аналитическая направленность исследования обусловила необходимость обращения к трудам Б. В. Асафьева [15], Л. А. Мазеля и В. А. Цуккермана [136; 227], И. В. Способина [198], Ю. Н. Тюлина [202], Е. А. Ручьевской [173; 174; 175]. В изучении жанровых свойств концерта автор опирался на работы, посвященные специфике концертного жанра: Б. В. Асафьева [13; 15; 18],

транскрипции для домры музыки, созданной для мандолины и скрипки. Подобный опыт в известной степени оказывает влияние на создающийся оригинальный репертуар для домры. В развитии домрового искусства Башкортостана существенная роль принадлежит национальным музыкальным традициям республики, которые воплощены в сочинениях композиторов (в том числе для домры). Как отмечает И. В. Логинова, важным в данном контексте является родство домры с башкирским национальным инструментом думбырой [123, с. 9]. Деятельность ансамблей и оркестров Башкортостана, в которых домра взаимодействует с национальными инструментами, также стала неотъемлемой составляющей в формировании традиций этого региона.

Л. Н. Раабена [167; 168], М. Е. Тараканова [200], И. К. Кузнецова [116], Е. В. Назайкинского [150], Ю. Н. Хохлова [222], Е. Б. Долинской [82], Н. А. Брагинской [35; 37], А. В. Анисимова [10], И. В. Гребневой [73], А. А. Василенко [44], М. А. Реченко [169], С. Е. Солдатовой [195], Н. Я. Кравец [109], А. А. Булатовой [38].

Чрезвычайно важными при выявлении общих тенденций в развитии концертов для русских народных инструментов с оркестром были докторские диссертации В. В. Бычкова [39], М. И. Имханицкого [105], Д. И. Варламова [41], А. Е. Лебедева [119], Н. А. Кравцова [110], кандидатские диссертации Д. М. Добатовкина [78], Е. В. Шаравина [239], Д. В. Волкова [45], А. Е. Лебедева [121], В. В. Новожилова [156], А. А. Михайловой [145], С. М. Платоновой [163], К. В. Ильгина [95], В. Р. Ганеева [61], Д. И. Крутикова [114], О. И. Спешиловой [197], Е. В. Показанник [164].

Рассмотрение концертов как неотъемлемой части процесса формирования и развития домрового исполнительского искусства определило целесообразность обращения к источникам по истории становления и развития инструмента. Укажем труды М. И. Имханицкого [100; 101; 102; 103; 104], А. И. Переседы [159; 160], Л. И. Носова [157], Н. И. Привалова [166], А. С. Фаминцына [215; 216], А. С. Илюхина [96], И. В. Мациевского [138], А. А. Цыганкова [229], В. С. Чунина [233], Ю. В. Яковлева [247], Д. И. Варламова [40; 41], В. В. Махан [137], Е. А. Бортник [34], Т. А. Ненашевой [152; 153; 154], Е. Н. Мочаловой [147], Ю. Е. Бойко [33], П. И. Сапожникова [183], Е. Г. Скрыбиной [189], В. А. Аверина [2], И. В. Логиновой [123], Е. С. Лопатовой [128; 131; 132]. Отдельного внимания заслуживают работы, касающиеся ленинградской-петербургской домровой исполнительской школы: Г. Н. Преображенского [165], О. В. Томиловой [201], О. М. Шарова [241], Н. Н. Шкрёбко [245] и работу этого же автора совместно с Л. В. Кокориной о творчестве Э. А. Шейнкмана [246], Е. С. Лопатовой [127].

Существенную помощь при изучении исполнительских средств в партии солирующей домры в исследуемых концертах оказало знакомство с

методическими трудами З. И. Ставицкого [199], Н. А. Свиридова [184], Н. Т. Лысенко [134], И. И. Шитенкова [243], В. С. Чунина [232; 231], А. Я. Александрова [6; 7], Р. В. Белова [28; 29], М. М. Гелиса [63], В. П. Круглова [112; 113], Т. И. Вольской [54; 55; 56; 57], А. Б. Шалова [235; 236], М. И. Сенчукова [187], А. А. Горбачёва [69; 70; 71], С. Ф. Лукина [133], И. В. Гареевой [62], В. И. Мироманова [142], К. Б. Шарабидзе [237].

В работе над диссертацией автор опирался на труды, посвященные жизни и творчеству композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. Б. Е. Кравченко посвящена работа Л. В. Михеевой [146], С. М. Слонимскому — монографии А. П. Милки [140], М. Г. Рыцаревой [176], О. Л. Девятовой [76], работы Т. А. Зайцевой [89], Е. Б. Долинской [80], И. Е. Рогалёва [170]. Творчество И. Е. Рогалёва рассматривается в статьях И. С. Воробьёва [58; 59; 60]. Важной для понимания особенностей ленинградской-петербургской композиторской школы стала книга С. М. Слонимского «Заметки о композиторских школах Петербурга XX века» [191]. Монография В. А. Гуревича [75] о творчестве Н. А. Голещанова (ленинградском авторе ряда произведений для домры) и личный сайт композитора А. Г. Тихомирова [158] помогли составить представление о творчестве этих авторов.

Объектом настоящего диссертационного исследования являются концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. **Предмет исследования** — история становления и развития концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге, композиционные особенности концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов. **Материалом** исследования послужили нотные издания, а также рукописи партитур и клавиров концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов, аудио- и видеоматериалы.

Цели и задачи исследования. Цель настоящей работы: представить концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга как самобытное явление в отечественной музыкальной культуре.

В соответствии с целью поставлены следующие **задачи**:

- изучить свойства жанра концерта и их преломление в специфике солирующей домры;
- исследовать историю становления и развития концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге;
- проанализировать концерты для домры, написанные композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга, изучить их композиционные и драматургические особенности;
- рассмотреть специфику трактовки солирующей домры в её взаимодействии с оркестром русских народных инструментов, симфоническим оркестром, фортепиано;
- изучить использованный в концертах арсенал исполнительских средств партии солирующей домры;
- систематизировать концерты для домры, написанные композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга.

Положения, выносимые на защиту:

1. Концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга представляют собой самостоятельную ветвь в развитии домрового концерта;
2. Оригинальность подхода к композиционному и драматургическому решению, к трактовке солирующего инструмента, разнообразие выразительных средств — результат творческих поисков ленинградских-петербургских авторов и их сотрудничества с выдающимися исполнителями-домристами;
3. Концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга являются подтверждением универсальности домры в плане взаимодействия с другими инструментами;
4. Широкий диапазон выразительных возможностей, представленный в партии солиста в концертах для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, определяет ценность этих сочинений как важной составляющей концертно-исполнительской практики и процесса обучения домристов;

5. Многие идеи, заложенные ленинградским-петербургским концертом для домры, оказали влияние на развитие жанра и нашли свое претворение в музыке отечественных композиторов для русских народных инструментов.

Научная новизна. Ленинградский-петербургский концерт для домры как самобытное и оформившееся явление до сих пор не становился предметом специального исследования. Сочинения, написанные в жанре домрового концерта композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга, изучались ранее в рамках общих исследований, и потому, на наш взгляд, не получили достаточно подробного освещения.

В диссертационном исследовании *впервые*:

- изучена история становления и развития концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге;
- выявлены специфические черты ленинградского-петербургского домрового концерта, исследованы факторы, повлиявшие на его формирование;
- проанализированы композиционные и драматургические особенности созданных композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга концертов для домры, в соответствии с которыми произведена их систематизация;
- введен в научный оборот ряд малоизученных произведений, в числе которых — неопубликованные, известные лишь узкому кругу специалистов концерты.

Методология и методы исследования. Методология работы основана на комплексном подходе и включает в себя следующие методы:

- исторический метод, необходимый для осмысления исторического контекста формирования и развития ленинградского-петербургского концерта для домры;
- метод комплексного музыкально-теоретического анализа, включающий интонационный и структурный анализ музыкального текста;
- метод исполнительского анализа, который предусматривает выявление технически сложных эпизодов рассматриваемых концертов и методические рекомендации по решению исполнительских задач.

Теоретическая значимость диссертации заключается в углублении представления о концерте для домры как особом направлении академической инструментальной музыки. Исследование развития данного жанра в Ленинграде – Санкт-Петербурге, предпринятое в настоящей работе, призвано расширить диапазон существующего в этой области научного знания.

Диссертация представляет собой *аналитическую работу*, особое внимание в которой уделяется рассмотрению особенностей жанра концерта сквозь призму специфики сравнительно «молодого» академического инструмента — домры. *Антологический ракурс*, заключающийся в сборе и систематизации концертов для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, отразился в структуре диссертации. Важной частью работы явилось исследование арсенала исполнительских средств партии солирующей домры, направленное на то, чтобы дать наиболее полное представление о концертах для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. С этой целью в диссертацию также включен *цикл интервью* с композиторами и исполнителями, содержащий информацию об истории создания исследуемых концертов, авторском взгляде на их форму и драматургию, а также пояснения, касающиеся исполнения и редакции партии солирующей домры.

Практическая ценность:

- материалы исследования могут быть использованы в курсах теоретических и исполнительских дисциплин средних профессиональных и высших учебных заведений по направлениям «инструментальное исполнительство (инструменты народного оркестра)», «музыкально-инструментальное искусство (баян, аккордеон и струнные щипковые инструменты)», «искусство концертного исполнительства (концертные народные инструменты)»;
- результаты работы могут быть полезными в практической деятельности концертирующих исполнителей на домре, а также оркестров русских народных инструментов и симфонических оркестров;
- содержащийся в работе опыт исследования может быть применим и к

произведениям для домры, написанным в других жанрах.

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности исследования определяется опорой на значительное количество музыковедческих работ, а также использованием соответствующих цели и задачам методов. Диссертационная работа обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

Основные положения работы были представлены на конференциях СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова «Аспирантские чтения» (Санкт-Петербург, 2021, 2022), Международной научно-практической конференции ЮУрГИИ имени П. И. Чайковского «Мир культуры: искусство, наука, образование» (Челябинск, 2022). По теме диссертации были опубликованы восемь статей, из которых шесть — в изданиях, рекомендуемых Высшей аттестационной комиссией при министерстве науки и образования РФ⁴.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка литературы и Приложений, включающих в себя краткие Сведения о композиторах Ленинграда – Санкт-Петербурга и список их произведений для русских народных инструментов, Интервью с авторами и исполнителями, Фрагменты рукописей партитур рассматриваемых концертов.

⁴ Общий объем публикаций — 6,74 п.л.; объем публикаций в изданиях ВАК — 5,84 п.л..

Глава 1. Концерт для домры в контексте эволюции жанра концерта для русского народного инструмента с оркестром

1.1. Игра и диалог как фундаментальные свойства жанра концерта

На игровое начало как определяющий признак жанра концерта в своих трудах указывали Б. В. Асафьев [14], М. С. Друскин [83], Л. Н. Раабен [168], М. Е. Тараканов [200], Е. В. Назайкинский [150]. Данное явление (как и ряд других, связанных с концертным жанром) исследуется в работах зарубежных ученых: А. Хатчингса [250], А. Шерринга [252], М. Букофцера [248], П. Гриффита [249]. Отмечая, что «игра и игровая логика единогласно признаётся исследователями имманентным свойством концертного жанра», Е. М. Самойленко в кандидатской диссертации «Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая» называет опору на принцип игры «жанровой сущностью инструментального концерта» [179, с. 9].

Игра в концерте реализует себя через диалог. Н. А. Брагинская в работе «Неоклассические концерты Стравинского» пишет о том, что «поэтике концертного жанра как такового присущи «динамика диалога» и «драматургия игры»» [35, с. 8]. Таким образом, сама суть концерта, его генетический код заключен в *игровом диалоге* участников музыкального действия. Подобный подход к пониманию жанра проясняет основную идею концертного состязания, поскольку очевидно, что, каким бы технически оснащенным и динамически сильным не был солирующий инструмент, ему вряд ли удастся всерьез одержать победу в соревновании с оркестром.

Как отмечает Б. В. Асафьев, «значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии — в том, что два или несколько концертирующих инструментов, исходя из некоторых общих предпосылок, вскрывают в них два начала, два течения и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного

сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [14, с. 218]. Более того, в контексте игрового музыкального действия безоговорочная победа одной из сторон, которая означает поражение второй, лишь «уничтожает саму диалогическую сферу» (по М. М. Бахтину, [24, с. 527]). Именно поэтому, как замечает Е. Б. Долинская, «специфичность состязания именно в жанре инструментального концерта подразумевает не только *противоборство* либо контрастное сопоставление (что более характерно для первой части), но и конечное достижение *согласия* в финале» [82, с. 30 – 31].

Игровой диалог в жанре концерта является способом воплощения «основных его принципов: эстетического — концертности и драматургического — концертирования»⁵ [179, с. 9]. Л. Н. Раабен даёт следующее определение этих понятий: «Концертность — свойство жанра, порождаемое специфическим характером блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма; концертирование же относится к области музыкальной драматургии жанра, процесс развития материала в нём осуществляется концертированием инструментов, которым как бы подменяется принцип тематической разработки, присущий драматургии симфонической. Концертирование теснейшим образом связано с виртуозностью» [168, с. 5]. Развивая эти положения, Е. М. Самойленко пишет: «Концертность — это репрезентативность, атмосфера праздничной приподнятости, артистизм, блеск виртуозного владения инструментом, радость совместного музицирования», в то время как «сущность концертирования заключается в чередовании исполнительских сил, их диалоге, способствующем особой коммуникативности этого вида музицирования. Концертирование — узкий, но наиболее яркий случай проявления диалогичности, которая в музыке представлена широко [179, с. 10]⁶.

⁵ Проблемы концертности и концертирования в своих работах развивали Б. В. Асафьев [13; 15; 18], М. Е. Тараканов [200], И. К. Кузнецов [116], Е. Б. Долинская [82], Н. М. Ахмедходжаева [20].

⁶ Понятия концертности и концертирования тесно связаны с выдвинутой исследователем музыкального барокко М. Букофцером концепцией *stile concertato* [248, с. 20] —

Е. Б. Долинская определяет феномен концертности как «выделение в общей симфонической ткани партии солиста через её насыщение особой виртуозностью», отмечая, что «такая индивидуализация не только солирующих, но и оркестровых голосов восходит к концертной диалогичности» [82, с. 31].

Как видно из приведенных выше цитат, важной составляющей концертного жанра является *виртуозность*, воплощающая идею демонстрации возможностей солирующего инструмента и исполнительского мастерства солиста. С виртуозностью связано понятие *импровизационности*, которое «символизирует свободу самовыражения, радость творчества» [179, с. 12]. Данное свойство жанра, по мнению многих исследователей, представляет собой «высшее проявление игровой природы в концерте» [179, с. 12]. Б. В. Асафьев определяет игровую импровизацию как «возведение неожиданного в принцип формообразования, как преодоление схемы изобретением» [16, с. 88], что, по мнению Н. А. Брагинской, является основой «процесса концертирования» [35, с. 11 – 12]. В концертах для солирующего инструмента с оркестром импровизационность наиболее ярко проявляет себя в каденциях, являющихся своего рода «территорией свободы» солиста. В этих разделах исполнитель получает возможность проявить индивидуальность своей трактовки, свое творческое нутро, в какой-то степени стать со-творцом.

Отличительные черты и свойства концертного жанра нашли своё яркое воплощение и в концертах для русских народных инструментов с оркестром. Формирование в 20-е – 30-е годы XX века этой новой для отечественной музыкальной культуры ветви в развитии жанра свидетельствовало не только об укоренении русских народных инструментов в академической среде, но и о способности жанра к эксперименту (в том числе и с исполнительским составом).

«концертирующего стиля, распространявшегося на все многообразие вокальных и инструментальных жанровых образцов раннего и среднего барокко и постепенно эволюционировавшего в самостоятельный жанр» [35, с. 6]. «Концерт — творение позднего барокко — стал кульминацией концертирующего стиля, выработавшего к этому периоду самостоятельные структурные принципы и определенную эстетическую систему» [248, с. 222].

За время своего существования концерт для русского народного инструмента с оркестром по праву занял одну из лидирующих позиций в академическом направлении музыки для народных инструментов. Причина этого, на наш взгляд, кроется в игровой природе русских народных инструментов. Исторически ориентированные на массовое музицирование, они чрезвычайно ярко проявляют такие качества, как коммуникабельность, общительность, а значит — способность к диалогу и игре, поскольку «игровая деятельность всегда коммуникативна по своей природе» [121, с. 11]. При этом, как отмечает Е. М. Самойленко, многие исследователи, анализируя причины жизнеспособности жанра концерта, «справедливо отмечают <...> его особую общительность...» [179, с. 6].

Размышляя о сущности русских народных инструментов и исследуя понятие «народный инструмент», М. И. Имханицкий приходит к выводу, что данные инструменты, являясь «посредниками в движении от бытового к академическому музыкальному искусству», выполняют «массово-просветительную роль», осуществляя тем самым «социальную составляющую своей народности» [100, с. 36 – 37]. Народные инструменты, осваивая пространство академической сцены и сохраняя при этом самоидентичность, вне сомнений реализуют данную важную функцию, напрямую связанную с коммуникацией.

Примечательным представляется тот факт, что сами названия русских инструментов будто содержат генетический код игрового и коммуникативного начал. Прежде всего речь идет о балалайке, проложившей дорогу в жанр концерта для русских народных инструментов. М. И. Имханицкий, рассматривая этимологию слова «балалайка», приводит получившую широкое распространение гипотезу исследователя А. С. Фаминцына «о происхождении термина “балалайка” от татарского “бала” — “дитя”, “дитёныш”» [103, с. 70]. По мнению А. С. Фаминцына, «этот термин включает в себе понятие о «детской болтовне, пустяках, дурачестве, ребячестве»» (цит. по: [103, с. 70]). Однако М. И. Имханицкий указывает и на славянские корни слова балалайка, отмечая,

что одна из основ термина — «общеславянское “бал”, означающее “разговаривать”» [103, с. 70]. Ученый замечает, что «порой балалайку в народе называют балабайкой, а “байка” <...> происходит от глагола “баить”. Этот термин также может означать “болтать”, “балабонить”...» [103, с.71].

Что касается происхождения слова «баян», то оно закрепилось в качестве названия распространенной разновидности хроматической гармонии в России с 1907 года, то есть значительно позже термина «балалайка». Однако корни этих двух слов оказались родственны. М. И. Имханицкий полагает, что «термин происходит от древнеславянского слова “баять” — “говорить”, “рассказывать”. От этой основы пошли и слова “краснобай”, “кот-баюн”, и имя полумифического певца-сказителя вещего Баяна (Бояна)» [100, с.130].

Итак, связанные с названиями русских народных инструментов такие слова, как *дитя*, *ребячество* (читай — игра) — в случае с балалайкой, *разговор* — в случае с балалайкой и баяном, указывают на присутствие уже в самих этих названиях образов игры и диалога, что органично и естественно согласуется со свойствами концертного жанра.

Этимологически «домра», по утверждению М. И. Имханицкого, связана с названием древневосточного струнного щипкового инструмента «тамбур» или «танбур», который стал прародителем для целого семейства грифных струнно-щипковых инструментов с округлым корпусом. В своем исследовании «Танбуровидные музыкальные инструменты русского народа» Н. И. Привалов пишет о том, что на подобных инструментах «господствующий первоначальный прием игры был при помощи плектра. Сохранился общий корень и в названиях, причем они прошли разные изменения под влиянием местных наречий и языков: *пандура, пандур, танбур, тамбур, тамбура, тампур, пандури, думбара, тамера, тунбур, домбур, тумра, думбра, домбра, домр, домра*» [166, с. 16]. Несмотря на то, что корни слова в данном случае не обнаруживают столь очевидной связи с игровым и коммуникативным компонентами, в способности к игре и взаимодействию домре, пожалуй, сложно найти равных.

Игровое начало, открытость диалогу обусловили то, что русские народные инструменты столь гармонично и самобытно проявляют себя в концертном жанре. При этом их специфика наложила отпечаток на характер воплощения жанровых черт в концертах для балалайки, баяна, домры, гуслей. Данное обстоятельство обусловило разнообразие трактовок солирующего инструмента, типов диалога и способов воплощения игрового начала, о чем свидетельствуют рассматриваемые концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга.

В домровых концертах, созданных ленинградскими-петербургскими авторами, домра выступает в различных амплуа: композиторы трактуют партию солиста оригинально, а ряде случаев парадоксально. Наряду с воплощением вполне распространенных в концертном жанре типов взаимодействия солиста и оркестра (доминирование партии солиста — концерты Ю. М. Зарицкого, Ю. А. Щёктова, Е. В. Желинского; паритетное соотношение партий солиста и оркестра — концерты Б. П. Кравченко, Л. П. Балая, Е. А. Панченко, Е. В. Петрова, И. Е. Роголёва, А. Г. Тихомирова, Е. А. Стецюка, С. М. Слонимского; преобладание партии оркестра — Концерт Г. А. Гаусмана) присутствует и весьма нетрадиционный, связанный с трактовкой партии домры как голоса, инкрустирующего оркестровую ткань, в Концерте Б. Е. Глыбовского.

С точки зрения авторской интерпретации партии солиста приковывают внимание концерты, в которых домра находится в диалоге с симфоническим оркестром. В концертах А. Г. Тихомирова и Е. А. Стецюка солист по всем классическим канонам вступает в состязание с оркестром в попытке одержать победу. В «Доменико Скарлатти» И. Е. Роголёва домра объединяется с оркестром в противостоянии с материалом давно ушедшей эпохи. В концертах С. М. Слонимского и Е. В. Петрова при ярко выраженной состязательной составляющей домра отчасти становится «своей» в фактуре симфонического оркестра, дополняя и обогащая его тембровую палитру.

Игровое начало в концертах композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга проявляет себя и на композиционном уровне. Чрезвычайно

примечателен в этом плане Концерт Б. П. Кравченко, давший импульс к развитию синтетических форм одночастного домрового концерта. Также отметим проникновение в концертный жанр формообразующего гена сюиты, наиболее ярко проявившееся в произведениях Е. А. Панченко, Б. Е. Глыбовского, И. Е. Роголёва («В городе N»).

В обозначенных концертах И. Е. Роголёва, Б. Е. Глыбовского, Е. А. Панченко игра реализована весьма тонко на психологическом уровне. В ситуации с Концертом И. Е. Роголёва речь идет об использовании автором таких приемов, как жанровое переосмысление, жанровая мутация, приводящих к существенной психологизации жанра. В Концерте Б. Е. Глыбовского психологическая составляющая связана со стремлением воссоздать музыкальными средствами пейзаж-настроение, пейзаж-состояние. В Двойном концерте Е. А. Панченко осуществление данного аспекта заключается в воплощении амплуа солирующих гуслей и домры.

1.2. Из истории концерта для русского народного инструмента с оркестром

1929 год стал годом рождения концерта для русского народного инструмента с оркестром. Тогда были написаны *«Русский концерт» для балалайки с оркестром русских народных инструментов Зиновия Петровича Фельдмана* и *Концерт C-dur для балалайки и симфонического оркестра Сергея Никифоровича Василенко* [78, с. 4]. Впрочем, в кандидатской диссертации Д. М. Добатовкина «Жанр концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов первой половины XX века» есть упоминание о ещё более раннем сочинении — *Концерте «Памяти П. И. Чайковского» для балалайки и симфонического оркестра Владимира Степановича Погорелова*, созданном в 1918 году [78, с. 35]. Однако по мнению И. М. Имханицкого, период появления балалаечных концертов следует датировать все же 1929 годом, поскольку премьера Концерта В. С. Погорелова состоялась лишь спустя двадцать один год в Германии, а в России произведение не было исполнено⁷. Так или иначе, неоспоримым является тот факт, что концерты для балалайки проложили дорогу другим русским народным инструментам в данном жанре. При этом важно подчеркнуть, что уже на заре развития концерта для русского народного инструмента его партнером становился не только оркестр русских народных инструментов, но и симфонический оркестр. О том, насколько это неожиданное на первый взгляд партнерство окажется плодотворным и органичным, речь пойдет далее.

Спустя восемь лет после появления концертов для балалайки З. П. Фельдмана и С. Н. Василенко были созданы *Концерт d-moll для баяна с оркестром русских народных инструментов Феодосия Антоновича Рубцова* и *Концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром Тихона*

⁷ Из отзыва М. И. Имханицкого на диссертацию Д. М. Добатовкина [78].

Ивановича Сотникова (1937)⁸. Данные сочинения долгое время считались первыми, написанным в этом жанре. Вместе с тем, как указывает А. Е. Лебедев в своей монографии «Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке» [118], сравнительно недавно обнаружено более раннее произведение, оставшееся неопубликованным, — *Концерт для баяна Федора Ивановича Климентова* (1935). Однако партитура данного сочинения считается утерянной.

Словно соблюдая хронологическую периодичность, через восемь лет после появления Концерта для баяна Ф. А. Рубцова свет увидел первый *Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Николая Павловича Будашкина* (1945). Зародившийся с появлением произведения Н. П. Будашкина жанр домрового концерта формировался на подготовленной и достаточно разработанной «почве»: к этому времени, помимо указанных выше, были созданы Концерт для баяна № 1 Т. И. Сотникова (1938) и Концерт для балалайки № 1 Л. И. Воинова (1945). Первое произведение в жанре концерта для домры и симфонического оркестра было создано спустя тридцать лет после создания Концерта Н. П. Будашкина: в 1975 году в Ленинграде состоялась премьера *Концерта «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и симфонического оркестра Игоря Ефимовича Роголёва*.

Существенно позже первых концертов для домры написан *Концерт для гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов Бориса Петровича Кравченко* (1965), заложившего основу профессионального репертуара для этого инструмента [45, с. 6]. Специфику развития академического исполнительства на гуслях Д. В. Волков связывает с историческим периодом формирования репертуара для этого инструмента и его

⁸Г. И. Благодатов в книге «Русская гармоника» указывает, что «в 1937 были созданы и исполнены два первых произведения крупной формы — Концерт для баяна с оркестром русских народных инструментов Ф. Рубцова — исполнитель П. Гвоздев и оркестр русских народных инструментов им. В. Андреева под управлением Э. Грикурова, и Концерт для выборного баяна с симфоническим оркестром Т. Сотникова — исполнитель В. Павлючук и симфонический оркестр Ростовской филармонии под управлением М. Павермана» [31].

диатоническим звукорядом⁹. Исследователь отмечает, что, в отличие от балалайки и домры, которые «примерно с середины XX века обрели статус академических, путь гуслей оказался более извилистым» [45, с. 3], и лишь в период 1980-х – 2000-х годов «сформировались основные черты современного концертно-академического исполнительства на гуслях» [45, с. 6].

Данное обстоятельство во многом объясняет тот факт, что гусли, как и гусельный репертуар, и сегодня находятся по существу в процессе освоения академического концертного пространства. Впрочем, в данном процессе гусли звончатые обнаружили себя в качестве яркого и оригинального партнера в соревновании с симфоническим оркестром. Приведем в пример *Двойной концерт для виолончели, гуслей звончатых и симфонического оркестра* в трёх частях (2007) *Олега Ивановича (Ованесовича) Меремкулова* и его же «*Диптих-симфонию*» для виолончели, гуслей звончатых и симфонического оркестра.

Ещё более специфическое положение в сфере исполнительства на русских народных инструментах занимает гитара. Прежде всего это обусловлено происхождением гитары и спецификой её бытования в России. Суть проблемы «заключается в параллельном существовании двух разновидностей —

⁹ В своей кандидатской диссертации «Развитие национальных традиций в современном концертно-академическом исполнительстве на русских гуслях» Д. В. Волков ведет речь преимущественно о гуслях *звончатых*. По его мнению, именно такая разновидность инструмента «как в плане количества и качества исполняемого репертуара, так и в плане формирования академической школы представляется сегодня наиболее важной и значимой» [45, с. 5]. Гусли звончатые имеют диатонический строй, однако существуют и хроматические разновидности инструмента — гусли клавишные и щипковые. Тем не менее, как указывает Д. В. Волков, «выполнив свою историческую миссию, традиция хроматических гуслей, имеющих в своей конструкции несколько неразрешимых противоречий, угасла» [45, с. 5]. Хроматические гусли сохранились в качестве оркестрового инструмента: в отличие от гуслей звончатых они вошли в состав андреевского домрово-балалаечного оркестра и в настоящее время являются частью современного оркестра русских народных инструментов.

Существенным шагом с точки зрения расширения звукоряда гуслей звончатых стала разработка *перестроечной полутоновой механики*, обогатившая техническую оснащенность инструмента. Однако и её применения оказалось недостаточно для того, чтобы полностью хроматизировать инструмент, поскольку переключение механики требует дополнительного времени и движения от исполнителя, что создает известные ограничения в её использовании. Таким образом, строй гуслей звончатых по сегодняшний день остается диатоническим.

семиструнной и шестиструнной» [103, с. 97]. В России широкое распространение получила семиструнная гитара, называемая «русской» [61, с. 3], тогда как академическое направление в отечественном гитарном искусстве связано в подавляющем большинстве случаев с шестиструнной гитарой [103, с. 123]¹⁰. По этой причине роль гитары и гитарного репертуара в развитии исполнительства на русских народных инструментах находится за пределами проблематики настоящей работы¹¹.

По той же причине в данной диссертации не рассматривается собственно концерт для аккордеона¹². Исследуя историю данного инструмента, ученые справедливо отмечают его связь с эстрадной музыкой¹³. Кроме того, как известно, аккордеон наряду с баяном является наиболее распространенной разновидностью хроматической гармонии¹⁴, укоренившейся в академической

¹⁰ Как отмечает В. Р. Ганеев в своей кандидатской диссертации «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса», рожденная в Испании классическая шестиструнная гитара «утвердилась в своей конструкции <...> в XIX веке, благодаря творческим поискам и техническим разработкам мастера *Антонио де Торреса*» [61, с. 13]. Исследователь поднимает вопрос *противопоставления народного и академического* по отношению к классической гитаре [61, с. 3].

Эта и ряд других проблем, связанных с бытованием гитары в России, рассматриваются в кандидатских диссертациях К. В. Ильгина [95], Д. И. Крутикова [114], в работах М. И. Имханицкого [100; 103].

¹¹ Отметим лишь появление в 1939 году в Ленинграде *Концерта для шестиструнной гитары в сопровождении струнного квартета, кларнета и литавр Бориса Владимировича Асафьева* [114, с. 12] — первого в истории отечественной музыки произведения, написанного в жанре концерта для гитары.

¹² Об итальянском происхождении аккордеона пишет М. И. Имханицкий: «в 1898 году, <...> после создания кнопочного инструмента <...>, получившего в нашей стране наименование баяна, Италия становится родиной новой разновидности гармонии. Речь идет о возникновении аккордеона» [99, с. 172]. А. М. Мирек в своих исследованиях делает вывод о русском происхождении инструмента: «... ещё в прошлом веке русскими народными умельцами был создан прямой прототип современного клавишного аккордеона» [141, с. 38]. Рассматривая эти гипотезы, А. Б. Шевцова полагает, что «при любых, даже самых достоверных сведениях о его якобы российских корнях, называть аккордеон русским народным инструментом <...> не стоит» [242, с. 246].

¹³ Данное положение аргументируется в кандидатских диссертациях Е. В. Показанник [164], О. И. Спешиловой [197].

¹⁴ Как сообщает А. Б. Шевцова, «В результате более полувекового периода становления и развития гармонии наибольшее распространение <...> получили два её вида, именуемые <...> кнопочным и клавишным аккордионом в европейских странах и на Американском континенте; баяном и аккордеоном — в России и странах СНГ» [242, с. 246].

музыкальной практике¹⁵. Именно в силу данного обстоятельства многие исследователи рассматривают баяно-аккордеонный репертуар как целостное явление. А. Б. Шевцова полагает, что «в репертуаре для профессионального академического исполнения не существует предпочтений для кнопочной, либо для клавишной систем аккордеона. Но очевидные преимущества конструктивно-технологических характеристик кнопочного аккордеона, в русской традиции его называют «баяном», выступают на 1-й план» [242, с. 247]¹⁶.

Несмотря на асинхронность возникновения, история развития концертов для балалайки, баяна и домры складывалась сходным образом. Начальный этап их становления во многом был связан с обращением композиторов к фольклору. Это могло быть как цитирование фольклорных первоисточников, так и создание материала, близкого по духу русскому народному музыкальному творчеству. Как отмечает в своем исследовании «Фольклор и композитор» И. И. Земцовский, связь с фольклором в композиторском творчестве обнаруживает себя в: «1) цитировании народных мелодий, 2) использовании отдельных мелодических оборотов, попевок, приемов народной песни, 3) создании музыки национальной по духу, даже без видимых примет народной песенности» [92, с. 213]¹⁷.

¹⁵ Это укоренение было во многом обеспечено модернизацией конструкции аккордеона. Продуктивными оказались разработки Э. Борисенко, касающиеся расширения диапазона аккордеона, в частности — изобретение *дублирующего мануала* [242, с. 248]. Примером наиболее яркого и новаторского подхода к модернизации инструмента является созданная Н. А. Кравцовым единая система органно-фортепианных клавиатур аккордеона. Инструмент, оснащенный этой системой, получил название *аккордеон системы Кравцова*. В монографии «Аккордеон XXI века» Н. А. Кравцов отмечает, что «подобные модернизированные разработки, направленные на <...> вовлечение аккордеона в среду, наиболее востребованную слушателем, спасают его от печати “инструмента для избранных”» [111, с. 84].

¹⁶ В этом плане примечательно, что во многих сочинениях, созданных отечественными композиторами для этих инструментов в академических жанрах (сюиты, сонаты, концерта) обозначена авторская адресация — *для баяна (аккордеона)*.

¹⁷ Проблеме претворения фольклора в профессиональном композиторском творчестве посвящено немало исследований, в которых рассматриваются и классифицируются методы работы композиторов с фольклорным материалом. Среди них — работы И. И. Земцовского («Фольклор и композитор» [92]), Г. Л. Головинского («Композитор и фольклор» [67]), докторской диссертации Л. П. Ивановой («Типология фольклоризма в русской музыке XX века» [93]), кандидатских диссертациях Н. Ю. Жоссан («Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на материале отечественной музыки 60–80-х годов)» [88]), А. К. Петрова («Претворение фольклора в

На преобладание цитирования в ранних концертах для балалайки указывает Д. М. Добатовкин, отмечая, что «почти во всех концертах для балалайки, особенно в раннем периоде, в качестве основных тем фигурируют народные мелодии» [78, с. 56]. В качестве примеров исследователь приводит Концерт С. Н. Василенко, а также Концерт №1 *D-dur* Е. П. Кичанова, в котором мелодия главной темы первой части «представляет собой вариантное изменение подлинной русской народной песни “Земелюшка-чернозём”, взятой из сборника А. К. Лядова» [79, с. 60]. Не менее широко в музыке для балалайки представлены концерты, адресующие к фольклору не цитированием, а воссозданием духа, стилистики народного песенного и песенно-танцевального тематизма. Яркий пример подобного подхода к народному творчеству — «Русский концерт» З. П. Фельдмана, тематизм которого, не будучи цитатным, близок русским фольклорным инструментальным наигрышам (на это обращает внимание Д. М. Добатовкин в своей диссертации [78, с. 56]).

Обращение композиторов к русскому народному музыкальному материалу в концерте для баяна¹⁸ в существенной степени определено родственными связями баяна с русской гармонью. В своей диссертации «Претворение русского инструментального фольклора в современной музыке для баяна (конец 1950-х – 1980-е годы)» [156] В. В. Новожилов замечает, что

современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиторские подходы» [161]). Концепции этих исследователей при видимом различии имеют и существенные сходства. К тому же на практике подходы, о которых идет речь в данных работах, могут присутствовать не в «чистом» виде, а частично, и потому определить тот или иной приём в произведении порой затруднительно. В контексте настоящей диссертации принципиально различными в работе композитора с фольклорным материалом представляются два подхода: *цитирование* фольклорного первоисточника и *создание собственного материала*, ориентированного на фольклор.

¹⁸ Проблема претворения фольклора в концертах для баяна рассматривается в ряде исследований, среди них: докторские диссертации И. М. Имханицкого «Формирование и развитие русской народной музыкальной культуры письменной традиции» [105] и В. В. Бычкова «Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры (начало XIX – конец XX вв.)» [39], кандидатские диссертации А. А. Михайловой «Фольклорные и неопольклорные стилевые тенденции в творчестве отечественных композиторов для баяна» [145], С. М. Платоновой «Новые тенденции в современной музыке для баяна» [163].

примерами сочинений, созданных на раннем этапе развития концерта для баяна, где тематической основой стал подлинный фольклорный тематизм, могут послужить Концерт Т. И. Сотникова, в котором автор цитирует донские народные песни («Травушка», «Дедушка, седая головушка», «Поехал казак на чужбину»), Концерт *B-dur* Н. Я. Чайкина, где в Финале цитируется и разрабатывается народная плясовая «Во кузнице», Концерт Г. Г. Шендерёва.

В свою очередь, наряду с использованием подлинного фольклорного материала, во многих ранних концертах для баяна убедительно реализованы характерные исполнительские приёмы фольклорного музицирования. Так, «типичные черты исполнительства на гармонии» представлены в концертах для баяна Ю. Н. Шишакова и Н. С. Речменского [156, с. 9]. Как отмечает В. В. Новожилов, в этих произведениях «разнообразно воплощены <...> орнаментально-кружевные узоры мелодической линии, а во второй части Концерта Речменского слышатся предвестники лирических частушечных “страданий” гармонии» [156, с. 9]. В статье «Концерт для баяна: к проблеме генезиса жанра» А. Е. Лебедев указывает, что национальная самобытность в концертах для баяна «проявляется не только в фольклорных интонациях, но и в характере эмоций, чувственности» [120, с. 113]. К таким сочинениям исследователь относит Концерт П. П. Лондонова [119, с. 21].

Тесно связаны с фольклором и первые концерты для домры. Говоря о начальном этапе развития концерта для домры, Е. А. Волчков отмечает, что «главным источником тематизма этого периода стал русский фольклор» [51, с. 12]. Так, в первом Концерте для домры Н. Будашкина процитированы народная шуточно-плясовая песня «Неделька», а также лирическая песня-романс «Выхожу один я на дорогу» Е. С. Шашиной на стихи М. Ю. Лермонтова, по своей укорененности в российском музыкальном быту по существу сравниваемая с народными песенными шедеврами. В качестве примеров произведений, основу тематизма которых составляют подлинные народные мелодии, можно привести также концерты для домры Ю. Н. Шишакова (№ 1), П. А. Барчунова (№ 1 и № 2), Г. Г. Шендерёва, А. А. Цыганкова. Кроме того, в

репертуаре для домры представлено немало концертов, различными музыкальными средствами адресующих к русскому музыкальному фольклору, но в которых отсутствует прямое его цитирование. Это, в частности, концерты Ю. М. Зарицкого, Б. П. Кравченко, Л. П. Балая, В. А. Золотарёва, Б. Д. Гибалина и многие другие.

Примечательно, что в своих трёх концертах для гуслей Б. П. Кравченко (несмотря на диатоническую природу инструмента) почти не прибегает к цитированию первоисточников, хотя тематизм данных произведений самым очевидным образом ориентирован на народное песенно-плясовое начало.

Следующий этап в развитии жанра концерта для русского народного инструмента характеризуется общей тенденцией к расширению и усложнению образно-смыслового ряда произведений и, соответственно, поисками и освоением новых средств музыкальной выразительности. В числе прочего, данная тенденция проявлялась в *отходе* от фольклорной сферы. Вместе с тем, природа инструментов, их генетический код, глубоко связанный с народной культурой, определил тот факт, что полного отказа от фольклора, даже в условиях сближения с современными на тот момент музыкальными течениями и направлениями, не происходит. Более того, фольклорная линия не только не исчезла, но и продолжила свое существование в ряде сочинений в соответствии с современными условиями развития жанра. Вследствие этого в истории концертов для балалайки, баяна, домры наметились *две магистральные линии*. Первая из них ориентирована на творческое претворение фольклора параллельно с дальнейшим усложнением музыкального языка концертов. Вторая линия связана с иными стилевыми направлениями, представленными в музыке второй половины XX века.

Впервые на наличие двух этих линий (групп) указал В. В. Бычков в своей докторской диссертации «Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX вв.: Исполнительство, музыка, инструментарий» [39]. Согласно его классификации баянного концерта, первую группу в этом жанре

образуют произведения, продолжающие народно-жанровые традиции русских классиков. К ним исследователь относит концерты для баяна Ф. А. Рубцова, Ю. Н. Шишакова, Н. С. Речменского, Ю. М. Зарицкого, Г. Г. Шендерёва, Б. П. Кравченко, П. П. Лондонова, В. М. Бонакова. Во второй группе представлены концерты, в которых воплощены «симфонизированный» и «виртуозный» типы концертных жанров (концерты К. А. Мяскова, В. В. Владимирова, Я. Н. Лапинского, Н. И. Сильванского, А. Л. Репникова, В. А. Золотарёва, И. Н. Шамо, Н. Я. Чайкина).

Несколько иной вариант классификации концерта для баяна предложен в докторской диссертации А. Е. Лебедева «Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры». На стадии становления жанра автор выделяет два типа концерта для баяна: лирико-эпический и лирико-драматический. Данную стадию исследователь связывает с традициями романтической эстетики (а именно с творчеством композиторов-кучкистов), подчеркивая при этом, что именно в эпическом направлении «начинает обостряться народно-инструментальное начало» [119, с. 20]. По мнению автора, на этой стадии развития баянного концерта кристаллизуется его новый тип — *народно-инструментальный концерт* (термин А. Е. Лебедева) [119, с.20]. Согласно данной точке зрения, происходит это как бы в противовес академическим тенденциям, которые ярко проявили себя на последующей стадии стилевого плюрализма и современном этапе развития концерта для баяна в условиях «плюралистической парадигмы» (1990 – 2010-е года) [119, с.21].

Два аналогичных вышеназванным направления в развитии концертов для балалайки описаны в кандидатской диссертации Е. В. Шаравина «Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX – XXI столетий». «Концерты, относящиеся к первому направлению, обращены к академическим традициям исполнительства на балалайке. Это, преимущественно, сочинения, навеянные фольклорными образами, связанные с воплощением народно-песенного тематизма» [239, с.12]. В качестве примеров

исследователь приводит Концерт для балалайки с оркестром русских народных инструментов А. Г. Рогачёва (2001), Концерт-симфонию для балалайки и оркестра русских народных инструментов А. А. Цыганкова (2008), «Славянский концерт» для домры (балалайки) и оркестра русских народных инструментов А. А. Цыганкова (2013).

Второе направление, которое, по словам исследователя, нашло свое воплощение во второй половине XX века, представляют концерты, «в жанрово-стилевом отношении впитавшие в себя элементы современного музыкального языка» [239, с.12]. К этому направлению Е. В. Шаравин относит Концерт для мандолины (балалайки, скрипки) с камерным оркестром Е. И. Подгайца (2000), Концерт-монолог для балалайки с оркестром русских народных инструментов Е. П. Дербенко (2003), «Концерт в двух аффектах» для балалайки, фортепиано и камерного оркестра А. Г. Тихомирова (2003) и многие другие [239, с.12]. Речь идет о современных способах работы композиторов с фольклорным материалом, когда «интонации фольклора органично вплетаются в растворяются в компонентах, связанных с новыми стилевыми образованиями» [239, с.12].

Как и концерты для балалайки и баяна, концерты для домры в своем развитии образует два магистральных направления. В диссертации «Концерт для трёхструнной домры в творчестве отечественных композиторов» Е. А. Волчков, опираясь на периодизацию, данную А. А. Желтировой, отмечает две стадии развития концерта для домры — стадию «фольклоризма» и стадию «стилевого плюрализма». Исследователь пишет о продолжении в домровом концерте «традиций классического русского инструментализма, для которого характерна опора на народное песенно-плясовое начало» [51, с.12]. Вторая стадия, по мнению Е. А. Волčkova, определена преломлением «различных эстетико-стилевых направлений новейшего времени». Автор отмечает тенденцию к «общей экспрессионизации жанра, что связано как с углублением, драматизацией содержания, так и с усложнением комплекса выразительных средств» [51, с. 15]. При этом в обращении к фольклору на современном этапе происходят чрезвычайно существенные изменения. Е. А. Волчков, опираясь на

определение Л. П. Ивановой [93], называет это воплощением «творчески свободного фольклоризма» [51, с. 17].

Помимо сходства в магистральных направлениях развития концертов для балалайки, баяна и домры, рассмотренных выше, объединяет эти жанры и характер формирования циклической формы концерта. В этом плане примечательно, что многие ранние сочинения, созданные в данном жанре, являются одночастными (Концерт для баяна Т. И. Сотникова, концерты для балалайки К. А. Мяскова, Н. И. Пейко, А. И. Марчаковского, концерты для домры Ю. Н. Шишакова (№ 1), В. А. Лаптева (№ 1), Е. Г. Гудкова, Ю. М. Зарицкого, Б. П. Кравченко, В. Я. Подгорного, В. А. Пожидаева, А. Н. Лоскутова, М. Н. Петренко (№№ 1, 2). Первый Концерт для домры Н. П. Будашкина, а точнее его первая часть, написанная в сложной трёхчастной форме, изначально также представляла собой самостоятельное одночастное произведение [137, с. 5 – 6]. Вероятно, данная особенность развития жанра связана с происхождением концерта для русского народного инструмента, ведущего свою родословную от *концертной пьесы* для солиста с оркестром. От пьесы в этих концертах — сравнительно небольшой масштаб и, в некоторых случаях, не-сонатная форма; от концерта — виртуозность и явно выраженный соревновательный принцип отношений солиста с оркестром.

Одним из подтверждений данной гипотезы, помимо Концерта Н. П. Будашкина, является история создания первого в Ленинграде Концерта домры с оркестром Ю. М. Зарицкого. Первоначально это произведение, которому автор дал название «Домра», должно было стать частью концертной сюиты для русских народных инструментов с оркестром, где каждая из частей задумывалась как самостоятельная концертная пьеса.

Своего рода переходом от одночастного концерта для русского народного инструмента к трёхчастному концертному циклу стал двухчастный концерт. Однако драматургически и композиционно место двухчастного концерта в истории жанра отнюдь не исчерпывается ролью перехода-мостика к циклу,

состоящему из трёх частей. Прообразом композиции двухчастного концерта, пусть и с некоторыми оговорками, можно считать «Камаринскую» М. И. Глинки, где развернутая медленная первая часть при всей яркости её материала носит явственную печать функции предвещения, вступления, подготавливающего быструю, основанную на плясовом тематизме вторую часть.

На эту особенность в развитии баянных концертов указывает В. В. Новожилов: «Важной чертой в претворении музыкантом особенностей национального фольклорного музицирования явилось создание сдвоенных форм из обработок песенной и плясовой мелодий. Такой принцип, нашедший воплощение еще в глинкинской “Камаринской”, оказался чрезвычайно органичным в материале баяна <...>. Тот же принцип сдвоенной формы, но в более крупных масштабах обнаруживается в двухчастном Концерте для баяна с русским народным оркестром Ф. Рубцова – в виде сопоставления лирической первой и активно-жизнерадостной второй частей, с превалированием плясовой темы главной партии» [156, с. 8]. Данное положение подтверждает В. В. Бычков: «... некоторые черты влияния “Камаринской” М. Глинки проявляются в жанровой основе музыки Рубцова (эпическое развертывание в первой части и плясовая в финале) и в решении музыкальной драматургии...» [39, с. 28].

По наблюдению Д. М. Добатовкина, «существенную группу среди произведений концертного жанра для балалайки составляют двухчастные композиции. Данное композиционное решение характерно для концертов, ориентированных на народный тематизм и приемы, связанные с традициями фольклорного музицирования. Чаще всего две части концерта построены по принципу сопоставления песенно-лирического и плясового начал. <...> Таким образом, первую часть можно уподобить вступлению ко второй. В крупном плане это осмысливается как запев и припев» [78, с. 15]. В качестве примера такого рода композиции можно привести Концерт для балалайки Ю. Н. Шишакова, «имеющий контрастно-составную форму, построенную на сопоставлении тематизма лирического и плясового начала» [238, с. 156].

Аналогичным образом, хотя и со своими особенностями, строится один из первых в истории двухчастный Концерт для домры с оркестром ленинградского композитора Л. П. Балая (1968). Первая часть этого произведения по существу представляет собой развернутый песенный зачин, в то время как вторая является плясовым припевом. Укажем также появившиеся позднее двухчастные концерты для домры с оркестром Б. Д. Гибалина (1970), Ю. Н. Шишакова (№ 2, 1971), Н. И. Пейко (1987).

Как было отмечено, двухчастный концертный цикл явился своего рода «соединительным звеном» между одночастным концертом и концертом, написанным в трёх частях. Очевидно поэтому некоторые композиционно-драматургические черты двухчастных концертов можно обнаружить в традиционных для жанра трёхчастных циклах. Речь идет о вступительной функции первой части. Так, например, в Концерте для домры с оркестром Е. А. Стецюка первая часть названа «Прелюдией». Материал этой части, равно как и способ его развития непосредственным образом готовит появление подвижной, танцевальной (хотя и специфически окрашенной, отсылающей к «злым скерцо» Д. Д. Шостаковича) второй части «Скерцо». Неслучайно это яркое, самобытное сочинение укоренилось в концертной практике как своеобразный диптих — Прелюдия и Скерцо, в то время как сочиненный позднее Финал часто исполняют в качестве самостоятельной виртуозной пьесы.

Помимо естественной связи с традиционным трёхчастным концертом минувших эпох в процессе формирования концерта для русского народного инструмента с оркестром можно проследить ещё одну важнейшую тенденцию, а именно — влияние на него программной и непрограммной сюиты. Проявляется это не только в отсутствии в концерте частей, написанных в сонатной форме, но и, прежде всего, в характерном для сюиты соотношении частей в цикле и их взаимосвязи. В качестве примеров можно привести Концерт «Фрески» для баяна, камерного оркестра и ударных инструментов В. А. Семёнова, Концерт-сюиту «Причуды» для балалайки и оркестра русских народных инструментов Е. И. Подгайца, Концерт-сюиту для домры с оркестром Б. А. Михеева, Концерт

«В городе N» для домры и фортепиано И. Е. Рогалёва¹⁹, а также «Зимний концерт» для домры с оркестром русских народных инструментов Б. Е. Глыбовского. Данные концерты отличает высокая степень обособленности их частей, вплоть до того, что в некоторых случаях эти части могут восприниматься как самостоятельные пьесы. Яркая образность, почти картинная звукоизобразительность, театральность, характерная для данных концертов, пусть и не столь очевидно, наделяет их чертами сюитности.

Таким образом, одной из магистральных линий в развитии жанра концерта для русских народных инструментов стала композиционная эволюция — от одночастного концерта, корнями уходящего к виртуозной концертной пьесе для солирующего народного инструмента с оркестром, к концертному циклу. При этом цикл зачастую сохраняет в себе картинность, жанровость, адресуя слушателя к сюите.

По мере обогащения и углубления выразительной сферы концертов и усложнения их драматургии выкристаллизовывалась *линия симфонизации* в развитии концертов для русских народных инструментов с оркестром. Согласно определению М. Е. Тараканова, симфонизация явилась «важнейшей тенденцией в развитии отечественного инструментального концерта 1960 – 1970-х годов» [200, с. 4].

Впервые понятие «симфонизм» в отечественном музыкознании было введено и исследовано Б. В. Асафьевым, который выдвинул его «как категорию музыкального мышления» [148, с. 11]. Определяя сущность данного явления как «непрерывность музыкального <...> сознания, когда ни один элемент не мыслится и не воспринимается как независимый среди остальных», ученый подчеркивает присущее ему «ощущение непрерывности музыкального тока и влекущей вперед устремленности» [18, с. 97]. Именно благодаря этому

¹⁹ Программа в данном случае подкреплена названиями, которыми композиторы снабжают части своих концертов: Концерт «Фрески» В. А. Семёнова — «Шествие на Голгофу», «Икона Божьей Матери», «Ад», «Вознесение»; Концерт-сюита «Причуды» Е. И. Подгайца — «Интродукция», «Элегия», «Гавот», «Вальс», «Романс», «Бурлеска»; Концерт «В городе N» И. Рогалёва — «Променад», «Романс», «Полька», «Вальс».

«музыкальному току» создается непрерывность становления формы, «влекущего нас неустанно от центра к центру, от достижения к достижению — до предельного завершения» [18, с. 97].

Развивая предложенное Б. В. Асафьевым определение симфонизма как процесса «развертывания музыки путем противоположностей, т.е. как движения антитетического» [13, с. 120 – 121], Н. С. Николаева пишет, что «для симфонической драматургии характерна такая логика (направленность), при которой каждая последующая фаза — контраст или повтор на новом уровне — вытекает как «свое – чужое» (Гегель), осуществляя развитие «по спирали»» [148, с. 12]. Как замечает исследователь, «симфонизм обобщает важнейшие закономерности, откристаллизовавшиеся в сонатно-симфоническом цикле и музыкальных формах его частей», однако «отнюдь не сводится к сонатной схеме», поскольку «симфонический метод выходит за пределы определенных жанров и форм», выявляя «существеннейшие свойства музыки вообще как искусства процессуального, временного» [148, с. 12]. При этом «проявления симфонического метода, конкретные его формы чрезвычайно разнообразны» [148, с. 13].

Процесс симфонизации, явившийся одной из наиболее устойчивых и многоплановых тенденций в развитии отечественного инструментального концерта²⁰, оказал существенное влияние на формирование рожденного в XX веке концерта для русского народного инструмента с оркестром.

В. В. Бычков, подчеркивая особую роль данного процесса в развитии баянного концерта, указывает на реализацию «принципа инструментального контраста», характерного для классического концерта «симфонизированного» типа (концерты К. А. Мяскова, А. Л. Репникова, В. В. Владимирова, Я. Н. Лапинского, Н. И. Сильванского, И. Н. Шамо, две концертные симфонии В. А. Золотарёва). В этой связи А. Е. Лебедев пишет о лирико-драматическом спектре образности концертов для баяна, указывая на тенденцию «к

²⁰ Проблема симфонизации концертного жанра исследуется в трудах Л. Н. Раабена [167; 168], М. Е. Тараканова [200], И. К. Кузнецова [116], Е. Б. Долинской [82].

образованию поэмой композиции, симфонической многочастности, проникновению полифонических форм» [119, с. 19].

В развитии концертов для балалайки, по положению Е. Р. Шаравина, обнаруживает себя «тенденция, обусловленная бытованием жанра в сфере академического музыкального искусства», которая определила «эксперименты в сфере структурообразования цикла, изменение интонационно-тематической палитры сочинений» [239, с. 14]. В кандидатской диссертации «Жанровые миксты в концертах для балалайки рубежа XX – XXI веков» А. В. Баушев исследует концерты-миксты, которые «имеют многочастную структуру, крупный масштаб (концерт-сюита, концерт-фантазия)», в образном плане связанные «с реализацией сложных драматургических концепций (концерт-симфония)» [23, с. 17]. Все это указывает на симфонизацию концерта для балалайки.

Симфонизация, по мнению Е. А. Волчкова, приобрела одну из доминирующих позиций и в развитии концерта для домры [51, с. 6]. Исследователь отмечает появление в домровом концерте лирико-драматической, конфликтной драматургии, а также «сквозного развития художественного образа, принципов монотематизма» [51, с. 16]. В качестве примера Е. А. Волчков приводит концерты В. А. Пожидаева, И. А. Тамарина, Н. И. Пейко. К числу произведений, в которых симфонизация проявила себя ярко, можно отнести концерты А. А. Цыганкова («Славянский концерт-фантазия», Симфония-концерт), А. И. Кусякова, Е. И. Подгайца («Времена года», «Рандеву»), М. Б. Броннера («Pro et contra», «Трансформация души»).

В ленинградском-петербургском концерте для домры симфонизация обнаруживает себя уже на уровне исполнительского состава. Как было указано, именно в Ленинграде впервые произошло объединение домры с симфоническим оркестром в концертном жанре. Речь идет о концерте «Доменико Скарлатти» И. Е. Роголёва. Следует подчеркнуть, что традиция подобного сочетания была продолжена композиторами Города на Неве: А. Г. Тихомировым,

Е. А. Стецюком, Е. В. Петровым, а также С. М. Слонимским, чей Концерт-симфонию можно считать кульминацией симфонизации домрового концерта.

Впрочем, союз домры с симфоническим оркестром — существенное, но не единственное проявление симфонизации в концерте для домры. Данный процесс оказал решающее влияние как на формообразование, так и на драматургию многих произведений, написанных в жанре концерта для домры. Примечателен в этом плане Концерт Б. П. Кравченко, в композиции которого органично сочетаются черты разных музыкальных форм (трехчастного цикла, сонатной формы и высшей формы рондо). Эта же идея, по нашему мнению, реализована в Двойном концерте для домры и гуслей звончатых «Скоморохи: Русский Феникс» Е. А. Панченко, а также в «Богатырском концерте» Е. В. Петрова.

Ярким воплощением симфонизма в концертах для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга является значительно возросшая роль оркестра, партия которого в ряде из них не только не уступает по значимости партии солиста, но порой и перехватывает драматургическую пальму первенства. Так, в «Русском концерте» Г. А. Гаусмана партия солирующей домры ввиду масштабных, «разросшихся» оркестровых эпизодов находится едва ли не в подчиненном положении. Отчасти сходная ситуация наблюдается в «Зимнем концерте» Б. Е. Глыбовского, в котором симфонизм обнаруживает в весьма оригинальном взаимодействии домры и оркестра. В данном сочинении, где партия оркестра необычайно красочна и тщательно детализирована, домра порой выступает в качестве индивидуализированного и изобретательно выписанного оркестрового голоса (своеобразный «голос из хора»). Несомненно влияние симфонизма на композицию и драматургию Концерта И. Е. Рогова «В городе N», при том, что произведение написано для домры и фортепиано и по своей драматургии может быть отнесено к концертам с сюитным типом циклизации.

За сравнительно небольшой срок своего существования жанр концерта для русского народного инструмента с оркестром прошел динамичный путь,

насыщенный яркими событиями. Концерт для домры, появившийся существенно позже концертов для балалайки и для баяна, отразил опыт становления и развития данных концертов. Вплоть до сходства эволюционирования, проявившегося, прежде всего, в изменении тематической основы концертов — от опоры на фольклор в ранних сочинениях, через вытеснение фольклорного материала авторским, но в ряде случаев опирающимся на фольклорные традиции, до обращения к современным техникам сочинения.

Общими являются и тенденции циклизации концертов. Первая из них, локального характера, представляет собой путь от одночастного концерта (истокom которого стала виртуозная пьеса для солирующего русского народного инструмента с оркестром) к многочастному концерту с сюитным типом циклизации. Вторая, обусловленная симфонизацией концерта, имеет характер обобщающий, более глобальный, поскольку данный процесс в той или иной мере охватывает разные линии в развитии жанра (например, некоторые признаки симфонического развития обнаруживают себя и в многочастных концертах с сюитным типом циклизации). Результатом процесса симфонизации является проникновение в концерт симфонической идеи, что влечет за собой увеличение масштаба произведений, усложнение их драматургии и, как следствие, образно-смыслового пространства, музыкального языка. Примечательно, что в процессе симфонизации по существу формировался традиционный трёхчастный концертный цикл.

В свою очередь ленинградский-петербургский концерт для домры появляется в пору, когда данный жанр уже основательно заявил о своем существовании, представив свету ряд значительных в художественном отношении достижений. В этом смысле концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга рождались на подготовленной «почве». Данное обстоятельство обусловило то, что, опираясь на опыт своих предшественников в создании не только первых домровых концертов, но и концертов для других русских народных инструментов, ленинградские-петербургские авторы предложили собственный путь развития жанра.

1.3. Основные черты ленинградского-петербургского концерта для домры

Развитие концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге определено рядом важных обстоятельств. Первое из них заключается в том, что для многих ленинградских-петербургских композиторов, обратившихся к данному жанру, музыка для русских народных инструментов не является основной сферой творчества. Сочиняя для домры, они опирались на опыт создания произведений в жанрах, не связанных с русскими народными инструментами. Следствием этого стало, с одной стороны, обогащение традиционного для домрового репертуара музыкального языка, с другой — существенное расширение выразительной сферы произведений. Одновременно с усложнением «способа повествования» происходило значительное обогащение арсенала исполнительских приемов, обусловленное проникновением в концерт для домры техник сочинения, пришедших из симфонической и камерной музыки. Речь идет об использовании в концертах для домры додекафонии, алеаторики, сонористики. Чтобы убедиться в плодотворности такого симбиоза, достаточно вспомнить Концерт-симфонию С. М. Слонимского, в котором автор соединил тематизм фольклорного происхождения и свободно трактованную додекафонию.

Вторая чрезвычайно существенная особенность развития концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге связана с тем, что Петербург является родиной оркестра русских народных инструментов. При этом, что очень важно, сподвижник создателя оркестра Василия Васильевича Андреева Николай Петрович Фомин²¹ уже на заре становления коллектива настаивал на профессиональном, «академическом» подходе к делу. Это касалось и выбора

²¹ Николай Петрович Фомин — композитор, пианист, дирижер, один из основателей Великолукского оркестра. Выпускник Санкт-Петербургской консерватории (обучался в классе фортепиано А. Д. Дубасова и А. Ф. Штейна, в классе практического сочинения Н. А. Римского-Корсакова; занимался гармонией у А. К. Лядова). Профессор класса фортепиано Государственного института музыкального просвещения, класса народных инструментов Ленинградской консерватории [181].

репертуара, и репетиционного процесса, и подготовки участников оркестра, многие из которых на момент его создания не имели музыкального образования. Результатом позиции Н. П. Фомина стало то, что оркестр в короткие сроки превратился в высокопрофессиональный коллектив, получивший государственный статус и международное признание²². Наследником Великорусского оркестра стал Государственный академический русский оркестр, который носит имя В. В. Андреева. Именно этим коллективом были осуществлены премьеры большинства концертов для домры и оркестра русских народных инструментов, написанных в Ленинграде – Санкт-Петербурге.

На формирование концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге повлиял и тот факт, что никто из ленинградских-петербургских авторов, обращавшихся к данному жанру, не являлся исполнителем на домре. Причем речь идет и о композиторах, непосредственно связанных со сферой музицирования на народных инструментах (Б. Е. Глыбовский, Ю. А. Щёколов, Е. В. Желинский), и об авторах, в чьём творческом наследии музыка для этих инструментов заняла одну из преобладающих позиций (Ю. М. Зарицкий, Б. П. Кравченко, Е. А. Панченко, Е. В. Петров). Полагаем, данное обстоятельство оказало значительное воздействие на специфику партии солиста в созданных ленинградскими-петербургскими композиторами домровых концертах, её виртуозную и техническую сторону.

В кандидатской диссертации «Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков» А. В. Анисимов указывает на существенное отличие сольной партии в произведениях, написанных композиторами-исполнителями, от партии солиста в сочинениях авторов, не владевших техникой игры на инструменте, к которому они обращаются. Вторые, по утверждению исследователя, не ставят «основной целью выдвинуть на первый план виртуозную составляющую жанра» [10, с. 5]. Отчасти данное положение можно отнести к концертам для домры

²² Яркой страницей в творческой биографии оркестра ещё на заре его формирования стало выступление на Международной музыкальной выставке во Франции, имевшее колоссальный успех.

ленинградских-петербургских композиторов. При всей яркости и техническом блеске, демонстрация мастерства солиста и возможностей его инструмента в этих произведениях не становится во главу угла. Тем более данным аспектом не ограничивается смысловой и выразительный потенциал концертов. Соглашаясь в целом с положениями процитированного исследования, справедливым будет отметить, что произведение, созданное композитором-исполнителем, ещё не является гарантией того, что перед нами опус, содержащий исключительно показ технических возможностей солиста и его инструмента.

В истории домрового концерта немало примеров, в которых яркая и чрезвычайно сложная виртуозная партия солиста сочетается с не менее выразительным лирическим материалом. Достаточно вспомнить произведения выдающего домриста-виртуоза А. А. Цыганкова, партия домры в которых отмечена высочайшей степенью виртуозности, но при этом включает в себя подлинно лирические кантиленные эпизоды. То же можно сказать и о сочинениях выдающихся представителей уральской исполнительской школы В. Н. Ивко и Б. А. Михеева, в которых домра максимально полно раскрывает весь спектр своих возможностей — от виртуозного блеска до проникновенного пения.

В то же время факт написания композитором произведения для инструмента, техникой игры на котором он не владеет, отнюдь не означает априори скромности арсенала использованных в нем исполнительских приемов. В данном случае важнее другое. Композитор, не являющийся исполнителем на инструменте, к которому он обратился, свободен от впитанного в процессе обучения и концертной практики традиционного подхода к инструменту. Это, с одной стороны, может несколько ограничить виртуозную составляющую произведений, поскольку традиционные исполнительские средства, опробованные в исполнительской практике, как правило, являются в высокой степени приспособленными к специфике инструмента. Но, с другой стороны, данная особенность способна привести нестандартный и, быть может, более раскрепощенный подход к исполнительскому аспекту сочинений, значительно

обогащая их выразительную сферу.

Ещё один аспект развития концерта для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге связан со спецификой ленинградской-петербургской домровой исполнительской школы. Как было указано выше, композиторы Ленинграда, а позднее Санкт-Петербурга, писавшие для домры, были знакомы с данным инструментом в известном смысле опосредованно. Потому огромная роль в рождении их произведений принадлежала исполнителям — представителям этой школы.²³ Исполнители принимали деятельное участие в судьбе сочинений — от идеи создания до премьеры. На них лежала непростая задача редактирования партии домры, а зачастую и адаптации авторского текста к специфике инструмента. Важной чертой, отличающей ленинградскую-петербургскую домровую исполнительскую школу, является особое внимание к качеству звука, его красоте и «певучести», разнообразию тембрового колорита. В то же время виртуозная сторона в традиции ленинградского-петербургского домрового исполнительства всегда подчинена культуре звукоизвлечения. Эта чрезвычайно важная особенность существенно повлияла на специфику концертов, созданных композиторами в содружестве с ленинградскими-петербургскими домристами, именно потому, что, порой, при всем высочайшем уровне технической сложности материала виртуозная составляющая в сочинениях, о которых идет речь, не является доминирующей.

В этой связи позволим себе коснуться вопроса, не связанного напрямую с темой диссертации, но являющегося весьма существенным. В свете рассуждений об особом отношении к красоте звука и, соответственно, качеству звукоизвлечения, особое значение приобретает проблема инструментария. Как известно, «петербуржцам принадлежит приоритет *воссоздания и совершенствования конструкции* балалайки, домры, гуслей, баяна» [241, с. 11]. Традиции изготовления домр, заложенные в Санкт-Петербурге сподвижником

²³ Её основоположником является Иван Иванович Шитенков, ярчайшими представителями — Эммануил Аронович Шейнкман, Михаил Михайлович Мирошниченко, а также ученики И. И. Шитенкова, профессора Санкт-Петербургской консерватории Александр Васильевич Макаров и Наталья Николаевна Шкрёбо.

В. В. Андреева, мастером-самородком Семёном Ивановичем Налимовым²⁴, чьи инструменты по сей день остаются эталонными образцами²⁵, во многом повлияли на формирование у музыкантов представления об эстетике звучания домры. Внимание к красоте и благородству звука у ленинградских исполнителей, воспитанных на этих инструментах, что называется, «в крови».

По всей видимости, данным обстоятельством во многом объясняется стремление ленинградских-петербургских домристов к дальнейшему усовершенствованию самого инструмента. Предпринятые в этом направлении попытки, разумеется, были бы невозможны без участия ленинградских мастеров по изготовлению русских народных струнных щипковых инструментов. Так, в 1978 году И. И. Шитенков получил авторское свидетельство на изобретение «Приставка к трехструнной домре»²⁶. Осуществить это удалось благодаря содействию ленинградского мастера Р. И. Зайцева. Кроме того, по инициативе выдающегося педагога и исполнителя Н. А. Шубина²⁷ была реализована попытка модификации четырёхструнной домры: сохраняя скрипичный строй нижних трёх струн, вместо верхней струны *E* устанавливалась струна *D*, как на трёхструнной домре²⁸. Подобные эксперименты способствовали расширению не только технических, но и акустических характеристик инструмента, обогащению его темброво-кolorистических возможностей.

²⁴ Традиции, заложенные С. И. Налимовым, нашли свое продолжение в работе десятков отечественных мастеров. В их числе — Иосиф Игнатьевич Галинис, который работал с В. В. Андреевым после смерти С. И. Налимова и по праву считается наследником его дела.

²⁵ О высоком качественном уровне инструментов С. И. Налимова свидетельствует тот факт, что производство домр и балалаек велось в основном по его образцам. Как отмечает А. И. Пересада, «модели выполненных Налимовым инструментов безвозмездно предоставлялись Андреевым в качестве образцов всем музыкальным мастерам и фирмам, производящим балалайки и домры» [159, с. 7].

²⁶ Приставка позволяет без перестройки опустить нижнюю струну «ми» на тон, увеличивая диапазон домры при помощи двух добавочных ладов.

²⁷ Солист и концертмейстер группы балалаек Оркестра им. В. В. Андреева (проработал в этом коллективе с 1963 по 1983 года), преподаватель по классу домры и балалайки Музыкального училища имени М. П. Мусоргского.

²⁸ Подобный строй (*D – A – D – G*) совмещал в себе преимущества широкого диапазона четырёхструнной домры и, вместе с тем, позволял обращаться к репертуару, предназначенному для трёхструнной домры, предполагающему активное использование верхней струны *ре*.

Кроме того, как было указано, в Ленинграде с появлением Концерта «Доменико Скарлатти» (1975) И. Е. Роголёва родилось важное и, как показала практика, перспективное направление в развитии советского-российского концерта для домры — концертный союз домры и симфонического оркестра. Спустя тринадцать лет продолжил это направление своим Концертом для домры и камерно-симфонического оркестра (1988) А. Г. Тихомиров. Говоря о данном сочинении, композитор отмечал, что «обязательно музыка концерта должна быть без русских народных песен; в ней будет что-то западное, и домра должна звучать не с народным оркестром, а с симфоническим. Я настаиваю на том, что домра с симфоническим оркестром звучит более ярко, образно, эффектно» [188, с. 86].

Позднее к партнерству домры и симфонического оркестра обратились Е. А. Стецюк, создавший для этого состава Концерт в трёх частях, С. М. Слонимский, своим Концертом-симфонией существенно расширивший границы жанра, а также Е. В. Петров, в 2024 году представивший публике «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра. По пути, проложенному ленинградскими композиторами, проследовали многие отечественные авторы, в числе которых: М. Б. Броннер, Е. И. Подгайц, А. В. Чайковский, Г. С. Зайцев. Стоит отметить, что данное направление в развитии концерта для домры вывело жанр на международную концертную эстраду. Концерт «Доменико Скарлатти», сыгранный Э. А. Шейнкманом в его сольном концерте в знаменитом нью-йоркском «Карнеги-холл» (а позднее — в Германии, Венгрии), встретил восторженный отклик у публики.

Рожденный в городе, который называют «колыбелью профессионального исполнительства на русских народных инструментах» [241, с. 11], ленинградский-петербургский домровый концерт сформировал здесь свой облик, приобрел свои черты. Словно получивший великолепную огранку драгоценный камень, он вобрал в себя культуру и эстетику, переданную руками и сердцами петербургских композиторов, исполнителей, мастеров-изготовителей инструментов. В ленинградском-петербургском концерте для домры

представлены разные авторские подходы к трактовке жанра, зачастую отмеченные ценными композиционными находками. При всем многообразии концертов, объединяет их, на наш взгляд, то, что не всегда можно передать словами, но можно почувствовать, ощутить — особый, неповторимый петербургский дух, выраженный в музыке. Именно поэтому концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга стали неотъемлемой частью музыкального ландшафта Города на Неве, а на концертной эстраде закрепился целый ряд принадлежащих к их числу ярких, самобытных произведений.

Глава 2. Одночастный концерт для домры с оркестром и его разновидности

Начало истории жанра концерта для домры с оркестром в Ленинграде было положено в 1957 году одночастным Концертом Юрия Марковича Зарицкого. Вскоре после состоявшейся в 1961 году премьеры этого сочинения был завершен одночастный Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Бориса Петровича Кравченко (1962, премьера — 1964). Инициатором создания и первым исполнителем обоих концертов стал блистательный музыкант-виртуоз, солист Оркестра имени В. В. Андреева Эммануил Аронович Шейнкман. Важно отметить, что, несмотря на небольшой временной промежуток между появлением этих концертов и их известное сходство (небольшой масштаб, жанровая природа материала), в данных произведениях явно обнаруживаются разные подходы авторов к жанру одночастного концерта, наметившие два по существу противоположных его типа. В случае с Концертом Юрия Марковича Зарицкого, Концертом Юрия Алексеевича Щёктова и появившимся в 2024 году Концертом Евгения Вячеславовича Желинского речь идет об одночастных произведениях, написанных в сонатной форме. Ко второму типу одночастного концерта относятся Концерт Бориса Петровича Кравченко, а также написанный многим позже Двойной концерт Елизаветы Александровны Панченко и увидевший свет в 2024 году Концерт Евгения Викторовича Петрова. Форму этих произведений можно условно определить как синтетическую, отчасти напоминающую моноцикл.

Эти два подхода к одночастному концерту соотносятся с классификацией Л. Н. Раабена, который выделяет виртуозный и симфонизированный типы инструментального концерта [168, с. 9]. Речь в данном случае идет не только о формообразующих принципах, специфике материала и способах его развития, но и о характере взаимоотношений солиста и оркестра. Одним из свойств виртуозного типа концерта является доминирование партии солиста, что

прослеживается в одночастных концертах для домры с оркестром первого типа. В концертах же второго типа оркестр превращается как минимум в равноправного участника диалога, а его драматургическая роль существенно возрастает. Это, как известно, является важным признаком симфонизированного концерта.

Формирование двух типов одночастного концерта — условно виртуозного и симфонизированного — определено их разным происхождением. Так, концерт первого типа генетически связан с блестящей виртуозной концертной пьесой для солирующего народного инструмента с оркестром. Свидетельством тому являются как его композиционные и драматургические особенности, так и специфика взаимоотношений солиста и оркестра. При этом можно предположить, что концерт второго типа, чья композиция сочетает в себе черты разных музыкальных форм, возник во многом благодаря процессу симфонизации, когда в произведение, в данном случае, концертного жанра, проникают принципы симфонического развития.

Объединяющим два типа одночастного концерта для домры с оркестром и, быть может, определяющим жизнеспособность этого жанра, является то, что в условиях академической конструкции живет и развивается изначально далёкий от неё по происхождению и духу, близкий к фольклору материал.

2.1. Одночастный концерт для домры с оркестром виртуозного типа

Основоположителем одночастного концерта для домры с оркестром виртуозного типа можно считать Николая Павловича Будашкина. Первая часть его Концерта для домры с оркестром, как было указано, изначально существовала как самостоятельное одночастное произведение. В таком варианте Концерт был издан в 1946 году. Тот факт, что композитор позднее досочинил вторую часть «Думку» и Финал, отнюдь не дезавуирует композиционную и драматургическую самостоятельность первой части, которая закрепились на концертной эстраде как отдельная виртуозная концертная пьеса. Продолжили традицию одночастные концерты для домры Е. П. Кичанова (1950), Ю. Н. Шишакова (№ 1, 1951), В. А. Лаптева (№ 1, 1953)²⁹.

Интересно, что одночастный Концерт для домры с оркестром G-dur Юрия Марковича Зарицкого (1957) воспроизводит ситуацию с Концертом Н. П. Будашкина зеркальным образом. Оба принадлежат к фольклорному направлению в развитии жанра, в обоих весьма очевидно обнаруживает себя ген блестящей виртуозной пьесы для русского народного инструмента с оркестром. Однако если говорить о рождении Концерта Ю. М. Зарицкого, то в данном случае он замысливался как часть циклического произведения — Концертной сюиты для солирующих русских народных инструментов с оркестром³⁰. Но в таком варианте замысел не был реализован. Первая часть под названием «Домра» превратилась в Концерт для домры с оркестром, а часть, именуемая «Ярославской кадрилию», стала самостоятельной развернутой концертной пьесой для балалайки с оркестром. Два этих произведения вошли в концертную практику исполнителей на народных инструментах, при этом Концерт для домры стал наиболее репертуарным.

²⁹ Из каталога, приведённого в приложении к кандидатской диссертации М. А. Лебедевой [122, с. 259].

³⁰ Частям сюиты композитор дал следующие названия: «Домра», «Рожок», «Метелица» и «Ярославская кадрили».

В своем диссертационном исследовании Е. А. Волчков относит Концерт Ю. М. Зарицкого к направлению фольклоризма³¹, что определено жанровой природой материала Концерта, в котором главная тема имеет плясовой характер, в то время как побочная тема — очевидно песенного склада.

Allegro

Домра
малая

Ф-п.

Пример 1. Ю. М. Зарицкий. Концерт для домры с оркестром. Главная тема (т. 3-9)

³¹ В каталоге коллекций основного фонда фольклорного архива Института традиционной музыка Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова от 2013 года присутствует информация об участии Ю. М. Зарицкого в экспедициях в 1952 году в городе Вокнаволоке Костамукшского района и в 1959 году в Калевальском районе [106].

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система содержит партитуру домры и фортепиано. Домра играет мелодию, начинающуюся с полуноты G4, за которой следуют четвертные ноты A4, B4, C5 и D5, завершая фразу половиной ноты E5. Фортепиано сопровождает домру сложными аккордовыми и арпеджиообразными фигурами. Во второй системе мелодия домры продолжается, а фортепиано сохраняет свою ритмическую и гармоническую функцию. В динамических пометках используются *mf* и *cresc.*

Пример 2. Ю. М. Зарицкий. Концерт для домры с оркестром. Побочная тема (т. 40-47)

Следует подчеркнуть, что тематизм Концерта, написанного в сонатной форме, по своему характеру близок тематизму части сюиты. Дело в том, что, несмотря на известное противопоставление танцевальной главной и песенной побочной тем, они выдержаны в одном характере. Между ними отсутствует не только конфликт, но и контраст, являющиеся характерными признаками взаимоотношений тем сонатной формы. Отсутствие *противоречия* между ними (которое, по положению Ю. Н. Тюлина, является «движущей силой сонатной формы» (цит. по: [175, с. 329])) подчеркивает тот важный факт, что, развивая тематизм, композитор на протяжении всего Концерта не выводит его за пределы заявленного жанра. Даже в разработке мы не встретим отклонения тем в иные жанровые сферы. В этом разделе Концерта материал экспозиции подвергается переоркестровке, но не слишком серьезной. Побочная тема в разработке модулирует в *a-moll*, а затем в *g-moll*, при этом, несмотря на смену наклонения, общее настроение в ней сохраняется.

Домра
малая

Ф-п.

f

cresc.

ff

Пример 3. Ю. М. Зарицкий. Концерт для домры с оркестром. Начало разработки (т. 66-70)

Домра
малая

Ф-п.

a tempo

p

p

Пример 4. Ю. М. Зарицкий. Концерт для домры с оркестром.
Побочная тема в разработке (т. 82-89)

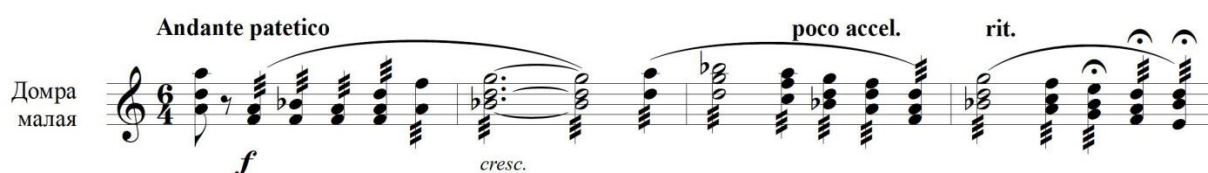
В разработке композитор прибегает скорее к переизложению материала экспозиции, используя при этом модуляционно-тональное развитие и элементы имитационной полифонии. От более радикального преобразования тематизма он по существу отказывается. Между тем, подобный подход к работе с материалом, исключая конфликт как между темами, так и между разделами формы, обеспечивает создание комфортных условий для солиста, получающего возможность в полном блеске продемонстрировать выразительный ресурс своего инструмента, полновластно «правлящего» в ансамбле с оркестром.

Важной конструктивной особенностью Концерта Ю. М. Зарицкого стало отсутствие в репризе побочной темы, что явилось прямым следствием характера отношений между главной и побочной темами в предшествующих разделах. И дело не только в том, что появление побочной темы в экспозиции не создает существенного контраста с выразительной сферой главной темы. Изъятие побочной темы в репризе придает развитию известный динамизм. Действие стремительно приближается к итогу, к заключительной точке. Однако на пути к этой точке оказывается кода. В этом разделе движение становится ещё активнее, напряжение нарастает, отчего возникает ощущение смещения центра тяжести. Ввиду того, что основные события во многом приходятся на территорию развернутой по своему масштабу коды, происходит своего рода перераспределение действия центробежных и центростремительных сил. Вместе с тем, именно кода Концерта Ю. М. Зарицкого в силу своей яркости наиболее очевидным образом демонстрирует связь сочинения с его жанровым прообразом — виртуозной концертной пьесой для солирующего русского народного инструмента с оркестром.

«Отголоском» первоначального (сюитного) замысла стало и то, что каденция солиста, которая, как известно, является одним из показательных и характерных разделов формы концерта как жанра, в рассматриваемом сочинении Зарицкого представляет собой весьма лаконичное построение. По существу, этот раздел является эффектным переходом от разработки к репризе. Однако столь

скромная на первый взгляд роль каденции выглядит органичной и убедительной с точки зрения композиции и драматургии произведения.

Как было отмечено, развитие в Концерте Ю. М. Зарицкого не выходит за пределы жанрового типа симфонизма. Отсутствие серьезных изменений тем в разработке, как и принципиально неконфликтный её характер, предопределил связующую функцию каденции. Тем не менее, в этом сольном эпизоде происходит весьма важное событие. Несмотря на преобладание виртуозного начала, своеобразной смысловой кульминацией каденции является появление в ней побочной темы. Данное обстоятельство заметно обогащает драматургическую роль каденции и придает ей особый смысл. Именно здесь побочная тема предстает в существенно измененном виде.



Пример 5. Ю. М. Зарицкий. Концерт для домры с оркестром. Каденция. Фрагмент

Спустя порядка двух десятилетий после премьеры Концерта Ю. М. Зарицкого свет увидел одночастный Концерт для домры с оркестром *a-moll* Юрия Алексеевича Щёктова³². Первым исполнителем Концерта является Александр Васильевич Макаров. Как и Концерт Ю. М. Зарицкого, это сочинение представляет фольклорную линию в развитии жанра. Данные произведения обнаруживают и сходство происхождения (от виртуозной концертной пьесы для солирующего русского народного инструмента с оркестром).

Главная тема написанного в сонатной форме Концерта Ю. А. Щёктова по характеру близка народному танцу, а точнее — плясовой. В основе побочной

³² Произведение неопубликовано. Точная дата его создания неизвестна; ориентировочно — конец 1970-х – начало 1980-х годов.

темы — цитата песни на слова К. Ф. Рылеева «Ревела буря, дождь шумел»³³. Помимо того, что концерты Ю. М. Зарицкого и Ю. А. Щёктова близки с точки зрения жанровой природы тематизма, очевидно и их драматургическое сходство. Развитие тематического материала в Концерте Ю. А. Щёктова так же, как и в Концерте Ю. М. Зарицкого, происходит в рамках обозначенных при экспонировании жанров. Главная тема на протяжении всего Концерта не покидает пространства плясовой, как и побочная, которая ни в разработке, ни в репризе не выходит за пределы своего изначального жанра — лирической протяжной песни.

Allegro

Домра
малая

Ф-п.

Пример 6. Ю. А. Щёкотов. Концерт для домры с оркестром. Главная тема (т. 8-12)

³³ Авторство музыки не установлено. В ряде источников «Ревела буря, гром шумел» фигурирует как народная песня (подробнее об этом — в нотографических указателях «Русская народная музыка» Д. М. Бацера и Б. И. Рабиновича [25; 26]).

Andante patetico

Домра
малая

Ф-п.

Пример 7. Ю. А. Щёкотов. Концерт для домры с оркестром. Побочная тема (т. 30-34)

В разработке Концерта появляется новый, яркий и запоминающийся материал. Его «внедрение» является попыткой динамизации развития в данном разделе, причем за счет расширения жанрового диапазона тематизма произведения. Эпизодическая тема в разработке представляет собой марш, в равной мере противопоставляемый и главной, и побочной темам.

The image shows a musical score for Domra (Домра малая) and Piano (Ф-п.). The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The Domra part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each with a Domra staff and a Piano grand staff.

Пример 8. Ю. А. Щёкотов Концерт для домры с оркестром.
Маршевый материал в разработке (т. 138-142)

С драматургической точки зрения данное музыкальное событие выглядит более чем перспективным. Однако стоит признать, что возникшая было «интрига» не находит своего дальнейшего развития в Концерте. Этот появившийся подобно яркой вспышке материал вскоре после своего проведения исчезает из развития. Лишь в коде как воспоминание об эпизодической теме в разработке возникают отдельные её ритмические элементы. Впрочем, о том, каким должен был стать окончательный вариант Концерта, и каково было бы его завершение, судить невозможно, поскольку партитура Концерта не была завершена автором³⁴. Вероятно, по этой причине сочинение не было издано.

Аналогична в концертах Ю. А. Щёктова и Ю. М. Зарицкого и драматургическая функция каденций. Ещё более компактный по масштабу в Концерте Ю. А. Щёктова, этот сольный эпизод также играет роль построения,

³⁴ В личном архиве А. В. Макарова сохранилась рукопись клавира.

осуществляющего переход к репризе. Каденция Концерта Ю. А. Щёктова, основанная на материале главной темы, является блестящим виртуозным эпизодом. Однако тематизм здесь не подвергается значительным изменениям, а скорее переизлагается (приложение 3, *рисунок 1*). Таким образом, каденции подобного типа (с преобладанием виртуозного начала, выполняющие функцию связки-перехода) становятся одним из важных признаков одночастного концерта виртуозного вида, подчеркивая его происхождение от виртуозной концертной пьесы для русского народного инструмента с оркестром.

В 2024 году состоялась премьера одночастного Концерта для домры с оркестром «Дыхание жизни» Евгения Вячеславовича Желинского. Данное произведение в соответствии с классификацией Л. Н. Раабена представляет собой типичный пример виртуозного концерта, ведущего свое происхождение от одночастной виртуозной пьесы для солирующего инструмента с оркестром. Виртуозная, яркая и эффектная партия солиста в Концерте Е. В. Желинского является преобладающей. При этом данное обстоятельство отнюдь не умаляет роль оркестра, партия которого в рассматриваемом произведении весьма подробно выписана и оркестрована. Тем не менее, как и в большинстве одночастных концертов виртуозного вида, в Концерте Е. В. Желинского оркестру отводится аккомпанирующая, поддерживающая функция.

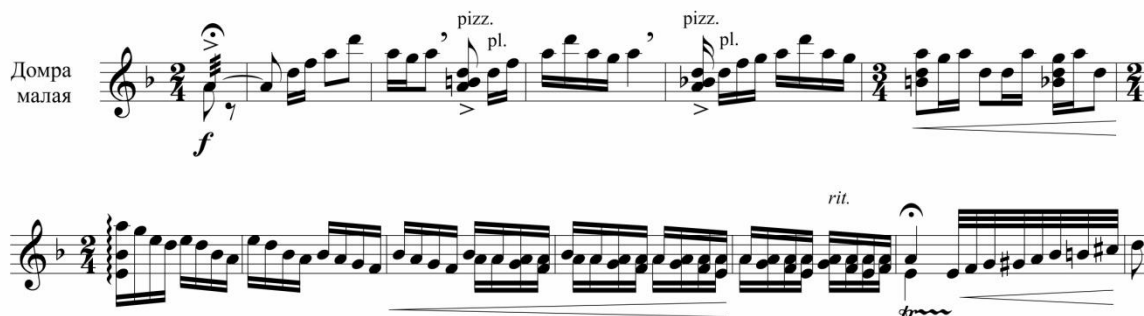
По природе материала, драматургии и выразительности «Дыхание жизни» словно возвращает слушателя, равно как и исполнителя, исследователя, к истокам жанра одночастного домрового концерта. Композитор очевидным образом стремится вернуть домре её изначальный облик. С одной стороны, тематизм Концерта ориентирован на русский по духу танцевальный материал, «окрашенный» в романтические тона, не без влияния образности С. В. Рахманинова, о чем свидетельствует сам автор (прил. 2, с. 289). С другой стороны, в лирической теме побочной партии домра предстает в чрезвычайно выигрышном амплуа «поющего» народного инструмента.

Следует подчеркнуть, что одночастный Концерт Е. В. Желинского не представляется возможным воспринять как первую часть предполагаемого цикла. Сочинение самодостаточно и замкнуто, чему способствует тщательно выстроенная конструкция Концерта с зеркальной репризой и развитой, динамичной и эффектной по своему материалу кодой.

Композиционная цельность произведения во многом объясняется преобладанием в развитии главной темы. На её материале основано вступление (оркестровое и сольное), ей посвящена развернутая, динамичная и не лишенная драматизма главная партия. Кроме того, основной мотив главной темы (восходящее движение по трезвучию в ритме две шестнадцатые – восьмая), является лейтинтонацией, пронизывающей музыкальную ткань Концерта.



Пример 9. Е. В. Желинский. Концерт «Дыхание жизни» для домры с оркестром русских народных инструментов. Оркестровое вступление (т. 1-8)



Пример 10. Е. В. Желинский. Концерт «Дыхание жизни» для домры с оркестром русских народных инструментов. Вступление солиста (т. 8-20)

The image displays a musical score for two instruments: Domra (labeled 'Домра малая') and Piano (labeled 'Ф-п.'). The score is written in 2/4 time and consists of two systems. The Domra part is in the treble clef, starting with a forte (*f*) dynamic. The Piano part is in the bass clef, starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The first system shows the Domra playing a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the Piano provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the melodic development in the Domra and the harmonic support in the Piano. The score includes various musical notations such as beams, slurs, and dynamic markings.

Пример 11. Е. В. Желинский. Концерт «Дыхание жизни» для домры с оркестром русских народных инструментов. Тема главной партии в экспозиции (т. 21-33)

В экспозиции появляется и лирическая тема побочной партии, которая, при всей своей яркости и самостоятельности, не вступает в конфликт с главной темой, а, напротив, довольно скоро уступает место заключительной части, основанной на материале главной темы. Таким образом, функция побочной партии в экспозиции ограничивается скорее контрастным сопоставлением, чем вытеснением главной партии, что привело бы к существенному столкновению сфер в этом разделе и оплодотворило бы развитие в разработке.

Poco meno mosso

Домра
малая

mp *mf*

Ф-п.

p

Пример 12. Е. В. Желинский. Концерт «Дыхание жизни» для домры с оркестром русских народных инструментов. Тема побочной партии в экспозиции (т. 79-86)

Верность традиции, связанная с трактовкой классической сонатной формы, обнаруживает себя в разработке Концерта: композитор начинает её так, словно это повтор экспозиции. Данное ощущение усиливается, когда в разработке возникают интонации побочной темы. Впрочем, они довольно быстро уходят из развития, уступая место каденции солиста, которая основана на тематизме главной партии.

Cadenza

Домра
малая

Пример 13. Е. В. Желинский. Концерт «Дыхание жизни» для домры с оркестром русских народных инструментов. Каденция солиста, фрагмент (т. 247-254)

Как было отмечено, реприза рассматриваемого Концерта зеркальная. Таким образом, подготавливая возвращение побочной темы и побочной партии, автор тем самым освобождает пространство для главной темы, которая, будучи помещена в конец репризы, плавно переводит действие в код, в очередной раз самым решительным образом подчеркивая свое доминирование в Концерте. Однако повторим, что именно это доминирование в существенной мере сообщает данной композиции цельность, завершённость и самодостаточность.

Разделение одночастного концерта для домры ленинградских-петербургских композиторов на два типа в значительной степени обусловлено разницей в подходе композиторов к выбору исполнительских приёмов, способов звукоизвлечения и иных средств музыкальной выразительности в партии солирующей домры. «Виртуозный» тип одночастного концерта, ведущий свою родословную от самостоятельной концертной пьесы, опирается в основном на базовый арсенал исполнительских средств, в то время как «симфонизированный» тип одночастного концерта отмечен значительным расширением исполнительского и, как следствие, выразительного потенциала домры как солирующего инструмента.

Традиционный подход к партии солиста в первом случае и существенно более новаторский — во втором, связан не только с тем, что концерт виртуозного типа сформировался раньше симфонизированного (хотя данное обстоятельство очевидным образом повлияло на специфику используемого в концертах исполнительского арсенала). Дело в том, что обращение к традиционным приёмам игры в концертах виртуозного типа обеспечивает максимальное удобство исполнения партии домры, способствуя раскрытию виртуозной природы инструмента. Что же касается симфонизированного одночастного концерта, то, на наш взгляд, заложенная в нём идея создания «синтетической» композиции, вобравшей в себя черты разных музыкальных форм, побудила к поискам новых исполнительских методов, экспериментам с акустическими, колористическими возможностями домры.

Так, например, как было отмечено выше, в Концерте Ю. М. Зарицкого, положившем начало развитию жанра концерта для домры в Ленинграде, автор опирается на арсенал исполнительских средств, опробованный ко времени написания данного произведения в существующей весьма немногочисленной литературе для домры. Этот арсенал включает в себя такие приёмы, как *tremolo*, переменные удары, аккордовая техника, несложное двухголосие, дубль-штрих. Из колористических приёмов можно назвать *pizzicato*, флажолеты, причем преимущественно натуральные. Все эти приёмы звучат на домре ярко и убедительно, и потому столь же убедительной и комфортной представляется партия солиста с исполнительской точки зрения. Высокая её приспособленность к специфике инструмента очевидно во многом объясняется участием в создании Концерта выдающегося музыканта Э. А. Шейнкмана.

Различные виды пассажей, которыми изобилует партия домры, не только выразительны, но и удобны, в том числе благодаря чрезвычайно умелому применению открытых струн. Удобству исполнения способствует и характерный способ работы с материалом — мотивная ротация, дающая возможность при минимуме затрачиваемых исполнителем усилий продемонстрировать виртуозные возможности инструмента. На этом весьма эффектно звучащем на домре приёме выстроена партия солиста в коде.

Presto

Домра
малая

Ф-п.

*Пример 14. Ю. М. Зарицкий. Концерт для домры с оркестром.
Кода (фрагмент) (т. 174-178)*

Примером тематического изложения, чрезвычайно удачно демонстрирующего кантиленный потенциал домры, может служить мелодия побочной темы (*пример 2*). Её диапазон довольно широк, при этом автор использует «звучащий» регистр, избегая слишком высоких позиций, отчего звучание «поющего» инструмента становится естественным и органичным. Неслучайно этот тематический материал стал неотъемлемым образцом многих методических пособий. Именно это удобство исполнения в сочетании с акустической выверенностью звучания домры в немалой степени обеспечило успех Концерта Ю. М. Зарицкого как у исполнителей, так и у слушателей.

К традиционному арсеналу домровых исполнительских средств обращается в своём Концерте и Ю. А. Щёкотов. Однако говоря о своего рода преемственности в этой сфере, невозможно не принять во внимание тот факт, что концерты Ю. М. Зарицкого и Ю. А. Щёктова были созданы с разницей почти в двадцать лет. Для динамично развивающегося домрового

исполнительства срок немалый. За это время репертуар для домры обогатился яркими, и в ряде случаев новаторскими сочинениями, благодаря которым представление о возможностях инструмента существенно расширилось, а набор средств выразительности стал гораздо более разнообразным. Так, в Ленинграде состоялись премьеры концертов Б. П. Кравченко (1962) и Л. П. Балая (1968), в которых были разработаны и впервые использованы многие колористические и сонористические приёмы, в дальнейшем вошедшие в домровую исполнительскую практику. В Ленинграде же был впервые исполнен Концерт «Доменико Скарлатти» (1975) И. Е. Рогалёва, где домра дебютировала в качестве солиста с симфоническим оркестром. Кроме того, нельзя не отметить создание ряда произведений выдающегося отечественного исполнителя-домриста А. А. Цыганкова, среди которых — Вариации на тему русской народной песни «Травушка-муравушка» (1963), а также знаменитые «Частушки» (1975), в которых автор ещё более усложняет партию домры, совершенствуя уже опробованные приемы игры (такие как *pizzicato* пальцами левой руки) или внедряя новые (например, двойные флажолеты).

В сравнении с вышеприведенными образцами, исполнительский арсенал партии солиста в Концерте Ю. А. Щёктова может показаться излишне экономным. Однако данное самоограничение, на наш взгляд, указывает скорее на стремление автора вернуть домру в её природное «жанровое лоно», обратиться к истокам звуковой палитры народного инструмента в период активных поисков и творческих экспериментов с его звучанием. Погруженность композитора в сферу музицирования на народных инструментах обусловила глубокое понимание им природы этих инструментов, в том числе и домры³⁵. Он слышал её в исконном, во многом ставшем эталонным, звучании — таким, каким оно предстает в первом Концерте Н. П. Будашкина. Полагаем, что подобный подход к трактовке партии солиста в Концерте Ю. А. Щёктова дает ключ к

³⁵ Ю. А. Щёкотов получил профессиональное музыкальное образование как исполнитель на баяне.

более точной интерпретации произведения, а также помогает определить его роль и место в развитии жанра.

Концерт «Дыхание жизни» Е. В. Желинского, как было указано, также адресует к истокам народного инструмента. Вместе с тем, автору, будучи блестящим исполнителем на родственном домре инструменте балалайке, удалось создать чрезвычайно выразительную и эффектную партию солиста. Как представляется, именно поэтому партия домры при всём её исполнительском удобстве содержит в себе элементы, адресующие исполнителей и слушателей к технике игры на балалайке. Стоит отметить, что воплощенный такими средствами материал Концерта существенно расширяет выразительный диапазон солирующей домры.

Каденция солиста, предваряющая репризу, является не единственным сольным высказыванием домры в Концерте Е. В. Желинского. Ещё одним таким эпизодом, но в несколько меньшем масштабе, является вступление солиста (*пример 10*). В данных фрагментах со всей очевидностью проявляется владение автором техникой игры на струнных народных инструментах. Пассажная и аккордовая техники, скачки, двойные ноты — всё это представляет домру в самом ярком концертном облике.

2.2. Одночастный концерт для домры с оркестром симфонизированного типа

Первым и ярчайшим образцом второго — симфонизированного — типа одночастного концерта является Концерт для домры с оркестром *B-dur* Бориса Петровича Кравченко. Написанное в 1962 году и с блеском исполненное Эммануилом Ароновичем Шейнкманом в 1964 году, это произведение прочно вошло в концертный репертуар исполнителей на домре.

В создании одночастного концерта Б. П. Кравченко следует традиции, заложенной ещё в фортепианных концертах Ф. Листа³⁶, продолженной позднее в том числе и в русской музыке³⁷. Речь идет об одночастном сочинении, написанном в сонатной форме, «осложнённом» чертами сонатно-симфонического цикла³⁸. Если представить композицию Концерта для домры Кравченко в виде схемы, то получится следующее:

Вступление – A – B – C – A1 – A – D – E (Каденция) – F – D – A – B – C – D – A – Кода.

На этой схеме нетрудно обнаружить наличие в композиции Концерта трех крупных частей. Первая из них завершается первым возвращением материала *A*. Характер тематизма и тип взаимоотношений между темами в этой части можно сравнить с драматургической ситуацией в сонатном *allegro*, где *A* — тема главной партии, *B* — тема побочной партии (она подготовлена, контрастна по отношению к основному материалу и проводится в новой тональности), *C* — лаконичная тема заключительной части побочной партии, замыкающая экспозицию. Далее следует миниатюрная разработка, построенная на мотивном и ладовом развитии темы главной партии, а за ней — реприза.

³⁶ Концерт для фортепиано с оркестром № 1 *Es-dur*, ор. 124, Концерт для фортепиано с оркестром № 2 *A-dur*, ор. 125.

³⁷ В частности речь идет о Концерте для фортепиано с оркестром № 2 *H-dur*, ор. 100 А. К. Глазунова.

³⁸ Примером также может служить Соната для фортепиано *h-moll* Ф. Листа, композиция которой определена В. А. Цуккерманом как «цикл, сомкнутый в одну часть» [228, с. 106].

Домра малая

Ф-п.

mp

p

Пример 15. Б. П. Кравченко Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Раздел *A* (т. 8-11)

Домра малая

Ф-п.

mf *f* *pizz.* *sf*

p *f*

Пример 16. Б. П. Кравченко. Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Раздел *B* (т. 24-27)

Домра малая

Ф-п.

mf

mf *p*

др.

sf *8va* *sf*

Пример 17. Б. П. Кравченко. Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Раздел *C* (т. 32-37)

Появление раздела **D** с его кантиленным материалом знаменует начало условно второй части. Это лирический центр произведения, который с точки зрения трёхчастного цикла следует считать медленной частью.

Domra
малая

p cantabile

Ф-п.

p

mf

mf

Пример 18. Б. П. Кравченко. Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Раздел **D** (т. 67-75)

Раздел **E** (каденция солиста) представляет собой развернутый и динамичный разработочный раздел. Однако в его основе лежит новый, контрастный тематизм. Это обстоятельство дает основание предположить, что перед нами либо эпизод вместо разработки, либо начало жанровой части цикла. Впрочем, развитие в каденции не оставляет места для этого предположения, и чем дальше, тем более очевидной становится её разработочная функция.

Domra
малая

f dim.

p

mf

Пример 19. Б. П. Кравченко. Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Раздел **E**. Фрагмент (т. 102-108)

Следуя логике построения инструментального концерта, каденции положено подготовить репризу, однако в данном случае вместо репризы появляется финал: раздел *F* в соответствии с функциональными, драматургическими и выразительными особенностями его материала следует трактовать именно как завершающую часть цикла, в которую включена варьированная реприза первой части Концерта.

Пример 20. Б. П. Кравченко. Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Раздел *F* (т. 123-128)

Чертами моноцикла композиция Концерта для домры Кравченко не ограничивается. Тематизм, обозначенный *A*, является основным элементом, скрепляющим композицию сочинения. Его неоднократное возвращение, подготовленное, но всякий раз преодолеваемое³⁹, наделяет данный раздел функцией рефрена. Таким образом, второй конструктивной идеей, которая

³⁹ Важнейшая для рондо идея *мультирепризности* заключается не столько в подготовке репризы, сколько в её преодолении, и чем более активно готовится реприза, тем больше усилий нужно, чтобы её преодолеть [171, с. 24].

обнаруживает себя в Концерте Б. П. Кравченко, является рондальность; более того, повторение раздела **B** указывает на наличие в данной композиции черт высшей формы рондо.

Однако и эта особенность формы Концерта не является определяющей как в выразительном, так и в конструктивном плане. Как было отмечено, драматургическая ситуация в первой крупной части сочинения обнаруживает некоторое сходство с сонатным *allegro*. Впрочем, речь идет скорее о сонатной *схеме*, чем о собственно сонатной форме, в основе которой (по определению Ю. Н. Тюлина) лежит формообразующий принцип *динамического сопряжения* [202; с. 31, 251]. Дело в том, что важнейшая для побочной партии *функция вытеснения* [171, с. 27] в данном случае не реализована. Тематизм **B**, несмотря на смену тональности и фактурного изложения в партии солиста, по масштабу и характеру тематизма оказывается не в состоянии «вытеснить» основной материал **A**. Вследствие этого весь первый крупный раздел, исходя теперь уже из его драматургической функции, целесообразно считать главной партией, написанной в трёхчастной форме.

Из вышесказанного следует, что возникшая в ля миноре тема **D**, и весь раздел, связанный с её экспонированием, являющийся в моноцикле медленной частью, представляет собой полноценную побочную партию. Таким образом, композиция Концерта обнаруживает сходство с формой фортепианной Сонаты *h-moll* Листа, но при одном отличии: в названном произведении Листа первая побочная тема реализует функцию вытеснения: она подготовлена, контрастна по отношению к главной и сопоставима с ней масштабу, в ней «успокаивается» движение, её тональностью заканчивается экспозиция. В исследуемом сочинении функция вытеснения подобным образом реализуется с появлением темы **D** — развернутой, насыщенной интенсивным тональным, ладовым, ритмическим и фактурным развитием.

В момент, когда кажется, что композитор предлагает уже «апробированную» модель справленного в моноцикл трёхчастного концерта, появляется нечто, что путает все «карты». Это — общая реприза, которая

расставляет все темы по их «законным» местам. Следом за главной темой (*A*) появляется первая побочная (*B*), которая, не реализовав свою драматургическую функцию, обусловила появление (в структуре трёхчастного цикла это — медленная часть) второй основной побочной темы (*D*). При этом важно, что в репризе эта тема возникает непосредственно за первой побочной. Так Б. П. Кравченко дает понять, что перед нами именно две побочные темы, объединившие в репризе в побочную партию. Последнее проведение главной темы в коде ставит окончательную точку в этой оригинальной и выразительной композиции.

Яркость языка и нетривиальность драматургического решения Концерта Б. П. Кравченко в значительной степени подчеркнута оригинальностью исполнительского аспекта произведения, речь о котором подробнее пойдет позже. Здесь происходит значительное расширение, обогащение выразительной палитры звучания домры и, в конечном итоге, формирование арсенала исполнительских средств в том виде, в котором он существует по сей день. Таким образом, Концерт Б. П. Кравченко для домры с оркестром можно по праву считать этапным произведением в развитии жанра концерта для домры и домрового репертуара в целом, что определяет его особое и, вне сомнений, важное место.

Написанный спустя более полувека Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов Елизаветы Александровны Панченко⁴⁰ продолжает и развивает идеи, заложенные в Концерте Б. П. Кравченко. Знакомство Е. А. Панченко с творчеством Б. П. Кравченко объясняется её сотрудничеством с исполнителями на русских народных инструментах⁴¹. Одним из основных проектов композитора

⁴⁰ Премьера состоялась в 2018 году в исполнении Е. Широковой (домра), В. Емельяновой (гусли звончатые) и Оркестра им. В. В. Андреева под управлением Д. Д. Хохлова.

⁴¹ Результатом сотрудничества с Анастасией Фоминой стал выпуск сборников «Барокко на гуслях. Новый взгляд», «Звончатые гусли XXI век», а совместно с известной петербургской домристой Татьяной Потёмкиной издан сборник «Барокко на домре». Совместно с артисткой

стал дуэт с петербургской исполнительницей на гусях Анастасией Фоминой «Гусли в космосе». Такое же название носит Концерт № 3 для гуслей с оркестром русских народных инструментов Б. П. Кравченко, с исполнения которого музыканты начали совместную творческую деятельность.

В отличие от большинства композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, обращавшихся к написанию музыки для русских народных инструментов, для Е. А. Панченко, как в свое время и для Б. П. Кравченко, работа в данной сфере является не эпизодом, а важным направлением в творчестве. Связано это с глубоким и постоянным интересом автора к русскому музыкальному фольклору. Следуя опыту своего учителя С. М. Слонимского, Е. А. Панченко неоднократно принимала участие в консерваторских фольклорных экспедициях⁴². Эти поездки и накопленный в них опыт существенно повлияли на творчество композитора. В Двойном концерте Е. А. Панченко не прибегает к прямому цитированию подлинного фольклорного материала. Однако в тематизме этого сочинения, как и во многих других, в том числе созданных не для народных инструментов, слышна опора на русское народное музыкальное творчество⁴³.

Комментируя название Концерта, композитор указывает на сходство судеб скоморохов на Руси и их излюбленного инструмента домры (прил. 2, с. 277 – 279). Как известно, скоморохи, в силу мощного влияния их искусства на народ, подвергались гонению со стороны властей и церкви. В результате в 1648

Орchestra имени В. В. Андреева Светланой Смоляр была создана Фантазия на три русские темы для альтовой домры и фортепиано «Песни Милашки» (2014). Для Татьяны Потёмкиной и Камерного орchestra народных инструментов «Скоморохи» (руководитель — заслуженный деятель искусств России Виктор Акулович) в 2020 году написана Сюита «Из жизни одного Арлекина» для домры, клавесина и орchestra народных инструментов.

⁴² В каталоге коллекций основного фонда Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, содержащем сведения об экспедициях с 1962 по 2021 годы, Е. А. Панченко указана под фамилией Батракова. Согласно изданию, она принимала участие в экспедициях во Псковской и Смоленской областях 2006 году, в Вологодской и Ленинградской областях в 2007 году, в Костромской и Ярославской областях в 2008 году [194, с. 245].

⁴³ По признанию композитора, при создании Двойного концерта «Скоморохи: Русский Феникс» она обращалась к материалам из сборника А. М. Мехнецова «Русские традиционные наигрыши на гусях» [139] (прил. 2, с. 279 – 280).

году появился указ царя Алексея Михайловича о повсеместном уничтожении домры, а также запрете творчества скоморохов. На долгие годы домра была исключена из культурного обихода Руси. Но, подобно птице Фениксу, она возродилась и заняла свое чрезвычайно важно и почетное место в русском искусстве.

Концерт «Скоморохи: Русский Феникс» написан для инструментов с весьма разными динамическим и тембровым диапазонами. Например, сочинения для домры и балалайки или даже для домры и баяна не столь большая редкость в музыке для русских народных инструментов. Соединение гуслей и домры, тем более в произведении крупной формы, является первым подобным опытом.

Гусли — диатонический инструмент с ярким, сильным и красочным звуком. Сравнительная ограниченность его ладовых возможностей (которая присутствует даже с учетом получившей в последние годы широкое распространение демпферной системы) компенсируется значительным динамическим потенциалом инструмента. В Концерте Е. А. Панченко гусли в силу в силу закрепленного в культуре образа придают повествованию эпический, обобщающий характер. В свою очередь домра — существенно более индивидуализированный и гибкий, в том числе в динамическом плане, инструмент. Вместе с тем, даже *fortissimo* домры заметно уступает силе звука гуслей звончатых. В то же время виртуозные и колористические возможности домры существенно шире. В данном произведении композитор искусно воплотил выразительный потенциал солирующих инструментов, в соответствии с которым распределены их драматургические амплуа. Гуслиам поручена, условно говоря, повествовательная функция, в то время как в партии домры раскрывается психологический подтекст произведения.

Связь концертов Е. А. Панченко и Б. П. Кравченко обнаруживает себя и на композиционном уровне. В своем интервью Е. А. Панченко охарактеризовала концерт «Скоморохи: Русский Феникс» как цикл, состоящий из трех частей: «Игра великая да веселая», «Пожарище», «Русский Феникс» (прил. 2, с. 279). Вместе с тем, относясь с полным уважением к позиции автора, необходимо

констатировать: анализ композиционных и драматургических особенностей данного произведения показал, что оно представляет собой одночастную композицию, состоящую из ярких по материалу разделов, спаянных в единое целое.

В своей монографии «Цикл как жанр и форма» Е. А. Ручьевская определяет цикл как «ряд автономных по форме частей, допускающий и предполагающий временные разрывы между частями, в котором образуется содержательная структура высшего типа» [175, с. 484]. «Циклическими в строгом смысле слова», — подчеркивает Е. А. Ручьевская, — «предстают лишь те формы, в которых какой-либо принцип одночастной формы не закрывает, не оттесняет на второй план главный структурный принцип — дискретность, расчлененность и замкнутость формы частей» [175, с. 466]. Обозначая принципиальную разницу между циклом и одночастной формой, исследователь указывает на то, что «каждая из частей цикла, в отличие от разделов формы, может быть исполнена и вне цикла как самостоятельное произведение», в то время как «в формах одночастных <...> главную роль играет сквозное развитие, незамкнутость разделов, невозможность их самостоятельного существования» [175, с. 466].

Исходя из данной концепции, нетрудно заметить, что части в Двойном концерте «Скоморохи: Русский Феникс» обнаруживают настолько тесную взаимосвязь, что исполнение одной из них отдельно, вне общего музыкального контекста, невозможно. Вероятно именно для того, чтобы не нарушать единую линию повествования, композитор избегает обозначения в партитуре названий частей⁴⁴. При этом, вне сомнения исполняющиеся без перерыва, части Концерта не фиксируются указанием *attacca*.

Дополнительным аргументом в пользу предложенной в диссертации точки зрения является то, что в рассматриваемом произведении композитор не обращается к сонатной форме. Данное обстоятельство продиктовано замыслом Концерта «Скоморохи: Русский Феникс». Его разделы (полагаем, что это именно

⁴⁴ Названия присутствуют на видеозаписи премьеры Концерта.

разделы, не части) представляют собой своего рода картины. «Картинность» содержанию придает по-театральному яркий материал и игровой характер его развития.

Концерт открывает развернутый гусельный «пролог». Несмотря на то, что домра появится многим позже, их диалог-игра (как ни парадоксально) возникает с самого начала. Композитор раскрывает возможности гуслей, при этом как бы приберегает вступление домры с тем, чтобы её появление стало значимым событием. Таким образом, диалог солистов завязывается в виде своеобразного «гандикапа»: отдавая пролог гуслям в соответствии со сложившимся в русской культуре их эпически-повествовательным амплуа, автор тем самым ещё ярче проявляет игровую природу домры.



Пример 21. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов.

Первый раздел. Гусельный пролог (т. 1-13)

Пролог гуслей имеет строфическое строение. Исполнив свой зачин (запев) в первой строфе гусли с появлением мелодии у баяна в оркестре в припеве меняют солирующую функцию на аккомпанирующую. Во второй строфе тематизм гуслей возвращается практически в неизменном виде. Однако в припеве при повторе в партии оркестра появляется новый выразительный и яркий материал песенного происхождения. Таким образом создается чрезвычайно интересная композиционная коллизия, как будто совмещающая функцию замыкания припева и экспонирования нового раздела. Впрочем, данная

композиционная находка не получает своего развития в дальнейшем, и повествование в Концерте обретает последовательный и не нарушающий логику действия вид.

Гусли

Ф-п.

mp

tr

gliss.

Пример 22. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов.

Первый раздел. Припев второй строфы (т. 18-25)

Первый раздел строится на диалоге солирующих инструментов, в котором эпическое, звончатое звучание гуслей словно опровергается плясовым тематизмом домры.

Домра малая

$\text{♩} = 110$

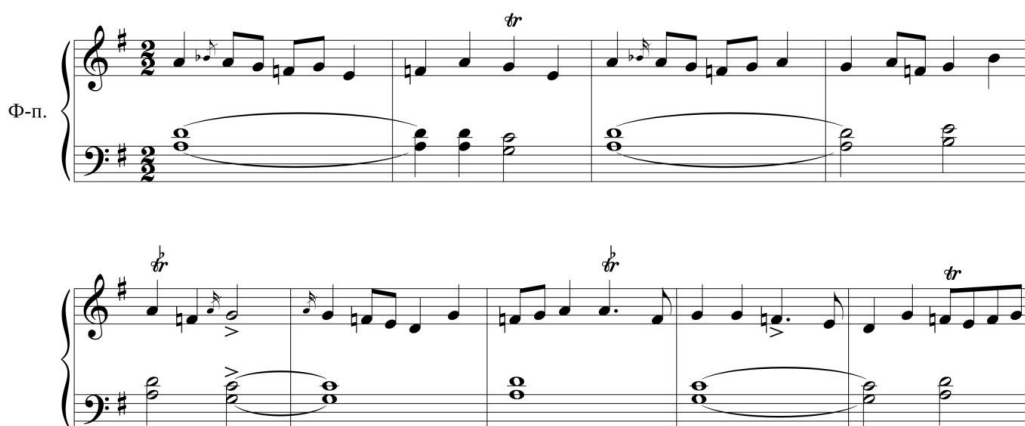
f

rit.

Пример 23. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов.

Первый раздел. Вступление домры (т. 50-56)

Диалог этот приводит к появлению нового тематизма, знаменующего начало следующего раздела. Комментируя форму своего Концерта, автор поясняет, что данный оркестровый раздел является продолжением первой части (прил. 2, с. 281). Между тем, в этом фрагменте происходит важнейшее композиционное и драматургическое событие: с новым контрастным, самостоятельным материалом на авансцену выходит оркестр. При этом предыдущий раздел оказывается достаточно замкнутым, что сообщает ему статус части. С точки зрения содержания Концерта вступление оркестра в том числе в силу своей самостоятельности носит характер своего рода авторского комментария, реакции на игровой диалог солистов.



Пример 24. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов.

Второй раздел, тема оркестра (т. 159-167)

Строение второго раздела также можно определить как строфическое. Во второй строфе возобновляется диалог солистов: у домры появляется песенный материал, в то время как в партии гуслей сохраняется плясовой ритм. В данном эпизоде возникает своеобразный звуковой эффект. Дело в том, что, как бы тихо не играли гусли, динамически они звучат ярче домры. Таким образом, в этот момент песенное начало впервые начинает испытывать воздействие пляски, прежде всего, ритмическое. Впрочем, в третьей строфе песенная тема звучит у гуслей, домры, оркестровой группы альтовых домр, деревянных духовых

инструментов и баянов. От этого возникает ощущение не только согласного взаимодействия оркестра и солистов, но и того, что песня вернула свои позиции во взаимоотношениях с пляской. Однако происходящее осложняется басовой оркестровой линией. Противоречие, наметившееся в первом разделе Концерта, здесь становится очевидным. Бас явно противоречит мелодии, которая, испытывая его воздействие, буквально на глазах «распадается» на отдельные элементы, отчего разногласие между солистами несколько отходит на второй план.

Драматическая кульминация Концерта — написанный в трёхчастной форме третий раздел. Какова бы не была его программа, несомненным является тот факт, что это — территория разрушения. Небольшое, но чрезвычайно напряженное оркестровое вступление подготавливает появление песенной темы у домры. Однако тема эта, едва зародившись, оказывается не в силах противостоять разрушающей её агрессивной диссонирующей звучности оркестра. Механистичная поступь восьмыми в его партии будто предвещает грядущие события. Итогом становится то, что в момент динамической и смысловой кульминации возникает кантиленная тема из второго раздела — казалось бы, свершилось неожиданное, но столь желанное превращение. Эта лирическая мелодия, хотя и обретшая трагический оттенок, знаменует возрождение жизни. Однако маркатные, «оскаленные» (как определила Е. А. Ручьевская квинты иезуитов в «Борисе Годунове») шестнадцатые у домры на фоне плясового ритма в партии гуслей, сопровождающие эту тему, придают данному кульминационному эпизоду особый драматизм. То обстоятельство, что песенная мелодия в кульминации отдается именно оркестру, лишь подчеркивает трагизм происходящего: солирующие инструменты словно лишаются своего голоса.

The image displays a musical score for three instruments: Domra (small domra), Gusli (zvonchate gusli), and Piano (Ф-п.). The score is written in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked as ♩=88. The Domra part features a melodic line with many accents. The Gusli part consists of chords, some of which are marked with a 'v' (vibrato). The Piano part is marked with a forte 'ff' dynamic and features a complex rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The score is divided into two systems, each containing three staves.

Пример 25. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов. Кульминация третьего раздела (т. 246-249)

Окончательным проявлением выразительного смысла данного раздела становится реприза. Едва уловимое пианиссимо в оркестре подобно мерцающей пелене, окутавшей все вокруг, почти с визуальной конкретикой создает ощущение оцепенения после свершившегося. Появление плачевых интонаций у домры и гуслей становится реакцией на произошедшее.

Завершающий раздел Концерта имеет двухфазное строение. Первая фаза содержит материал, отмеченный живой, остроумной ритмической игрой. Появление плясового наигрыша знаменует начало второй фазы.

♩=120

Домра
малая

Ф-п.

Пример 26. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов. Первая фаза завершающего раздела (момент вступления оркестра) (т. 288-292)

Домра
малая

Гусли

Ф-п.

Пример 27. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов. Вторая фаза завершающего раздела (т. 312-317)

Существенный контраст между двумя фазами выглядит в высшей степени перспективно с драматургической точки зрения, поскольку он выводит развитие Концерта на новую, обобщающую ступень. Неслучайно игровой материал

первой фазы зарождается в партии солирующей домры, символизирующей игровое начало. Дело в том, что тематизм первой фазы, основанный на ритмической игре, довольно быстро «сходит со сцены», уступая место пляске. Но вместе с уходом тематизма, в основе которого лежит ритмическая игра, из пространства Концерта уходит и игровое начало. Можно предположить, таким образом автор показывает трагическую судьбу скомороха. Наигрыш, легший в основу второй фазы, может восприниматься как нечто внешнее, даже обыденное, однако именно он готовит репризу Концерта — появление гусельного пролога, открывавшего сочинение. Данное обстоятельство выводит действие на эпический, обобщенный уровень. Гусельный материал придает сочинению звучание надличностного, свидетельствуя о том, что музыка и душа продолжают жить. После этого как реминисценция возвращается игровой материал из первой фазы финала Концерта. Композитор как бы даёт понять — игра не исчезла вовсе, она осталась в памяти.

«Богатырский концерт»⁴⁵ *E-dur* для домры и симфонического оркестра Евгения Викторовича Петрова⁴⁶ принадлежит к типу одночастных концертов для домры, представленных в творчестве ленинградских-петербургских композиторов концертами Б. П. Кравченко и Е. А. Панченко. Речь идет об одночастном сочинении, сочетающем в себе черты разных музыкальных форм. Сходство «Богатырского концерта» Е. В. Петрова с Концертом Б. П. Кравченко подчеркнуто тем, что его форма, с одной стороны, представляет собой свободно трактованное рондо высшего типа, а с другой стороны — слитый воедино концертный цикл, построенный по принципу быстро – медленно – быстро.

Кроме того, партнером домры в произведении Е. В. Петрова, как и в концертах И. Е. Рогалёва, А. Г. Тихомирова, С. М. Слонимского, Е. А. Стецюка,

⁴⁵ Премьера состоялась 31 октября 2024 года в рамках закрытия фестиваля современного искусства «Музыкальная осень Петербурга» в исполнении А. С. Гириной и Симфонического оркестра «Таврический» под управлением М. С. Голикова.

⁴⁶ Материалы данного раздела диссертации (с. 82 – 90) развивают положения, опубликованные в статье её автора «"Богатырский концерт" для домры и симфонического оркестра Евгения Петрова: особенности композиции и драматургии» [203].

выступает симфонический оркестр. Таким образом Концерт Е. В. Петрова соединил в себе две линии развития концерта для домры в музыке композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга: традицию создания одночастного концерта в своеобразной синтетической форме и союза домры и симфонического оркестра. Причем в данном случае диалог домры с симфоническим оркестром придает особую выразительность и напряженность форме и драматургии сочинения, поскольку оркестр Е. В. Петрова — не просто равноправный участник действия; порой его слово оказывается решающим. Это обстоятельство в известной степени повлияло на сложность и разноплановость развития в Концерте.

В соответствии с авторской программой «Богатырский концерт» можно представить в виде трёх эпических картин, адресующих слушателя к русской эпико-героической живописи. Первая часть, образованная развернутой сонатной экспозицией и первым, но значительно сокращённым рефреном, драматична, динамична. Она также не лишена лирического противопоставления, которое являет собой выразительная побочная тема.

9

2 Fl.
2 Cl. (B)
Timp.
Vibr.
Arpa
Domra sola
Vn I
Vn II
Vla
Vcl
C-b.

Пример 28. Е. В. Петров. «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра. Побочная тема (т. 78-82)

2 Allegro non troppo $\text{♩} = 72$

FL. picc. f p

2 Fl. f p

2 Ob. f p

2 Cl. (B) f p

2 Fag. f p

4 Cor. (F) f mf mp mf

2 Tr-be (B) mf p mf p

Tr-ni I, II mf

Tr-ne III mf

Tuba mf

Timp. mf

T-ro milit. mf p

Patto sosp. c. b. di Timp. mf

Arpa f mp

Domra sola ff f

2 Allegro non troppo $\text{♩} = 72$

V-ni I mp sim.

V-ni II mp sim.

V-le f mf mp sim.

V-c. f mf mp sim.

C-b. f mf mp

Пример 29. Е. В. Петров. «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра. Главная тема (т. 17-28)

Средняя часть, которую в контексте формы рондо можно представить в качестве второго эпизода, состоит из двух разделов. В первом разделе каденционного характера оркестр в сочетании с солирующей домрой проявляет свои колористические возможности. Выразительная звукопись в этом эпизоде по мысли композитора должна изображать картину сказочной, былинной нечистой силы (прил. 2, с. 271). Диалог арфы с домрой (двух щипковых инструментов — «народного» и «академического») является весьма красочной колористической находкой автора, которая в чрезвычайной мере способствует живописности повествования. Второй раздел медленной части — драматическое *Moderato*, где контрапункт домры и оркестра создает напряженный колорит, также адресует слушателя к произведениям русских живописцев.

После этого эпизода рефрен возвращается вновь в сокращённом виде. Вслед за ним появляется материал, который по своей функции напоминает традиционный финал цикла. Тематизм главной партии здесь изменен до неузнаваемости, а характер движения сообщает данному фрагменту облик финального *moto*. По существу это следующий эпизод, за которым наступает последнее проведение рефрена: расширенного, динамизированного, в полной мере отвечающего названию Концерта — «Богатырский».

Такова схема произведения. Однако поверх этой схемы композитор выстраивает драматургически выразительную сюжетную линию. Дело в том, что в партиях солиста и оркестра отчетливо просматриваются две драматургические и выразительные функции. Домра открывает Концерт сольным зачином, своим характером и диатоническим строем напоминающим начало былины, русского сказа. Появление оркестра подчеркивает начавшийся в соло домры процесс «размывания» этой конкретной и весьма выразительной мелодии.

Moderato ♩ = 64

Domra sola

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1

Domra sola

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Пример 30. Е. В. Петров. «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра. Вступление (т. 1-13)

Возникает ощущение, что солист выступает здесь в качестве реального рассказчика — Бояна. Оркестр же своими красками создает собственно музыкальную живопись этой былины — повествования выдуманного, нереального. Неслучайно в медленной, наиболее «сказочной» части Концерта роль оркестра представляется едва ли не преобладающей. Однако уже во вступлении намечается идея некоего «мерцания», балансирования между двумя мирами: миром реального сказителя и миром событий, о которых он повествует — сказочного, былинного характера.

Обратившись к приведенному ранее примеру, нетрудно заметить, что тема вступления (ставшая источником для всего основного тематического материала Концерта) построена на троекратной игре терцовыми тонами. От этого возникает, с одной стороны, вполне реалистическая декламационно-эпическая интонация, чему в том числе способствует острый пунктирный ритм, диапазон мелодии, доступный человеческому голосу. С другой стороны, в экспонировании этой темы автор представляет два находящихся в противоречии лада. Сначала — *D-dur/d-moll* (с переменным терцовым тоном *fis/f*), после чего во втором мотиве «мерцает» *G-dur/g-moll* (*b/h*), а в завершающем проведении — *A-dur/a-moll* (*cis/c*). Такая неопределенность опровергает реальность и реалистичность начальной интонации и персонажа.

На этом «мерцании» строится первый раздел медленной части Концерта (в контексте высшей формы рондо — второго эпизода). Чрезвычайно важно, что данный раздел по существу представляет собой развернутую, выразительную каденцию, в которой домра находится в диалоге инструментами, чьи амплуа чрезвычайно соответствуют сказочной звукописи — с арфой, виброфоном, колокольчиками.

15 *Rubato* ♩ = 72-88

Arpa

Domra sola

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

Пример 31. Е. В. Петров. «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра. Начало медленной части (фрагмент)

После развернутой медленной части, изображающей картину вымышленного, сказочного мира, с появлением нового материала домра в союзе с оркестром возвращает слушателя к реальным переживаниям и драматизму.

29 Allegro non troppo $\text{♩} = 72$

Fl. picc.

2 Fl.

2 Ob.

2 Cl. (B)

2 Fag.

4 Cor. (F)

2 Tr-bc (B)

Tr-ni I, II

Tr-ni III

Tuba

Tr-milit.

Domra sola

V-ni I

V-ni II

V-cla

V-cla solo

C-b.

Пример 32. Е. В. Петров. «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра. Третий раздел (т. 208-213)

По характеру, способу изложения это типичный финал цикла. Однако вслед за ним вновь звучит главная тема Концерта, знаменуя начало его

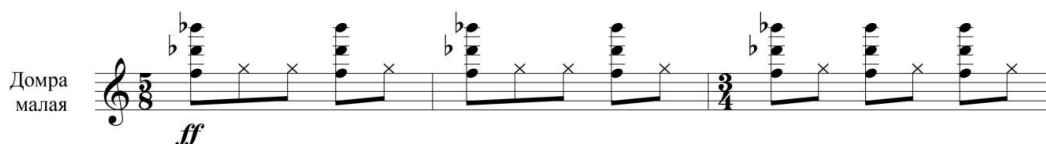
завершающей фазы. Таким образом, возникает ощущение парности финала. Как представляется, именно это обстоятельство в существенной степени поддерживает концепцию взаимодействия двух миров. Первый финал воспринимается как окончание сказочного повествования, реализованного в медленной части. Заключительный же финал-реприза, который приводит к последнему рефрену и коде, где «сказочное» начало оказывается в полном согласии с повествованием домры, становится завершением всего произведения и произошедших в нём событий — и выдуманных, и реальных.

Подобного рода финал в совокупности с замкнутостью первой части и автономностью разделов медленной части Концерта указывают на наличие в его композиции ещё одного формообразующего гена — гена сюиты. Живописность повествования, свойственная этому жанру, нашла свое воплощение в будто сотканном из ярких, самобытных частей-картин «Богатырском концерте» Е. В. Петрова. В контексте такой драматургической и формообразующей идеи вырисовывается структура Концерта: написанная в трёхчастной форме первая часть погружает слушателя в мир сказочных героических персонажей. Развитие в этой части приводит к резко контрастирующей с ней картине распада героического начала — заключительному разделу, замыкающему часть. Далее как реакция на это обрушение появляется первый раздел медленной части. Как было указано, по существу — это развернутая каденция, и её появление в медленной части также свидетельствует в пользу картинности, сюитности повествования.

Материал второго раздела медленной части несет в себе трагический оттенок. В жанровом отношении это оплакивание: побочная тема звучит в высоком регистре у флейты, в то время как домра повторяет один и тот же мотив в контрапункте с равномерным движением четвертями у арфы. После этого собираются все возможные силы для дальнейшей борьбы в третьей части. Как было указано, её материал типичен для финала цикла, однако функцию заключительной части она не реализует, поскольку подводит к последней

кульминационной картине Концерта. Финальное октавное проведение главной темы ставит точку в этой героико-эпической композиции.

В отличие от «виртуозного», «симфонизированный» тип одночастного концерта для домры ленинградских-петербургских композиторов с момента зарождения оказался в наибольшей степени связан с поисками и находками новых средств выразительности в партии солиста. Прежде всего это касается адаптации и внедрения приёмов, заимствованных из исполнительской практики других струнных инструментов. Однако спектр исполнительских средств расширяется также за счет новых оригинальных приёмов игры на домре. Речь идет в первую очередь о Концерте Б. П. Кравченко⁴⁷. Именно в этом сочинении арсенал исполнительских домровых средств обогатился как новыми оригинальными, так и заимствованными исполнительскими приемами⁴⁸. Одним из таких приёмов стала игра за подставкой, дающая яркий колористический эффект (*пример 33*). Позже этот прием, видоизменяясь и усложняясь, укоренится в репертуаре для домры.



Пример 33. Б. П. Кравченко. Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Каденция (фрагмент) (т. 116-118)

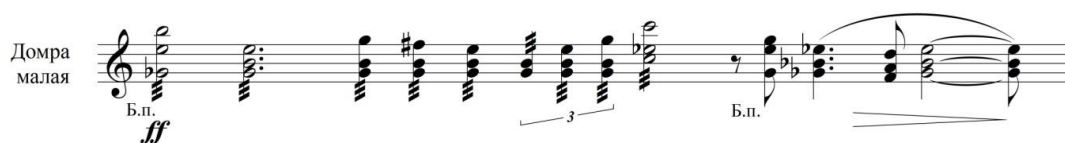
Как было указано, особое место в партии солирующей домры Концерта Б. П. Кравченко занимают приемы и способы звукоизвлечения, заимствованные из исполнительской практики других струнных инструментов. В качестве примера можно привести материал раздела *С*, отмеченный авторским указанием «подражая балалайке», который изложен аккордами с соблюдением

⁴⁷ Например, в Концерте Е. А. Стецюка игра за поставкой используется не только в качестве своего рода кластерного аккорда, как это происходит в Концерте Б. П. Кравченко, но и в виде отдельных нот неопределенной звуковысотности.

⁴⁸ Подробнее об этом — в статье А. А. Упановой «Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Бориса Кравченко: опыт исполнительского анализа» [207].

традиционного для балалаечного наигрыша способа штриховой организации. В последующих разделах встречается дробь — прием родом из гитарной и балалаечной литературы, а также *pizzicato* пальцами левой руки, пришедшее из скрипичной практики, придающее действию элемент театральности, поскольку при его исполнении правая рука исполнителя не задействована вовсе.

Каденция в Концерте Б. П. Кравченко — это не только территория поисков и находок с точки зрения фонических, тембровых, технических возможностей многогранного домрового звучания. Как было отмечено, этот сольный эпизод, являясь смысловой кульминацией всего Концерта, несет в себе важнейшую драматургическую функцию. При этом чрезвычайно существенной представляется взаимосвязь драматургического и исполнительского аспектов, когда избранные средства выразительности в значительной мере способствуют прояснению «узловых» и смыслообразующих моментов произведения. Так, например, с целью подчеркнуть отличие появившегося нового материала композитор в ряде случаев обращается к приёмам *sul ponticello*, *sul tasto*. Для большей динамизации при подготовке кульминационных вершин композитор прибегает к двух- трёхголосному изложению материала на *fortissimo*.



Пример 34. Б. П. Кравченко Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Каденция (фрагмент)

Особый интерес вызывает сочетание нескольких приёмов игры в их одновременном звучании. Автор прибегает к своеобразному «наслоению» приемов в одном из кульминационных моментов каденции. Сложность исполнения мелодии на *tremolo* в верхнем голосе с сопровождением при помощи *pizzicato* пальцами левой руки в нижнем создает ощущение почти предельного напряжения, подчеркивающего общий нарастающий динамический накал.



Пример 35. Б. П. Кравченко Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Каденция (фрагмент)

В появившемся относительно недавно Двойном концерте Е. А. Панченко обновление исполнительского домрового аппарата носит иной характер. На первый взгляд может показаться, что композитор обращается к истокам народного инструмента. Отчасти это действительно так, поскольку в Концерте задействованы традиционные средства исполнительства на домре. Кроме того, автор четко обозначает свое намерение «раскрыть потенциал, природу народного инструмента, не пытаясь сделать из домры скрипку»⁴⁹. Однако на наш взгляд результат вышел более тонким и изобретательным. Дело в том, что, объединяя домру и гусли, композитору удалось при помощи базовых исполнительских средств существенно обогатить их тембровую палитру. Слияние тембра гуслей и домры становится своего рода сонористическим приемом, который создает многогранный фонический эффект, наполняя фактуру Концерта особой красочностью и выразительностью.

Идея объединения домры и гуслей таит в себе немало сложностей, поскольку, несмотря на родственную природу звукоизвлечения, эти инструменты обладают кардинально различающимся динамическим потенциалом и выразительным спектром. Дисбаланс динамических возможностей солирующих инструментов в некоторой степени компенсируется общим щипковым способом звукоизвлечения и отчасти сходными приёмами игры. Но при этом один и тот же приём, исполненный на домре и гусях, звучит едва ли не противоположным образом. Так, например, аккордовый наигрыш, во многих фрагментах Концерта репрезентующий плясовую сферу, на домре звучит остро, цепко и, надо признать, проворнее, нежели на гусях. Вместе с тем

⁴⁹ Из личных бесед с композитором.

благодаря «раскатистому» звучанию гуслей данный танцевальный материал приобретает дополнительный объем, красочность и даже колокольную эпичность.

С точки зрения техники исполнения в аккордовых эпизодах перед домристом встает задача не только удержать определенный уровень громкости, чтобы находиться в балансе с гусями, но и «высвечивать» мелодический голос в аккорде. Это достигается регулированием угла наклона медиатора, траектории его прохождения по струне. Если мелодическим является верхний голос, то исполнителю необходимо при помощи броскового движения в правой руке устремиться к первой струне, глубоко погружая в нее медиатор. При этом нижнюю и среднюю струны целесообразно пройти «по касательной», лишь слегка задевая. В случае же если мелодия или, по крайней мере, движущийся голос (например, гармонический ход) располагается на второй и/или третьей струнах, то более подходящим видом туше является нажим и его сочетание с толчком. Исходное положение медиатора в данной ситуации практически исключает замах.

Что же касается *tremolo*, являющегося одним из основных приёмов песенно-лирической сферы, то в партии домры он звучит с особым трепетом и дыханием, подобно высказыванию «от первого лица», в то время как на гусях его звучание гораздо более звонкое, празднично-обобщенное.

Гусли — многострунный инструмент, звучание которого богато обертонами. Вероятно, по этой причине композитор щедро использует открытые струны в партии домры: как в аккордовой, так и в пассажной технике. Подобный метод позволяет уравновесить баланс сил. «Пустые» струны на домре особым образом резонируют с декой, которая, как правило, настраивается на определенный тон, соответствующий одной из них, что помогает достичь максимально плотного и насыщенного звучания инструмента. Примером может послужить наигрыш из первого раздела Концерта.

Домра
малая

Гусли

f

mf

Пример 36. Е. А. Панченко. Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов. Первый раздел. Наигрыш (т. 86-93)

С точки зрения исполнительской практики чрезвычайно важны эпизоды, в которых партии домры и гуслей выступают в совместной роли — экспонируют тематический материал, аккомпанируют оркестру и так далее. Моменты их одновременного звучания обнаруживают особый выразительный потенциал, поскольку именно микстовый тембр дает новую краску. Примеры подобного взаимодействия домры и гуслей присутствуют и в песенно-лирических, и в танцевально-плясовых эпизодах Концерта. Так, тема наигрыша во второй части первого раздела, изложенная в партии гуслей аккордами, поддерживается в верхнем регистре у домры, которая проводит мелодию одноголосно. Ярким примером также является кульминация второго раздела, где кантиленная тема проводится в партии обоих солистов.

Объединение тембров домры и гуслей, их слияние и противостояние стало одним из важных проявлений игровой природы жанра в Двойном концерте Е. А. Панченко. Оригинальность в подходе к выбору солирующих инструментов

в данном случае несет в себе смысл гораздо более глубокий, нежели просто эксперимент с исполнительским составом. Соединяясь, домра и гусли получают возможность выйти за рамки привычных «амплуа», дополняя и обогащая выразительную сферу друг друга. Как представляется, это обстоятельство во многом определяет значение данного произведения, достойного занять свое место на концертной эстраде.

«Богатырский концерт» Е. В. Петрова продолжает поиски новых тембровых сочетаний. Этому способствует объединение домры и симфонического оркестра. Необходимо указать, что на момент создания данного произведения подобный союз уже укрепился на концертной эстраде. Однако то мастерство, с которым композитор подходит к оркестровке Концерта, обуславливает чрезвычайно интересный, а порой и неожиданный художественный результат. Так, чрезвычайно красочно представлен дуэт домры и арфы в медленной части произведения. Эти казалось бы чуждые друг другу по своей природе инструменты соединяются весьма органично благодаря щипковому способу звукоизвлечения, что позволяет солирующему народному инструменту продолжать диалог с ударными инструментами — вибратоном и ксилофоном.

Концерт Е. В. Петрова во многом аккумулировал в себе арсенал существующих на сегодняшний день домровых исполнительских средств. Тем не менее, стоит отметить приём, придающий особую краску партии солиста, когда повторяющийся звук исполняется на разных струнных, одна из которых открытая. В качестве примера приведем вступление солиста: по указанию автора повторяющиеся ноты в третьей и четвертой фразах следует играть именно таким способом. Данный приём, в числе прочих средств выразительности, помогает композитору воплотить образы сказочного, нереального мира.

Глава 3. Многочастный концерт для домры: разновидности и пути развития

В отличие от одночастных концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов, многочастные концерты классифицируются на основании иных композиционных и драматургических признаков. Если важнейшим фактором, определившим формирование и специфику двух типов одночастного концерта, стало его происхождение, то в многочастном концерте основным критерием, согласно которому группируются его типы, является способ циклизации.

Так, первый тип представлен традиционным трёхчастным концертным циклом с сохранением сложившегося со времен венского классицизма распределением драматургических и композиционных функций частей. Второй тип многочастного домрового концерта объединяет в себе черты концерта и сюиты. Данный сложносоставной жанровый формообразующий и драматургический ген обуславливает коренное отличие концертов с сюитным типом циклизации от концертов с традиционным типом циклизации. Его проявление обнаруживается как на уровне тематизма, так и на уровне формы разделов, частей, цикла в целом. При этом количество частей в многочастном концерте не является определяющим показателем его принадлежности к тому или иному типу, поскольку в ряде случаев концерт, состоящий из трёх частей, обнаруживает в своей композиции черты сюиты. Таким образом, соотношение частей в концерте, характер их взаимодействия, способ скрепления циклической конструкции является основополагающим в разделении многочастных концертов на *концерт с традиционным типом циклизации* и *концерт с сюитным типом циклизации*.

Многочастные концерты для домры можно разделить и по иным признакам, обнаруживая при этом своего рода «перекрестные связи» между двумя типами концертов. Например, опираясь на приводимое выше положение М. Е. Тараканова о «*симфонизации*» как ведущей тенденции в развитии жанра

отечественного инструментального концерта 1960 – 1970 годов» [200, с. 4], ставшее одним из основополагающих в исследовании Е. А. Волчкова [51, с. 6], при изучении многочастных концертов ленинградских-петербургских композиторов (как в случае и с одночастными) нельзя вновь не обратиться к классификации Л. Н. Раабена, в которой исследователь выделяет виртуозный и симфонизированный типы инструментального концерта. Симфонизация, как отмечалось, предполагает проникновение принципов симфонического развития, их адаптацию, ассимиляцию, в данном случае, в концертном жанре. Симфонизированному концерту свойственны масштабность, особый тип драматургии, выраженный в обращении к симфоническим методам развития материала. Таким образом, следует признать, что черты, свойственные симфонизированному концерту, в большей степени находят свое отражение в многочастных концертах для домры ленинградских-петербургских композиторов, представленных традиционным для жанра трёхчастным концертным циклом. Однако интенсивное симфоническое развитие, выраженное, в том числе, значительной ролью оркестра, можно обнаружить и в концертах второго типа. Ярким примером подобного сочинения является Концерт Б. Е. Глыбовского, композиция которого – типичный образец концерта с сюитным типом циклизации, при этом роль оркестра в нем чрезвычайно существенна.

Ещё одним обстоятельством, препятствующим четкому определению различий между многочастными концертами с традиционным и сюитным типом циклизации, является характер взаимоотношений солиста и оркестра⁵⁰. В ряде случаев возникает ситуация, когда в концерте с традиционным типом циклизации оркестр выполняет преимущественно аккомпанирующую функцию, в то время как в некоторых концертах с сюитным типом циклизации он

⁵⁰ В этой связи можно обратиться к классификации И. К. Кузнецова, который выделяет следующие типы инструментального концерта: *паритетный общеисторический* (самостоятельность партий оркестра и солиста), *доминантно сольный* и *доминантно оркестровый* [116].

становится равноправным партнером солисту, а порой даже перехватывает инициативу в развитии.

Из вышеизложенного следует, что классификация многочастных концертов для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга требует комплексного подхода, при котором, однако, ключевым критерием является тип цикла, поскольку несомненным представляется лишь то, что в своем развитии данные концерты группируются по принципу тяготения к противоположным по своей композиционной и драматургической сути полюсам. Свидетельство тому — Концерт-симфония С. М. Слонимского, в традиционном для жанра трехчастном цикле которого нашли свое убедительное воплощение принципы симфонического развития, и Концерт в четырёх картинах «В городе N» И. Е. Роголёва, наиболее ярко обнаруживающий в своем строении черты сюиты.

Предложенное разделение многочастных концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов на основании типов циклизации подкрепляется ещё одним чрезвычайно важным аргументом. Концерты с сюитным типом циклизации имеют объявленную или необъявленную программу, что сближает их с программной сюитой. Свойственные сюите яркая образность, красочность колорита и звукоизобразительность характерны и для музыкального языка многочастных концертов второго типа. В свою очередь материал подобного рода весьма органично сочетается с природой солирующего инструмента, вследствие чего концерты для домры с сюитным типом циклизации заняли особое место в репертуаре домристов.

3.1. Многочастный концерт для домры с оркестром с традиционным типом циклизации

Группу многочастных концертов для домры с оркестром, написанных в традиционном трехчастном цикле, образуют (в хронологическом порядке) Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и симфонического оркестра Игоря Ефимовича Рогалёва, Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра Андрея Генриховича Тихомирова, Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра Сергея Михайловича Слонимского. Состав исполнителей в рассматриваемых произведениях, в частности, партнерство с домры с симфоническим оркестром, усиливает и подчеркивает традиционность, «академичность» подхода их авторов в создании концерта для домры.

Концерт «Доменико Скарлатти» И. Е. Рогалёва⁵¹ был написан в 1975 году. Инициатором создания и первым исполнителем сочинения явился Э. А. Шейнкман. Интонационно и структурно «Доменико Скарлатти» адресует слушателя к барочному типу концерта. Хотя, известным опровержением этой адресации является форма первой части Концерта, напоминающая форму финала Шестой фортепианной сонаты Л. Бетховена. Начавшись как старосонатная, она перерастает в полную сонатную форму. В этом плане примечательно, что в Концерте отсутствует очевидная генеральная кульминация; его конструкция скорее напоминает трёхглавую горную гряду, где первая часть не только намечает конфликт, но приводит к первому этапу его разрешения. Во второй части с почти визуальной конкретностью, столкнувшись с драматической реальностью, воплощенной в жесткой диссонансной звучности современного на ту пору языка музыки XX века, разрушается печальная и возвышенная ария Скарлатти. Медленная часть в этом концерте разомкнута, причем размыкание

⁵¹ Представленный на страницах 99 – 109 анализ Концерта И. Е. Рогалёва «Доменико Скарлатти» в более сжатом виде опубликован в статье А. А. Упановой «Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Рогалёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»?» [205, с. 39 – 41, 45 – 49].

приходится на кульминацию — драматическую вершину лирического центра. Картину подобного разрушения, но в ином контексте, содержит и финал концерта, в котором неумолимый «бег времени» буквально «перемалывает» темы жизнерадостных сонат Скарлатти.

Изначально концерт «Доменико Скарлатти» можно воспринять как своего рода шутливое обращение к гениальному мастеру эпохи барокко. Уже в первых тактах обнаруживает себя яркий выразительный штрих: в оригинальной теме ля-мажорной Сонаты Скарлатти К. 113, избранной И. Е. Роголёвым в качестве темы главной партии первой части его Концерта, нет первой доли в басу, однако она появляется в рассматриваемом сочинении для домры (*пример 37*). Эта вольность, которую позволяет себе автор, кардинальным образом переосмысливает взаимоотношения внутри темы. В оригинале начальный фанфарный мотив является вопросом, на который четырежды следует решительный, но простовато-прямодушный ответ в басу. В концерте «Доменико Скарлатти» с появлением баса на первую долю ситуация меняется. Теперь уже он выражает вопрос, в то время как фанфарный материал варьируется, динамизируется, отвечая на неизменный, упрямый и, надо сказать, довольно скудный в своей выразительности вопрос. Создается впечатление, что «застрявший» на месте бас не просто тормозит, а буквально подавляет варьируемый ответ.

Allegro

Домра
малая

Ф-п.

Пример 37. И. Е. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, Первая часть. Тема главной партии (т. 1-10)

В момент, когда накал спора достигает своей высшей точки, в партии солиста появляется мотив явно из другой эпохи. Этот мотив, берущий на себя функцию «третейского судьи», «пришел» в партитуру Концерта из советской массовой песни 1970 – 1980-х годов — растиражированная интонация, чрезвычайно распространенная в советской поп-музыке. Как будет показано дальше, характер его появления, его природа и выразительные возможности окажутся без преувеличения разрушительными для тонких и изысканных мелодий сонат Скарлатти.

Отметим, что все темы Скарлатти, которые встречаются в Концерте И. Е. Роголёва, подвергаются существенно меняющим их первоначальный облик трансформациям. Показательной является судьба темы побочной партии, заимствованной из фрагмента си бемоль-мажорной сонаты Скарлатти К. 154. Наметившееся в экспозиции и обострившееся в репризе противоречие между ритмическим рисунком мелодии и разрушающим его аккомпанементом приводит к тому, что эта по-своему изящная «охотничья» тема превращается в постоянно «спотыкающийся», но оттого ещё более угрожающий,

разрушительный, механистически безостановочный бег.

The image displays a musical score for a Domra and Piano. The Domra part is written in a single staff with a treble clef, 4/4 time signature, and a key signature of one flat (B-flat). It begins with a trill on the first note, followed by a series of eighth and sixteenth notes, including further trills. The Piano accompaniment is written in two staves (treble and bass clefs). The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing a melody with trills and slurs. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment, marked *sub. p* and *staccato*. Both parts include *cresc.* (crescendo) markings towards the end of the excerpt.

Пример 38. И. Е. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, Первая часть. Тема побочной партии (т 44-54)

Как и в других случаях, преобразование здесь – следствие «попадания» тематизма Скарлатти в явно враждебную среду, что подчеркивается острой, а порой и парадоксальной оркестровкой [205, с. 46]. В данной ситуации оркестр, изначально аккомпанирующий солисту, впоследствии вместо ожидаемого проведения певучей мелодии вступает в конфликт с материалом партии флейты. «Псевдоблюзовые» гармонии, присутствующие в партии струнных, входят в противоречие с заданным жанром, усиливая драматический накал. В результате в кульминации первой части тематизм солиста достигает почти предельного напряжения, подчёркнутого контрастным ему материалом оркестра – ровным, словно лишенным дыхания. По существу это первый этап крушения светлого, идеального начала, которое был призван олицетворять музыкальный материал эпохи барокко. Впрочем, в репризе вновь возвращается фанфара. При этом задающая вопрос первая доля, исполняемая в начале лишь низкими струнными и духовыми инструментами (контрабас, виолончель, фагот), здесь звучит

утвердительно-ликующе оркестровым *tutti*. Реприза сокращена, действие в ней развивается стремительно. Оканчивая часть уже знакомым нам мотивом — «пришельцем» из другой эпохи, — композитор словно намекает на дальнейшее продолжение намеченного и получившего развитие музыкального противостояния.

В основе второй части Концерта «Доменико Скарлатти» — Ария (пример 39). Это тема-цитата из сонаты Скарлатти К. 173, предстающая здесь в своей оригинальной тональности си минор. Нежная, грустная мелодия домры, обрамленная мягким и тонким сопровождением оркестра, сначала прерывается флейтой, которой довольно быстро удастся нарушить цельность мелодического рисунка. Следом за этим начинает разрушаться и оркестровая вертикаль, становясь все более напряженной и диссонансной. И вот уже наметившееся было *lamento* превращается в драматические восклицания домры, перебиваемые флейтой и будто со всех сторон сдавливаемые остроконфликтной гармонической вертикалью оркестра. Со вступлением трубы напряжение лишь возрастает. Её материал в низком диапазоне, поддерживающий струнную группу, с одной стороны, и реплики у флейты в высоком регистре — с другой, окружают мелодию солиста, словно стремясь загнать её в тупик. Как и в первой части, барочный тематизм буквально «разъедают» интонации современной эпохи. Ярким примером становится эпизод, в котором своего рода «блюзовый оползень» в партии оркестра приводит к тому, что мелодия домры, распадаясь на все более короткие мотивы, в конце концов, теряет свой песенный облик. В крайне высоком регистре, будто наперебой уже сама с собой, домра повторяет один и тот же мотив.

Adagio

Домра
малая

p

Ф-п.
pp

Пример 39. И. Е. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, Вторая часть. Тема Арии (т. 225-233)

f

f

attacca

Пример 40. И. Е. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра, завершение второй части (т. 272-276)

Медленная часть Концерта разомкнута. Домра, начавшая вторую часть пением, заканчивает её почти криком. За короткое время пройден путь от арии *lamento* эпохи барокко к драматическим восклицаниям, своей выразительностью адресуя слушателя к трагическим страницам музыки двадцатого столетия.

Главная тема финала — перенесённый в минор вариант темы ля-мажорной сонаты Скарлатти К. 26. Помимо полярного изменения наклонения, И. Е. Роголёв превращает трёхдольный метр оригинала в четырёхдольный. Таким образом танцевальная тема Скарлатти предстает здесь в совершенно ином качестве. Оstinato в басу, сопровождающее эту до неузнаваемости измененную тему, придает происходящему характер заработавшего механизма, который «перемалывает» моторную, но изысканную мелодию сонаты Скарлатти, по существу убивая в ней танцевальность, легкость и изящество.

Allegro

Домра малая

mf

Ф-п.

Пример 41. И. Е. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра. Финал. Главная тема (т. 277-281)

Вновь со всей очевидностью проявляет себя идея, которая красной нитью проходит через все сочинение: снижение высокого, крушение идеала (вечного, незыблемого), олицетворенного материалом сонат Скарлатти, под натиском бытового, сиюминутного. Наметившееся в первой части («музыка охоты» —

«пробуксовывающий» механизм) и обостренное во второй (ария — блюзовые интонации), их противостояние с новой силой заявляет о себе в финале. В данном случае танцевальная тема Скарлатти превращается в механистичную токкату.

Процесс разрушения в финале продолжается и с появлением соль-мажорной фанфарной, маршевой темы, которой также уготована драматическая роль. Словно в насмешку над этой праздничной темой, из неё же «вырастает» материал а-la кантри, и домра, только что напоминавшая своим звучанием клавесин, мгновенно превращается в банджо.

Домра
малая

Ф-п.

f

f

8^{va}

(8^{va})

Пример 42. И. Е. Роголёв. Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра. Финал. Эпизод а-la кантри (т. 300-305)

Своего рода кульминационным моментом Финала является эпизод разрушения темы-цитаты из моцартовского «Дон Жуана»⁵² (пример 43). Подобно тому, как в «33 вариациях на тему вальса Диабелли» Бетховена появление

⁵² В. А. Моцарт. Ария Дона Жуана “*Fin ch’han dal vino calda la testa*” из оперы «Дон Жуан, или Наказанный развратник», К. 527.

цитаты из Моцарта⁵³ становится началом необратимого процесса разрушения, возникновение моцартовского тематизма в Концерте И. Е. Роголёва становится «точкой невозврата» в противостоянии тематизма Скарлатти и губительных для него современных реалий. При этом именно данный материал является предвестником положительного исхода в поиске ответа на заданный ранее вопрос.



Пример 43. И. Е. Роголёв Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра. Финал.
Тема-цитата из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта

В следующей затем подготовке к кульминации финала перед динамической репризой главной темы первой части возвращается ровное, механическое движение *tutti*, уничтожающее малейший намёк на мелодический рельеф. В этом фрагменте складывается отчетливое впечатление окончательного крушения тематического начала. По существу, это высшая драматическая точка финала, но словно поворотом руля композитор резко меняет характер и направление действия. Вернувшаяся главная тема первой части Концерта звучит торжественно и ликующе. Интонация её вопроса реализует здесь функцию утвердительного восклицания. В то же время некоторая простоватость баса, ощущавшаяся в первоначальном виде темы, уступает место совместному фанфарному звучанию солиста и оркестра. При этом иронический тон повествования, заданный в первой части «Доменико Скарлатти», сохраняется.

⁵³ Речь идет о процитированной в 22-й вариации темы арии Лепорелло из начала оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта.

Довольно скоро, спустя всего несколько тактов, домра, будто вспомнив про свое фольклорное происхождение, и, увлекая за собой оркестр, превращает тему Скарлатти в «скомороший наигрыш»! Следом вновь появляется уже знакомый мотив — «пришелец» из советской массовой песни. Всё завершается пассажем трубы, симитированным домрой (по признанию автора, отсылкой к началу «Рапсодии в стиле Блюз» Дж. Гершвина⁵⁴). Возникает ощущение, что все произошедшее было игрой, искусно разыгранным, с известной долей иронии, но оттого не потерявшим свою глубину и обаятельность спектаклем.

Как было отмечено, «Доменико Скарлатти» — первый концерт для домры и симфонического оркестра, и потому трактовка композитором солирующего инструмента в данном сочинении представляется чрезвычайно важной. В этом опусе отсутствует конфликт между солистом и оркестром, несмотря на разное происхождение и природу народного инструмента — с одной стороны, и камерного симфонического оркестра — с другой. Они скорее заодно в своем шутовском (и не только) взаимодействии с темами клавирных сонат Скарлатти, для которых столкновение с духом и энергией настоящего (на момент создания концерта) времени становится «испытанием на прочность». Домра, объединившаяся с оркестром благодаря имитации клавесинного тембра, вступает вместе с ним в соревнование с барочным материалом, весьма значительно деформируя его. Вследствие этого объединения, при всей яркости, техническом блеске и самостоятельности партии домры, она в конечном итоге воспринимается как несколько «экзотический» солирующий голос оркестровой фактуры.

Однако в этом видимом «дуэте согласия» есть существенная особенность. Никакое даже самое успешное подражание клавесину не в состоянии лишить домру её собственного тембра, её природы и способа звукоизвлечения. И потому игровое пространство «Доменико Скарлатти» дополняется ещё одним условием: соревнованием домры с самой собой. Точнее, взаимодействие барочного тематизма, порученного солирующей домре, с её народным происхождением.

⁵⁴ Из личных бесед с композитором.

Взаимодействие, не дававшее открыто о себе знать на протяжении всего Концерта и обнаружившееся лишь в коде финала, где завертевшийся на одном месте основной мотив главной темы первой части кардинальным образом превращается в плясовую-наигрыш в партии домры, дружно подхваченную оркестром. Таков итог сочинения: союз домры и оркестра — дорога в двух направлениях. По первому из них двигается оркестр и дарит домре свои академические жанры, образы, тематизм, в то время как домра несет навстречу оркестру свою самобытность, яркость, богатство выразительных возможностей.

Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра Андрея Генриховича Тихомирова⁵⁵ был написан в 1988 году. На создание данного сочинения, по словам автора, его вдохновило блестящее исполнение А. В. Макаровым концерта «Доменико Скарлатти» И. Е. Роголёва [188, с. 86]. Однако с точки зрения композиции и драматургии произведение адресует слушателя скорее к традиции романтического инструментального концерта. Кроме того, в Концерте А. Г. Тихомирова обнаруживает себя принципиально иная трактовка солирующего инструмента.

В рассматриваемом концерте автор стремится приблизить домру к академическому стилю звучания симфонического оркестра: диалог солиста и оркестра идет вполне в духе традиционного инструментального концерта. Однако материал фольклорно-бытового происхождения, весьма органичный специфике звучания домры, препятствует слиянию солирующего народного инструмента и симфонического оркестра в единое целое. В ходе остроумного игрового «действия» домра словно пытается подчинить своей образной сфере оркестр, и в определённые моменты начинает казаться, что её попытки могут увенчаться успехом. Но всякий раз почти достигнутое слияние нарушается тем или иным способом, возвращая все на исходные позиции.

⁵⁵ Представленный в данном разделе диссертации анализ Концерта А. Г. Тихомирова (с. 109 – 116) развивает и дополняет положения, опубликованные в статье А. А. Упановой «Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»?» [205, с. 39, 41 – 45].

Концерт представляет собой традиционный трёхчастный цикл, в котором подвижную первую часть, написанную в сонатной форме, сменяет медленная вторая (имеющая трехчастное строение), являющаяся лирическим центром. Завершает цикл танцевальное по характеру тематизма рондо, в котором отчетливо проявляется игровое начало. Общее развитие в Концерте А. Г. Тихомирова устремлено к финалу, который можно назвать центром тяжести данной композиции. В данной завершающей части цикла, и это особенно очевидно благодаря обширной и яркой каденции солиста, обнаруживает себя противостояние двух сфер: озорной, вольной, по-народному задорной сферы домры и не менее, но по-своему, «по-академически» яркой выразительной сферы партии оркестра. Именно в финале их пути окончательно расходятся, что автор подчеркивает с известной долей театральности. Кода концерта подводит итог дуэта-несогласия, и этот так и не обретенный консенсус придает сочинению особое ироническое обаяние.

Уже в начале Концерта недвусмысленно обозначено противоречие между солистом и оркестром. После вступления, порученного оркестру, домра появляется со своим абсолютно новым материалом, в весьма незначительной степени связанным с ранее звучавшим тематизмом (*пример 44*). Примечательно, что и оркестровый, и домровый материал в равной степени наделены как вступительной, так и экспозиционной функциями. Более того, по яркости материал оркестра ни в коей мере не уступает тематизму домры. Это равенство выразительного потенциала заставляет предположить, что перед нами две версии темы главной партии. Обозначить версии солиста и оркестра как два варианта темы главной партии не представляется возможным, потому как в подобной ситуации автор представил бы одну тему в двух «обличиях». В данном же случае перед нами две разные темы: композитор маркировано обособляет оба эти материала, и каждый из них развивается по своему пути. Таким образом становится ясным, в чем коренится проблема взаимоотношений солиста и оркестра в Концерте А. Г. Тихомирова. Будучи участниками диалога, в котором

каждый обладает своим собственным ярким тематизмом, они никак не могут прийти к согласию.

Allegro moderato

Домра
малая

Ф-п.

f

dim.

f

p

Пример 44. А. Г. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
Первая часть. Две версии темы главной партии (т. 1-6)

Сходная ситуация наблюдается и в побочной партии, где оба участника диалога вновь выступают каждый со своей версией темы. Чрезвычайно выразительной мелодии домры, имеющей вокальное происхождение, исполнение которой помечено авторским указанием *dolce*, противостоит продолжающий настроение темы главной партии контрастный контрапункт у оркестра, благодаря ярко индивидуализированной образности воспринимаемый как самостоятельная тема.

The image displays a musical score for two instruments: Domra (labeled 'Домра малая') and Piano (labeled 'Ф-п.'). The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The Domra part begins with a melodic line marked *p dolce*, featuring a triplet of eighth notes. The Piano part provides a harmonic accompaniment, starting with a *pp* (pianissimo) dynamic. The score is divided into two systems, each with a Domra staff and a Piano grand staff (treble and bass clefs). The Domra part includes a triplet of eighth notes in the first system and a triplet of eighth notes in the second system. The Piano part features a steady eighth-note accompaniment in the first system and a more complex rhythmic pattern in the second system.

Пример 45. А. Г. Тихомиров. Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
Первая часть. Две версии темы побочной партии (т. 32-35)

На протяжении всей части композитор «сталкивает» версии солиста и оркестра. Особенно очевидным выглядит это столкновение, когда тема солиста переходит в оркестр, а оркестровый материал передается солисту. В этот момент тематизм начинает активно сопротивляться новому фоническому оформлению. На этом «несовпадении устремлений» завершается первая часть. Появление у домры флажолетов, придающих музыкальной ткани звончатую легкость, вызывает обманчивое ощущение, если не согласия, то, по крайней мере, перемирия. Однако в репризе со свежими силами возобновляется состязание. Из партии оркестра уходит его версия темы главной партии; он вступает с имитацией темы главной партии солиста. Это второй эпизод, дающий надежду на столь ожидаемое объединение домры и оркестра, которому вновь не суждено состояться: всё разрушается с появлением в репризе темы побочной партии, порученной оркестру, причем в преображенном виде. Показателен фрагмент подхода к заключительному кадансу: оркестр прекращает играть, словно уже поставив точку, в то время как солист ещё доигрывает пассаж. Поскольку в

репризе домра была лишена своего тематического рельефа, это выглядит несколько комично, но, вместе с тем, по-театральному эффектно.

Вторая часть концерта А. Г. Тихомирова принимает на себя роль лирического интермедцо. Она также является территорией скорее столкновения, нежели согласия, причем столкновения, которое не находит примиряющего исхода. Достаточно вслушаться в начало медленной части, чтобы понять характер взаимоотношений солиста и оркестра — он не изменился с момента завершения первой части. Песенный, лирический тематизм домры, «поющей» на протяжении почти всей части, зачастую подвергается натиску оркестрового материала, имеющего танцевальную природу. В моменты перехода песенного материала к оркестру в партии солиста проявляются танцевальные элементы, нарушающие жанровый облик песни. В кульминации этого противостояния последняя попытка домры обрести в кантилене длинное лирическое дыхание терпит фиаско: едва запев, она словно сбивается, а её песня превращается в пассаж, после чего и вовсе «сходит со сцены».

С точки зрения драматургии не только части, но и всего сочинения, чрезвычайно значима динамическая реприза в партии оркестра. Переосмысленная, в совершенно ином качестве, уже не бытовая песня, а гимн, парадоксальным образом сопровождаемый острым ритмизованным аккомпанементом, основная тема появляется в виде, по сути, опровергающем её первоначальный характер. Последнее проведение этой темы на *piano* с указанием *dolce* у домры в данном контексте воспринимается как воспоминание. Казалось бы, наступил момент торжества лирики, но возникает еще одна версия лирической темы с появившимся в партии оркестра контрастным материалом, свидетельствуя о том, что и во второй части Концерта участникам диалога прийти к согласию не удалось.

Домра
малая

Ф-п.

p dolce

pp

mf

p

mp

mf

Пример 46. А. Г. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
Вторая часть. Фрагмент лирической темы (т. 155-160)

В Финале взаимодействие домры и оркестра приходит к своему завершению. Мультирепризность рондо весьма убедительно отражает описанную выше идею Концерта. Тему рефрена в партии солиста — живую, игровую — сопровождает словно запинаящийся синкопированный аккомпанемент в оркестре у контрабасов и виолончелей.

Vivace

Домра
малая

p molto leggiero

Ф-п.

p

sim.

fz

Пример 47. А. Г. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
Финал. Тема рефрена (т. 170-175)

Подготовка первой и второй реприз содержит попытку наконец объединить усилия солиста и оркестра, однако с наступлением третьего рефрена эта объединительная тенденция рушится. Переломным моментом в развитии финала, как и всего цикла, является чрезвычайно развернутая каденция. Причем начинает её кларнет, и лишь спустя несколько его реплик, словно опомнившись, инициативу перехватывает домра (прил. 3, рисунок 10). Именно этот эпизод окончательно обнажает противоречие между солистом и оркестром. Демонстрация выразительных, технических, колористических возможностей солирующего народного инструмента делает очевидной принципиальную невозможность достижения согласия между ним и симфоническим оркестром.

В ответ на сольное высказывание со своей чрезвычайно динамизированной версией рефрена вступает оркестр — теперь уже он показывает свои возможности. Композитор будто приберег для конца сочинения кульминацию противостояния. Так и не договорившись, «стороны» приходят к кадансу — заключительному аккорду. Подчеркнуто несинхронный, он

становится знаком неудачи взаимных поисков согласного взаимодействия. При этом возникает (быть может не предусмотренное автором) ощущение, что концерт разомкнут, а продолжение следует. Возможно, несостоявшееся объединение будет достигнуто в будущем.

Ярким примером симфонизации концертного жанра в репертуаре для домры стал Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра Сергея Михайловича Слонимского⁵⁶.

Важнейшей особенностью концерта-симфонии является наличие масштабной и сложной симфонической идеи, воплощенной в драматургии сочинения. Вместе с тем, и существующая давняя традиция внедрения в симфонию концертного начала, связанного с игрой, состязанием, нашла свое воплощение в рассматриваемом произведении С. М. Слонимского. Примером подобного жанрового микста могут служить *Sinfonia Concertante* для скрипки, альты и оркестра В. Моцарта, а также появившиеся в XX веке Симфония-концерт для виолончели и симфонического оркестра С. С. Прокофьева, Симфония-концерт для фортепиано и симфонического оркестра (4-я симфония) К. Шимановского. Обратившись к указанному жанровому синтезу, в своем Концерте-симфонии для альтовой домры Слонимский ставит во главу угла принцип концертности. Игровое, соревновательное начало здесь доминирует, что является ключевым для понимания жанра концерта-симфонии, где на первое место в этом определении ставится именно концерт. Вместе с тем, размах и существенная роль симфонического развития позволяют совместить в названии сочинения два этих жанровых кода.

Драматургию Концерта-симфонии определяет столкновение двух жанровых сфер — песенной и плясовой, при этом плясовая (игровая) сфера представлена широким жанровым спектром: наигрыш, пляска, хоровод, частушка с танцем, припевка, прибаутка. Столь же разнообразна по своим

⁵⁶ Содержащийся в данном разделе диссертации (с. 116 – 125) материал опубликован в статье А. А. Упановой «Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. М. Слонимского: особенности композиции и драматургии» [208].

истокам песенная сфера: протяжная и лирическая песня, бытовой романс. Взаимодействуют эти сферы таким образом, что представляющий их материал в большинстве случаев тем или иным образом «уходит» в сторону жанров плясовой, игровой сферы. При этом чрезвычайно важно, что смыслообразующими в жанровой драматургии концерта-симфонии являются эпизоды, в которых танец становится носителем вовсе не праздничной, а скорее разрушительной энергии.

Начиная со студенческих лет С. М. Слонимский много ездил в фольклорные экспедиции, результаты которых в решающей мере повлияли на жанровый генезис тематизма многих его произведений, несущих в себе дух народной музыки⁵⁷. Одним из наиболее ярких приемов, применяемых композитором в работе с фольклорным материалом, является *метод мотивного вращения*⁵⁸, благодаря которому автору «Песен вольницы» удастся создать в своих драматических опусах ощущение игры, передать выразительную амбивалентность одной и той же интонации. Подобный метод был опробован С. М. Слонимским еще в Сонате для фортепиано (1962).

В концерте-симфонии для альтовой домры автор продолжает эту традицию: ядро главной темы первой части, состоящее из трех компонентов, развивается посредством ротации. Метод ротации также ярко проявляет себя и в связующей части главной партии первой части; он же является основой развития темы рефрена в финале Концерта-симфонии.

В фольклоре берет свое начало и цементирующая развитие в Концерте-симфонии ладовая система. Речь идет о *зонной диатонике*, где ступени лада представлены не точками, а зонами. Например, типичной зоной в русской

⁵⁷ Об интересе С. М. Слонимского к фольклорным традициям также свидетельствует тематика докладов, прочитанных им на кафедре композиции Ленинградской консерватории в 1971-1979 годах: «Славянский фольклор и современная музыка социалистических стран», «Русская народная песня как творческая основа воспитания студентов композиторов», «Роль фольклорных экспедиций в процессе обучения студентов композиторов (на основе собственных фольклорных записей)» [180].

⁵⁸ Метод мотивного вращения, или *ротации* (если речь идет о серийной технике), изобретённый австрийским композитором Э. Кшенеком, подробно описан в работах В. В. Гливинского [65, с. 42 – 48], Р. Г. Лаула [117].

народной песне является зона терции — ступень лада, которая может быть представлена не только основным видом, но также и полутоновыми своими вариантами. В диссертации о творчестве С. М. Слонимского И. Е. Роголёв пишет о зонной диатонике: «Данное определение базируется на том, что в ряде случаев увеличение звукоряда лада влечет за собой расширение сфер функционального влияния его ступеней. В этих условиях функциональность по-прежнему проявляется в режиссировании логики гармонического развития, но функциональная единица здесь представлена уже не точечно, одним звуком, а в виде зоны (двумя или несколькими <...>)» [170, с. 6 – 7].

Концерт-симфония представляет собой традиционный для жанра трехчастный цикл. С точки зрения ладовой организации концепция цикла выстроена следующим образом: от свободной двенадцатизвучности — к свободной додекафонии. Первая часть *Moderato*, в основе которой заложена сонатная схема, открывается вступлением, предвещающим главную партию. В этой части двенадцатизвучность «вмонтирована» автором в фольклорный по происхождению тематизм, что свидетельствует не столько об опоре на додекафонию, сколько о наличии в её ладовой организации зонной диатоники. Тема главной партии состоит из двенадцати неповторяющихся звуков (пример 48), однако далее этот звукоряд функционирует не как додекафонная серия, а как свободная двенадцатизвучная конструкция. Данная тема состоит из трех элементов, несущих в себе три жанровые модели — лирическая протяжная песня, декламация и плач. Эти жанровые модели становятся ядром тематического материала всей части. Особую выразительность данной теме придает добавленная терция (*соль си*), которая находится уже за пределами ряда из двенадцати звуков, однако именно эта терция впоследствии будет играть огромную роль как самостоятельный конструктивный элемент. Вместе с нотой «до» данные звуки составляют трихорд (*соль – си – до*), являющийся фундаментом всего основного материала сочинения — и двенадцатизвучного, и серийного в последующих частях.

Moderato ♩=80

Домра
альтовая

Ф-п.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

p cresc.

Пример 48. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Первая часть. Тема главной партии (т. 3-10)

Первая часть Концерта-симфонии в ладовом плане представляет собой своего рода «нащупывание» двенадцатитоновой организации. Обилие выразительных подробностей в ней придает музыке напряжение и внутреннюю энергию: композитор «взращивает» интонационную сферу всего произведения. Следуя традиции, заложенной еще М. П. Мусоргским, С. М. Слонимский использует прием *жанрового переосмысления* [87, с. 109], когда, например, лирическая протяжная песня трансформируется в зловещую пляску. В связующей части главной партии игровой характер тематизма становится очевидным. Здесь также происходит завершение темы главной партии в оркестре.

Poco meno mosso ♩=72

Домра
альтовая

Ф-п.

Пример 49. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Первая часть. Тема связующей части главной партии (с. 30-31)

В этой связи стоит обратить внимание на гибкость переходов от одного раздела формы к другому: автор «выключает» партию солиста в завершении связующей части главной партии, отдавая ведущую роль оркестру. При переходе к побочной партии, напротив, эстафетную палочку у оркестра перехватывает солирующая домра. Тема побочной партии представляет собой наигрыш, перерастающий в пляску.

Домра
альтовая

Ф-п.

f marcato

Пример 50. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Первая часть. Тема побочной партии (т. 42-43)

Что касается побочной партии, то с позиции классической сонатной формы на её территории происходит сдвиг на интонациях темы главной партии, которая в данном случае проходит в увеличении (четвертями); именно в этом виде она проявится в финале. Существенная активизация развития в побочной партии в известной мере компенсирует отсутствие разработки в первой части

Концерта-симфонии. Композитор словно прибегает к ресурсу развития для финала. В первой же части сразу по завершении экспозиции начинается динамизированная реприза, которая отчасти принимает на себя роль развивающего раздела.

Вторая часть Концерта-симфонии, написанная в сложной трехчастной форме, сочетает в себе черты медленной части концерта и жанровой части симфонии. Образно, тематически и, что весьма существенно, ладово эта часть является диатоническим противопоставлением хроматике первой части. В ней находит свое продолжение намеченная в первой части жанровая «оппозиция» песенного и танцевального начал. Столкновение песенной (колыбельной) и танцевальной (пляски) сфер подчеркнуто ладовой организацией тематизма: песня здесь — это, условно, «белая» диатоника, в то время как танцевальный тематизм основан на зонной диатонике. Подчеркнутая диатоничность материала песенной части (лирической протяжной, колыбельной) делает его фольклорные истоки ещё более очевидными. Во многом благодаря им драматизм музыки медленной части ощущается особенно остро. Постепенное превращение колыбельной, с которой начинается вторая часть, в плач создает неподдельное трагическое напряжение.

Домра альтовая

mf *espressivo*

Ф-п.

mp *espressivo*

Пример 51. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Вторая часть. Тема «колыбельной» (т. 117-124)

Средний раздел второй части Концерта-симфонии С. М. Слонимского представлен значительной по своему масштабу и драматургической роли каденцией солиста, являющейся средоточием развития и переосмысления интонационной сферы всего произведения⁵⁹.

Cadenza

Домра альтовая

f

p *pizz.*

f

p *pizz.*

Пример 52. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Вторая часть. Средний раздел, каденция солиста. Переосмысленная тема «колыбельной»

⁵⁹ Всего в Концерте-симфонии С. М. Слонимского три сольные каденции, каждая из которых несет особую смысловую и драматургическую нагрузку. Первая, как отмечено, является средним разделом второй части цикла, вторая приводит к последнему и наиболее существенно преобразованному рефрену в финале, и, наконец, третья связывает последний рефрен с кодой завершающей части цикла.

Кульминация Концерта-симфонии — его третья, завершающая часть. Традиционная для финалов форма рондо в данном случае уже самой своей схемой убедительно воплощает изначально заданную композиционную «оппозицию». Контрастное сопоставление рефрена и эпизодов отражает сопряжение двух жанровых сфер. Рефрен строится на интонациях темы побочной партии первой части (наигрыш и пляска). При этом «пляска» в финале поручена домре, в то время как в партии оркестра она превращается в угрожающий и «притоптывающий» пляс, опирающийся к тому же на будто расстроенный, «фальшивый» бас. В эпизодах этого рондо преобладает сфера песни.

The musical score is written for a solo double bass (Домра альтовая) and piano (Ф-п.). The time signature is 5/4. The first system shows the solo double bass playing a melody marked *f* (forte) and *solo*, while the piano plays a bass line marked *p marcato* (piano marcato). The second system continues the melodic and bass lines with more complex rhythmic patterns.

Пример 53. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Финал. Тема рефрена (т. 204-207)

Тематическое, жанровое столкновение в финале поддерживается и ладовым противопоставлением: еще в Сонате для фортепиано Слонимский открыл для себя метод сопряжения тем, при котором двенадцатизвучный материал сталкивается с тематизмом фольклорного происхождения. Позднее этот прием композитор применил в Концерте-буфф для камерного оркестра и

ряде других сочинений.

Главная тема Концерта-симфонии, как было указано, представляет собой двенадцацизвучную последовательность. В финале ей противостоит уходящий корнями в народную пляску тематизм домры. Взаимодействуют эти сферы таким образом, что фольклорная по своей природе тема солиста, чья мелодия состоит из двенадцати неповторяющихся звуков, постепенно шаг за шагом разрушает жесткую додекафонную организацию оркестровой темы рефрена. Начинается финал Концерта-симфонии с «ученой» додекафонии — экспозиционное построение в партии оркестра представляет собой последовательно проводимую серию в основном виде, далее в транспорте на полтона ниже, после чего она передается в партию солиста. Однако в последующем развитии данная тема разрушается фольклорными элементами, которые, изначально принимая облик хроматизированного двенадцатитонового ряда, одновременно все более «разъедают» додекафонную организацию тематизма солирующей домры.

Появление в финале Концерта-симфонии главной темы первой части создает смысловую «арку», придавая циклу цельность и завершенность. Вместе с тем, эта тема, проходящая в оркестре на *forte (tutti)* и сохранившая рисунок додекафонии, по характеру и колориту уже отчетливо связана с фольклором. Именно такую функцию выполняет и каденция солиста в финале: она разрушает жесткость двенадцатитоновой системы. Также в каденции появляется новая тема — песня, которая насчитывает в своем звукоряде двенадцать неповторяющихся звуков (пример 54), а также добавленный к ним тон *соль*, принадлежащий к обозначенной ранее терции *соль си*, расширившей двенадцатитоновый звукоряд темы главной партии в первой части.



Пример 54. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Финал. Песенная тема в каденции (т. 267-269)

Весьма показательно, что, в отличие от предыдущих частей, этот материал звучит у домры, поскольку именно в свободных эпизодах сольной каденции (речь идет о фрагментах *rubato*) автор «размывает» додекафонию. Место собственно двенадцатитонового ряда занимают короткие мотивы, производные от двенадцатитоновой темы. Это подтверждает тот факт, что двенадцатитоновая тема является источником практически всех основных тематических образований в цикле — как в интонационном, так и в жанровом плане.

В этом эпизоде во всей полноте раскрывается главная игровая идея цикла, его драматургический стержень. Перед нами тщательно и остроумно выстроенный диалог «учёной» додекафонии и материала фольклорного происхождения. На начальном этапе этого диалога двенадцатизвучный ряд разрушается вследствие проникновения в него фольклорных интонаций (то самое появление терции *си соль*, добавленной к двенадцати неповторяющимся звукам темы). Автор словно подчеркивает уязвимость двенадцатитоновой организации. Во второй части суммарность и противоречивый характер жанрового происхождения тематизма, а также специфика его ладовой организации проявляется еще отчетливее. В финале додекафонная техника на первых порах берет «реванш». Вместе с тем, при всей жесткости своей конструкции, она оказывается не в состоянии соперничать с тематизмом, несущим в себе ген фольклора. Именно этот тематизм демонстрирует способность не только противостоять додекафонии, но и вытеснить её. Свидетельство тому — кода третьей части: хроматизация фольклорного материала все более уходит на второй план, в результате чего возвращаются частушечно-плясовые интонации, на которых строится заключительная фаза коды. Завершает коду и весь Концерт-симфонию нарядный, праздничный *D-dur*.

Как было отмечено, приверженность композиторов традиции в подходе к построению концертного цикла в рассмотренных сочинениях поддерживается чрезвычайно важным обстоятельством — в партнерстве с домрой выступает

симфонический оркестр. Эта особенность обуславливает особое внимание авторов к выбору исполнительских средств в партии солиста. Разная природа звукоизвлечения, выразительный и динамический спектр солирующего струнно-щипкового народного инструмента и симфонического оркестра ставит перед композитором задачу в непривычном для обоих участников диалога партнерстве достигнуть их совместного сбалансированного звучания. В каждом конкретном случае решение этой задачи продиктовано спецификой материала произведения.

В концерте «Доменико Скарлатти» И. Е. Рогалёва щипковая природа звукоизвлечения на домре, обнаруживая сходство с клавесином, оказывается весьма созвучной настроению и духу музыки давно ушедшей эпохи⁶⁰. В этой связи органично звучит прием *sul ponticello* в партии солиста, применяемый, например, во второй части Концерта. Данное средство выразительности придает тембру домры дополнительную звонкость, а порой и некоторую резкость. Его сочетание с нежной мелодией Арии создает весьма неожиданный и даже парадоксальный эффект. Примечательно, что к этому же методу игры композитор обращается в эпизоде, где домра имитирует банджо (*пример 32*).

Выразительная амбивалентность исполнительских средств, когда один и тот же приём в разном контексте используется для создания подчас противоположного художественного результата, является вне сомнений сильной стороной партии солиста в «Доменико Скарлатти». Ещё один яркий пример — красочные *glissando*, которые в первой части Концерта способствуют увеличению динамики и подчеркивают эффектность выходов на *crescendo*, сообщая партии домры особый колорит. В коде финала этот приём и вовсе заменяет собой всё более настойчиво разрастающееся движение шестнадцатыми у солиста, создавая своеобразный сонористический эффект.⁶¹

Впрочем, несмотря на разнообразие приёмов игры, партию домры в Концерте И. Е. Рогалёва трудно назвать территорией демонстрации виртуозных возможностей инструмента в привычном для нас понимании. Её партия может

⁶⁰ Подробнее об этом — в статье А. А. Упановой [205, с. 49 – 50].

⁶¹ По признанию композитора, использованные приемы были подсказаны ему первым исполнителем Концерта Э. А. Шейнкманом [205, с. 51].

показаться даже несколько аскетичной, а единственную каденцию композитор вычеркнул ещё до первого исполнения (прил. 2, с. 245)⁶². Как представляется, причиной тому явилось стремление композитора объединить звучание домры и симфонического оркестра в их совместном противостоянии «хрупкому, уязвимому перед напором современной реальности миру прекрасной ушедшей эпохи» [205, с. 40], олицетворением которой стал тематизм сонат Скарлатти.

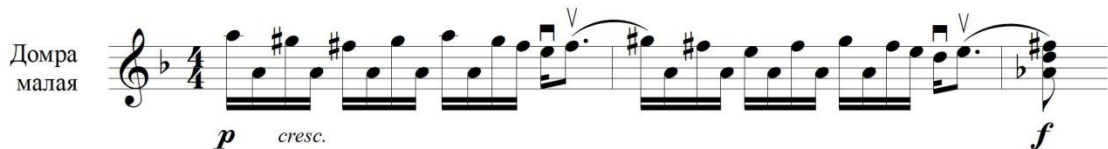
В Концерте А. Г. Тихомирова функция партии солиста выглядит иным образом⁶³. Весьма эффектная и виртуозная, эта партия неизменно (даже в медленных эпизодах) «поддерживает соревновательный тонус композиции» [205, с. 39]. Соперничество домры с оркестром подчеркивает как виртуозную, так и кантиленную стороны тематизма солиста, чему в немалой степени способствует многообразие фактуры его материала. Насыщенность исполнительскими приемами в сочетании с фактурной плотностью партии домры свидетельствует о стремлении композитора максимально полно продемонстрировать технические возможности инструмента. Например, во многих эпизодах сочинения материал солиста изложен весьма сложными в исполнительском плане двойными нотами. Для их качественного исполнения чрезвычайно важен выбор аппликатуры левой руки. Основной принцип в решении данной задачи описывает М. И. Сенчуров⁶⁴: «В двойных нотах хорошо закреплять за определенным голосом свой палец и передвигать его по грифу скольжением; также следует избегать “перескока” одного и того же пальца со струны на струну в соседних интервалах» [187, с. 7]. Данным принцип позволит исполнителю сохранить *legato*, необходимое для ровности голосоведения в двухголосии.

⁶² В первоначальном варианте «Доменико Скарлатти» каденция была отдана группе ударных инструментов, весьма немногочисленной в данном произведении (прил. 3, рисунок 2). Она завершала первую часть Концерта.

⁶³ Арсенал исполнительских средств в партии солирующей домры в Концерте А. К. Тихомирова рассмотрен в статье автора диссертации [205, с. 51 – 53].

⁶⁴ Сенчуров Михаил Ильич — Заслуженный артист России, Заслуженный деятель искусств России, профессор Санкт-Петербургской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

В своем Концерте А. Г. Тихомиров обращается к приемам, давно закрепившимся в домровой литературе и раскрывающим потенциал инструмента. Так, например, убедительно и эффектно звучат удобные с точки зрения исполнения гаммообразные пассажи и вариационные построения «через открытую струну», когда мелодическая линия в верхнем голосе поддерживается «аккомпанементом» неприжатой струны в нижнем.



Пример 55. А. Г. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
Первая часть. Фрагмент связующей части главной партии (т. 16-18)



Пример 56. А. Г. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
Вторая часть. Фрагмент (т. 138-140)

Лирический центр Концерта, его вторая часть, является ярким примером домровой кантилены, демонстрирующим один из ключевых приёмов игры на домре — *tremolo*. В основе этого приёма — учащённые переменные удары медиатором по струне, что позволяет исполнителю изменять концентрацию (или частоту) этих колебательных движений в зависимости от необходимого напряжения в звуке. Благодаря этому звучание домры приближается к человеческому голосу с его неисчерпаемым выразительным, динамическим и тембровым ресурсом.

Перечисленные исполнительские средства позволили композитору создать яркую, эффектную, но при этом весьма сложную партию солиста. Данное обстоятельство отчасти объясняет не столь частое обращение исполнителей к этому Концерту. Помимо значительного объема весьма непростого в освоении материала, требующего большого количества репетиций солиста и оркестра для хорошего чувства ансамбля между ними, это

произведение требует изрядной физической и технической подготовки от исполнителя-домриста.

С точки зрения исполнительских средств в партии солиста, Концерт-симфония С. М. Слонимского стоит несколько особняком, поскольку речь идет об альтовой домре — инструменте, обладающем своим особым тембровым, выразительным, да и техническим диапазоном. В данном опусе автор органично внедряет в солирующую партию выработанные и закрепившиеся в домровом репертуаре приемы изложения материала, которые у альтовой домры звучат соответственно её тембровым и конструктивным особенностям⁶⁵.

Альтовая домра в её довольно низком диапазоне звучания имеет благородный, «бархатный» голос. Он приобретает особенное, трепетное и певучее звучание благодаря *tremolo*. Владение этим приемом позволяет исполнителю создавать легкую, почти «прозрачную» музыкальную материю из тишины так, что границы взятия и снятия звука становятся незаметными для слушателя. Пожалуй, ни один другой инструмент не воссоздаст ощущение воздуха в звуке так, как это может сделать домра. Струны на альтовой домре имеют медную «обмотку», что позволяет при постепенном их раскачивании в *tremolo* столь же постепенно проявлять множество обертонов (от самых низких до высоких), насыщая таким образом тембровую палитру инструмента. Этим свойством альтовой домры с блеском пользуется С. М. Слонимский.

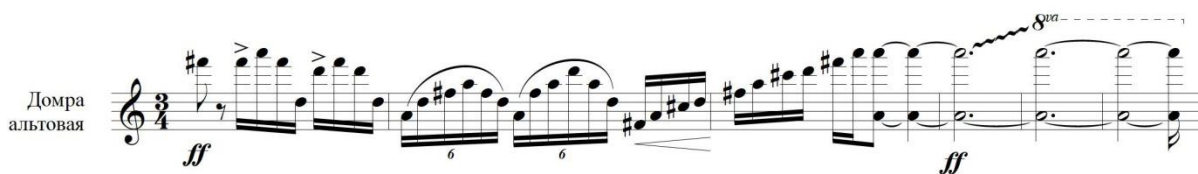
Партия солиста в его Концерте-симфонии стала одной из вершин в репертуаре для солирующей альтовой домры. Это произошло во многом благодаря участию в её создании выдающегося исполнителя-виртуоза Михаила Анатольевича Горобцова⁶⁶. Он не только выполнил исполнительскую редакцию сольной партии, но и, откликнувшись на просьбу композитора, отчасти принял на себя соавторство в написании каденций (прил. 2, с 303), которые стали своего

⁶⁵ Тезисы раздела, посвященного исследованию исполнительских средств в партии солиста в Концерте-симфонии С. М. Слонимского, опубликованы в статье автора диссертации [208, с. 163 – 164].

⁶⁶ Горобцов Михаил Анатольевич — народный артист России, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных и Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке, солист НАОНИР имени Н. П. Осипова.

рода «территорией свободы» солиста: в этих сольных эпизодах домра как бы вырывается на волю из-под власти оркестра. Наличие трёх ярких, виртуозных каденций во многом оправдывает первую позицию (слово «концерт») в названии рассматриваемого сочинения, придавая его содержанию дополнительный блеск и яркость. В то же время, эта важная конструктивная особенность обусловила существенное усложнение партии домры.

Показательным является частое использование высокого регистра, нехарактерного для традиционного звучания альтовой домры — как в каденциях, так и во многих других эпизодах Концерта-симфонии. С одной стороны, данная особенность обогащает материал солиста новыми выразительными свойствами. Но с другой продолжительное звучание крайне высокого регистра в некоторой степени лишает звучание инструмента его индивидуальной тембровой природы. Вероятно, этот аспект Концерта-симфонии отчасти связан с экспериментами его исполнителя с конструкцией инструмента (М. А. Горобцов совместно с мастером по изготовлению музыкальных инструментов Г. В. Смыгиным разработал особый, концертный вариант увеличенной альтовой домры с расширенным верхним диапазоном), а также стремление показать все его возможности, превосходящие возможности оркестрового варианта альтовой домры.



Пример 57. С. М. Слонимский. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра. Финал. Завершение коды (т. 308-313)

При этом каденции в Концерте-симфонии Слонимского являются примерами удобного изложения сложного с исполнительской точки зрения материала, который благодаря этому удобству звучит эффектно и выразительно. Среди приемов, к которым обращается автор, можно выделить двухголосные квартовые пассажи (исполняемые прижатием одного и того же лада на соседних

струнах), использование открытых струн (одноголосно, двухголосно, аккордом), позиционную игру. Последний из них – игра в позиции — чрезвычайно важен в исполнении на альтовой домре ввиду специфики её конструкции. Расстояние между ладами на грифе альтовой домры весьма широкое (особенно если речь идет об увеличенном варианте М. А. Горобцова), что ощутимо влияет на выбор аппликатуры. Зачастую домристы во избежание трудноисполнимых на альтовой домре скачков на широкие интервалы предпочитают исполнять их на разных струнах, но рядом, в одной позиции, даже при возникновении подцепа в момент переходе со струны на струну. В Концерте-симфонии подобных фрагментов немало; достаточно вспомнить тему связующей части главной партии его первой части (*пример 49*) — одновременно выразительную и сложную исполнительски.

Отметим, что при всем богатстве исполнительских средств, демонстрация виртуозных возможностей солирующего инструмента в Концерте-симфонии Слонимского не становится самоцелью. Все эти средства направлены на раскрытие художественной идеи произведения.

3.2. Многочастный концерт для домры с сюитным типом циклизации

Первым многочастным концертом для домры с сюитным типом циклизации, написанным в Ленинграде, стал «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов Г. А. Гаусмана, датируемый 1977 годом (в окончательном варианте клавира годом завершения произведения значится 1983). Однако рождение этого сочинения было в известном смысле подготовлено появлением в 1968 году двухчастного Концерта для малой домры с оркестром русских народных инструментов Л. П. Балая⁶⁷, явившимся своеобразным «мостом», перекинутым от одночастного концерта к многочастному. Своим происхождением и строением он отчасти повторяет такие двухчастные композиции, как, например, «Камаринская» М. И. Глинки или «Интродукция и рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса с прелюдирующей функцией медленной первой части и подвижной скерцозной второй. Замкнутость первой части Концерта Л. П. Балая, её самостоятельность отнюдь не отменяет функциональной «субординации» в концерте, сходной с той, что обнаруживается в вышеупомянутых и иных подобного рода произведениях.

В Концерте Л. П. Балая предпринята попытка объединения тематизма, ориентированного как на фольклорные традиции, близкие природе русских народных инструментов, так и на современные автору композиторские техники. В своей диссертации «Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции» А. А. Желтирова, касаясь данного сочинения, указывает, что Концерт Л. П. Балая отмечен «обострением лирической образно-эмоциональной сферы, драматизацией фольклорных образов. Отсюда — хроматизация, инструментализация кантиленной мелодики, усложнение гармонии» [86, с. 21].

⁶⁷ Премьера состоялась в 1970 году в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева (дирижер - Г. Дониях, солист – М. Мирошниченко). Концерт посвящен Михаилу Михайловичу Мирошниченко – солисту Оркестра им. В. В. Андреева, участнику ансамбля, созданного и руководимого выдающимся музыкантом Э. А. Шейнкманом.

Поддерживая эту мысль, Е. А. Волчков находит, что своим Концертом Л. П. Балай вводит в обиход домровой литературы «архаичные пласты фольклора в сочетании с авангардной музыкальной лексикой» [51, с. 13]. Разделяя в целом точку зрения, содержащуюся в процитированных трудах, тем не менее, позволим себе некоторые дополнения, касающиеся особенностей формообразования и развития в данном произведении.

Драматургия Концерта Л. П. Балая основывается на столкновении двух тематических сфер. Первая из них — фольклорного происхождения — поручена партии солиста. Мелодия домры, построенная на трихордовой интонации, несет в себе фольклорное, «диатоническое» начало. Ей противостоит «хроматический» комплекс, состоящий из одиннадцати неповторяющихся звуков, экспонируемый в партии оркестра. На протяжении первой части Концерта эти сферы находятся в постоянном взаимодействии, особенность которого заключается в том, что в процессе своего развития мелодия домры все больше подвергается воздействию хроматического материала оркестра. Четыре строфы первой части (а её форму можно охарактеризовать как вариационно-строфическую) представляют собой этапы этого воздействия. В начале каждой строфы живая, «дышащая» диатоническая мелодия домры оказывается под всё возрастающим давлением хроматического «сконструированного» тематизма оркестра.

В первой строфе это давление ещё едва просматривается. Её открывает тема солирующей домры. Однако неожиданно появившийся в кадансе темы «хроматический» тон *соль диез* нарушает фольклорную диатонику мелодии солиста, словно предвещая её драматическую судьбу в части. Домровому «запеву» отвечает оркестр, вступая со своим хроматическим материалом. Начало интриге положено. В ходе диалога солиста и оркестра диатоническая тема домры под влиянием оркестрового хроматического материала в значительной мере утрачивает свой первоначальный облик. Уже в первой строфе домре становится все сложнее «петь» свою мелодию.



Пример 58. Л. П. Балай. Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть. Мелодия солиста (т. 4-8)



Пример 59. Л. П. Балай. Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть.
«Хроматический» материал оркестра (т. 8-14)

Во второй строфе тема солиста проводится в обращении (*пример 60*). Это второй этап её «превращения». В обращении тема звучит гораздо более напряженно и уже не столь песенно. Следствием этого напряжения становится возвращение в третьей строфе мелодии в основном виде, но существенно усложненной ритмически и тонально — домра излагает её на тон выше (*пример 61*). Параллельно с этим уплотняется оркестровая фактура, что способствует ещё более значительному ослаблению песенного начала в теме домры.



Пример 60. Л. П. Балай. Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть.
Вторая строфа, тема в обращении (т. 62-67)

The musical score for Example 61 consists of two systems. The first system features a Domra (labeled 'Домра малая') and a Piano (labeled 'Ф-п.'). The Domra part is marked 'espressivo' and 'mf', playing a melodic line with a triplet. The Piano part is marked 'mf' and features a continuous sixteenth-note accompaniment in the right hand, while the left hand has sparse chords. The second system continues the Domra melody and the Piano accompaniment, with the Domra part showing more complex rhythmic patterns.

Пример 61. Л. П. Балай Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть. Третья строфа (т. 74-81)

Кульминацией третьей строфы и всей первой части Концерта является драматический сдвиг, по существу обрушивающий песенную природу темы солиста. Появляющаяся в оркестре квартовая интонация — основной мотив оркестрового материала, противостоящего диатонической теме домры — становится символом этого обрушения (*пример 62*).

The musical score for Example 62 is for the Piano (labeled 'Ф-п.'). It shows a dramatic shift in the piano accompaniment. The left hand plays a series of chords, while the right hand has a melodic line. The score is marked with 'f' (forte) and 'mp' (mezzo-piano), indicating a change in dynamics. The overall texture is more complex and dramatic than in the previous example.

Пример 62. Л. П. Балай Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть. Третья строфа, кульминация (т. 114-120)

Подтверждением исчезновения песни из пространства первой части является завершающая строфа. В партии оркестра в неизменном (!) виде проводится тематизм, с которого начиналась первая часть Концерта. Таким образом, противостояние двух жанровых, выразительных и соответствующих им ладовых сфер решается не в пользу песни. Впрочем, учитывая, что речь идет о завершении первой части, мы вправе ожидать окончательного решения конфликта в финале.

Однако этого не происходит, поскольку во второй части противостояние заявивших о себе и вступивших в противоборство двух сфер исчезает. Диалог условно фольклорного и — условно — хроматического в финале по существу превращается в монолог от лица материала «в народном стиле». Плясовой жанр главной темы написанного в сонатной форме финала не уходит со сцены даже в момент появления побочной темы — пения домры, которое сопровождается наигрышем в оркестре.

Allegro con fuoco

Домра малая

Ф-п.

f

f

mf

Пример 63. Л. П. Балай Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Вторая часть. Главная тема (т. 149-155)

Домра малая

Ф-п.

mf

Пример 64. Л. П. Балай Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Вторая часть. Побочная тема (т. 182-189)

Таким образом, возникает ощущение, что противоречие «фольклорной» и условно «авангардной» сфер во второй части Концерта Балай исчезает окончательно. Однако диссонансное полутоновое вертикальное соединение партий солиста и оркестра, напоминающее об этом противостоянии, свидетельствует о том, что «искусственная» тематическая конструкция ещё не сдалась. И тогда в репризе композитор убирает солирующую домру, а «вырвавшийся на оперативный простор» оркестр возвращает материал экспозиции в её основной тональности. Один из двух находящихся в полутоновом соотношении планов декларативным образом изымается, освобождая пространство для появления каденции солиста, в которой предпринимается попытка динамичного и даже с оттенком драматизма развития материала домры. Между тем, драматизм в каденции готовится очень важным эпизодом в разработке: мелодия в партии солиста сводится к глиссандированию в произвольном диапазоне (то ли свист, то ли вскрик!), в то время как в партии оркестра в необозначенной тесситуре у ударных инструментов остается ритм плясовой. В этот момент домра словно утрачивает свое лицо, свою

индивидуальность, связь с корнями, к которым адресован её тематизм. Данный эпизод можно воспринять как драматическое крушение мелодического и, более того, тематического начала (*пример 65*).



Пример 65. Л. П. Балай Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Вторая часть. Сонористический эпизод в разработке (т. 230-233)

Возвращая мелодическое начало в каденции, выстроенной на тематическом материале второй части, автор словно дает понять: живому, «естественному» началу удалось одержать верх, но ценой значительных усилий. Вернувшаяся в коде после продолжительного отсутствия в репризе домра сигнализирует о наступившем согласии между солистом и оркестром. Однако это согласие, случившееся в коротком, замыкающем построении, в силу своей лаконичности имеет некоторый оттенок декларативности, вызывающий ассоциацию со счастливыми концами русских народных сказок.

Своего рода преемником композиционной модели Концерта Л. П. Балая стал Концерт Е. А. Стецюка, в котором вступительный характер первой части выражен ещё более отчетливо. При этом, что парадоксально, от Концерта Балая, а точнее от заложенной в нем идеи синтеза двух начал (фольклорного и условно авангардного) идет прямая линия к Концерту-симфонии С. М. Слонимского — одной из вершин симфонизации концерта для домры. Произведению, в котором, как было показано выше, убедительно соединяются имеющий фольклорные истоки тематизм и свободно трактованная додекафония.

В 1977 году Георгий Артурович Гаусман представил кафедре народных инструментов Ленинградской консерватории «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Сочинение получило положительный отзыв профессора А. Б. Шалова и профессора И. И. Шитенкова (приложение 3, *рисунок 4*). С благословения этих выдающихся музыкантов в 1984 году на Ленинградском радио состоялась премьера Концерта Г. А. Гаусмана в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева под руководством Ю. В. Гамалея, партию солирующей домры исполнил А. В. Макаров [188, с. 80]. Несмотря на премьеру на радио, Концерт не был издан⁶⁸. Трудно судить о том, почему сочинение осталось неопубликованным и не закрепилось в домровом репертуаре. Возможно, дело в том, что оно стало первым (и, судя по всему, единственным) опытом автора в создании музыки для русских народных инструментов, что отразилось, в частности, в том, что его материал весьма мало приспособлен к специфике именно этих инструментов. Скорее он обобщенно-нейтрален по отношению к тембру, образности, способу звукоизвлечения инструмента, к которому обращался композитор. Кроме того, не в полной мере проясненным выглядит драматургический и композиционный план сочинения.

Концерт Г. А. Гаусмана представляет собой трёхчастный цикл, в котором первая часть — сонатное *allegro*, вторая — медленная — часть написана в сложной трёхчастной форме, финал — рондо. Однако невзирая на традиционную для концерта форму частей и их темповые соотношения (быстро — медленно — быстро), характер внутрициклических связей в силу обособленности каждой части близок скорее сюитному типу циклизации.

Так, например, медленный эпизод вместо разработки в первой части Концерта (*пример 68*) вследствие того, что кантиленный материал главной партии (*пример 66*) довольно скоро уступает место подвижному, игровому тематизму побочной (*пример 67*), смещающему фокус внимания на себя, выглядит не просто компенсацией «недоданного» в экспозиции лирического начала, а важнейшим драматургическим событием. Он превращается в «центр

⁶⁸ Сохранилась рукопись клавира Концерта, а также аудиозапись его первого исполнения.

тяжести» формы части.

Example 66 shows a musical score for a vocal part (малая) and piano accompaniment (Ф-п.). The vocal line is in 3/4 and 4/4 time signatures, featuring a melodic line with dynamic markings like *ten.* and *f*. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Пример 66. Г. А. Гаусман. «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть. Тема главной партии (т. 17-25)

Example 67 shows a musical score for a domra part (Домра малая) and piano accompaniment (Ф-п.). The tempo is marked *Allegro vivace* with a quarter note equal to 152 beats per minute. The domra part features a melodic line with dynamic markings like *ff*. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a more melodic line in the left hand.

Пример 67. Г. А. Гаусман «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть. Тема побочной партии (т. 76-83)

Эпизод вместо разработки вследствие образования уравновешенной симметричной конструкции сообщает развитию в первой части по существу полностью завершённый и исчерпывающий характер.

Domra
малая

Ф-п.

Andante ♩=66

p

Пример 68. Г. А. Гаусман. «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Первая часть.
Тема эпизода вместо разработки (т. 118-130)

На территории первой части в Концерте Г. А. Гаусмана расположена каденция солирующей домры, которая является своего рода связкой-переходом к эпизоду, заместившему разработку (приложение 3, рисунок 5). В данном сольном фрагменте особенно отчетливо проявляется нейтральность материала домры. Это выражается как в способах его изложения, так и в методах работы с ним. Уплотнение домровой фактуры несколько «оживляет» развитие в каденции,

однако к существенной динамизации это не приводит. В результате эпизод вместо разработки возникает после каденции вполне обособленно.

Вторая медленная часть создает в форме Концерта некоторый «перевес» в сторону кантиленного развития. Она представляет собой самостоятельную миниатюру — ещё более обособленную, чем первая часть. Медленная часть погружает слушателя в состояние спокойного созерцания, размышления. Его задают полутоновые «покачивания» в партии оркестра, которому композитор поручает развернутый первый раздел. Появившаяся во втором разделе мелодия солиста продолжает заданное оркестром настроение. Её материал по-своему выразителен, но при этом воспринимается несколько отрешенным. Быть может, это грёзы, навеянные воспоминаниями. В любом случае, можно говорить о том, что во второй части своего Концерта композитор «нащупывает» состояние, настроение, вызванное скорее внешним восприятием (природы, окружающего пейзажа), нежели внутренними переживаниями. Чрезвычайно важно, что эта идея найдет свое яркое и убедительное воплощение в последующих концертах с сюитным типом циклизации.

The musical score is for a piece by G. A. Gausman, 'Russian Concert' for Domra and Piano. It is in 3/4 time, marked 'Larghetto' with a tempo of 60. The Domra part (top) begins with a melody in G major, marked 'p'. The Piano part (bottom) provides harmonic support with sustained chords, also marked 'p'. The score shows a transition to a new section with a key signature change to two flats and a dynamic shift to 'pp'.

Пример 69. Г. А. Гаусман «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Вторая часть. Тема солиста (т 237-246)

К моменту завершения второй части Концерта Г. А. Гаусмана потенциал его лирического материала, имеющего вокальную природу, оказывается практически полностью исчерпанным, о чем свидетельствует весьма устойчивый заключительный каданс, недвусмысленно подчеркивающий самодостаточность части. В свою очередь, после столь основательной точки в развитии лирического центра, финал Концерта также превращается в самостоятельную виртуозную пьесу. Отметим, что на эту обособленность и независимость частей Концерта Г. А. Гаусмана указали в своем отзыве А. Б. Шалов и И. И. Шитенков. Маститые музыканты допустили возможность исполнения частей Концерта в качестве отдельных концертных пьес.

Финал Концерта Г. А. Гаусмана, написанный в форме рондо, по характеру тематизма в наибольшей степени адресует слушателя к игровым истокам народного инструмента. Рондо финала делятся на своего рода колена по аналогии с народным танцем. Ярким акцентом, усиливающим ассоциацию с фольклором, в этом танце становится фрагмент, отмеченный авторской ремаркой «подражая балалайке» (*пример 71*). В этот момент и известная нейтральность материала уступает место весьма конкретно связанному с народным инструментом тематизму. Но не домрой, а балалайкой.

$\text{♩} = 104-112$

Домра малая

Ф-п.

Пример 70. Г. А. Гаусман. «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Финал. Тема рефрена (т. 285-294)

Moderato $\text{♩} = 88$

Домра малая

p (Подражая балалайке)

Ф-п.

Пример 71. Г. А. Гаусман. «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Финал. Первый эпизод (фрагмент) (т. 342-345)

Спецификой материала Концерта Г. А. Гаусмана, о которой речь шла выше, во многом объясняется тот факт, что разнообразный выразительный и технический потенциал домры в данном сочинении представлен довольно лаконичным набором исполнительских средств, используемых в партии солиста. Наряду с этим, в качестве своего рода компенсации лаконичности исполнительского аспекта в партии домры, в форме Концерта едва ли не большее место и значение имеют развернутые оркестровые эпизоды. В качестве

примеров можно привести связующую часть главной партии первой части и весь первый раздел медленной части Концерта, порученные оркестру. Данные эпизоды функционально самодостаточны, отчего партия солиста порой превращается по существу в дополнительный облигатный оркестровый голос.

На коротком, но насыщенном событиями пути становления и развития домрового концерта в Петербурге можно встретить подлинные художественные открытия. Однако, наряду с ними, что представляется естественным и, быть может, даже необходимым, присутствуют сочинения, которые предваряют появление этапных произведений, определяющих вехи развития жанра. К числу таких сочинений относится и «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов Г. А. Гаусмана. Особенности его композиции, драматургии, образно-смысловой и интонационной сфер свидетельствует о принадлежности произведения к сложному переходному этапу в процессе эволюции жанра.

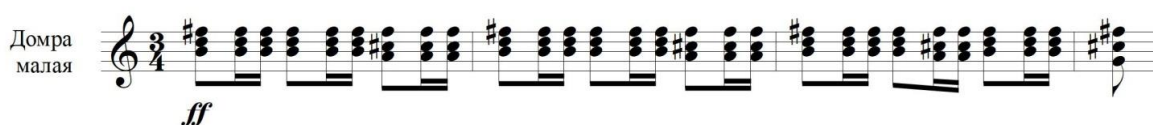
Ярким примером многочастного концерта с сюитным типом циклизации является «Зимний» концерт для домры и русского народного оркестра Бориса Евгеньевича Глыбовского⁶⁹. Точной даты его создания установить не удалось. Ориентировочные сроки написания — конец 1970-х годов. Предположительно тогда же планировалась и, судя по дирижерским отметкам в партитуре, Оркестром им. В. В. Андреева была осуществлена его премьера⁷⁰.

Концерт для домры Б. Е. Глыбовского представляет собой характерное для времени его создания сочинение для оркестра русских народных инструментов. Прежде всего это относится к музыкальному языку произведения, опирающемуся на русскую (отчасти вокальную, отчасти инструментальную)

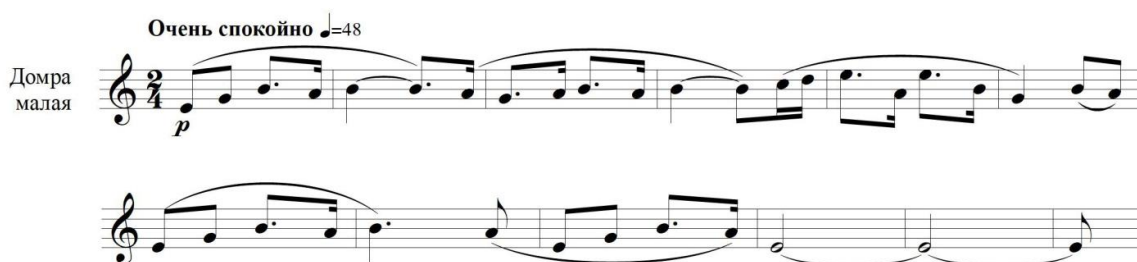
⁶⁹ Материалы, содержащиеся в разделе о «Зимнем концерте» Б. Е. Глыбовского (с. 145 – 157), развивают положения, опубликованные в статье автора диссертации «Неизданный «Зимний концерт» для малой домры и русского народного оркестра Бориса Глыбовского» [209].

⁷⁰ Концерт неопубликован. Рукопись партитуры Концерта хранится в архиве Государственного русского концертного оркестра под управлением заслуженного деятеля искусств России В. П. Попова, который в годы написания произведения являлся главным дирижером Оркестра им. В. В. Андреева. Рукопись партии солирующей домры хранится в личном архиве А. В. Макарова.

интонацию. Композитор не прибегает к прямому цитированию фольклорного материала, однако интонационный строй тематизма вне сомнений тесно связан с русской песней, а порой адресует слушателя к жанрам русского инструментального фольклора. В качестве примеров можно привести эпизод в партии солирующей домры в первой части, являющийся отсылкой к традиционному балалаечному наигрышу (*пример 72*), или мелодию солиста во второй части, которая по характеру близка лирической протяжной песне (*пример 73*).



Пример 72. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Аккордовый эпизод солирующей домры (т. 85-88)



Пример 73. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Вторая часть. Основная тема солиста (т. 182-193)

В контексте проблематики, исследуемой в данной главе, примечательно, что в единственной статье, содержащей упоминание о домровом Концерте Б. Е. Глыбовского, его «Зимний концерт» обозначен как *концерт-сюита*⁷¹. Эта двойственность, справедливо отмеченная автором статьи, определяет выразительный спектр произведения, сочетающего в себе игровой характер, свойственный концерту, и характерную в большей степени для сюиты весьма

⁷¹ В статье И. Н. Сергеевой «Произведения композиторов Ленинграда для домры (опыт составления каталога)» рассматриваемое сочинение Б. Е. Глыбовского фигурирует под названием *Концерт-сюита «Этюды зимы»* [188, с. 80]. Согласно рукописи партитуры, авторское наименование произведения следующее: *Концерт (зимний) для малой домры и русского народного оркестра*.

убедительно воплощенную в звуках почти пейзажную живописность. Последнему способствует ряд звукоизобразительных приемов, к которым прибегает автор (речь о них пойдет ниже). Вместе с тем, указанный жанровый симбиоз выражается в одной весьма важной особенности драматургии произведения. Начиная с первой части Концерта композитор сводит в единый вертикальный комплекс контрастный материал солиста и оркестра. При этом тематизм домры явно тяготеет к концертному типу, в то время как в оркестре преобладает идущая от сюиты звукоизобразительность. В результате этого возникает совмещение двух взаимодополняющих планов: партия солиста, условно говоря, представляет собой музыкальное воплощение концертного действия, происходящего здесь и сейчас. Оркестру же поручен лирический комментарий, эмоциональный подтекст.

На первый взгляд «Зимний концерт» Б. Е. Глыбовского может восприниматься как традиционный концертный цикл, состоящий из трёх частей, где подвижную первую часть сменяет медленная в авторском обозначении «очень спокойно», за которой следует оживленный финал. Однако жанровая двойственность наложила свой отпечаток на распределение функций частей внутри цикла. При более глубоком и детальном изучении Концерта становится очевидным, что его части соотносятся между собой не столько как части концертного цикла, сколько как существенно более обособленные части сюиты. По существу это три яркие, в значительной степени самостоятельные музыкальные пейзажные зарисовки. Первая часть воссоздает колорит «классической» русской зимы XIX века: звон колоколов запряженной тройки, хрустящий под полозьями саней искрящийся на солнце снег.

Вторая часть представляется уже не столько пейзажной, сколько эмоциональной зарисовкой, в основу которой положены интонации русской протяжной песни. В этой связи она адресует слушателя к медленной части Первой симфонии Чайковского, где, несмотря на конкретность названия, претворен не столько пейзаж, сколько воплощенное в музыке настроение, навеянное этим пейзажем. Финал вновь возвращает слушателя в сферу

пейзажной звукоизобразительности. Это народное гуляние, быть может, Масленица — праздник проводов зимы. С первыми звуками финала перед нами словно оживают персонажи кустодиевских «Маслениц». Подобно работам великого русского живописца, сюжет которых зачастую содержит в себе множество мизансцен, в Концерте Б. Е. Глыбовского (особенно в финале) присутствует и балаган, и катание с ледяных горок, и хоровод. Созданию столь яркой и насыщенной музыкальной картины способствует оркестровка Концерта, партитура которого изобилует большим количеством подробностей, свидетельствующих о том, что автор прекрасно слышит и чувствует природу инструментов, которым он поручает эти подробности.

Первую часть Концерта открывает оркестровое вступление, состоящее из двух разделов. Первый из них начинается с фанфарного октавного хода в партии домр (пикколо и малых), флейты и первого баяна. Авторское указание «призывно» раскрывает смысл фанфары: это своего рода восклицательный окрик (подобный русскому «эй, залётные!» или «запрягай!»), после чего начинается движение.

Призывно ♩=92

Domra Piccolo
Domra Malaya I
Domra Malaya II
Domra Alto I
Domra Alto II
Флейта
Гобой
Кларнет Ля
Баян I
Баян II
Баян III

Пример 74. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Первый раздел оркестрового вступления (т. 1-6)

Несмотря на то, что во втором разделе вступления метроном замедляется с четверти = 92 до 63, пульсация восьмыми, сменившая активную, динамичную интонацию фанфары, создает образ неспешно отправившейся в путь повозки, запряженной тройкой лошадей. Кроме того, здесь происходят существенные ладовые и фактурные изменения: после звонкого *A-dur* появляется *a-moll*, мелодический материал проводится в партии группы альтовых домр.

♩ = 63

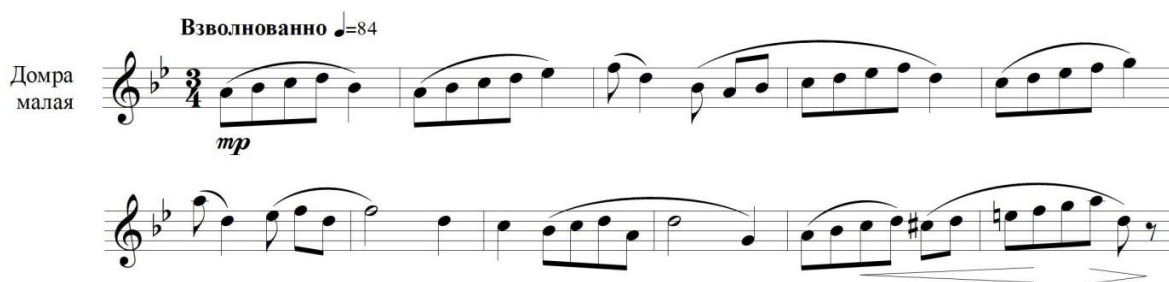
Музыкальный фрагмент, состоящий из нотных партий для домры и русского народного оркестра. В начале фрагмента указано темп $\text{♩} = 63$. Партии включают:

- Домра Николоз
- Домра Малая I
- Домра Малая II
- Домра Альтовая I
- Домра Альтовая II
- Домра Теноровая
- Домра Басовая I
- Домра Басовая II
- Флейта
- Гобой
- Кларнет Ля
- Баян I
- Баян II
- Баян III
- Балалайка Прима
- Балалайка Секунда
- Балалайка Альт
- Балалайка Басовая
- Балалайка Контрабасовая

Музыка написана в 3/4 такта. В партии домры и балалайки используются динамические markings: *p* (пиано), *f* (форте), а также crescendo и decrescendo.

Пример 75. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Второй раздел оркестрового вступления (т. 11-17)

После развернутой и весьма насыщенной оркестровой «преамбулы» со вступлением солиста появляется главная тема.



Пример 76. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Тема главной партии (т. 24-34)

Экспозиционная функция этого материала осложнена важным, существенно влияющим на дальнейшее развитие обстоятельством. Дело в том, что одновременно с мелодией солиста у оркестровой группы домр возникает собственный, не менее яркий и выразительный мелодический материал (пример 77). Таким образом, главная тема первой части многослойна; два её мелодических плана воссоздают разные эмоции: живую, взволнованную у солиста и гораздо более спокойную у оркестровой группы домр (прил. 3, рисунок 6). Однако стоит заметить, что вследствие соединения данных двух линий слушателю, как, впрочем, и исполнителю становится весьма непросто определить, какая из них является ведущей. Более того, фонически, да и с точки зрения информативности тематизм оркестра в значительной степени «перетягивает» внимание на себя, отчего мелодия домры превращается в яркий, но явно сопровождающий материал.

Взволнованно $\text{♩} = 84$

Домра
Малая I

Домра
Малая II

Домра
Альтовая I

Домра
Альтовая II

Домра
Теноровая

Домра
Басовая I

Домра
Басовая II

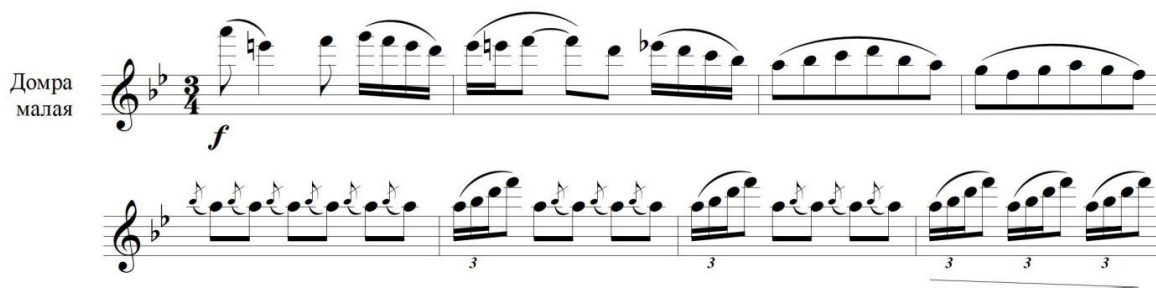
div.

unis.

Пример 77. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Главная партия, материал оркестровой группы домр (т. 24-35)

Это ощущение контрапунктирующей функции материала солиста ещё больше усиливается в среднем разделе написанной в трехчастной форме главной партии. Заметим, что в партии солирующей домры в данном фрагменте появляется новый тематизм. Несмотря на выразительность и даже несколько причудливую изящность этого материала, он вне сомнений является облигатным

голосом. Таким образом, и в этом случае домра оказывается на позиции «артиста второго плана»; главный лирический тематический материал в очередной раз поручен оркестру.



Пример 78. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Средний раздел главной партии, тема солиста (т. 44-51)

Как видно из приведенных примеров, речь идет о весьма редкой трактовке солирующего инструмента в Концерте Б. Е. Глыбовского: домра выступает здесь не столько в качестве «парящего над оркестром» солиста, сколько играет роль индивидуализированного оркестрового голоса, как бы инкрустирующего оркестровую фактуру. Её мелодический материал, по-своему изысканный и затейливый, становится выразительным и изобретательным украшением оркестровой фактуры. Автор зачастую поручает солирующей домре сопровождающий тематизм. Когда же в её партии появляется главенствующий материал, оркестр не только не уходит на второй план, но выступает и оппонентом, и как будто обличающим комментатором. Подобный подход к функции солиста, как ни парадоксально, можно воспринимать своеобразным проявлением игровой природы жанра концерта, но при этом он же свидетельствует в пользу сюитности, во многом объясняя жанровое определение (концерт-сюита), данное Концерту Б. Е. Глыбовского в статье И. Н. Сергеевой [188, с. 80].

Тем не менее, считать данное сочинение сюитой мешает тот факт, что первая его часть написана в сонатной форме. Именно наличие сонатной формы во многом обуславливает жанровую двойственность рассматриваемого произведения. Впрочем, в реализации принципа динамического сопряжения,

являющегося определяющим драматургическим фактором сонатной формы, в Концерте Б. Е. Глыбовского есть важнейшая особенность: побочной теме и, соответственно, побочной партии при всей её выразительности не удастся реализовать свою основную в условиях динамического сопряжения функцию вытеснения главной. В свою очередь переход к теме побочной партии по функции является замыканием первого раздела и в итоге воспринимается как завершающая фаза первой пьесы.

Что касается самой побочной темы, чрезвычайно важным является отсутствие её мелодии в партии солиста как в экспозиции, так и в репризе. Композитор словно подчеркивает психологическую роль оркестра в данном разделе формы.



Пример 79. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Тема побочной партии (т. 67-72)

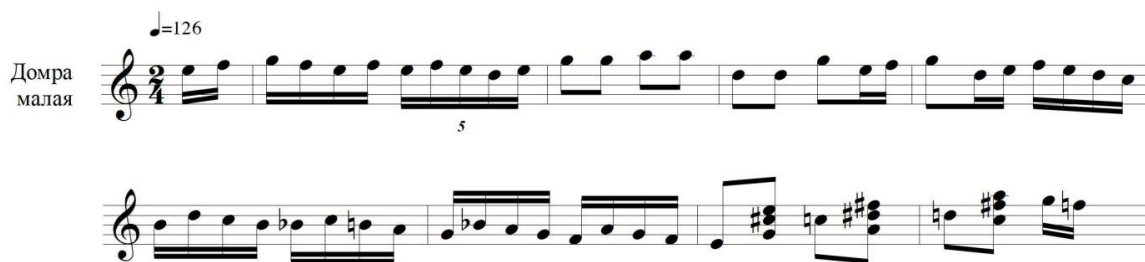
Во второй части Концерта Б. Е. Глыбовский словно компенсирует «недостаток лидерства» солирующей домры. В этой медленной части она находится в родной стихии: мелодия солиста — отсылка к лирической протяжной песне (пример 73). «Покачивание» основного звука *ми* и натуральной седьмой ступени в басовой линии, сопровождающей тему домры, а также отсутствие терцового тона сообщает этому материалу фольклорный колорит, близкий природе народных инструментов (прил. 3, рисунок 8).

Здесь впервые автор поручает домре «поющий» тематизм. Однако в процессе развития мелодия солиста «обрастает» все большим количеством усложняющих её эмоциональную палитру оркестровых деталей. Выразительность данных фактурных подробностей, их существенный развивающий потенциал ведет к тому, что партия домры все более отчетливо

воспринимается лишь как более яркая и индивидуализированная линия в ряду оркестровых голосов. Этот эффект усиливает то обстоятельство, что домра оказывает в окружении своих «прямых родственников» — оркестровой группы домр. На наш взгляд, находка важная и выразительная. Благодаря ей звучность обретает однородность и известную плотность. В то же время подчеркнутая тембровая недифференцированность фактуры не столько адресует к пейзажной музыкальной звукописи, сколько дает возможность сосредоточиться на эмоциях, в передаче которой вновь заявляет о своем лидерстве оркестр. Данная особенность наделяет высказывание цельностью и концентрированностью: слушатель не отвлекается на дополнительные оркестровые детали, а покоряется мягкому и чрезвычайно выразительному домровому «пению».

Выразительным элементом, задающим тон и настроение в медленной части, является затактовая синкопа (октавная *си* у гуслей и гобоя). Этот микст сочетает, с одной стороны, пронзительность, а с другой стороны, некоторую отрешенность. Вместе с приходящимся на первую долю основным тоном *ми* данный затакт поддерживает колорит звенящей пустоты, найденный автором в первой части Концерта. Завершается интермеццо так, как положено самостоятельной пьесе: ресурс развития «выбран» полностью. Это касается интонационного, фактурного, гармонического, ритмического его аспектов. В этот момент весьма отчетливо проявляет себя именно сюитная функция медленной части, полностью завершенной и вполне самостоятельной.

Финал Концерта Б. Е. Глыбовского после столь фундаментального завершения его второй части воспринимается как отдельная яркая виртуозная пьеса. Как было указано, написан он в традиционной для финалов сонатно-симфонических и концертных циклов форме рондо. Характерной для подобных финалов является и игровая природа материала, в котором солирующая домра получает возможность продемонстрировать свой выразительный и технический потенциал.



Пример 80. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Финал. Тема рефрена

Партия солиста буквально «оплетает» своим вращательным движением материал оркестра, отчего тематическая и жанровая двуплановость, свойственная материалу первых двух частей, поначалу отходит на второй план. Сведенные в единую центробежную вертикаль песенная и пейзажная лирика — с одной стороны, и танец — с другой, в финале разведены «горизонтально». Танец — рефрен, песня — эпизоды. Однако в эпизодах финального рондо партия оркестра вновь насыщается множеством выразительных деталей, придавая им самостоятельный характер, в то время как солист со своим типичным для концерта виртуозным материалом вновь принимает роль своеобразного «инкрустирующего» голоса.

Обилие подробностей в оркестровой ткани может создать обманчивое впечатление некоторой импровизационности, а также отчасти усложнить работу дирижера. Но в действительности в этом и проявляется двойственность жанра, о которой шла речь. Вместе с тем, необходимо признать, что обилие оркестровых деталей вызывает ощущение живописности, свойственной частям сюиты, но одновременно они сообщают сочинению особый нарядный, концертный колорит.

Композиционной особенностью финала Концерта Б. Е. Глыбовского является то, что все проведения рефрена являются точным повторением первоначального его вида с сохранением не только материала, но и инструментовки. Вследствие этого общая динамика формы несколько снижается. Драматургическая суть формы рондо заключается не только в возвращении рефрена, но и в преодолении этого возвращения. Впрочем, своей

неизменностью рефрен финала Концерта Б. Е. Глыбовского напоминает припев, что полностью соответствует песенно-танцевальной природе его русского по духу тематизма.

В завершающей части Концерта композитор обращается к приёму, дополнительно свидетельствующему в пользу именно концертности данного произведения. В третьей части автор вводит материал предыдущих частей — приём, характерный для симфонии, сонаты, концерта. Этот материал появляется с изменениями, в формате своего рода отсылок к темам первой и второй частей. Вновь возникает пульсация восьмыми — важный элемент, цементирующий структуру первой части Концерта. Пульсация придает динамичность оркестровой фактуре, поддерживая общий тонус движения.

С изменением фактуры и укрупнением пульса (переход на четверти) во втором эпизоде финала появляется тема, адресующая слушателя к выразительной сфере медленной части: в партии солиста звучит кантилена (прил. 3, *рисунок 7*). В этот момент весьма ярко проявляет себя функция инкрустирования оркестровой ткани, присущая домре в данном сочинении.



Пример 81. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Финал. Второй эпизод, тема солиста (т. 299-314)

Незаслуженно забытый «Зимний концерт» для домры и русского народного оркестра Б. Е. Глыбовского оригинальностью замысла и яркостью материала представляет значительный интерес как для исполнителей, слушателей, так и для исследователей. Большим его достоинством является и то, что композитор, будучи на протяжении многих лет артистом оркестра народных инструментов, создал партитуру, демонстрирующую знание природы этого коллектива, равно как и возможностей солирующего инструмента.

Работа над Концертом для домры и камерного оркестра Евгения Александровича Стецюка⁷² велась на протяжении ряда лет. В 1998 году впервые были исполнены Прелюдия и Скерцо, в 2005 году состоялась премьера всего цикла, включившего финал — Рондо-токкату. Инициатором создания Концерта и первым его исполнителем стала Наталья Николаевна Шкребко.

Концерт для домры и камерного оркестра Е. А. Стецюка представляет собой традиционный трёхчастный цикл. Как и в случае с Концертом Б.Е. Глыбовского, при знакомстве с этим произведением создается отчасти двойственное представление о его жанре. С одной стороны, данное сочинение с его яркой и выразительной партией солиста, вступающей в постоянное соревнование с не менее выразительной оркестровой партией, содержит очевидные признаки концерта. С другой — характер соотношения частей, в частности, обособленность финала (как по языку, так и по масштабу) указывает на присутствие ещё одного жанра, а именно — сюиты. В пользу сюитности свидетельствует и тот немаловажный факт, что в Концерте нет ни одной части, написанной в сонатной форме.

Открывает Концерт Прелюдия, в которой автор соединяет два типа прелюдирования. Первый раздел Прелюдии вызывает ассоциацию с прелюдией-фантазией. Подтверждение тому — повествовательный, отчасти импровизационный характер материала с вольным ритмическим развитием мелодии.

⁷² В разделе о Концерте Е. А. Стецюка (с. 158 – 168) дополняются и развиваются положения, опубликованные в статье автора диссертации «Концерт для домры и камерного оркестра Евгения Стецюка: особенности композиции и драматургии» [206].

Andante $\text{♩} = 69$

Домра
малая

Ф-п.

Пример 82. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Прелюдия». Тема прелюдии-фантазии (т. 1-9)

Вместе с тем, на территории первого раздела в оркестре вызревает второй тип прелюдирования — прелюдия-токката. Движение в оркестре, изначально лишь поддерживающее тянущиеся ноты в мелодии солиста, по мере своего развития все более активно проникает и в партию домры. Одновременно с этим оркестровая фактура все более насыщается кантиленой. В результате во втором разделе Прелюдии как итог диалога солиста и оркестра устанавливается типичная токкатная фактура. И если в первом разделе тематизм солиста был как бы вплетён в оркестровую ткань, то в прелюдии-токкате их взаимоотношения кардинально меняются. Домра со своим материалом «выходит на авансцену», в то время как оркестр принимает на себя аккомпанирующую функцию.

Con moto

Домра
малая

Ф-п.

Пример 83. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Прелюдия». Тема прелюдии-токматы (т. 51-56)

Тематизм двух данных разделов объединяет главный мотив в партии солиста, с которого начинается сочинение. Во втором разделе он становится элементом пассажей в партии домры. Этим же мотивом завершается Прелюдия, отчего возникает ощущение, что заканчивается она не точкой, а многоточием. Неслучайно композитор обозначает переход в следующей части *attacca*.

Вторая часть Концерта — Скерцо — по характеру, языку и строению адресует слушателя к так называемым «злым» скерцо Д. Д. Шостаковича. Эта отсылка, усиливающая драматизм музыки, подчеркнута цитатой темы из Токкаты из Восьмой симфонии автора «Леди Макбет». Однако надо признать, что выразительные возможности домры, при всем их богатстве и разнообразии, в

значительной мере ограничивают автора в части достижения того трагического накала, который характеризует эту часть Восьмой симфонии Д. Д. Шостаковича. Вследствие этого возникает определенная двойственность эффекта цитирования. С одной стороны, отсылка недвусмысленно подчеркивает трагический характер музыки, но, с другой стороны, специфику природы солирующего инструмента трудно сопоставить с тем «градусом» драматизма, которым отмечено цитируемое произведение Шостаковича. В результате данная цитата воспринимается как в значительной степени декларативная отсылка, как некий СИМВОЛ.

The image shows a musical score for a Domra and Piano. The top system includes a Domra part (labeled 'Домра малая') and a Piano part (labeled 'Ф-п.'). The Domra part begins with a piano (*p*) dynamic and a glissando. The Piano part includes a *simile* marking. The bottom system continues the musical notation for both instruments. The tempo is marked 'Vivace' with a metronome marking of 164. The key signature has one flat (B-flat).

Пример 84. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Скерцо». Основная тема (т. 88-96)

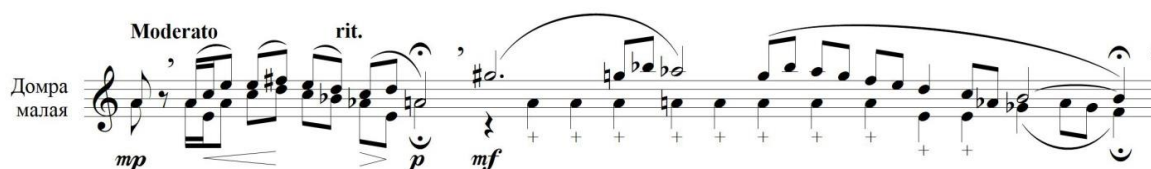
Вместе с тем, механистичность движения в крайних разделах Скерцо, в основе которой лежит пульсации восьмыми по трезвучию ре-минора, своей остинатностью как бы «примиряет» соперничающих домру и оркестр. Ещё одним отдаленным напоминанием о Третьей части Восьмой симфонии Шостаковича является *glissando* в партии солиста. Однако в данном случае этот приём, будучи инверсией первоисточника, как интонационно, так и образно сообщает музыке явно не трагический характер. Это скорее легкое, скерцозное

завершение фразы.

В продолжающемся соревновании домры и оркестра оппонентом солиста выступают сначала мотив у фагота, а затем у валторны. С каждым новым своим появлением данный мотив, разрастаясь, наращивает напряженность развития. Вследствие этого диалог домры и оркестра становится все более динамичным и драматичным.

В ходе все более обостряющегося соревнования партия солиста под давлением агрессивного остинато в оркестре присоединяется к его фактуре. При этом лаконизм данного остинато постепенно начинает уступать место все увеличивающемуся количеству деталей (вкрапление триолей, шестнадцатых, двойных нот); его графика искажается, подобно дробящемуся отсвету луча в осколке стекла. Плотность событий в мелодии, гармонии и фактуре в конечном итоге разрушает оstinatность ритмического движения, и после кульминационного *tutti* на гребне развития в партии солиста возвращается начальная тема Скерцо, поддерживаемая скрипками, флейтой и гобоем. Однако она не выдерживает испытания на прочность: тема распадается на отдельные реплики в партиях духовых инструментов, а затем и в партии домры.

Средний раздел Скерцо — *Cantabile* — своего рода лирическое отступление; именно он подготавливает каденцию солиста. Здесь возникает динамический спад, который приостанавливает драматическое нагнетание в оркестре. Однако развитие происходит таким образом, что песенное начало насыщается экспрессией подвижных эпизодов Концерта. Подобный эффект достигается, прежде всего, посредством усложнения партии солирующей домры, уплотнения её фактуры, итогом чего и становится каденция, выстроенная на интонациях среднего кантиленного и крайних токатных разделов части. Начинается каденция с существенно переосмысленной по своему характеру основной темы Скерцо, которая в данном случае изложена терциями.



Пример 85. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Скерцо». Основная тема в каденции

Материал солиста в каденции осложняется существенным количеством деталей — композитор инкрустирует тематизм домры специфическими исполнительскими приемами. В её фактуре появляются аккорды, а кульминация в крайне высоком регистре звучит пронзительно и напряженно. В результате лирический материал, обогащенный виртуозными элементами, возвращает действие к токкате в динамизированной под воздействием произошедших в каденции событий репризе.

Финал Концерта — Рондо-токката, — как уже отмечалось, гораздо более самостоятелен, чем это свойственно заключительной части традиционного концертного цикла. Вместе с тем, Рондо-токката — именно финал. Данную его функцию автор подчеркивает в том числе тематическими средствами. В финале стилистическая игра, заданная в Скерцо отсылкой к музыке Шостаковича, поддерживается обращением к интонационной сфере кларнетового «Еbony Concerto» И. Ф. Стравинского (речь идет о вступлении и разделе *C*). Цитирование тематизма Стравинского с представляемым им образным и интонационным строем в существенной мере уравнивает драматический накал второй части Концерта Е. А. Стецюка. Своего рода замыкающую смысловую арку создает появление в финале начальной темы Прелюдии и измененной басовой темы из Скерцо.

Что касается авторского определения формы и жанра финала Концерта, то оно, на наш взгляд, требует определенного рода комментария. Композицию этой части можно представить в виде схемы, где *A* — основная тема токкаты (с точки зрения композитора — рефрен), *B* — новая лирическая тема, *C* — разработка, основанная на материале *A*, *D* — тема из Прелюдии, *A1* —

возвращение основного материала с существенными изменениями.

Вступление – А – В – С – D – A1 – Вступление – Кода.

Как видно из приведенной схемы, форма рондо в данном случае существенно переосмыслена. Можно предположить, что в качестве второго рефрена композитор представлял разработку (раздел *С*), построенную на интонациях основного материала. В таком случае оказывается нереализованным один из важнейших формообразующих принципов рондо — мультирепризность. Согласно этому принципу каждое возвращение рефрена есть подготовленная реприза, и чем более активно её готовят, тем более активно преодолевают. В данной же ситуации возвращающийся в разделе *С* значительно переосмысленный основной материал *А* по драматургической функции представляет собой скорее разработку.

Реприза же появляется после раздела *D*. Она существенно сокращена и завершается кодой, предваряемой материалом вступления. Кроме того, контрастный по отношению к основной теме материал раздела *В* может быть воспринят как тема побочной партии, что означало бы возникновение рондо высшего типа. Однако, во-первых, этот материал не появляется в репризе. Во-вторых (и это представляется главным), раздел *В* и его тематизм ни по масштабу, ни по каким-либо иным признакам, в том числе интонационным, не становится носителем драматургической функции побочной партии в сонатной форме — функции вытеснения главной. Таким образом, в целом конструкция финала Концерта Стецюка для домры и камерного оркестра может быть определена либо как рондо, в котором второй рефрен превратился в разработочный раздел, либо как трёхчастная композиция с разработкой в середине и кодой.

Allegro vivace $\text{♩} = 160$

Домра малая

p

Ф-п.

p

f

Пример 86. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Рондо-токката». Раздел *A* (280-286)

Домра малая

mf cantabile

Ф-п.

Домра малая

Ф-п.

Пример 87. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Рондо-токката». Раздел *B* (т. 310-313)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем. Первая система включает мелодическую линию домры (Domra malaya) с тремолом и фортепиано (Ф-п.), которое играет гармоническую поддержку. Вторая система показывает более сложную мелодику домры с тремолом и фортепиано, играющее ритмическое сопровождение. Динамика в начале первой системы — *mp*, в конце второй — *f*.

Пример 88. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Рондо-токатта». Раздел С (т. 331-338)

Указанная двойственность формообразования в финале Концерта Е. А. Стецюка порождает два принципиально важных следствия. Первое из них заключается в гибкой, дышащей форме третьей части, обусловленной динамичным, напряженным развитием и сменой довольно ярких событий, а также в её масштабе, едва ли не превосходящем размеры первых двух частей. Все это способствует обособленному положению финала в цикле, подчеркивая его самостоятельность и противопоставляя ему образующие «цикл в цикле» тесно спаянные между собой первую и вторую части Концерта — Прелюдию и Скерцо. Такого рода финал мало характерен для традиционного концертного цикла, но при этом вполне уместен в сюите.

Второе следствие вариативности формы финала основывается на игровом, весьма изобретательном подходе автора к его схеме. В игровое поле включается не только диалог солиста и оркестра, тематизм и специфические способы и приёмы развития, но и сама структура сочинения, её каноничный вид. Данное обстоятельство свидетельствует в пользу концертной составляющей жанровой принадлежности произведения. Иными словами, двойственность

формы финала Концерта Е. А. Стецюка есть результат двойственности его жанровой модели.

После первого эпизода (если рассматривать форму финала как рондо) следует, как было отмечено, раздел *C* — разработка. Её появление существенно динамизирует развитие, а драматургическим центром этого раздела становится оркестровая кульминация, где проведение основной темы раздела *A* сопровождается сменой метра (с 4/4 на 3/4), как бы «сжимающей» такт и приводящей к ритмическому «выравниванию» по вертикали, подчинению всех партий единому мотивному «вращению».



Пример 89. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Рондо-токката». Оркестровое tutti раздела *C* (т. 346-352)

Оркестровое *solo* до предела обостряет напряжение ожидания, но, как и в Скерцо, на гребне драматического нарастания, в котором, казалось бы, не остается места лирике, композитор разрушает механическое, агрессивное по своей сути движение и возвращает слушателя в безмятежное состояние первой части. Вслед за новым оркестровым эпизодом возникает лирическая тема из Прелюдии, которая в данной конструкции представляет собой раздел *D*.



Пример 90. Е. А. Стецюк. Концерт для домры и камерного оркестра.
«Рондо-токката». Раздел **D** (т. 372-375)

Впрочем, установившемуся в разделе **D** спокойствию не суждено длиться долго: начало предыкта обозначает переход к репризе (**AI**), с появлением которой действие разворачивается стремительно, устремляясь к концу. Реприза сокращена, что добавляет динамики общему развитию. Вернувшаяся тема вступления знаменует начало коды. Резкая смена темпа, движение восьмыми у солиста, сопровождаемое акцентированными оркестровыми аккордами, приводит к финальному Presto, построенному на тематизме раздела **C**. Дальнейшее развитие буквально на едином дыхании подводит действие к заключительным аккордам, завершающим Концерт.

Отметим, что Концерт Е. А. Стецюка, продолживший линию многочастных концертов с сюитным типом циклизации, стал единственным из них, написанным для домры и симфонического оркестра. Как представляется, это чрезвычайно важное обстоятельство во многом обусловило успех произведения: исполненный впервые Н. Н. Шкребко с Норвежским симфоническим оркестром, Концерт обрел признание у широкого круга исполнителей, что, вне сомнений, подтверждает жизнеспособность и перспективность зародившегося в Ленинграде подобного союза.

В Концерте «В городе N» для домры и фортепиано Игоря Ефимовича Роголёва, написанном в 2009 году, из всех созданных на сегодняшний день многочастных концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов наиболее полно проявляет себя сочетание черт концерта и сюиты.

Явно выраженное игровое, соревновательное начало, изобретательный диалог участников «действия», театральность, эффектная, не лишенная виртуозного блеска партия солиста — все это знаки концертной составляющей «суммарного» жанра данного произведения.

В этой связи необходимо упомянуть, что в 2020 году была осуществлена редакция Концерта «В городе N» для Оркестра им. В. В. Андреева⁷³. Следует заметить, что переложение фортепианной музыки для оркестра — явление с точки зрения художественного результата довольно неоднозначное. Дело в том, что рояль, обладающий своей сложной и богатой природой звукоизвлечения, своей выразительностью, самодостаточен. Поэтому переосмысление этого материала для оркестра неминуемо ведет к результату, существенно меняющему его природу, его суть. Что касается данного сочинения, то именно в соединении домры и фортепиано композитору удастся выразить тонкий и порой неочевидный психологический подтекст⁷⁴, в то время как даже в камерном составе оркестра народных инструментов многое из найденного в фортепианной фактуре по существу исчезает. Вследствие этого замысел произведения весьма ощутимо меняется. Тем не менее, сам факт существования оркестровой версии «В городе N» является убедительным свидетельством в пользу концертности, заложенной в жанровом коде произведения. Вместе с тем, наличие программы, сюжетная и драматургическая самостоятельность частей-картин, ни одна из которых не написана в сонатной форме, исполнительский состав, нехарактерный для жанра концерта, указывает на наличие «гена сюитности» в «Дневнике уездной барышни» (таков подзаголовок Концерта И. Е. Роголёва, снятый автором при подготовке сочинения к изданию⁷⁵).

Концерт «В городе N»⁷⁶ представляет собой серию зарисовок жизни

⁷³ Редакцию осуществил артист Оркестра им. В. В. Андреева А. С. Милютин.

⁷⁴ Об этом свидетельствует сам композитор (прил. 2, с. 246).

⁷⁵ В беседе с автором данной диссертации композитор признался в ошибочности этого снятия (прил. 2, с. 246).

⁷⁶ Материалы, приведенные на страницах 170 – 179 настоящей диссертации, опубликованы в статье её автора «Нетрадиционная концепция жанра в концерте Игоря Роголёва «В городе N» как предмет анализа в музыкально-теоретических дисциплинах» [210].

провинциального городка. Ещё со времён своего студенчества И. Е. Роголёв принимал участие в фольклорных экспедициях⁷⁷, объездив многие города России, и потому быт небольших российских городков ему знаком и им любим. В понимании и подходе к образам «русской глубинки» И. Е. Роголёв близок к В. А. Гаврилину, который являлся одним из его учителей. Музыка рассматриваемого концерта словно окунает слушателя в мир персонажей Н. В. Гоголя, А. Н. Островского. В этом плане уездный город N И. Е. Роголёва является своего рода собирательным образом русской провинции. По замечанию автора, в нём есть «что-то от Вологды, что-то от Костромы, что-то от Воронежа...»⁷⁸. Кроме того, неопубликованный автором подзаголовок — «Дневник уездной барышни» — ставит перед исполнителем, равно как и перед слушателем, исследователем, вопрос: что представляет собой дневник барышни — уездной или столичной? Это не столько фиксация событий, которые с ней происходят, сколько описание её переживаний. Потому «В городе N» И. Е. Роголёва — это прежде всего эмоциональные зарисовки на фоне провинциального быта.

Отсюда ещё одна характерная черта сочинения: игровой характер материала и «состязательный» способ его развития в сочетании с демонстрацией выразительных, виртуозных, колористических возможностей солирующего инструмента в Концерте словно усилены важной особенностью его тематизма — яркой, почти живописной театральностью. Данное обстоятельство очевидным образом влияет на прояснение жанра. Как замечает в своей диссертации, посвященной инструментальным концертам Прокофьева, Н. Я. Кравец, «в концерте потенциально заложена динамичность, обусловленная его игровой спецификой, ибо он даёт возможность углубления музыкально-драматического конфликта не только инструментального, но и непосредственно визуального

⁷⁷ В каталоге коллекций основного фонда Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, содержащем сведения об экспедициях с 1962 по 2021 годы, содержатся сведения об участии И. Е. Роголёва в экспедициях в 1968 году в Вологодскую и Новгородскую области [194, с. 263, 16].

⁷⁸ Из личных бесед с композитором.

рядов, открывая тем самым дорогу для проникновения принципов театральности» [109]. По-своему театральны и названия картин концерта «В городе N»: *Променад*, *Романс*, *Полька*, *Вальс*.

Четыре части концерта — четыре зарисовки, и хотя композитор принципиально избегает сонатной формы, черты динамического сопряжения как важнейшего метода формообразования, определяющего сонатность, присутствуют в этом сочинении. Речь идет о характере взаимоотношений первой и второй частей Концерта. Появление медленной части подготовлено: тематически она связана с первой частью. Кроме того, вторая часть играет важную роль побочного материала, вытесняя тематизм первой части. Таким образом, можно предположить, что первая картина концерта «В городе N» («*Променад*») выступает в качестве масштабной и развернутой главной партии. Как было указано, здесь отсутствует традиционная для первой части концерта классическая структура сонатной формы. Вместе с тем, специфика её взаимодействия со второй частью подтверждает это предположение. Вторая картина «*Романс*» — традиционная медленная часть для сонатно-симфонического цикла и одновременно побочная партия (как по тематизму, так и по функции). Третья картина «*Полька*» — жанровая часть, подобна скерцо в сонатно-симфоническом цикле. Четвёртая картина «*Вальс*» — финал концерта, его драматургический итог.

Следуя традиции, заложенной М.И. Глинкой и продолженной М. П. Мусоргским, П. И. Чайковским, Д. Д. Шостаковичем, В. А. Гаврилиным, И. Е. Роговым, обращаясь в своем творчестве к бытовому материалу, передаёт тонкие и подчас неочевидные психологические подробности воплощаемого в звуках образа, когда сквозь черты бытовой жанровой музыки «просвечивает» психологический театр композитора. Это является одной из характерных особенностей творчества И. Е. Рогова.

В этой связи примечательно, что композиция всех частей концерта «В городе N» строится словно бы по одной схеме. Каждая из них начинается с очевидно бытового материала, с указанием его жанрового происхождения, но

заканчивается совершенно нетипично, а иногда и вовсе противоречиво по отношению к заявленной жанровой модели. Марш, романс, полька, вальс — все эти картины композитор завершает своеобразным психологическим резюме. В результате музыка, поначалу кажущаяся бытовой, лёгкой и прозрачной, сохраняя эту прозрачность, тем не менее, обретает в конце каждой части явно выраженный драматизм.

Чрезвычайно значимым в драматургическом отношении является метод, которым композитор скрепляет своё сочинение. Речь идет о появившемся ещё в первой части материале, который кажется возникшим из ниоткуда и как бы никуда пропадающим. Речь идёт о триольном завершении первого предложения основной темы. Вместо ожидаемого повторения появляется нечто вроде авторского комментария; повисает вопрос — неразрешённый и не лишённый внутреннего драматизма. В разных вариантах он будет появляться неоднократно, вплоть до финала. Этот материал вклинивается в музыкальную ткань, будто реплика автора со своей вопросительной и нежной интонацией, и придаёт происходящему особенно пронзительный характер. Именно поэтому впервые данный мотив появляется у фортепиано; домра же отвечает на заданный вопрос.

(M. ♩=144)

Домра малая

Ф-п.

Пример 91. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Первая картина «Променад». Триольный мотив (т. 17-21)

Первая картина «Променад» в жанровом отношении является своего рода антологией маршей; здесь и полковой «уланский марш», и бытовой, и даже «олириченный» духовой марш. В этой части присутствует небольшая композиционная хитрость: новая тема *C-dur* появляется в ней так, как должна

появиться побочная партия в репризе. Яркий материал, не лишённый черт вокальности (быть может, песни или романса), производит впечатление появившейся в репризе побочной темы с тональным подчинением.

Музыкальный пример 92. Домра и фортепиано. Темп: (M. ♩=144). Домра: mf. Фортепиано: p.

Пример 92. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Первая картина «Променад». Тема C-dur (т. 45-49)

Иллюзия репризы создаёт ощущение, что событие уже произошло, но осталось воспоминание о нём. Именно поэтому, казалось бы, в совершенно неожиданных моментах (а на самом деле точно рассчитанных, ведь триоли возникают как рефрен) появляется та самая вопросительная интонация из припева главной темы, каждый раз звучащая всё более обострённо — как сама по себе, так и в столкновении с материалом, рядом с которым она находится. Неслучайно из этого созвучия рождается тема, представляющая собой аналог эпизода в разработке, как если бы это была сонатная форма. В интонационном отношении она напоминает марш, исполняемый духовым оркестром, с отсылкой и даже почти цитированием маршей конца XIX – начала XX веков.

Музыкальный пример 93. Домра и фортепиано. Темп: (M. ♩=144). Домра: ff. Фортепиано: ff.

Пример 93. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Первая картина «Променад». Аналог эпизода вместо разработки. «Олириченный» духовой марш (т. 103-107)

Однако данная тема в очередной раз приводит к появлению триольного мотива, обнаруживая тем самым его драматургическое предназначение. Он нарушает реальность события, оставляя лишь ощущение тоски и грустного воспоминания.

Подобным образом строится и «Романс». Автор признавался, что была попытка написать романс на строфы из поэмы «Граф Нулин» А. С. Пушкина «Кто долго жил в глуши печальной». Романс был сочинён, однако предпочтение композитор отдал инструментальному варианту.

The image shows a musical score for two instruments: Domra (labeled 'Домра малая') and Piano (labeled 'Ф-п.'). The Domra part is in 4/4 time, marked with a tempo of (M. ♩=68). It begins with a rest, followed by a melodic line starting on a half note G4, then a quarter note A4, and a half note B4. The Piano part is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, creating a textured accompaniment. The Domra part is marked 'cantabile' and 'p' (piano).

Пример 94. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Вторая картина «Романс». Основная тема (т. 1-6)

Достаточно вспомнить романсы П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, Д. Д. Шостаковича, В. А. Гаврилина, чтобы убедиться в том, что в трактовке романса И. Е. Роголёв продолжает традицию русских классиков. Однако и в этой картине столь отчётливо заданный жанр в конце части подвергается сомнению. Начальная мелодия, будучи проведена в репризе в двойном увеличении с прихотливым и печальным контрапунктом у домры, приобретает совершенно не бытовой характер. В своем развитии она буквально истаивает, и вновь перед нами воспоминание о событии, которое произошло, быть может, давно, а может быть, недавно, оставив в душе нашей барышни след глубокий и, похоже, нерадостный.

В средней части появляется тема, словно расшифровывающая эту эмоцию; секундовая интонация заставляет вспомнить о «вопрошающем припеве» из первой части. Вновь автор указывает на то, что реальные события из жизни

нашей героини прошли, и перед слушателем дневник — «поверенный» в её чувствах и мечтах. Взаимодействие домры и фортепиано приобретает здесь характер личного, доверительного разговора, о чем свидетельствует перекличка их мелодических линий, то вступающих с имитацией, то будто спорящих, а порой и опровергающих друг друга.

(M. ♩=92)

Домра
малая

Ф-п.

Пример 95. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Вторая картина «Романс». Тема среднего раздела (т. 46-51)

Третья картина «Полька» — яркая, гротескная часть, адресующая слушателя к полькам Д. Д. Шостаковича, В. А. Гаврилина. Однако ещё более ранним источником можно считать «злые» танцевальные эпизоды в балетах П. И. Чайковского. Очевидно, так следует трактовать и Польку в Концерте И. Е. Роголёва; неслучайно в музыке частые остановки и постоянно «промахивающаяся» сильная доля.

(M. ♩=138)

Домра
малая

Ф-п.

Пример 96. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Третья картина «Полька». Основная тема (т. 1-11)

Движение в Польке в процессе развития начинает напоминать раскручивающийся «маховик». Вряд ли можно ассоциировать его с переживаниями уездной барышни; скорее это нечто, что окружает её, что внушает ей если не страх, то, по крайней мере, опасение. В такие моменты Полька перестаёт быть танцем; она приобретает черты всё более жёсткого, беспощадного механизма. Именно эта эмоция приходится на кульминацию. Здесь присутствует приём «жанровой мутации», характерный для творчества И. Е. Роголёва. Полька перестаёт быть полькой; она становится всё уничтожающим на своём пути маршем.

(M. ♩=138)

Домра
малая

Ф-п.

Пример 97. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Третья картина «Полька». Маршевая тема (т. 96-100)

Вершиной этого «закрутившегося» движения становится каденция солиста. Небольшая по масштабу, при этом чрезвычайно экспрессивная, она является своего рода эмоциональным выплеском, а быть может и попыткой вырваться из гущи взволновавших барышню событий.

tempo ad libitum poco a poco acceler.

Домра
малая

Пример 98. И. Е. Роголёв Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Третья картина «Полька». Каденция солиста

Вслед за тем слушатель словно вновь оказывается на балу. Возникает незатейливая тема, почти цитата из множества полек — от С. В. Рахманинова до Д. Д. Шостаковича и В. А. Гаврилина. Тем не менее, данный уход в *As-dur* и кажущееся просветление несёт отпечаток того, что произошло в середине — той агрессивной машины, которая обрушилась на нашу героиню.

Четвёртая картина «Вальс» — финал, драматическая кульминация цикла. Традиция психологизации жанра, как уже отмечалось ранее, — одно из достижений русской музыки, не только симфонической, но и камерной, не говоря уже о вокальной, оперной. Озаглавив данную часть «Вальсом»,

композитор, вместе с тем, делает всё возможное для того, чтобы этот вальс воспринимался как отражение вальса, ощущение от вальса, его воспоминание. Отсюда и прерывающийся аккомпанемент, и затейливая мелодия с украшениями. Это скорее чувство, вызванное вальсом. Возможно память о нём и о том, чему вальс был музыкальным сопровождением.

(M. ♩=76)

Домра
малая

Ф-п.

tr

Пример 99. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Четвёртая картина «Вальс». Основная тема (т. 1-5)

Особенно драматично звучит средний раздел. Здесь, как и в предыдущих частях, в момент жанрового прояснения наступает кульминация; именно тогда возникает наиболее драматическая эмоция. В кульминации «Вальса» наиболее очевидно обнаруживают себя черты танца. Предшествует ей как бы несостоявшаяся средняя часть (*B-dur*). Этот материал, близкий тому, который был в первой части (светлый, несколько романтический — несостоявшееся просветление, несбывшаяся мечта), — намёк на тематическую арку, объединяющую цикл. Его вытесняет тема в *h-moll*, из всех тем финала наиболее отчётливо связанная с жанром вальса.

(M. ♩=76)

Домра
малая

Ф-п.

Пример 100. И. Е. Роголёв Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Четвёртая картина «Вальс». Тема *B-dur* (т. 38-40)

(M. ♩=92-96)

Домра
малая

Ф-п.

Пример 101. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Четвёртая картина «Вальс». Тема *h-moll* (т. 53-56)

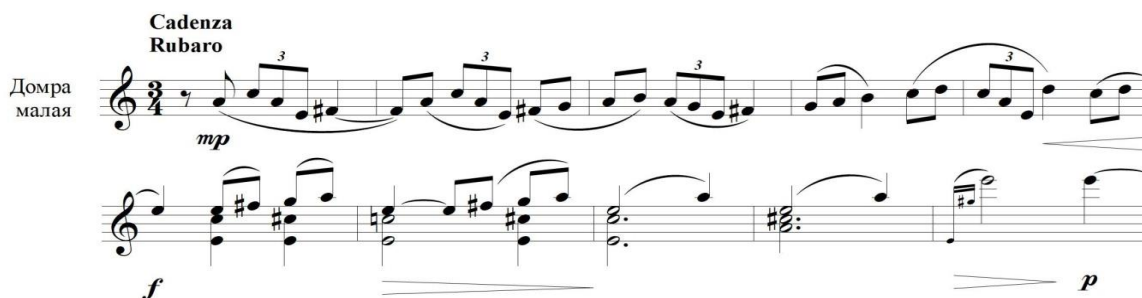
Неслучайно присущий этой теме драматизм напрямую подготавливает появление триольного мотива первой части. Вторжение драматического припева приводит к тому, что вальс буквально «рассыпается» на мелкие, острые, ранящие осколки. Именно его появление и придает содержанию «Дневника уездной барышни» чувство гораздо более объёмное, глубокое и сложное, чем способен выразить материал, ограниченный рамками заявленных жанровых моделей.

Как отмечалось, взаимоотношения домры и фортепиано в Концерте «В городе N» носят игровой, соревновательный характер. При этом взаимодействие участников действия осуществляется сразу на нескольких уровнях: тембровом, психологическом, уровне театральных амплуа. Все они тесно связаны между собой. Богатая тембровая природа домры и фортепиано определяет их многоликость, способность принимать на себя разные роли (что в известной степени компенсирует отсутствие палитры оркестровых красок в Концерте). В то же время расположенность обоих инструментов к камерному музицированию помогает композитору выразить психологический подтекст в музыке. При этом в каждой из картин их диалог выстраивается будто по одному и тому же алгоритму. Начало картины предстает как пьеса, в которой фортепиано аккомпанирует солирующей домре, о чем свидетельствует четкое функциональное распределение: тематический материал у домры и сопровождающая бас-аккордовая линия у фортепиано. Однако по ходу развития их взаимоотношения существенно усложняются, а четкость границ распределения ролей размывается. Многослойность взаимоотношений домры и фортепиано подчеркивает оригинальность трактовки жанра в Концерте «В городе N».

Изучение многочастных концертов для домры с сюитным типом циклизации позволяет выделить два подхода их авторов к выбору исполнительских средств в партии солирующей домры. Первый из них связан с общей для развития жанра тенденцией к расширению и техническому усложнению её арсенала. К числу произведений, представляющих данный подход, можно отнести Концерты Л. П. Балая и Е. А. Стецюка. Вторым подход, характерный для сочинений с объявленной программой (речь идет о «Зимнем концерте» Б. Е. Глыбовского и концерте «В городе N» И. Е. Рогалёва), отличается тем, что, при всей выразительности и яркости материала солиста, виртуозное начало в нём отходит на второй план. Виртуозность здесь уступает место темброво-колористическим поискам, направленным на воплощение

эмоционального состояния и его изменений, отраженных в смене различных, порой несовместимых на первый взгляд, деталей.

Чрезвычайно важным признаком, указывающим на разницу между двумя обозначенными подходами, являются каденции солирующей домры. В концертах Л. П. Балая и Е. А. Стецюка эти сольные эпизоды, весьма развернутые и сложные, становятся узловыми моментами в драматургии произведения. Каденции в концертах Б. Е. Глыбовского и И. Е. Роголёва, существенно более лаконичные по масштабу и набору исполнительских средств, различаются по функции. Небольшой по размеру домровый сольный эпизод в Концерте Б. Е. Глыбовского возникает как своего рода переход к побочной теме в репризе (*пример 102*), тогда как каденция в Концерте И. Е. Роголёва, являясь «эпицентром» закрутившегося в «Польке» движения, становится важнейшим драматургическим звеном цикла (*пример 98*).



Пример 102. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Каденция солиста (т. 148-157)

В контексте вышесказанного Концерт Г. А. Гаусмана стоит несколько особняком. Как было указано, это сочинение стало для композитора своеобразной лабораторией по изучению русских народных инструментов, и потому в нём заметны как попытки «нащупать» картинность, созвучную природе этих инструментов, так и стремление создать концертный цикл с присущей ему демонстрацией возможностей солирующей домры. Последнее подтверждает и наличие каденции солиста (приложение 3, *рисунок 5*). Эта двойственность повлияла на выбор исполнительских средств в партии домры, обусловив то, что Концерт сложно отнести к какому-либо из подходов, обозначенных выше.

Г. А. Гаусман в своем Концерте обращается к традиционным приёмам игры, звучащим на домре выигрышно и убедительно. Однако в данном случае эти приёмы в силу нейтральности материала не столь широко раскрывают богатейший спектр домрового звучания. И даже каденция, несмотря на фактурное разнообразие, оставляет впечатление сольного фрагмента, написанного для некоего солирующего инструмента — не обязательно для домры.

Концерт Л. П. Балая с его генетическим сходством с одночастным концертом виртуозного вида, демонстрирует обширный спектр новаторских для того времени ярких исполнительских приёмов, применением которых, по-видимому, автор обязан сотрудничеству с талантливым музыкантом Михаилом Михайловичем Мирошниченко. Особенно заметно это сотрудничество в масштабной и сложной с исполнительской точки зрения каденции, в которой домра предстает во всем своем виртуозном и колористическом великолепии. Одного лишь перечисления исполнительских приёмов, которыми пользуется композитор в данном сольном эпизоде, достаточно для того, чтобы составить впечатление о богатстве тембровой и штриховой палитры домры.

В высшей степени выразительно звучат вошедшие в домровую практику традиционные исполнительские средства, такие как *tremolo*, удары вниз, переменные удары, аккорды, дубль-штрих, флажолеты, *glissando*, *pizzicato* (в том числе и пальцами левой руки), игра за подставкой. Однако наибольший интерес вызывают следующие приемы и обозначения: щипок струны двумя пальцами сверху, удары медиатором по панцирю и соскок медиатора с панциря на деку, «предельно высокий звук» (согласно авторской ремарке). Все эти нетривиальные исполнительские средства и способы звукоизвлечения свидетельствуют о поисках новых красок в звучании домры (в том числе и посредством шумовых эффектов). Причем для всех названных приёмов композитор разработал особые знаковые обозначения (приложение 3, *рисунок 3*). Разнообразие домровой партии в каденции поддерживает вступающий на территории её завершения оркестр. Согласно указанию автора, здесь «часть оркестра хлопает в ладоши,

часть оркестра стучит в ложки». В клавире же эти чрезвычайно заметные, акцентные приемы заменяются на удары ладонью о крышку рояля (*пример 65*).

Отдельно следует отметить прием, обозначенный композитором *sord* (очевидно, речь идет об игре *con sordino*). Автор поясняет, что под данным термином имеется в виду «легкое прикосновение к струне правой ладони (у запястья) и одновременное извлечение медиатором заданных звуков» [21, с. 2]. Иными словами, на домре «сурдиной» (своего рода «демпфером») служит запястье правой руки. Сложность применения данного приема состоит в требуемом ограничении свободы движения правой руки и, как следствие, пусть незначительном, но неминуемом её зажиме. Впрочем, необычный звуковой эффект, которого таким способом звукоизвлечения можно добиться, окупает все трудности.

Одним из очевидных достоинств Концерта Е. А. Стецюка является то, с какой изобретательностью автор пользуется широким спектром домровых исполнительских средств⁷⁹. При этом усложнение и обогащение этого спектра здесь происходит иным образом, нежели в Концерте Л. П. Балая. Н. Н. Шкребко, осуществившая исполнительскую редакцию партии домры в Концерте Е. А. Стецюка, отмечает любопытный факт. По её словам, композитор зачастую пишет для домры будто намеренно неудобно, лишь в редких случаях отступая от начального нотного текста или редактируя его в угоду большей приспособленности к специфике инструмента (прил. 2, с. 310 – 311). В этой принципиальной позиции есть свой аргумент, своя логика, поскольку, например, в рассматриваемом Концерте подобное «неудобство» связано с достижением большего драматического напряжения.

Примером подобного драматургически оправданного «неудобства» можно считать соединение представленных в изобилии колористических приемов (флажолеты, игра за подставкой, *glissando*) с традиционными способами звукоизвлечения на домре, которое ставит перед исполнителем ряд

⁷⁹ Приведенные материалы исследования исполнительских средств в партии солиста в Концерте Е. А. Стецюка (с. 183 – 184) частично опубликованы в статье А. А. Упановой [206].

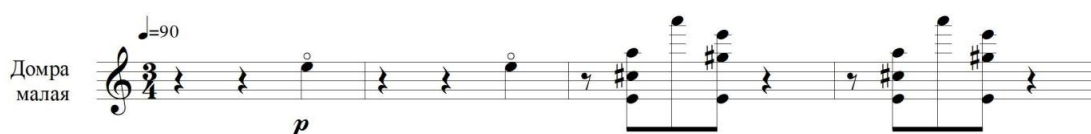
задач, отнюдь не ограничивающихся преодолением технических сложностей. Вне всякого сомнения, особенность сольной партии, о которой идет речь, имеет существенное выразительное значение. В работе над фрагментами, в которых происходит «наслоение» различных, а, порой, противоположных по своей природе приемов звукоизвлечения, солисту надлежит определить, какой из фактурных пластов является ведущим, а какой – аккомпанирующим, каков характер их взаимодействия, словом, как автор выстраивает драматургию сочинения. Так, например, в сольной каденции домра, исполняя мелодию на *tremolo*, сопровождает её аккомпанементом *pizzicato* пальцами левой руки по открытым струнам (*пример 85*). Прием, требующий изрядной подготовки, но при этом чрезвычайно эффектный и выразительный.

В приведенном фрагменте перед солистом стоит ещё одна немаловажная задача: провести тему на *legato*, а это требует повышенного внимания к выбору аппликатуры, от которой зависит художественное качество исполнения. Наиболее оптимальным в данном случае представляется закрепление за пальцами левой руки определенных функций. Например, исполнение так называемого «сдергивания» (*pizzicato* пальцами левой руки) “закрепленным” за этим материалом четвертым пальцем даст возможность вести непрерывную мелодическую линию остальными свободными пальцами.

Существенную сложность с исполнительской точки зрения представляют так называемые «подцепы» (то есть удары вверх при переходе со струны на струну), часто встречающиеся в подвижных эпизодах Концерта Е. А. Стецюка и выступающие здесь как своего рода специфический приём игры. Как было указано, при всей трудности, данный прием обладает значительной выразительностью, поскольку естественным образом обеспечивает необходимое внутреннее напряжение. При этом исполнителю надлежит соблюдать ритмическую точность и следить за динамической ровностью *up-down* — ударов вверх и вниз. Особое внимание при исполнении подцепов стоит уделить легкому «отскакивающему» кистевому движению правой руки, чтобы звук не терял своей полётности и звонкости.

Второй подход к выбору исполнительских средств в партии солирующей домры многочастных концертов с сюитным типом циклизации, связанный со своего рода психологизацией повествования, а также со звукоизобразительностью и театральностью, ярко проявляется в концертах Б. Е. Глыбовского и И. Е. Роголёва.

В Концерте Б. Е. Глыбовского в партии солиста автор умело пользуется выразительными средствами, давно опробованными в репертуаре для домры. Однако традиционность исполнительских приемов, колористического и тембрового решений отнюдь не лишает материал солиста свежести и оригинальности. Напротив, обозначенная особенность партии домры свидетельствует о высокой степени приспособленности материала к специфике инструмента. Именно традиционными исполнительскими средствами композитору удается с почти визуальной достоверностью создать в звуках пейзаж-настроение. Так, например, звонкость флажолетов вызывают ассоциацию с колокольцами запряженной тройки. Их сочетание с аккордами, полнозвучно раскрывающими динамический потенциал и красоту тембра солирующей домры и создающими своего рода аллюзию на звучание родственного ей инструмента — балалайки, — воссоздает колорит русской зимы.



Пример 103. Б. Е. Глыбовский. Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра. Первая часть. Партия солиста на территории побочной темы (т. 72-75)

Особую краску тематизму солиста в Концерте Б. Е. Глыбовского придают форшлагги, являющиеся здесь ярким средством выразительности. Эти украшения поддерживают инкрустирующую роль партии солирующей домры (*пример 78*). Изящество и легкость форшлага на домре достигается при помощи компактного кистевого движения правой руки, скоординированного с движениями левой руки.

Инкрустирующая функция солиста особенно заметна в моменты, когда на территории небольшого по размеру фрагмента встречается, казалось бы, несопоставимое с его масштабом количество приёмов игры в партии домры. Причем такие фрагменты можно обнаружить как в первой части (материал домры на территории побочной темы), так и во второй (средний раздел) и в третьей (эпизоды). Следует признать, что это разнообразие вызывает ощущение некоторой пестроты в фактуре тематизма солирующей домры. Для того чтобы исполнение подобных фрагментов было красочным, но при этом цельным, солисту необходимо придать единообразие туше, выровнять динамику (особенно в моменты соединения одноголосия, двухголосия, аккордов), подчинить весь материал общей фразировке. В таком случае удастся максимально точно выразить авторский замысел — пейзажной звукописью создать многогранную музыкальную картину.

Одной из важнейших особенностей Концерта «В городе N» И. Е. Роголёва стала психологизация жанровых моделей, когда через бытовой материал словно сквозь приоткрытый занавес «проглядывает» психологический театр композитора. Это наиболее заметно во второй картине Концерта. «Романс» начинается с незатейливой на первый взгляд напевной мелодии (*пример 94*). Однако по мере развития её интервалика становится все более широкой и экспрессивной. Исполняемая на одной струне, эта лирическая тема приобретает все более драматический оттенок. «Пропевание» широких интервалов на *tremolo* на одной струне позволяет сохранить столь необходимое в медленной музыке напряжение дыхания, но ожидаемо вызывает ряд технических вопросов. Прежде всего, исполнителю необходимо учитывать, что чем шире интервал, тем больше времени и воздуха потребуется, чтобы преодолеть расстояние между звуками. Равно как и наоборот — в узких интервалах время несколько «сжимается». Следование такому принципу расстановки акцентов поможет придать движение, где оно необходимо (например, в восходящих гаммообразных построениях), либо, напротив, несколько «оттянуть» и подчеркнуть смысловые кульминационные вершины.

Кроме того, пожелание композитора исполнять тему «Романса» на одной струне настолько продолжительно, насколько позволяет её диапазон, обуславливает важнейший технический вопрос о плавности смен позиций в левой руке и ровности звуковедения в правой. Основная сложность состоит в том, что правой руке надлежит вести мелодию в известной степени «обособленно», не реагируя на смену позиций в левой руке. В свою очередь, задача левой руки — подготавливать эти переходы опережающим движением запястья, которое является направляющим. Существует также небольшая исполнительская «хитрость»: в момент смены позиции можно слегка филировать звук на стыке переходов.

Театральный колорит чрезвычайно разнообразно и красочно раскрывается в подвижных эпизодах Концерта. Это и «Променад» со свойственной ему сменой характерных, контрастных эпизодов, и, прежде всего, «Полька» — жанровая часть Концерта, являющаяся ярчайшим, по-настоящему театральным номером. Полька насыщена ритмическим разнообразием, обилием метрических «сбивок» и наслоений. Отсутствие баса на первую долю во многих фрагментах этой части обуславливают необходимость находить «опоры» порой едва ли не между долей, объединяясь «по вертикали» с партией фортепиано (*пример 96*).

И в первой, и в третьей картинах «В городе N» обнаруживает себя смещение акцентировки в повторяющихся мотивах, что свойственно стилю письма И. Е. Роголёва. Исполнение данной выразительной детали потребует от исполнителя исключительной точности в соблюдении этой акцентировки, её «вплетения» в общую мелодическую канву.



Пример 104. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Первая картина «Променад» (т. 89-93)



Пример 105. И. Е. Роголёв. Концерт «В городе N» для домры и фортепиано в четырёх картинах. Третья картина «Полька» (т. 48-55)

Не менее разнообразен в ритмическом плане и финальный «Вальс» (пример 99). Ввиду интонационной гибкости тематизма он ставит перед солистом непростую задачу объединить ритмическую точность исполнения и свободу дыхания. «Вальс», несмотря на присутствующие в нём драматические ноты, должен звучать как танец — легкий и изящный. При этом партия домры содержит в себе большое количество исполнительских приемов.

Так, например, основная тема солиста сочетает длинные ноты на *tremolo* и виртуозные элементы шестнадцатыми. В условиях ритмической неустойчивости в партии фортепиано, данное соединение представляет определенную трудность. С одной стороны, мелодия, контрастная по отношению к «прерывающемуся» аккомпанементу, должна звучать максимально связно. В связи с этим, подвижные элементы, исполняемые переменными ударами, необходимо внедрить в общую мелодическую линию так, чтобы переходы с одного приема игры на другой были незаметны. Для этого атака на ноту, следующую после *tremolo*, должна быть мягкой. С другой стороны, для того, чтобы ритмическая переключка домры и фортепиано состоялась, солисту необходимо исполнять мелодию ритмически точно. Поэтому недопустимо передерживать ноту на тремоло, особенно если она соседствует с подвижным элементом. Очевидно, виртуозность должна быть подчинена логике раскрытия художественного образа. Из этого следует, что задача исполнителя заключается не столько в том, чтобы показать скорость и собственную техническую оснащенность, сколько в поддержании игрового начала сочинения. Только в этом случае художественный замысел будет раскрыт максимально точно.

Заключение

Современная концертная практика со всей очевидностью продемонстрировала тот факт, что концерт для домры с оркестром не только укоренился в домровом репертуаре, но и сыграл весьма заметную роль в развитии исполнительства на этом инструменте. Выразительные и драматургические особенности произведений в данном жанре ставили перед исполнителями задачи гораздо более серьезные и сложные, чем те, которые решались при исполнении сочинений, написанных в других жанрах. В свою очередь совершенствование исполнительского мастерства домристов стимулировало обращение композиторов к созданию концертов для домры с оркестром.

Появление Концерта для домры с оркестром Ю. М. Зарицкого ознаменовало рождение самостоятельной и оригинальной ленинградской-петербургской линии в развитии жанра, формирование которой определялось индивидуальностью композиторских решений, особенностями ленинградской-петербургской домровой исполнительской школы, а также заложенными в Санкт-Петербурге традициями оркестрового исполнительства на русских народных инструментах. При этом становление ленинградского-петербургского домрового концерта происходило в условиях расцвета академического направления в народно-инструментальном искусстве во второй половине XX века, обусловившего возникновение целого ряда концертов для балалайки, баяна, домры, гуслей с оркестром. Иными словами, ленинградский-петербургский концерт для домры формировался на подготовленной почве. С одной стороны, он продолжил традицию концерта для русского народного инструмента с оркестром, с другой стороны, привнёс в его развитие новые специфические черты.

Концерты для балалайки, баяна, домры, гуслей в своем развитии проходили по существу сходные этапы. При всей оригинальности пройденного

пути каждого, они словно незримой нитью объединены общими тенденциями эволюции. Одним из её магистральных направлений стала так называемая фольклорная линия развития. Данное направление стало своего рода отправной точкой в становлении концертов для русских народных инструментов, поскольку русский фольклор (в формате цитирования подлинных мелодий или создания материала, близкого ему по духу) оплодотворил тематическую основу подавляющего большинства ранних концертов для балалайки, баяна, домры, гуслей. При этом в фольклоре и по сей день находят вдохновение композиторы, обращающиеся к жанру концерта для русского народного инструмента с оркестром. На современном этапе, как ни парадоксально, именно с фольклором связано внедрение многих современных техник письма в произведения для русских народных инструментов (в том числе и написанных в жанре концерта). Так, например, в Концерте-симфонии С. М. Слонимского сочетается фольклорный по духу тематизм и свободно трактованная додекафония.

Вторым чрезвычайно значимым в развитии концертов для русских народных инструментов направлением стал процесс симфонизации жанра. Концерты, относящиеся к этому направлению, свидетельствуют о включенности концерта для русского народного инструмента в общий контекст развития жанра инструментального концерта с присущей ему возрастающей ролью симфонического начала. Одним из первых произведений в жанре концерта для домры, в котором ощутимы принципы симфонического развития, является Концерт Б. П. Кравченко. Заложенные в нем «ростки» дали свои «всходы» в концертах И. Е. Рогалёва, А. Г. Тихомирова, Е. А. Стецюка, С. М. Слонимского.

Концерт для домры стал яркой страницей не только в музыке для русских народных инструментов, но и в отечественной музыкальной культуре в целом. Подтверждением тому являются рассмотренные в настоящей диссертации произведения. Особая роль ленинградского-петербургского домрового концерта заключается в том, что многое из найденного авторами Ленинграда – Санкт-Петербурга в области композиции, драматургии, исполнительского состава нашло своё продолжение в сочинениях отечественных композиторов.

Премьера Концерта ленинградского композитора Л. П. Балая стояла у истоков традиции двухчастного концерта для домры с оркестром. Эта линию в развитии жанра представляют концерты Б. Д. Гибалина, Ю. Н. Шишакова (№ 2), П. А. Барчунова (№ 2), Н. И. Пейко, В. В. Харисова.

Широкое распространение во всей многогранности и оригинальности трактовок обрела заложенная в домровом концерте сочинением Б. П. Кравченко идея «синтетической» одночастной композиции, тяготеющей по своей форме и драматургии к романтическому моноциклу. Своего рода наследниками этой традиции стали яркие, нашедшие признание у публики одночастные концерты А. И. Кусякова (в версиях для балалайки и для домры), Е. И. Подгайца, М. Б. Броннера («Pro et contra» для альтовой домры с оркестром, «Трансформация души» для малой домры с оркестром, «Время прощать» для балалайки с оркестром) и многие другие.

Синтез жанров концерта и сюиты, реализованный в многочастном концерте с сюитным типом циклизации с характерным для него стремлением к программности, обнаруживает себя в Концерте-сюите «Причуды» для балалайки Е. И. Подгайца и в его же Концертино для домры в шести частях. Тенденция к симфонизации концерта для домры также получила продолжение и обрела новые формы. Подтверждением тому являются созданные в последние годы четырёхчастные Симфония-концерт А. А. Цыганкова и Концерт «Времена года в Москве» Е. И. Подгайца. Одним из самых распространённых по-прежнему остается традиционный трёхчастный концерт: «Славянский концерт» для домры с оркестром русских народных инструментов А. А. Цыганкова, Концерт для домры и симфонического оркестра А. В. Чайковского и другие.

Появление Концерта И. Е. Роголёва «Доменико Скарлатти» ознаменовало начало традиции концертов для домры и симфонического оркестра. Данное направление во многом повлияло на характер дальнейшего развития исполнительских возможностей домры и способствовало её укоренению в академической музыкальной среде. Благодаря союзу с симфоническим оркестром домра перестала быть «экзотическим» инструментом, ассоциирующимся исключительно с русским инструментальным фольклором.

Более того, процесс её объединения с симфоническим оркестром оказался «обоюдовыгодным» и продуктивным, поскольку, с одной стороны, раскрывались новые грани возможностей домры, с другой стороны, симфонический оркестр приобрел чрезвычайно яркого и самобытного партнера. Неоспоримым подтверждением этого обстоятельства является всё нарастающий интерес к концертному союзу домры и симфонического оркестра у отечественных композиторов, среди которых — А. В. Чайковский, К. Е. Волков, Е. И. Подгайц, М. Б. Броннер, К. А. Бодров, Г. С. Зайцев.

Жизнеспособность данного направления, в основе которого — эксперимент с исполнительским составом, можно рассматривать и с точки зрения расширения перспектив домры в её ансамблевом сочетании с фортепиано. Подтверждение тому — Концерт «В городе N», являющийся не пьесой, в которой пианист выполняет функцию концертмейстера, а концертом, в котором соблюдены все признаки жанра за исключением того, что в качестве участника диалога с домрой здесь выступает рояль.

О продолжении поисков новых темброво-колористических сочетаний свидетельствуют созданные во время написания настоящей диссертации сочинения: Двойной концерт «Рандеву» для домры и виолончели (или джазового контрабаса) с оркестром Е. И. Подгайца (2020), Концерт для домры и хора *a capella* К. А. Бодрова (2022), Двойной Концерт-буфф для скрипки, мандолины и домры с оркестром А. В. Чайковского (2023). В этой связи можно также отметить сочинение петербургского композитора В. Л. Круглика «Машенька и медведи» (2018), в одной из версий которого домра выступает в ансамбле с духовым оркестром. Отдельно обратим внимание на масштабный конкурс композиторов «Prima Domra», прошедший в 2024 году в номинациях: «сочинение для солирующей домры и камерного хора», «сочинение для солирующей домры и струнного оркестра», «сочинение для домры и фортепиано».

Важнейший вывод, который позволяет сделать предпринятое исследование, заключается в том, что, как показало время, ленинградский-петербургский концерт для домры оказался своего рода творческой

лабораторией в развитии жанра. При этом появление новых концертов всегда было сопряжено с «живой» творческой потребностью композиторов, исполнителей, слушателей. Созданные и создающиеся концерты свидетельствуют о том, что потенциал жанра отнюдь не исчерпан, и жизнь его будет продолжена в творчестве композиторов новых поколений.

Список литературы

1. *Абсалямова, Ф. Ф.* Произведения крупной формы для альтовой домры в творчестве современных композиторов / Ф. Ф. Абсалямова. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2016. – № 11 (73): в 2-х ч. – Ч. 2. – С. 17–19. ISSN 1997-292X.
2. *Аверин, В. А.* История исполнительства на русских народных инструментах: курс лекций / В. А. Аверин. – Красноярск: КрасГУ, 2002. – 296 с. – ISBN 5-7638-0224-1. – Текст : непосредственный.
3. *Адигезалова, Л. Л.* О национальных тенденциях в музыке ленинградских композиторов / Л. Л. Адигезалова. – Текст : непосредственный // Музыка и жизнь. Вып. 3. – Л. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 87-99.
4. Академик. Слова и энциклопедии на академике. Персоналии: Глыбовский Борис Евгеньевич. URL : https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_biography/35894/%D0%D0%BB%D1%8B%D0%B1%D0%BE%D0%B2%D1%81%D0%BA%D0%B8%D0%B9 (дата обращения 01.05.2024).
5. *Акопян, Л. О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – Москва : Практика, 2010. — 855 с. — ISBN 978-5-89816-092-0. — Текст : непосредственный.
6. *Александров, А. Я.* Азбука домриста [нотное издание] / А. Я. Александров. – Москва : Музгиз, 1963. – 57 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
7. *Александров, А. Я.* Школа игры на трехструнной домре [нотное издание] / А. Я. Александров. – Москва : Музыка, 1994. – 171 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
8. *Альшванг, А. А.* Проблемы жанрового реализма / А. А. Альшванг. Текст : непосредственный // Избранные сочинения в 2 томах. Т. 1. / Сост. А. М. Сеславинская. – Москва : Музыка, 1964. – С. 97-103.
9. *Амолин, И. А.* Альтовая домра и перспективы ее развития / И. А. Амолин. – Текст : непосредственный // Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности: материалы VII (2011 г.) и VIII (2012 г.) межрегиональных

- межвузовских научных конференций / отв. ред. Д. В. Васильев. – Москва : Калейдос, 2014. – С. 304–307.
10. *Анисимов, А. В.* Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII – XIX веков : специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Анисимов Александр Владимирович, МаГК им. М. И. Глинки – Магнитогорск, 2011. – 22 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 11. *Антонова, Е. Г.* Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дис. канд. искусствоведения : Антонова Елена Григорьевна, Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского – Киев, 1989. – 19 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 12. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 344 с. – ISBN 5-85285-205-8. – Текст : непосредственный.
 13. *Асафьев, Б. В.* Инструментальный концерт / Б. В. Асафьев. – Текст : непосредственный // Русская музыка XIX – начала XX века. – Ленинград : Музыка, 1968. – С. 201 – 210. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 14. *Асафьев, Б. В.* Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1977. – 279 с. : нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 15. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс. / Б. В. Асафьев; Ред., вступ. статья, с. 3–18, и коммент. Е. М. Орловой. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, – 1971 – 376 с. : нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 16. *Асафьев, Б. В.* О музыке XX века / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1982. – 200 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 17. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. В. Асафьев; Сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Земцовского, А. Б. Кунанбаевой. – Ленинград : Музыка, 1987. – 247 с. : нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

18. *Асафьев, Б. В.* О симфонической и камерной музыке / Б. В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1981. – 216 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
19. *Ахмедова, С. Г.* «Концерт-симфония» – краткий ракурс в сферу гибридного жанра [Электронный ресурс] / С. Г. Ахмедова. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n7kontsert-simfoniya-kratkiy-rakurs-v-sferu-gibridnogo-zhanra/viewer> (дата обращения 20.09.2024).
20. *Ахмедходжаева, Н. М.* Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. : Ахмедходжаева Назира Махкамовна, ГКУз – Ташкент, 1985. – 21 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
21. *Балай, Л. П.* Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов. Соч. 12 / Л. П. Балай. – Клавир [Переложение для домры с фортепиано автора]. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1989. – 27 с. – Музыка (знаковая): непосредственная.
22. *Банин, А. А.* Русская инструментальная музыка фольклорной традиции / А. А. Банин. – Москва : Государственный республиканский центр русского фольклора, 1997. – 248 с. – ISBN 5-86132-023-3. – Текст : непосредственный.
23. *Баушев, А. В.* Жанровые миксты в концертах для балалайки рубежа XX–XXI веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дис. ... канд. иск. / Баушев Андрей Валерьевич; Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова. – Тамбов, 2022. – 28 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
24. *Бахтин, М. М.* Литературно-критические статьи / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит, 1986. – 541с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
25. *Бацер, Д. М., Рабинович, Б. И.* Русская народная музыка. Нотографический указатель (1776-1973). Часть 1. / Д. М. Бацер, Б. И. Рабинович. – Москва : Советский композитор, 1981. – 344 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

26. *Бацер, Д. М., Рабинович, Б. И.* Русская народная музыка. Фототрафический указатель (1776-1973). Часть 2. / Д. М. Бацер, Б. И. Рабинович. – Москва : Советский композитор, 1984. – 568 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
27. *Белкин, А. А.* Русские скоморохи / А. А. Белкин. – Москва : Наука, 1975. – 194 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
28. *Белов, Р. В.* Школа Рудольфа Белова / Р. В. Белов. – Краснодар : Издательство КГУ, 2006-2009.
29. *Белов, Р. В.* Гаммы, арпеджио, упражнения для трехструнной домры. Учебно-методическое пособие для учащихся старших классов ДМШ, студентов муз. училищ и ВУЗов / Р. В. Белов. – Москва : Рутенс, 1996. – 53 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
30. *Бершадская, Т. С.* Лекции по гармонии / Т. С. Бершадская ; 3-е доп. изд. – Санкт-Петербург : «Композитор • Санкт-Петербург», 2005. – 268 с. – ISBN 978-5-7379-0069-4. – Текст : непосредственный.
31. *Благодатов, Г. И.* Русская гармоника. Очерк истории инструмента и его роли в русской народной музыкальной культуре / Г. И. благодатов ; ред. Ф. А. Рубцов. – Ленинград : Музгиз, 1960. – 182 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
32. *Боганча, М. А.* Методологические основы изучения феномена концертности как жанровостиелевого комплекса / М. А. Боганча. Текст : непосредственный // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Вип. 42. / ред.-упор. Г. І. Ганзбург. Харків: С. А. М., 2015. – С. 56–67.
33. *Бойко, Ю. Е.* К проблеме усовершенствования народных музыкальных инструментов / Ю. Е. Бойко. Текст : непосредственный // Инструментализм в становлении и эволюции. СПб. – 2004. – С. 71-93.
34. *Бортник, Е. А.* Формирование и развитие домрового искусства на Украине в аспекте русско-украинских музыкальных связей : специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Бортник Евгений Александрович – Киев, 1982. – 25 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

35. *Брагинская, Н. А.* Неоклассические концерты Стравинского: учебное пособие / Н. А. Брагинская. – изд. 2-е. – Санкт-Петербург : Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2008. – 97 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
36. *Брагинская, Н. А.* Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: специальность 5.10.3. «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... д-ра иск. / Брагинская Наталия Александровна, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ – Москва, 2024. – 38 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
37. *Брагинская, Н. А.* Концерт в творчестве И. Стравинского : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Брагинская Наталия Александровна, СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова – Санкт-Петербург, 1991. – 16 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
38. *Булатова, А. А.* Русский скрипичный концерт начала XX века. История. Проблемы интерпретации / специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Булатова Анна Леонидовна Рос. академия музыки – Москва, 1995. – 25 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
39. *Бычков, В. В.* Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX вв. : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство»: автореферат дисс. ... д-ра иск. / Бычков Владимир Васильевич, РИИИ – СПб, 1999. – 56 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
40. *Варламов, Д. И.* Метаморфозы народного музыкального инструментария / Д. И. Варламов. – Москва : Композитор, 2009. – 180 с. – ISBN 5-85285-300-3. – Текст : непосредственный.
41. *Варламов, Д. И.* Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX-XX веков : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореферат дисс. ... д-ра иск. / Варламов Дмитрий Иванович, СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2009. – 41 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

42. *Варламов, Д. И.* Народные традиции в контексте эволюции национального инструментализма в музыкальном искусстве России XIX-XX веков : специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : дисс. ... д-ра иск. / Варламов Дмитрий Иванович, СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2009. – 339 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
43. *Варламова, Т. П.* Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования : специальность 13.00.08 «Теория и методика профессионального образования» : автореферат дисс. ... канд. пед. наук / Варламова Татьяна Петровна, МГУКИ – Москва, 2010. – 25 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
44. *Василенко, А. А.* История концертного репертуара (скрипка, виолончель). Барокко : учебное пособие / А. А. Василенко, Н. Е. Богоявленская, С. С. Иванова. – Воронеж : Издательско-полиграфический центр «Научная книга», 2020. – 87 с. – ISBN 978-5-4446- 1415-0 – Текст : непосредственный.
45. *Волков, Д. В.* Развитие национальных традиций в современном концертно-академическом исполнительстве на русских гусях : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Волков Дмитрий Валерьевич, РАМ им. Гнесиных – Москва, 2020. – 27 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
46. *Волчков, Е. А.* Александр Симоненков. Домрист-первопроходец / Е. А. Волчков. Текст : непосредственный // Народник, 2008. – №3 (61). – С. 8 – 10.
47. *Волчков, Е. А.* Влияние медиатора на качество звукоизвлечения / Е. А. Волчков. Текст : непосредственный // Народник, 2007. – № 1 (57). – С. 32 – 24.
48. *Волчков, Е. А.* Значение фольклорных стилевых тенденций в концертах для трёхструнной домры / Е. А. Волчков. Текст : непосредственный // Вестник Челябинского государственного педагогического университета, 2008. – № 11. – С. 202 – 213.
49. *Волчков, Е. А.* К вопросу о симфонизации жанра концерта для трехструнной домры (на материале сочинений 1980-х годов) / Е. А. Волчков. Текст :

непосредственный // Вестник Московского Государственного Университета Культуры и Искусств, 2010 – № 5 (37). – С. 251 – 254.

50. *Волчков, Е. А.* Концерт для трехструнной домры в XXI веке / Е. А. Волчков. Текст : непосредственный // Сборник тезисов Общегородской научно-практической конференции «Студенческая наука» – Москва : Московский студенческий центр, 2011.
51. *Волчков, Е. А.* Концерт для трёхструнной домры в творчестве отечественных композиторов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Волчков Евгений Анатольевич, РГК им. им. С. В. Рахманинова – Ростов-на-Дону, 2011. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
52. *Волчков, Е. А.* Концерт для трехструнной домры: векторы развития / Е. А. Волчков. Текст : непосредственный // Вопросы искусства игры на домре: Сборник статей. Вып. 1. – Тольятти, 2010. – С. 8 – 19.
53. *Волчков, Е. А.* Страницы из истории жанра концерта для трехструнной домры / Е. А. Волчков. Текст : непосредственный // Сборник тезисов IV Общегородской научно-практической конференции «Студенческая наука». – Москва : Московский студенческий центр, 2010. – С. 753 – 754.
54. *Вольская, Т. И.* Колористические приемы игры на домре : методическое пособие для преподавателей, исполнителей, композиторов, студентов среднего и высшего звена обучения / Т. И. Вольская, И. В. Гареева. – Екатеринбург : Уральская государственная консерватория им. М.П. Мусоргского, 2018. – 68 с. – ISBN 978-5-98602-114-0. – Текст : электронный // Электронный ресурс цифровой образовательной среды СПО PROОбразование : [сайт]. – URL: <https://profspo.ru/books/104326> (дата обращения: 19.06.2025).
55. *Вольская, Т. И.* Мир щипковых инструментов, домра и мандолина: о месте струнных народных инструментов в современном мире / Т. И. Вольская. Текст : непосредственный // Информационный бюллетень «Народник» – № 1, 2006. – С. 14 – 16.

56. *Вольская, Т. И.* Специфика артикуляции на домре / Т. И. Вольская. Текст : непосредственный // Материалы к курсу «Методика обучения игре на домре» / Сост. М.А. Ижболдин. – Петрозаводск, 2001. – С. 35 – 45.
57. *Вольская, Т. И., Уляшкин, М. И.* Школа мастерства домриста / Т. И. Вольская, М. И. Уляшкин. – Екатеринбург: Диамант, 1995. – 161 с. – ISBN 5-8490-0091-7. – Текст : непосредственный.
58. *Воробьёв, И. С.* Вокальный цикл Игоря Роголёва «Подорожник»: границы жанра / И. С. Воробьёв. Текст : непосредственный // Opera musicologica, 2020. – Т. 12. – № 3. – С. 6–22.
59. *Воробьёв, И. С.* Игорь Роголёв: на пути стилевых альтернатив / И. С. Воробьёв. Текст : непосредственный // Проблемы современного композиторского творчества: сб. трудов науч.-практич. конф. (г. Ростов-на-Дону, 18–21 ноября 2019 г.) / ред.-сост.: А. М. Цукер, В. Н. Дёмина. – Ростов-на-Дону : РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. – С. 196 – 203.
60. *Воробьёв, И. С.* Об Игоре Роголёве – композиторе и не только / И. С. Воробьёв – текст : непосредственный // Musicus. – №4 (13). – 2008. – С. 48-50.
61. *Ганеев, В. Р.* Классическая гитара с России: к проблеме академического статуса : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Ганеев Виталий Ринатович, СГК имени Л. В. Собинова. – Саратов, 2006. – 24 с.
62. *Гареева, И. В.* Ступени мастерства домриста : методическое пособие / И. В. Гареева. – Екатеринбург, 1996. – 57 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
63. *Гелис, М. М.* Методика обучения игре на домре : учебное пособие / М. М. Гелис ; ред. Т. И. Вольская. – Тольятти : Тольяттинская консерватория, 2014. – 98 с. – ISBN 978-5-903470-09-9. – Текст : непосредственный.
64. *Генебарт О. В.* Сонатно-циклическая форма и специфика её трактовки в первом фортепианном концерте Ф. Листа / О. В. Генебарт. Текст : непосредственный // Манускрипт. Том 12, выпуск 11. – Тамбов : Грамота, 2019. – С. 249 – 253.

65. *Гливинский, В. В.* Позднее творчество И. Ф. Стравинского: исследование / В. В. Гливинский. – Донецк : Донеччина, 1995. – 192 с. – ISBN 5577077987X, 9785770779875. – Текст : непосредственный.
66. *Гливинский, В. В.* Элементы стилистики барокко в творчестве И. Ф. Стравинского : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Гливинский Валерий Викторович, ЛОЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова – Ленинград, 1989. – 201 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
67. *Головинский, Г. Л.* Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков : очерки: монография / Г. Л. Головинский. – М. : Музыка, 1981. – 280 с. : нот. ил.; – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
68. *Гончаренко, С. С., Останина, М. Н.* К вопросу о понятии «необарочное концертирование» / С. С. Гончаренко. Текст : непосредственный // Вестник КемГУКИ – Кемерово, 2021. – № 57. – С. 98 – 106.
69. *Горбачёв, А. А.* Основные направления развития современного исполнительства на балалайке. – URL: <http://alexamar.narod.ru/NEWS/ARTICLES/GorNaprav.html> (дата обращения 20.09.2024).
70. *Горбачёв, А. А.* Становление системы профессионального обучения на струнных темперированных инструментах / А. А. Горбачёв. Текст : непосредственный // Вопросы музыкознания и музыкального образования: Сборник научных трудов : Вып. 3. – Вологда: «Русь», 2007. – С. 210–214.
71. *Горбачёв, А. А.* Методика обучения игре на русских народных инструментах (домра, балалайка, гитара). Программа для высших учебных заведений / А. А. Горбачёв. – Тамбов: ТГМПИ им. С.В. Рахманинова, 1999. – 18 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
72. *Гребенников, В. К.* 125-летию со дня рождения И.И. Галиниса / В. К. Гребенников, Б. Тарасов. // Валерий Гребенников. Русская балалайка. – Москва, 2007. – URL: <http://www.balalaika-master.ru/festival/V/accost3> (дата обращения 15.02.2024).
73. *Гребнева, И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дис. ... д-ра иск.

- / Гребнева Ирина Владимировна, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ – Москва, 2011. – 40 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
74. *Гребнева, И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века [монография] / И. В. Гребнева ; ред. Е. М. Царёва – Москва, МГК имени П. И. Чайковского, 2010. – 356 с. – ISBN 978-5-89598-244-0. – Текст : непосредственный.
75. *Гуревич, В. А.* Николай Голещанов: монографический очерк / В. А. Гуревич. – Ленинград : Советский композитор, 1979. – 45с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
76. *Девятова, О. Л.* Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования / О. Л. Девятова. – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003. – 408 с. – ISBN 5-7996-0164-5. – Текст : непосредственный.
77. *Демидов, А. М.* Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Демидов Андрей Михайлович, РГК им. С. В. Рахманинова – Ростов-на-Дону, 2015. – 21 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
78. *Добатовкин, Д. М.* Жанр концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов первой половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Добатовкин Дмитрий Михайлович, СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2022. – 225 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
79. *Добатовкин, Д. М.* Претворение народного компонента в Первом концерте для балалайки с оркестром русских народных инструментов Е. П. Кичанова / Д. М. Добатовкин. Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов: Грамота, 2015, No 8 (58), Ч. I. – С. 59 – 65.
80. *Долинская, Е. Б.* Музыкальная галактика Сергея Слонимского / Е. Б. Долинская. – Санкт-Петербург : «Композитор • Санкт-Петербург», 2018. – 360 с. – ISBN 978-5-7379-0923-9. – Текст : непосредственный.

81. *Долинская, Е. Б.* О русской музыке XX века (60-е – 90-е годы) / Е. Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2003. – 128 с. – ISBN 5-85285-760-2. – Текст : непосредственный.
82. *Долинская, Е. Б.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия / Е. Б. Долинская. – Москва : Композитор, 2006. – 484 с. – ISBN 5-85285-839-0. – Текст : непосредственный.
83. *Друскин, М. С.* Собрание сочинений в 7 томах. Ред.-сост. Л. Г. Ковнацкая; Рос. ин-т истории искусств; СПбГК. Том 4: Игорь Стравинский / М. С. Друскин ; ред. кол.: Л. Г. Ковнацкая и др. – Санкт-Петербург : «Композитор • Санкт-Петербург», 2009. – 584 с. – ISBN 978-5-7379-0374-9. – Текст : непосредственный.
84. *Друскин, М. С.* Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель / М. С. Друскин. – Москва : «Советский композитор», 1973. – 88 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
85. *Друскин, М. С.* Фортепианные концерты Моцарта / М. С. Друскин. – Ленинград, 1939. – 48 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
86. *Желтирова, А. А.* Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Желтирова Анна Александровна, МаГК имени М. И. Глинки – Магнитогорск, 2009. 27 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
87. *Жоссан, Н. Ю.* Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX – начала XXI века / Н. Ю. Жоссан. Текст : непосредственный // Вестник Башкирского университета. – 2012. – № 2 (11). – С. 108–111.
88. *Жоссан, Н. Ю.* Проблема претворения русских фольклорных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа : На материале отечественной музыки 60-80х годов : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Жоссан Наталья Юрьевна, Гос. ин-т искусствознания – Москва, 1998. – 28 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

89. *Зайцева, Т. А.* Композитор Сергей Слонимский: портрет петербуржца / Т. А. Зайцева. – Санкт-Петербург : Композитор, 2009. – 40 с. – ISBN 978-5-7379-0406-7. – Текст : непосредственный.
90. *Зейфас, М. Н.* Concerto grosso в музыке барокко / М. Н. Зейфас. – Текст : непосредственный. // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3 – Москва : Советский Композитор, 1975. – С. 379 – 406.
91. *Зейфас, М. Н.* Concerto grosso в творчестве Генделя / М. Н. Зейфас. – Москва : Музыка, 1980. – 79 с.
92. *Земцовский, И. И.* Фольклор и композитор : теоретические этюды о русской советской музыке : монография / И. И. Земцовский. – Ленинград; Москва : Советский композитор, Ленингр. отделение, 1978. – 174 с. : нот. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
93. *Иванова, Л. П.* Типология фольклоризма в русской музыке XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... д-ра иск. / Лариса Павловна Иванова, СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова – Санкт-Петербург, 2005. – 35 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
94. *Ижболдин, М. А.* Организация работы исполнительского аппарата над приемом игры тремоло / М. А. Ижболдин. Текст : непосредственный // Материалы к курсу «Методика обучения игре на домре» / Сост. М. А. Ижболдин. – Петрозаводск, 2001. – С. 27–34.
95. *Ильгин, К. В.* Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дисс. ... канд. иск. / Ильгин Константин Владимирович, СПбГК имени Н.А. Римского-Корсакова». – Санкт-Петербург, 2003. – 24 с.
96. *Илюхин, А. С.* Материалы к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах. Вып. 1 / А. С. Илюхин. – Москва : ГМПИ имени Гнесиных, 1969. – 60 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
97. *Илюхин, А. С.* Методический материал к курсу истории исполнительства на русских народных музыкальных инструментах. – Вып. 2 / А. С. Илюхин. –

- Москва : ГМПИ имени Гнесиных, 1971. – 90 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
98. *Имханицкий, М. И.* Артикуляция в домровом исполнительстве / М. И. Имханицкий. – Текст : непосредственный // Вопросы искусства игры на домре (теория и практика): Сборник статей. Ред.-сост. Е. Г. Скрыбина; общ. ред. М. И. Имханицкого. – Тольятти: изд. ТИИ, 2010. – С. 98–127.
 99. *Имханицкий, М. И.* История баянного и аккордеонного искусства / М. И. Имханицкий. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2006. – 520 с. – ISBN 5-8269-0112-0. – Текст : непосредственный.
 100. *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах: учебное пособие для муз. вузов и училищ / М. И. Имханицкий. – Москва: РАМ имени Гнесиных, 2002. – 352 с. – ISBN 5-8269-0032-6. – Текст : непосредственный.
 101. *Имханицкий, М. И.* О сущности народных инструментов / М. И. Имханицкий. – Текст : непосредственный // Вопросы народно-инструментального исполнительства и педагогики./ Межвуз. сборник статей. / Сост. П. Сапожников, отв. ред. М. Имханицкий, общ. ред. М. Берлянчик – Тольятти, 2002. – С. 16 – 32.
 102. *Имханицкий, М. И.* Предпосылки формирования домрово-балалаечного состава в русском коллективном музицировании XVI-XIX веков / М. И. Имханицкий. – Текст : непосредственный // Оркестр русских народных инструментов и проблемы воспитания дирижера. Сборник трудов ГМПИ имени Гнесиных. – Вып. 85. – Москва, 1986.
 103. *Имханицкий, М. И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: учебное пособие / М. И. Имханицкий. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2008. – 376 с. – ISBN 978-5-8269-0154-0. – Текст : непосредственный.
 104. *Имханицкий, М. И.* У истоков русской народной оркестровой культуры / М. И. Имханицкий. – Москва : Музыка, 1987. – 190 с. – ISBN нет. Текст : непосредственный.
 105. *Имханицкий, М. И.* Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции : специальность 17.00.02

- «Музыкальное искусство» : дисс. ... д-ра иск. / Имханицкий Михаил Иосифович, РАМ имени Гнесиных – Москва, 1988. – 368 с. + Прил. (153 с.: ил.). – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
106. Каталог коллекций основного аудиофонда фольклорного архива Института традиционной музыки : каталог / Сост. А. А. Войтович. – Петрозаводск: ПГК им. А. К. Глазунова, Ин-т традиц. муз., 2013. – 124 с. – Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/170264> (дата обращения: 26.04.2025). — Режим доступа: для авториз. пользователей.
107. *Климовицкий, А. С.* Судьбы традиций классической сонатности в двух антагонистических тенденциях западно-европейской музыки XX века / А. С. Климовицкий. – Текст : непосредственный // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. – Москва, 1976. – С. 135 – 162.
108. *Косович, О. П.* Жанр сонаты и концерта для домры в творчестве отечественных композиторов XX и XXI вв. / О. П. Косович – Текст : непосредственный // Культурные тренды современной России: от национальных истоков к культурным инновациям / Сборник материалов VII Всероссийской научно-практической конференции студентов, магистрантов, аспирантов и молодых учёных. В 5-ти томах. – Издательство: Белгородский государственный институт искусств и культуры, Белгород, 2019. – С. 284 – 288.
109. *Кравец, Н. Я.* Инструментальные концерты Прокофьева: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Кравец Нелли Яковлевна, Московский гос. институт искусствознания – Москва, 1999. Текст : электронный. – URL: [https : // www.dissercat.com/content/instrumentalnye-kontserty-prokofeva](https://www.dissercat.com/content/instrumentalnye-kontserty-prokofeva) (дата обращения: 20.09.2024).
110. *Кравцов, Н. А.* Эволюция хроматических систем клавиатур аккордеона: генезис, эргономика, классификация: специальность 5.10.3 (музыкальное искусство) (искусствоведение) : автореф. дисс. ... д-ра иск. / Кравцов Николай Александрович, СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2024. – 52 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

111. *Кравцов, Н. А.* Аккордеон XXI века / Н. А. Кравцов. – Санкт-Петербург : «МСТ», 2004. – 124 с. – ISBN 5-902252-04-0. – Текст : непосредственный.
112. *Круглов, В. П.* Искусство игры на домре / В. П. Круглов. – Москва : Издательство «Композитор», 2019. – 216 с. – ISBN 978-5-6042096-6-0. – Текст : непосредственный.
113. *Круглов, В. П.* Школа игры на домре / В. П. Круглов. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2003. – 195 с. – ISBN 5-8269-0064-4. – Текст : непосредственный.
114. *Крутиков, Д. И.* Гитарное искусство Петербурга – Петрограда – Ленинграда в первой половине XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. : / Крутиков Денис Игоревич, СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2011. – 23 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
115. *Кузнецов, И. К.* Теория концертности и её становление в русском и советском музыкознании / И. К. Кузнецов. Текст : непосредственный // Вопросы методологии советского музыкознания. – Москва : МГДОЛК, 1981. – С. 156 – 185. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
116. *Кузнецов, И. К.* Фортепианный концерт: к истории и теории жанра : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Кузнецов Игорь Константинович, МГК имени П. И. Чайковского – Москва, 1980. – 25 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
117. *Лаул, Р. Г.* О творческом методе А. Шёнберга / Р. Г. Лаул. – Текст : непосредственный // Вопросы теории, истории и эстетики музыки. Вып. 9 / Редколл.: А. А. Гозенпуд, Ю. А. Кремлев, Л. Н. Раабен (отв. ред.) – Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Музыка, 1969. – С. 41 – 70. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
118. *Лебедев, А. Е.* Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке / А. Е. Лебедев. – Саратов, СГК имени Л. В. Собинова, 2013. – 530 с. – ISBN 978-5-94841-151-4. – Текст : непосредственный.
119. *Лебедев, А. Е.* Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры:

- специальность 17.00.09 «Теория и история искусства» : автореферат дисс. ... д-ра иск. / Лебедев Александр Евгеньевич, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2013. – 49 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
120. *Лебедев, А. Е.* Концерт для баяна с оркестром: к проблеме генезиса жанра / А.Е. Лебедев. – Текст : непосредственный // Вестник ЧГАКИ. – Челябинск: ЧГАКИ, 2012. – № 3 (31) – С. 112–115.
 121. *Лебедев, А. Е.* Музыкальная игровая логика в жанре концерта для баяна с оркестром: проблемы композиции и исполнительской интерпретации: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Лебедев Александр Евгеньевич, РИО СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2006. – 22 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 122. *Лебедева, М. А.* Тембровая драматургия концертов для домры с оркестром русских народных инструментов : специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) : дисс. ... канд. иск. / Лебедева Мария Александровна, СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2024. – 269 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 123. *Логинова, И. В.* Домровое искусство Башкортостана: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Логинова Ирина Валерьевна, МаГК им. М. И. Глинки – Магнитогорск, 2020. – 255 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 124. *Лопатов, С. В.* Академическое исполнительство на домре в астраханском регионе (на материале интервью с Ю. П. Гонцовым) / С. В. Лопатов, Е. С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство и музыкальная педагогика: история, теория, практика. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (14-15 мая 2020 г.) (отв. ред. И.В. Полозова) – Саратов : СГК имени Л. В. Собинова, 2020. – С. 87–92.
 125. *Лопатов, С. В.* Предпосылки возникновения школы академического исполнительства на домре в Саратовском регионе (по материалам интервью с П. Н. Музыкой) / С. В. Лопатов, Е. С. Лопатова. – Текст : непосредственный //

- Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре: сб. науч. ст. по материалам IV Всероссийской научно-практической конференции с международным участием, 20 марта 2020 г. / ТГМПИ им. С. В. Рахманинова; отв. ред Р.Н. Бажилин, ред. О.В. Немкова – Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2020. – С. 64–74.
126. *Лопатова, Е. С.* Академическое домровое исполнительство в Саратовском регионе (по материалам интервью с А.В. Дормидонтовым) / Е.С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Слово молодых ученых: история культуры и проблемы исполнительства. Сборник статей XVII Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов (16-21 апреля 2018 года) – Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2018. – С. 275-281.
127. *Лопатова, Е. С.* Вопросы академического домрового исполнительства в московском и петербургском регионах (по материалам интервью с И.А. Гуниной) / Е.С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Народные инструменты в русской и мировой музыкальной культуре. Сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции (13 апреля 2018 года) – Тамбов : ТГМПИ имени С. В. Рахманинова, 2019. – С. 28–34.
128. *Лопатова, Е. С.* Домровое исполнительство в Уральском регионе: некоторые аспекты методики / Е.С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Учитель – ученик: проблемы методики музыкального образования. Сборник материалов Международной научно-практической конференции (вып. III). – Саратов : Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, 2018. – С. 110 – 114.
129. *Лопатова, Е. С.* Современные методики обучения игре на домре в Саратовском регионе: традиции и инновации (обобщение опыта С.В. Лопатова) / Е.С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции Шестого транснационального МолОт-фестиваля. Гл. ред., ред.-сост. В. О. Петров – Астрахань: Триада, 2019. – С. 212 – 217.

130. *Лопатова, Е. С.* Становление и развитие региональных традиций академического исполнительства на домре в России (на материале Среднего, Нижнего Поволжья и Урала) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Лопатова Екатерина Сергеевна, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2021. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
131. *Лопатова, Е. С.* Традиции академического исполнительства на домре в Саратове (на материале интервью с Т.П. Варламовой) / Е.С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Наука об искусстве в XXI веке: сборник статей VI Всероссийской научно-практической конференции молодых ученых (19 апреля 2018 г.) / отв. ред. – сост. С.М. Платонова, И.В. Алексеева – Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2019. – С. 106–115.
132. *Лопатова, Е. С.* Уральская домровая школа: исполнительство и педагогика / Е.С. Лопатова. – Текст : непосредственный // Актуальные вопросы исполнительства на русских народных инструментах. Сборник статей по материалам Всероссийских научных чтений, посвященный творчеству И. Я. Паницкого – Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2018. – С. 106 – 110.
133. *Лукин, С. Ф.* Школа игры на трехструнной домре. Ч. I / С. Ф. Лукин. – Иваново: Выбор, 2008. – 84 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
134. *Лысенко, Н. Т.* Методика обучения игре на домре. – Киев: Музична Украина, 1990.– 87 с.
135. *Мазель, Л. А.* Строеие музыкальных произведений: учебное пособие. – 2-е изд. доп. и перераб. / Л. А. Мазель. – Москва : Музыка, 1979. – 534 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
136. *Мазель, Л. А., Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и методика анализа малых форм / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1967. – 749 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
137. *Махан, В. В.* Домра в России: истоки и возрождение: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Махан Вера Владимировна, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ – Москва, 1998. – 290 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

138. *Мациевский, И. В.* Народная инструментальная музыка как феномен культуры / И. В. Мациевский. – Алматы: Издательство Дайк-Пресс, 2007. – 520 с. – ISBN 9965-699-56-7. – Текст : непосредственный.
139. *Мехнецов, А. М.* Русские традиционные наигрыши гусях (в записях из Новгородской и Псковской областей) / А. М. Мехнецов. / Фольклорно-этнографический центр Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова; ред. Г.В. Лобкова, сост. авт. нотаций и примеч. К.А. Мехнецова. – Санкт-Петербург : Музыка, 2009. – 100 с. – ISBN 5-94383-011-1 (978-5-94383-011-2). – Текст : непосредственный.
140. *Милка, А. П.* Сергей Слонимский: Монографический очерк / А. П. Милка. – Ленинград; Москва, Ленингр. отделение : Советский композитор, 1976. – 110 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
141. *Мирек, А. М.* Гармоника — прошлое и настоящее / А. М. Мирек. – Москва : «Интерпакс», 1994. – 534 с. – ISBN 5-85235-091-5. – Текст : непосредственный.
142. *Мироманов, В. И.* К вершинам мастерства. Развитие техники игры на трехструнной домре. Для среднего и старшего возраста / В. И. Мироманов. – Москва : Кифара, 2003. – 17 с. – ISBN 5-901980-19-0. – Текст : непосредственный.
143. *Михайлов, Г. Г.* Самоучитель игры на мандолине и четырехструнной домре / Г. Г. Михайлов. – Москва, 1953. – 62 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
144. *Михайлова, А. А.* Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Михайлова Алефтина Анатольевна, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2006. – 31 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
145. *Михайлова, А. А.* Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Михайлова Алефтина Анатольевна, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2006. – 160 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

146. *Михеева, Л. В.* Борис Кравченко. Портрет композитора / Л. В. Михеева. – Ленинград : Советский композитор, 1984. – 109 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
147. *Мочалова, Е. Н.* Мандолинное и домровое искусство: пути развития и взаимодействия : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Мочалова Екатерина Николаевна, РГК им. С. В. Рахманинова – Ростов-на-Дону, 2018. – 31 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
148. Музыкальная энциклопедия в 6 томах / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. т. 5. Симон – Хейлер. – Москва : «Советская энциклопедия», 1981. – 1056 с., ил. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
149. Музыкальный словарь Гроува / пер. в англ. Л. Акопяна. – Москва : Практика, 2001. – 1095 с. – ISBN 5-89816-032-9. – Текст : непосредственный.
150. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 320 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
151. Независимое педагогическое издание «Учительская газета». URL : <https://ug.ru/muza-protiv-vojny-%E2%80%8Bshkolnyj-muzej/> (дата обращения: 20.09.2024 г.).
152. *Ненашева, Т. А.* Доминантные черты развития домрового искусства второй половины XX – начала XXI веков / Т. А. Ненашева. – Текст : непосредственный // Вестник ЧГПУ – № 8, 2011. – С. 211–219.
153. *Ненашева, Т. А.* Жанр концерта для домры в процессе становления и развития домрового искусства / Т.А. Ненашева. – Текст : непосредственный // Музыкальное и художественное образование детей и юношества: проблемы и поиски: материалы седьмой всероссийской научно-практической конференции аспирантов, соискателей, магистрантов и студентов, Екатеринбург, 24-25 апреля 2014 г. Том I: Проблемы обучения детей музыке, хореографии и изобразительному искусству, подготовки менеджеров в сфере художественного образования / под ред. Л.В.Матвеевой, К.П. Матвеевой; ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун.-т». – Екатеринбург, 2014. – С. 62–67.

154. *Ненашева, Т. А.* Музыкальный текст и звуковая реальность: к проблематике исполнения классических переложений для домры / Т. А. Ненашева. – Текст : непосредственный // Художественное произведение: творчество-исполнительство – гуманитарное знание: сборник материалов и науч. ст. междунар. заочн. науч.-практ. конф. 29 апреля 2013 г., г. Челябинск / гл. ред. И.В. Безгинова. – Челябинск: ЮУрГИИ им. П.И. Чайковского, 2013. – С. 139 – 145.
155. *Нечепоренко, П. И., Мельников, В. И.* Школа игры на балалайке / П. И. Нечепоренко, В. И. Мельников. – Москва. : Музыка, 1988. – 184 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
156. *Новожилов, В. В.* Претворение русского инструментального фольклора в современной музыке для баяна (конец 1950-х - 1980-е годы) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Новожилов Владимир Викторович, РАМ им. Гнесиных – Москва, 1996. – 24 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
157. *Носов, Л. И.* Первый всесоюзный смотр исполнителей на народных инструментах / Л. И. Носов. // Народное творчество. – 1940. – №1. – С. 51 – 60. – Текст электронный – URL: <http://www.guitar-times.ru/pages/documents/smotr1939.htm> (дата обращения: 13.06.2025).
158. Официальный Сайт композитора Андрея Тихомирова – URL: <http://tikhomirov-music.com/> (дата обращения: 10.09.2025).
159. *Пересада, А. И.* Балалаечных дел мастер / А. И. Пересада. – Сыктывкар: Коми кн. изд-во, 1983. – 56 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
160. *Пересада, А. И.* Справочник домриста / А. И. Пересада. – Краснодар: Краснодарское изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. – 400 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
161. *Петров, А. К.* Претворение русского фольклора в современной хоровой музыке (1980-2005): основные тенденции, новые композиторские подходы : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Петров

- Алексей Кириллович, РАМ им. Гнесиных – Москва, 2008. – 239 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
162. *Писняк, Г. Н.* «Могучая кучка» народной инструментальной музыки. Ч. 2 : Сподвижники и последователи / Г. Н. Писняк. – Могилев : МГУ имени А. А. Кулешова, 2009 – 218 с. – ISBN 978-985-480-511-5-2. – Текст : непосредственный.
163. *Платонова, С. М.* Новые тенденции в современной советской музыке для баяна (1960-е – первая половина 1980-х годов) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дис. ... канд. иск. / Платонова Светлана Михайловна, Гос. ордена др. народ. консерв. Литов. ССР – Вильнюс, 1988. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
164. *Показанник, Е. В.* Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дисс. ... канд. иск. / Показанник Елена Владимировна, РГК имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 1999. – 27 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
165. *Преображенский, Г. Н.* Пути развития исполнительства на русских народных инструментах в Ленинграде в 1917–1941 годах : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Преображенский Герман Николаевич, ЛОЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова – Ленинград, 1983. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
166. *Привалов, Н. И.* Музыкально-этнографические исследования: избранные труды, 1903 – 1915 гг. / Н. И. Привалов ; сост. и общ. ред. В. Брунцев. – Санкт-Петербург: Союз художников, 2015. – 349 с. – ISBN 978-5-8128-0181-0. – Текст : непосредственный.
167. *Раабен, Л. Н.* Скрипичные концерты барокко и классицизма / Л. Н. Раабен. – Санкт-Петербург : Издательство РГПУ имени Герцена, 2000. – 126 с. : нот.; 20 см. – ISBN 5-8064-0246-0. – Текст : непосредственный.

168. *Раабен, Л. Н.* Советский инструментальный концерт 1968 – 1975 / Л. Н. Раабен. – Ленинград : Музыка, 1976. – 79 с. : ил. – 0.36 р. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
169. *Реченко, М. А.* Инструментальные концерты Д. Шостаковича: проблема жанра и концепции / М. А. Реченко. – Текст : непосредственный. // Научная мысль Кавказа. – 2010. – № 3. – С. 207 – 212.
170. *Рогалёв, И. Е.* Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Рогалёв Игорь Ефимович, ЛОЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова – Ленинград, 1986. – 21 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
171. *Рогалёв, И. Е., Иванова, Л. Н.* Практическая стилизация в курсе анализа музыкальных произведений на композиторском отделении. Краткий план по анализу музыкальных произведений для фортепианного отделения. (Методические разработки для слушателей факультета повышения квалификации) / И. Е. Рогалёв, Л. Н. Иванова; ред. В. И. Прокофьева. – Ленинград : Ленинградская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 1991. – 40 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
172. *Русские народные песни: Песенник* / Ред. – сост. Е. В. Гиппиус. – Ленинград : Искусство, 1943. – 432 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
173. *Ручьевская, Е. А.* Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 268 с. ISBN 978-5-7379-0049-6. – Текст : непосредственный.
174. *Ручьевская, Е. А.* О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина / Е. А. Ручьевская. – Текст : непосредственный // Поэзия и музыка [сборник статей и исследований] / Сост. В. А. Фрумкин. – Москва : Музыка, 1973. – 304 с.
175. *Ручьевская, Е. А.* Работы разных лет. Том 1. Статьи. Заметки. Воспоминания. / Е. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2011 – 486 с. – ISBN 978-5-7379-0432-6. – Текст : непосредственный.

176. *Рыцарева, М. Г.* Композитор Сергей Слонимский / М. Г. Рыцарева. – Москва : Советский композитор, 1991. – 256 с. – ISBN 5-85285-160-4. – Текст : непосредственный.
177. *Рябов, В. А.* Позиционные переходы на трёхструнной домре и техника их выполнения: методическая работа. Часть I. / В. А. Рябов. – Астрахань : Астраханская консерватория, 1988 – 24 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
178. *Самвелян, Т. Э.* К понятию музыкального жанра и полижанровости (полижанровость в произведениях Ф. Шопена) / Т. Э. Самвелян. – Текст : непосредственный // *Դրսիւթիւր Հաւաքական Փոփոխութիւններ* (Вестник социальных наук), 2012. – № 1. – С. 170–178.
179. *Самойленко, Е. М.* Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Самойленко Елена Марковна, РАМ имени Гнесиных – Москва, 2003. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
180. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова: официальный сайт. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/slonimskiy-sergey-mikhaylovich-1932-2020> (дата обращения: 01.02.2024).
181. Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова: официальный сайт. URL -<https://www.conservatory.ru/esweb/fomin-nikolay-petrovich-1864-1943> (дата обращения: 20.09.2024).
182. Санкт-Петербургская государственная филармония имени Д. Д. Шостаковича: официальный сайт. URL : <https://100philharmonia.spb.ru/persons/13558/> (дата обращения: 20.05.2025).
183. *Сапожников, П. И.* Развитие домрово-балалаечного искусства в Российской провинции (по материалам Самарской области) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Сапожников Павел Иванович, Магнитог. гос. техн. ун-т имени Г. И. Носова – Тольятти, 2013. – 307 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

184. *Свиридов, Н. А.* Основы методики обучения игры на домре / Н. А. Свиридов. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1968. – 76 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
185. *Семаков, С. В.* Александр Цыганков. Исполнитель композитор педагог: монография / С. В. Семаков, И. Б. Семакова. – Петрозаводск : Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова, 2018. – 451 с. – ISBN 978-5-906514-28-8. – Текст : непосредственный.
186. *Семишова, А. М.* Факторы раскрытия темброво-колористических возможностей малой домры в оригинальных произведениях отечественных композиторов : специальность 5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение) : автореферат дисс. ... канд. иск. / Семишова Анна Михайловна, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2024. – 20 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
187. *Сенчуров, М. И.* Об аппликатуре на балалайке / М. И. Сенчуров. Текст : непосредственный // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: Сборник статей / ред. сост. М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. – Санкт-Петербург: СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 2004. – С. 5 – 19.
188. *Сергеева, И. Н.* Произведения композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга для домры (опыт составления каталога) / И. Н. Сергеева. Текст : непосредственный // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сборник статей. Вып. 2 / ред. сост. М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. – Санкт-Петербург: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2009. – С. 77 – 87.
189. *Скрябина, Е. Г.* Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Скрябина Екатерина Германовна, Тольяттинский институт искусств – Магнитогорск, 2009. – 19 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
190. *Скрябина, Е. Г.* О некоторых особенностях преломления фольклора в современных сочинениях для домры / Е. Г. Скрябина // Известия Самарского

- научного центра Российской академии наук. – 2009. – №4 (5), т. 11. – С. 1370 – 1376.
191. *Слонимский, С. М.* Заметки о композиторских школах Петербурга XX века / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург : Композитор. – Санкт-Петербург, 2012. – 84 с. – ISBN 978-5-7379-0621-4. – Текст : непосредственный.
 192. *Слонимский, С. М.* Мелодика: основы учебно-практического курса : для студентов консерваторий и музыкальных училищ / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург : Композитор, 2018. – 404 с. – ISBN 978-5-7379-0930-7. – Текст : непосредственный.
 193. *Смирнов, Б. Ф.* Домровое искусство в социокультурном пространстве (о новой диссертации) / Б. Ф. Смирнов. Текст : непосредственный // Вестник культуры и искусств, 2021. – № 3 (67). – С. 85 – 91.
 194. *Собрание документальных материалов Фольклорно-этнографического центра имени А. М. Мехнецова Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова: учебно-методическое пособие / сост. Е. А. Валевская, К. А. Мехнецова; науч.ред. К. А. Мехнецова. – 2е изд., испр. и доп. – Санкт-Петербург; Саратов, 2022. – 320 с. – ISBN 978-5-00207-079-4. – Текст : непосредственный.*
 195. *Солдатов, С. Е.* Жанр концертной симфонии в его историческом развитии / С. Е. Солдатов. Текст : непосредственный // Журнал Общества теории музыки, 2019. – № 3 (27). – С. 79 – 87.
 196. *Сохор, А. Н.* Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Москва : Музыка, 1968. – 103 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 197. *Спешилова, О. И.* Особенности развития аккордеонного искусства в России : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореф. дисс. ... канд. иск. / Спешилова Ольга Ивановна, Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмаилова. – Магнитогорск, 2006. – 24 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
 198. *Способин, И. В.* Музыкальная форма: Учебник. – 7-е изд. / И. В. Способин. – Москва : Музыка, 1984. – 400 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

199. *Ставицкий, З. И.* Начальное обучение игре на домре / З. И. Ставицкий ; ред. И. И. Шитенков. – Ленинград : Музыка, 1984. – 64 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
200. *Тараканов, М. Е.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы) / М. Е. Тараканов. – Москва : Советский композитор, 1988. – 271 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
201. *Томилова, О. В.* У истоков кафедры народных инструментов (о жизни профессора И.И. Шитенкова) / О. В. Томилова. – Текст : непосредственный // Альманах «Малоизвестные страницы истории Консерватории». – Вып. 9. – URL: <http://old.conservatory.ru/history> (дата обращения 30.07.2025).
202. *Тюлин, Ю. Н., Бершадская, Т. С., Пустыльник, И. Я., Пэн, А. А., Тер-Мартirosян, Т. Г., Шнитке, А. Г.* Музыкальная форма. 2-е изд., испр. и доп. / Ю. Н. Тюлин, Т. С. Бершадская, И. Я. Пустыльник, А. А. Пэн, Т. Г. Тер-Мартirosян, А. Г. Шнитке; общ. ред. Ю. Н. Тюлина. – Москва : Музыка, 1974. – 360 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
203. *Упанова, А. А.* «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра Евгения Петрова: особенности композиции и драматургии / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2025. – № 1 (41). – С. 93 – 105. – DOI: 10.61908/2413-0486.2025.41.1.93-105.
204. *Упанова, А. А.* «Богатырский концерт» Евгения Петрова: по следам премьеры (интервью с композитором Е. В. Петровым) / А. А. Упанова. – Текст : электронный // «Музыкальный Клондайк». 2025. – URL: <https://www.muzklondike.ru/announc/660> (дата обращения 21.01.2025).
205. *Упанова, А. А.* Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»? / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Opera musicologica, 2021. – Т. 13. – № 4. – С. 37–56. DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.002.
206. *Упанова, А. А.* Концерт для домры и камерного оркестра Евгения Стецюка: особенности композиции и драматургии / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование. Сборник

- научных статей, вып. 11. Сост. С.С. Наседкина, общ. ред. Е.А. Куштым. – Челябинск : Издательство: Южно-Уральский государственный институт искусств имени П. И. Чайковского, 2022. – С. 176-182.
207. Упанова, А. А. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Бориса Кравченко: опыт исполнительского анализа / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных, 2023. – № 1. – С. 117 – 124. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-117-124.
208. Упанова, А. А. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. М. Слонимского: особенности композиции и драматургии. / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой, 2021. – (4). – С. 153 – 165.
209. Упанова, А. А. Неизданный «Зимний концерт» для малой домры и русского народного оркестра Бориса Глыбовского / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Opera musicologica, 2022. – Т. 14. № 4. – С. 80 – 95. DOI: 10.26156/OM.2022.14.4.004.
210. Упанова, А. А. Нетрадиционная концепция жанра в концерте Игоря Рогалёва «В городе N» как предмет анализа в музыкально-теоретических дисциплинах / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education, 2020. – Т. 8. № 4. – С. 81 – 93. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-81-93.
211. Усов, А. А. Сонаты для балалайки. История и современность: специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Усов Артём Александрович, КГК им. Н. Г. Жиганова – Казань, 2008. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
212. Уткин, А. Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А. Н. Уткин. – Текст : непосредственный // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 – 70-х годов. – Ленинград : ЛГИТМиК, 1979. – С. 63 – 85.
213. Уткин, А. Н. Эстетические тенденции современной советской музыки и эволюция инструментального концерта / А. Н. Уткин. – Текст :

непосредственный // Материалы Всесоюзной конференции аспирантов вузов и НИИ Министерства культуры СССР. – Тбилиси, 1971. – С. 297 – 299.

214. Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных. Сборник статей и материалов. / Сост.-ред. Б. М. Егоров, 2000. – 336 с. – ISBN 5-8269-0008-3. – Текст : непосредственный.
215. *Фаминцын, А. С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. 2-е изд. / А. С. Фаминцын. – Текст : непосредственный // Скоморохи на Руси. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. – С. 315 – 535.
216. *Фаминцын, А. С.* Скоморохи на Руси. 2-е изд. / А. С. Фаминцын. – Текст : непосредственный // Скоморохи на Руси. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. С. 3 – 176.
217. *Фомин, Н. П.* «Жизнеописание» / Публикация Б. А. Тарасова // Народник. – 2004. – № 2. – С. 16. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
218. *Хёйзинга, Й.* Homo Ludens / Человек играющий: опыт определения игрового элемента культур / Й. Хёйзинга ; составление, предисловие и перевод Д. В. Сильвестрова, комментарий и указатель Д. Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с. – ISBN 978-5-89059-168-5. – Текст : непосредственный.
219. *Холопов, Ю. Н.* Гармонический анализ в 3-х частях. Часть третья / Ю. Н. Холопов. – Москва : Московская консерватория НИЦ «Московская консерватория», 2009. – 196 с. – ISBN 978-5-89598-221-1. – Текст : непосредственный.
220. *Холопов, Ю. Н.* Концертная форма у Баха / Ю. Н. Холопов. – Текст : непосредственный // О музыке. Проблемы науки. – Москва, 1974. – С. 119 – 147. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
221. *Холопов, Ю. Н.* Кто изобрёл двенадцатитоновую технику / Ю. Н. Холопов. – Текст : непосредственный // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. Сборник трудов. Вып. 70. – Москва : ГМПИ имени Гнесиных, 1983. – С. 34 – 58.

222. *Хохлов, Ю. Н.* Советский скрипичный концерт / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музгиз, 1956. – 232 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
223. *Хохлов, Ю. Н.* Фортепианные концерты Ф. Листа / Ю. Н. Хохлов. – Москва : Музыка, 1960. – 84 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
224. *Христиансен, Л. Л.* Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» / Л.Л. Христиансен – Текст : непосредственный // Проблемы музыкальной науки: Сборник статей. Вып. 1. – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 198 – 218.
225. *Христиансен, Л. Л.* Ладовая интонационность русской народной песни. Исследование / Л.Л. Христиансен. – Москва : Советский композитор, 1976. – 391 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
226. *Цуккерман, В. А.* "Камаринская" Глинки и ее традиции в русской музыке / В. А. Цуккерман. – Москва : Музгиз, 1957. – 495 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
227. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1980. – 296 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
228. *Цуккерман, В. А.* Соната си минор Ф. Листа / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1984. – 112 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
229. *Цыганков, А. А.* «Золотой» звук Рудольфа Белова / А. А. Цыганков. – Текст : непосредственный // Информационный бюллетень «Народник», 1998. – №4. – С. 10 – 11.
230. *Чернова, Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – Москва : Музыка, 1984. – 144 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
231. *Чунин В. С.* Школа игры на трехструнной домре / В. С. Чунин. – Москва: Советский композитор, 1986. – 151 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
232. *Чунин, В. С.* Гаммы и арпеджио для трехструнной домры / В. С. Чунин. – Москва, 1967. – 31с.
233. *Чунин, В. С.* Русская домра – проводник в мир музыки. Избранные труды / В. С. Чунин. – Москва, 2011. – 368 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

234. *Шабунина, О. М.* Василий Васильевич Андреев: концертная деятельность в контексте русской музыкальной эстрады конца XIX – начала XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Шабунина Ольга Михайловна, Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ – Москва, 2019. – 34 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
235. *Шалов, А. Б.* Основы игры на балалайке / А. Б. Шалов. – Ленинград : Музыка, 1970. – 56 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
236. *Шалов, А. Б.* Совершенствование игры на балалайке / А. Б. Шалов. Текст : непосредственный // Вопросы музыкальной педагогики, вып. 6 / Сост. В. Игонин, П. Говорушко. – Ленинград : Музыка, 1985. – С. 39-52.
237. *Шарабидзе, К. Б.* Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика: на материале учебно-воспитательной работы в классе домры : специальность 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» (музыка) : автореф. дисс. ... канд. пед. наук / Шарабидзе Кристина Бачукиевна, Моск. пед. гос. университет – Москва, 2012. – 23 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
238. *Шаравин, Е. В.* Состав исполнителей в концертах для балалайки: специфика тембровых сочетаний / Е. В. Шаравин. Текст : непосредственный // Вестник Череповецкого Государственного Университета. – 2014. – № 4 (57). – С. 155–159.
239. *Шаравин, Е. В.* Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX-XXI столетий : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Шаравин Евгений Вадимович, РИО СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2015. – 26 с. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.
240. *Шаравин, Е. В.* Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX-XXI столетий : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : дисс. ... канд. иск. / Шаравин Евгений Вадимович, РИО СГК им. Л. В. Собинова – Саратов, 2015. – 192 с.: илл. – ISBN нет. – Текст : непосредственный.

241. *Шаров, О. М.* 50 лет факультету народных инструментов Санкт-Петербургской Государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. Исторический обзор (ред.-сост. О. М. Шаров) / О. М. Шаров. – Санкт-Петербург : «Олимп-СПб», 2010. – 256 с. – ISBN 978-5-91021-012-3. – Текст : непосредственный.
242. *Шевцова, А. Б.* Аккордеон и его эволюционный путь развития в отечественном музыкальном образовании / А. Б. Шевцова. – Текст : непосредственный // Проблемы современного педагогического образования, № 61 – 2. – Издательство ФГАОУ ВО «Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского», Крым, 2018. – С. 246 – 249.
243. *Шитенков, И. И.* Специфика звукоизвлечения на домре / И. И. Шитенков. – Текст : непосредственный // Методика обучения игре на народных инструментах / сост. П. И. Говорушко. – Ленинград : Музыка, 1975. – С. 34 – 47.
244. *Шкребко, Н. Н.* Новые сочинения Петербургских композиторов для домры (опыт сотрудничества исполнителя и композитора) / Н. Н. Шкребко. – Текст : непосредственный // Струнные народные инструменты в начале XXI века: традиции и новаторство в исполнительстве и методике преподавания: сборник статей материалов научно-практической конференции. Санкт-Петербург, 2018 / ред.-сост. Н. Н. Шкребко. – Санкт-Петербург : СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 2019. – С. 35 – 40.
245. *Шкребко, Н. Н.* Становление домры как профессионального инструмента на примере петербургской исполнительской школы / Н. Н. Шкребко. – Текст : непосредственный // Современная домра: история и теория исполнительства. Вып. 2 / ред.-сост. Е. Г. Скрыбина. – Тольятти, 2013. – С. 83 – 100.
246. *Шкребко, Н. Н., Кокорина, Л. В.* Эммануил Аронович Шейнкман (1939–1995): лекция по дисциплине «История исполнительского искусства» / Н. Н. Шкребко, Л. В. Кокорина. – Санкт-Петербург : Скифия-принт, 2019. – 48 с. – ISBN 978-5-98620-392-8. – Текст : непосредственный.
247. *Яковлев, Ю. В.* История русской домры: новое прочтение / Ю. В. Яковлев. – Текст : непосредственный // Домра, балалайка: история, теория,

исполнительства, методика преподавания. Сборник трудов. Вып. 147. – Москва : РАМ имени Гнесиных, 2000. – С. 4 – 41.

248. *Bukofzer, M.* Music in the Baroque era from Monteverdi to Bach. – London, 1948. – 527 p.
249. *Griffiths, P.* Concerto: The 20th century // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. – London, 2001.
250. *Hutchings, A.* The Baroque Concerto. – London: Faber and Paber, 1979. – S. 367.
251. *Hutchings, A., Talbot, M., Eisen, C., Botstein, L., Griffiths, P.* Concerto grosso// The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001.
252. *Schering, A.* Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf Gegenwart. – Leipzig: Breitkopf, 1927. – 235 p.

Приложения

Приложение 1. Сведения о композиторах с указанием произведений для русских народных инструментов

БАЛАЙ Леонид Петрович (1940 – 1991). Лауреат Всесоюзного конкурса композиторов (1967). В 1958 – 1964 годах обучался в Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции у В. Н. Салманова. В 1966 году окончил Рижскую консерваторию классу композиции у А. П. Скултэ.

Сочинения для русских народных инструментов:

Русская симфония для оркестра русских народных инструментов (1966);

Концерт для малой домры и оркестра русских народных инструментов (1968).

ГАУСМАН Георгий Артурович (1912 – ?). Дирижер, лауреат Сталинской премии. Окончил дирижерско-хоровой факультет Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Был руководителем военного оркестра, эстрадно-джазового ансамбля. Автор вокальных и инструментальных произведений. В их числе: две симфонии («Диалог» и «Драматическая»), увертюра «Героическая баллада о блокадном Ленинграде», романсы, песни на собственные стихи и на стихи Владимира Бокова, Андрея Дементьева, Елены Жуевой, а также музыка к цыганской сказке «Невеста солнца» — «Цыганское каприччио».

Сочинения для русских народных инструментов:

«Русский концерт» для домры с оркестром русских народных инструментов (1983, премьера – 1984).

ГЛЫБОВСКИЙ Борис Евгеньевич (1935 – 2017). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, член Союза композиторов России. Окончил Ленинградскую орден Ленина государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции у В. Н. Салманова и А. Д. Мнацаканяна. Преподавал в музыкальном училище им. М. П. Мусоргского (1964–1967), Ленинградском институте культуры им. Н. К. Крупской (1967–1971), Ленинградской – Петербургской консерватории (в 1971 и позже); работал в музыкальной редакции Ленинградского комитета по телевидению и радиовещанию. Являлся артистом Оркестра им. В. В. Андреева, Концертного русского оркестра п/у В. П. Попова.

Сочинения для русских народных инструментов:

Праздничная сюита для оркестра русских народных инструментов (1967);

Концерт для оркестра русских народных инструментов (1971);

«Романтическая поэма» для домры с оркестром русских народных инструментов (1972);

«Детское лето», сюита для оркестра русских народных инструментов (1974);

«Превращение петрушки», сюита для оркестра русских народных инструментов (1978);

Симфония для оркестра русских народных инструментов e-moll (1981, рук. 1975);

«Дорога», увертюра для оркестра русских народных инструментов (1983);

«На северных волнах», вокальный цикл на стихи финских поэтов (1983);

«Поле», сюита для оркестра русских народных инструментов (1983);

«Румынская фантазия»;

«Праздник природы»;

«Каприс» для домры с оркестром русских народных инструментов;

Концерт («Зимний») для домры с оркестром русских народных инструментов;

«Праздничные улицы» для оркестра русских народных инструментов;

ЖЕЛИНСКИЙ Евгений Вячеславович (р. 1978). Доцент кафедры струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу балалайки у М. И. Сенчурова и по классу композиции у Б. И. Тищенко, ассистентуру-стажировку по классу балалайки.

Сочинения для русских народных инструментов:

«Ноктюрн» для домры и фортепиано (1997);

«Скерцо» для балалайки и фортепиано (1999);

«Вальс» для балалайки и фортепиано (2000);

Фантазия на тему песни В. А. Гаврилина «Любовь останется» для балалайки и фортепиано (оркестра) (2003);

«Речитатив и рондо» для балалайки и фортепиано (2004);

«Мрачноватое рондо» для басовой домры (дуэта басовых домр) и фортепиано (оркестра) (2004);

«Баркарола» для гитары (2005);

«Вариации на простую тему» для балалайки и фортепиано (оркестра) (2006);

Фантазия на тему русской народной песни «На улице дождик» для домры и фортепиано (оркестра) (2007);

«Шалом – фантазия» для домры и балалайки с фортепиано (оркестром) (2010);

«Рождественская увертюра» для оркестра русских народных инструментов (2010);

Концерт № 1 для балалайки с оркестром (2011);

«Весёлый хоровод» для балалайки с фортепиано (оркестром) (2012);

«Восточная фантазия» для ансамбля русских народных инструментов (2012);

«Кубанская рапсодия» для домры и фортепиано (оркестра) (2013);

«Снежный вальс» для балалайки и фортепиано (2017);

«Элегия» для домры и фортепиано (2018);

Концерт №2 для балалайки с оркестром (2020);
 «Русское каприччио» для балалайки с оркестром (2023);
 Концерт для домры с оркестром «Дыхание жизни» (2023, премьера — 2024);
 Шесть инвенций для гитары (2023);
 «Интермеццо» для балалайки-контрабас и фортепиано (2024).

ЗАРИЦКИЙ Юрий Маркович (1921 – 1975). Член Союза композиторов СССР. Являлся участником ансамбля песни и пляски под руководством И. О. Дунаевского. Окончил Ленинградскую орден Ленина государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции (начинал свое обучение в классе Д. Д. Шостаковича, далее учился и окончил консерваторию в классе Ю. В. Кочурова).

Сочинения для русских народных инструментов:

Увертюра на русские темы (1950);
 Концертная сюита для четырех солирующих инструментов с оркестром русских народных инструментов (1956). Две части из Концертной сюиты получили самостоятельное значение: Первая стала Концертом для домры с оркестром русских народных инструментов (1957); Четвертая часть «Ярославская кадрили» стала самостоятельной пьесой для балалайки с оркестром русских народных инструментов);
 Славянские танцы для оркестра русских народных инструментов (1959);
 Сюита вальсов для оркестра русских народных инструментов (1964);
 «Праздничная увертюра» для оркестра русских народных инструментов (1968);
 Концертная сюита «Ивановские ситцы» для оркестра русских народных инструментов (1970).

КРАВЧЕНКО Борис Петрович (1929 – 1979). Член Союза композиторов РСФСР, директор и главный редактор Ленинградского отделения издательства «Советский композитор», преподаватель кафедры народных инструментов Ленинградской ордена Ленина государственной консерватории именно Н. А. Римского-Корсакова. Обучался в Музыкальном училище при ЛОЛГК по классу композиции у Г. И. Уствольской. Окончил Ленинградскую ордена Ленина консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова классу композиции (обучался у Ю. А. Балкашина и Б. А. Арапова).

Сочинения для русских народных инструментов:

Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов (1962). Исполнительская редакция партии домры Э. А. Шейнкмана;

Концерт №1 для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1965);

Концерт 2 для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1966);

«Гусли в космосе», концерт №3 для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1969).

Кубинская танцевальная рапсодия для баяна или аккордеона (1963);

«Танец» для домры (1973);

Концерт для готово-выборного баяна с оркестром русских народных инструментов (1973);

«Элегия» для домры-соло (1975);

«Интермеццо» для домры и фортепиано;

«Мелодия» для домры и фортепиано;

«Веселые гуси» для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (изд.1979);

«Зима морозовна» для гуслей звончатых и баяна (изд.1980).

Неопубликованные:

Увертюра для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1960);

«Песня и танец», две пьесы на китайские темы для дуэта балалаек и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1960);

Концертные пьесы для гуслей звончатых: «Концертино», «Мелодия», «Скерцо», «Интермеццо», «Юмореска» (рукопись 1963);

Симфониетта для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1964);

Увертюра №2 для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1965);

Симфониетта №2 для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1966);

Симфония в девяти частях «Красный Петроград» для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1967);

Симфониетта-каприччио для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1968);

«Весёлое утро», фантазия на две русские темы для гуслей звончатых (рукопись 1969);

«Маленькие вариации» на тему русской народной песни «Иванушкой называют» для гуслей звончатых (рукопись 1969);

«Старый шарманщик» для гуслей звончатых (рукопись 1969);

«Ах, улица широкая», фантазия на тему русской народной песни для гуслей звончатых (рукопись 1969);

Фантазия на темы двух русских песен для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1969);

Белорусская рапсодия для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1971);

«Украинская фантазия» для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (рукопись 1971);

Праздничная увертюра для оркестра русских народных инструментов (рукопись 1971);

«Русские кружева» для оркестра русских народных инструментов Тетрадь №1, 2 (рукопись 1971);

«Вечерний звон», вариации на тему русской народной песни «Вечерний звон» для гуслей звончатых (рукопись 1978);

«Напев» для гуслей звончатых (рукопись 1978);

«Русская рапсодия» для гуслей звончатых, балалайки и баяна (рукопись 1978).

ПАНЧЕНКО Елизавета Александровна (р. 1987). Член Союза композиторов России, РАО. Окончила Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции у проф. А. Д. Мнацаканяна, по классу органа у Н. О. Оксентян и классу клавесина у Е. А. Серединской; аспирантуру СПбГК под руководством С. М. Слонимского.

Сочинения для русских народных инструментов (или с включением русских народных инструментов):

«Сюита о клавесине» для гуслей звончатых соло (2007);

«Поэма» для гуслей, английского рожка и струнного оркестра (2009);

«Звончатый триптих» для гуслей и фортепиано (2010);

«Покаянный звон», концерт для клавесина, гуслей и камерного оркестра (2013);

«Песни Милашки», фантазия на три русские темы для домры альт и фортепиано (2014);

«Ludus cordis», прелюдия и fuga для гуслей звончатых (2014);

«Песня розы» для гуслей звончатых соло (2015);

«Чакона по Монтеверди» для гуслей звончатых соло (2015, премьера – 2017);

«Concerto grosso Oriental», концерт для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (2015);

«Родные просторы», кантата на стихи С. Есенина, А. К. Толстого, Д. Кедрина и тексты Псалтири для хора, сопрано и гуслей звончатых (2016);

«Тарантелла» для гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (2016);

«Русский звон», миниатюра для гуслей звончатых соло (2015, премьера – 2017);

«Сказочка», миниатюра для гуслей звончатых и флейты (2017);

«О гражданской войне», наигрыш для гуслей и фортепиано (2018);

«Космос», попури на темы советских песен для гуслей и органа (2018);

Фантазия на популярные темы для гуслей и органа (2018);

«Рождение Андреевской балалайки», концертино для балалайки и оркестра русских народных инструментов (2018);

Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры, гуслей звончатых и оркестра русских народных инструментов (2018);

«Зеркало времен» для домры альт и камерного состава оркестра русских народных инструментов (2018, премьера – 2020);

«Из жизни одного Арлекино», сюита для домры, органа и оркестра русских народных инструментов (2019);

«Удалая малая скоморошина» для оркестра русских народных инструментов (2019);

«От неба до земли», фантазия для балалайки контрабас и струнного оркестра (2019, посвящение М. Ю. Дзюдзе);

«Русский космос» для оркестра национальных инструментов (2019);

"Жалеечка" для ансамбля русских народных инструментов (2021);

«Белые ночи» для ансамбля русских народных инструментов (2022);

«Рождение северной звезды» для оркестра русских народных инструментов (2022).

ПЕТРОВ Евгений Викторович (р. 1973). Профессор кафедры оркестровки и общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, член правления Союза композиторов Санкт-Петербурга. Окончил Санкт-Петербургскую государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова (2001) и ассистентуру-стажировку (2003) по классу композиции у Ю. А. Фалика.

Сочинения для русских народных инструментов:

«Шведская фантазия» для готово-выборного баяна (1992);

«Огненное allegro» для готово-выборного баяна (1993);

«Белоснежка и семь гномов», 8 портретов для готово-выборного баяна (аккордеона) (1993);

полифонические пьесы для готово-выборного баяна: Интервенция и fuga (1994), Инкрустация и fuga (1998), Интерференция и fuga (2001);

Badinerie («Шутка») для двух баянов и ударных (1996, ред. 2004);

«Мираж», концертная пьеса для альтовой (басовой) домры и оркестра русских народных инструментов (1997);

«Как дед репку тянул», шутейное действо для семи солистов, чтеца и оркестра русских народных инструментов (2000, версия для ансамбля русских народных инструментов — 2014);

«Хорал и fuga» для двух баянов (баяна и аккордеона) (1999);

«Русские пословицы», музыкально-театральное представление в пяти сценах для солистов, хора фольклорных голосов и оркестра русских народных инструментов (2000, ред. 2008);

«Экспромт-фантазия» для камерного ансамбля (*посвящается В. А. Моцарту, Л. ван Бетховену, Дж. Россини, Н. Паганини, Ф. Листу, П. Чайковскому, Г. Пономаренко, Р. Паулсу, А. Хачатуряну и ансамблю «Экспромт-квинтет»*) (2002);

Astortango для балалайки и фортепиано (*посвящается Николаю Беляеву*) (2004);

«Третий концерт» (камерный концерт № 3) для камерного ансамбля (*посвящается ансамблям «Экспромт-квинтет» и «Арт-контраст»*) (2005);

«Время собирать камни», композиция для «Терем-квартета» и оркестра русских народных инструментов (2013, оригинал — для «Терем-квартета» и камерного оркестра, 2005);

La Serenata, музыкальный турнир для двух контрабасов при участии камерного ансамбля (2006);

Вариации на тему Хармса для баса и камерного ансамбля (2008, оригинал — для баса и фортепиано, 1993);

Две поучительные истории для контрабас-балалайки соло (оригинал — для фагота соло, 2012);

«Древний город», концертная увертюра для двух гуслей звончатых и фортепиано (*посвящается 1100-летию Пскова*) (оригинал — для двух гуслей звончатых и симфонического оркестра, 2003);

Две песни из музыки к спектаклю Театра Дождей по рассказам О.Генри (2013, переложение для голоса и ансамбля русских народных инструментов Надежды Сенько и Веры Касьяненко — 2021);

«Хороводная» для дуэта гуслей звончатых (2015);

«Колокольная» для ансамбля гуслей звончатых и фортепиано (2015);

«Фильм-концерт» для контрабас-балалайки, фортепиано и оркестра русских народных инструментов (2018, оригинал — для контрабас-балалайки, фортепиано и камерного оркестра, 2016);

«Rock-былина» для балалайки, контрабас-балалайки и фортепиано (2020);

«Поллианна-сюита» для оркестра русских народных инструментов из музыки к спектаклю театра «Комедианты» (2023, оригинал — для камерного оркестра, 2019);

«Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра (2024).

РОГАЛЁВ Игорь Ефимович (р. 1948). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения. Окончил Ленинградскую орден Ленина государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции у Б. А. Арапова и по классу фортепиано у Н. Н. Поздняковской, аспирантуру ЛОЛГК по композиции (класс Б. А. Арапова).

Сочинения для русских народных инструментов:

- «Путешествие с происшествиями» скерцо для домры и фортепиано (1971);
- «Рондо в старинном стиле» для домры и фортепиано. Исп. редакция И. И. Шитенкова (посвящение И. И. Шитенкову);
- «Доменико Скарлатти» концерт для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра (1975, посвящение Э. А. Шейнкману);
- «Журавлиная родина» интермеццо для домры и струнного оркестра (посвящение Э. А. Шейнкману);
- «Факт и комментарий» соната для баяна (1992). Исполнительская редакция Е. В. Петрова;
- «В городе N» концерт для домры и фортепиано в четырех картинах. Исполнительская редакция А. В. Макарова. (2009, посвящение А. В. Макарову);

Для оркестра русских народных инструментов:

- «Свистопляс»;
- Концерт для оркестра русских народных инструментов;
- Сюита «Прогулка в детство»;
- «Часы с кукушкой» для ксилофона и оркестра русских народных инструментов;
- «Чепуха»;
- «Домик в Коломне»;
- «Ярмарка».

СЛОНИМСКИЙ Сергей Михайлович (1932 – 2020). Заслуженный деятель искусств РСФСР, народный артист РСФСР, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, кандидат искусствоведения, Академик Российской академии образования. Окончил Ленинградскую орден Ленина государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу композиции у О. А. Евлахова и по классу фортепиано у В. В. Нильсена, аспирантуру ЛОЛГК под руководством Т. Г. Тер-Мартirosяна.

Сочинения для русских народных инструментов:

«Полька» для домры;

«Веселое рондо» для домры и фортепиано (1972). Исполнительская редакция В. П. Круглова;

«Праздничная музыка» для балалайки, ложек и симфонического оркестра (1975);

«Легенда» для домры с оркестром (1976, посвящение В. П. Круглову). Исполнительская редакция В. П. Круглова;

Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра (2006). Исполнительская редакция М. А. Горобцова. Переложение для домры малой Н. Н. Шкребко;

«Романтическое рондо с плясовым финалом» для домры и фортепиано (2018, посвящение Н. Н. Шкребко). Исполнительская редакция Н. Н. Шкребко;

«Альба» для флейты или скрипки с фортепиано (1994). Переложение для домры Н. Н. Шкребко.

СТЕЦЮК Евгений Александрович (р. 1961). Заслуженный артист Российской Федерации, профессор кафедры струнных народных инструментов Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, руководитель музыкальной частью Театра им. Ленсовета, художественный руководитель ансамбля «Стиль пяти». Окончил Ленинградскую орден Ленина государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова и аспирантуру по классу композиции у А. Д. Мнацаканяна.

Сочинения для русских народных инструментов:

«Русская фантазия» (фантазия на две русские темы) для домры с оркестром русских народных инструментов (1988);

«Метелица», увертюра для оркестра русских народных инструментов (1994);

«Пришествие» для ансамбля русских народных инструментов (1995);

Концерт для гитары и симфонического оркестра (1998);

Пьесы для гитары соло (1998);

«Четыре эпитафии» для ансамбля русских народных инструментов с камерным оркестром (2000);

Концерт для домры и камерного оркестра (Прелюдия и Скерцо – 1998 год, Финал Рондо-токката – 2005 год). Исполнительская редакция Н. Н. Шкрёбко;

«In memoriam» для домры с оркестром (2008, посвящение родителям). Исполнительская редакция Н. Н. Шкрёбко;

Сюита «По страницам театральной музыки» для ансамбля русских народных инструментов (2011);

Триптих («Cantabile», «Pizzicato», «Allegro ritmico») для ансамбля домристов (2011);

«Дыхание времени» для ансамбля русских народных инструментов (2014);

Соната для домры и фортепиано (2021). Исполнительская редакция Н. Н. Шкрёбко.

ТИХОМИРОВ Андрей Генрихович (р. 1958). Член Союза композиторов России. Обучался фортепиано в классе К. К. Рогинского, композицией в классе Ж. Л. Металлиди. В Ленинградском музыкальном училище имени Н. А. Римского-Корсакова обучался по фортепиано в классе А. М. Сердюка и по композиции в классе Г. И. Уствольской. Окончил Ленинградскую орден Ленина государственную консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по композиции у С. М. Слонимского.

Сочинения для русских народных инструментов:

Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра (1988). Исполнительская редакция А. В. Макарова;

«Сцена у балкона» для домры и фортепиано (2002). Исполнительская редакция А. В. Макарова;

Концерт в двух аффектах для балалайки, фортепиано и струнного оркестра (2004). Исполнительская редакция А. А. Горбачева;

Концерт для гитары и струнного оркестра (2008).

ЩЁКОТОВ Юрий Алексеевич (1920 — ?). Член Союза композиторов. Окончил Ленинградскую орден Ленина консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова по классу баяна. Также стажировался в классе композиции у В. В. Пушкина. Автор хоровых, вокальных и инструментальных произведений.

Сочинения для народных инструментов:

«Сибирская полечка» для балалайки с оркестром русских народных инструментов (1964);

Концерт для домры (рукопись предположительно конца 1970-х – 1980х);

Песни в сопровождении баяна.

Приложение 2. Интервью с композиторами и исполнителями

Интервью с Заслуженным деятелем искусств Российской Федерации, профессором кафедры теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ИГОРЕМ ЕФИМОВИЧЕМ РОГАЛЁВЫМ

Музыка для народных инструментов занимает особое место в Вашем творчестве. Чем вызван интерес к работе с этими инструментами?

Музыка для народных инструментов для меня не просто особая, а очень важная сфера. В композиции я довольно долго «нащупывал» свою дорогу, искал себя, свою «физиономию». Многие годы смотрел, что считается модным, как пишут и как считается правильным писать у нас и за рубежом, пытался «пристроиться» к этой правильности, и, надо сказать, получалось у меня это плохо. Были отдельные неплохие работы, но в основном, на мой взгляд, это было малоинтересным.

Что касается работы с народными инструментами, то здесь мне не нужно было оглядываться по сторонам, соотносить себя с кем-то или чем-то, написанным рядом со мной, до или после меня. В этой области я чувствовал себя спокойно, это была моя стихия. И потому в том, что в результате, как мне кажется, я «вырулил» на свою более или менее определенную тропинку, во многом мне помогло обращение к народным инструментам. Насколько помню, у меня порядка полутора десятка (если не больше) мультипликационных фильмов, и почти во всех задействован ансамбль русских народных инструментов. Исполнителями являлись и солисты Андреевского оркестра, и замечательный ансамбль «Скоморохи» под управлением Виктора Акуловича. Это была сфера, где я был самым собой, работал свободно и с азартом.

Произведения для домры очевидно преобладают среди Ваших сочинений для солирующих народных инструментов. Расскажите, пожалуйста, о знакомстве с этим инструментом.

Поступив в консерваторию, я начал работать в Музыкальной школе №12⁸⁰ в качестве концертмейстера классов скрипки и народных инструментов, а именно — балалайки и домры, который вел Михаил Михайлович Белавин⁸¹. Мы с Михаилом Михайловичем очень подружились, он был замечательным музыкантом, исполнителем-виртуозом. В его классе мы переиграли много музыки для домры и балалайки – и оригинальной, и переложений. Хотя Михаил Михайлович был балалаечником, «роман» с балалайкой у меня не очень сложился. А вот домра с самых первых уроков оказалась моим инструментом, близким мне и дорогим.

Первые мысли писать для домры возникли тогда, в студенческие годы, поскольку, сыграв уже в сотый раз «Жнецы» в переложении для домры, хотелось, что называется, на стенку лезть! Таким образом, первым опытом сочинения для домры стала пьеса для ученика школы. Мы её сыграли, но этот материал не сохранился. Позже, по возвращении уже из Вологды, где я работал по распределению после окончания консерватории, я продолжил работать в музыкальной школе, правда уже не в качестве концертмейстера в классе народных инструментов. Но с Михаилом Михайловичем мы продолжали выступать.

Какова история создания «Рондо в старинном стиле», с которого началось Ваше сотрудничество с Эммануилом Ароновичем Шейнкманом?

Приблизительно в те же годы случился мой первый опыт сотрудничества с Андреевским оркестром. Мною была написана пьеса «Рондо в старинном стиле» специально для Михаила Ароновича Шейнкмана, находившегося тогда в зените славы после победы на престижном и сложном Всесоюзном конкурсе молодежи и студентов. Шейнкман был солистом Андреевского оркестра, которым тогда руководил Георгий Анатольевич Донях. Пьеса была подготовлена к исполнению и блестяще записана, после чего мы представили её худсовету на Радио (это было необходимым условием для публикации сочинения). «Рондо в

⁸⁰ Ныне — Санкт-Петербургский музыкальный лицей Комитета по культуре.

⁸¹ Белавин Михаил Михайлович — Заслуженный работник культуры России, преподаватель Санкт-Петербургского музыкального лицея

старинном стиле» было принято, после чего произведение обрело свою самостоятельную жизнь в различных вариантах: для домры с роялем (кстати, это не моё переложение), с баяном, для ансамбля без солирующей домры. Безусловно, одним фактом исполнения Шейнкман давал сочинению дорогу в жизнь. Его играли многие домристы, но Михаил Аронович с его фактурой, огромными руками и феноменальной беглостью пальцев исполнял Рондо фантастически.

После этого, по всей видимости, Шейнкман стал «присматриваться» ко мне и предложил сделать несколько аранжировок для его ансамбля «Серенада», в котором он играл на мандолине со струнным квартетом имени Танеева. Предложение я охотно принял, ведь, помимо работы с замечательными музыкантами, это был очень интересный проект — каждый день по Ленинградскому телевидению выходила пятиминутка ансамбля «Серенада». Коллектив исполнял переложения различной салонной музыки (например, французских клавесинистов, Дриго и многих других композиторов той эпохи).

Вами написан первый концерт для домры и симфонического оркестра. Как родилась идея объединить домру именно с таким несколько непривычным для неё партнером? Пара слов о работе над этим сочинением и его судьбе.

Немного выждав после совместной работы над материалом для ансамбля «Серенада», Шейнкман обратился ко мне с мыслью продолжить идею «Рондо в старинном стиле», где задумывалась своего рода игра щипкового народного инструмента с щипковым инструментом другой эпохи — клавесином. Так появился замысел Концерта «Доменико Скарлатти», который был написан довольно быстро. Работая над сочинением, я постоянно советовался с солистом, показывал ему написанный материал. Шейнкман подсказал мне очень много с учетом того, что я к тому времени уже успел хорошо познакомиться с инструментом, его звучанием и возможностями. Однако все, что касалось технической стороны, было мне, по понятным причинам, недоступно. Михаил Аронович брал в руки инструмент, играл все, что я написал, потом мы это

играли с роялем, выверяя каждую деталь вплоть до баланса. Изучая партитуру, Шейнкман смотрел, насколько удобно это играть на домре (мандолине) и насколько эффектно будет звучать партия солиста в сочетании с оркестром.

Мы оба прекрасно понимали, что это «пионерский» опыт, ведь ранее для домры с симфоническим оркестром ещё никто не писал; это была во многом идея Шейнкмана. Как говорят — глаза боятся, а руки делают. Я тоже боялся, но, все время поддерживаемый и подбадриваемый Михаилом Ароновичем, работу довел до конца. Опять же, во многом в силу того, что солистом был Шейнкман, пьеса имела успех, поскольку играл он блистательно.

Михаил Аронович, к сожалению, через какое-то время покинул пределы Советского Союза. Тем не менее, в Штатах, в Карнеги-Холл состоялся его сольный концерт, в завершении которого он исполнил «Доменико Скарлатти». Позже Михаил прислал мне письмо, в котором рассказал, что зал устроил ему стоячую овацию после окончания концерта. Так что эта пьеса не просто инспирирована, она рождена совместно с Михаилом Шейнкманом.

Надо сказать, мне более чем повезло с солистами, но повезло также и с оркестрами, которые выступали в партнерстве с домрой. После Шейнкмана эстафету перехватил Александр Васильевич Макаров, который сделал великолепную запись Концерта совместно с Оркестром под управлением Эдуарда Серова.

Расскажите, пожалуйста, о судьбе каденций в Концерте «Доменико Скарлатти».

В Концерте действительно была каденция ударных в завершении его первой части. Сделать её органичной оказалось весьма затруднительно, поскольку тот графический стиль, который мы «нащупали» с Шейнкманом, не очень увязывался со свободной виртуозностью, характерной для каденции. В результате я принял решение отказаться от данного эпизода, и, на мой взгляд, драматургия сочинения от этого только выиграла. Каденция несколько «тормозила» общее движение, перегружала его. Позже Александр Васильевич Макаров попросил написать в Концерт каденцию солирующей домры

специально для выступления его студентки на престижном конкурсе в Японии, и я откликнулся на просьбу. Однако сейчас, по прошествии времени, я даже и не возьмусь рассказать, что именно это была за каденция. Судя по тому, что на конкурсе они исполнили Концерт именно с этим сольным эпизодом, Александр Васильевич её одобрил, но издано сочинение в первоначальном варианте — без каденции.

Вы активно сотрудничали с Оркестром им. В. В. Андреева. Помимо собственных сочинений, Вами сделан ряд аранжировок произведений русской классики для этого коллектива. Какова была специфика подобного опыта?

Я сотрудничал с разными оркестрами народных инструментов, но так случилось, что Андреевский мне был ближе географически и отчасти по духу. Насколько помню, в конце 90-х годов по просьбе андреевцев я сделал версию «Кикиморы» Лядова, и это было действительно здорово. Говорю так вовсе не потому, что это моя работа, а потому, что музыка Лядова в оркестре русских народных инструментов звучит замечательно. После премьерного исполнения этой версии ко мне подошла Лариса Георгиевна Данько и, улыбнувшись, сказала: «Вы знаете, Игорь Ефимович, мне кажется, Лядов имел в виду именно такое звуковое оформление своей музыкальной сказки». Необыкновенное *piano* народного оркестра, его круглый и дышащий, трепещущий звук, словно рождающийся из воздуха, в «Кикиморе» оказался как нельзя кстати. При этом *forte* в народном оркестре никогда не бывает кричащим, поскольку в оркестре нет «ревушей» меди. Даже если медные инструменты присутствуют в партитуре для оркестра народных инструментов, их звучание сбалансировано.

Вскоре после работы над «Кикиморой» я затеял Концерт для оркестра русских народных инструментов. В этом сочинении я попытался применить краску, найденную в аранжировке «Кикиморы» Лядова, продолжить идею затаённого и от этого очень проникновенного пения в материале Концерта.

Расскажите, пожалуйста, о Концерте для домры и фортепиано «В городе N».

Этот Концерт задумывался именно для такого состава, что определено самим материалом. Подобный состав поддерживает идею картин-зарисовок, при этом фактура партии, выступающей партнером домры, сугубо пианистическая, отчего усиливается некий психологический подтекст. При этом взаимодействие домры и рояля здесь имеет соревновательный, именно концертный характер. К слову, изначально, словно «нащупывая» общее настроение Концерта, ощущение от него, я снабдил его подзаголовком — «Дневник уездной барышни», от которого позже решил отказаться, о чем отчасти жалею.

Первый исполнитель Концерта — Александр Васильевич Макаров — сыграл огромную роль в судьбе данного сочинения. Помимо осуществления исполнительской редакции, Макаров написал вступительное слово к изданию Концерта и всячески содействовал тому, чтобы оно вышло в свет.

В завершении разговора, хотелось бы спросить, какова на Ваш взгляд роль жанра концерта в развитии исполнительства на домре и домрового искусства в целом?

Я убежден, что концерт как жанр для солирующего инструмента — всегда своего рода показатель зрелости этого инструмента. Например, существует много самой разной клавишной музыки, но когда появляется, скажем, баховский Концерт для клавира — это уже этап судьбы инструмента. Ровно то же самое можно сказать и о скрипичных, фортепианных концертах.

Концерт для домры — это также, вне сомнений, знак зрелости данного инструмента. Кстати говоря, не всегда это вопрос качества материала; оно может быть разным. Но жанр концерта указывает на то, что инструмент завоевал свою позицию на вершине на тот или иной момент времени. И потому сам факт появления концерта для домры в моем понимании, безусловно, является маркером того, что домра стала заметным персонажем на концертной эстраде.

Движение по эпохам в истории разных инструментов (и русских народных в том числе) очень часто маркируется именно концертами. Например, развитие фортепиано как концертного инструмента было отмечено сочинениями именно в жанре концерта. При этом появление новых концертов вовсе не всегда означает

более высокую ступень развития. По существу это означает лишь следующий этап в биографии инструмента.

При этом я нисколько не умаляю значимость сочинений в других жанрах (сюиты, сонаты, прелюдии...). Но концерт — это «концентрат» пройденного на данном этапе в развитии инструмента. Это движение по пути освоения музыкального пространства, новой аудитории, инструментария, с которым солист оказывается в ансамбле, новой техники, языка и так далее. Именно концерт в силу высокой степени своей условности позволяет суммировать достижения, одновременно прокладывая дорогу дальше.

*Интервью с Заслуженным артистом Российской Федерации,
профессором кафедры струнных народных инструментов
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н.А. Римского-Корсакова*

ЕВГЕНИЕМ АЛЕКСАНДРОВИЧЕМ СТЕЦЮКОМ

Евгений Александрович, музыка для русских народных инструментов является важной, но все же не основной сферой Вашего композиторского творчества. Чем вызван интерес к сочинению для народных инструментов?

Безусловно, наш творческий союз с Натальей Шкрёбко во многом определяет мой интерес к обращению к народным инструментам. Первое моё произведение, как и большинство других в этой сфере, написано именно для домры. Кроме того, работа на факультете народных инструментов в Консерватории, где я веду класс ансамбля, а также непосредственное знакомство со спецификой этих инструментов в известном смысле позволяет мне писать музыку для них.

Стоит также отметить, что исполнители-народники с удовольствием играют современную музыку. В последнее время возникает все больше возможностей для исполнения нового репертуара, и музыканты обращаются к нему все чаще, при этом понимая его все лучше. Поэтому, как мне кажется, на сегодняшний день создание музыки для народных инструментов является благодатной почвой для композиторов.

Вы много пишете для театра. Оказывает ли это влияние на Вашу музыку для народных инструментов?

Думаю, что особенной взаимосвязи здесь нет. Музыка, написанная для театра или кино, имеет свою специфику. Она пишется по заданию и в соответствии с пожеланиями режиссера. Поэтому для себя я понимаю, что это — музыка коммерческая, и в большинстве своем она связана именно с определенными требованиями. В случае же, когда я пишу музыку для различных инструментов, я выражаю только свои мысли.

Тем не менее, для ансамбля народных инструментов «Стиль пяти» мною написаны две сюиты, которые связаны с театральной тематикой. Одна из них так и называется — «По страницам театральной музыки»; вторая сюита — «Дыхание времени» — связана с киномузыкой. Для меня важно, что это не было техническим заданием. Данную музыку, образно и стилистически адресующую к театральному жанру, я писал в согласии с собственными идеями и замыслом.

Расскажите, пожалуйста, подробнее о работе с ансамблем народных инструментов «Стиль пяти», художественным руководителем которого Вы являетесь.

«Стиль пяти» — известный ансамбль, который существует уже около тридцати лет. В составе ансамбля — домра, гусли звончатые, баян, балалайка контрабас, клавиши (синтезатор). Если вести речь об ансамблях народных инструментах, то я предпочитаю работать именно с таким разнообразным в тембровом отношении составом. За годы нашей деятельности мною было создано много аранжировок. Например, знаковой была подготовка наших совместных программ с народным артистом России Дмитрием Хворостовским, а также проекты с симфоническим оркестром и работа с разными солистами.

Первым произведением, написанным мной для «Стиля пяти», стала композиция «Пришествие». Позже было создано сочинение «Четыре эпитафии», премьеру которого мы исполнили с Норвежским симфоническим оркестром, а также уже названные сюиты «По страницам театральной музыки» и «Дыхание времени». Вместе с тем, основным направлением, на мой взгляд, является создание авторских аранжировок классических произведений и сочинений композиторов других эпох. Работая с этим материалом и адаптируя его к специфике ансамбля, я не чувствовал каких-либо сложностей, ведь у состава богатая тембровая и выразительная палитра. Выбирал ту музыку, которая нам нравилась и которая потенциально могла прозвучать убедительно в нашем составе.

Вы сотрудничаете с ансамблем домристов имени И. И. Шитенкова. Каково Ваше восприятие подобного монотембрового ансамбля?

Мне очень нравится звучание этого монотембрового ансамбля. В его состав входит примерно 12-13 исполнителей, играющих практически на всех разновидностях домр — от пикколо до очень редкого инструмента домры-контрабас. Звучание данного ансамбля я сравнил бы с камерным струнным оркестром, ведь партитура в ряде случаев насчитывает 7-8 голосов. У этого состава большие возможности. По просьбе Натальи Шкрёбко, которая руководит этим ансамблем, мною написан Триптих («*Cantabile*», «*Pizzicato*», «*Allegro ritmico*»), который звучит, на мой взгляд, очень здорово. Из аранжировок запомнилась работа над II частью 23 Концерта Моцарта с солирующим роялем для этого ансамбля.

Расскажите о замысле сочинения «Русская фантазия» и его концертной судьбе.

«Русская фантазия» — это моё первое сочинение для домры. В его основе две русские песни — лирическая «Ой да ты, калинушка» и плясовая «Выйду на улицу». Поскольку это было первое обращение к домре, опыт был интересный. Написана Фантазия к выпуску Натальи из консерватории, к её государственному экзамену по специальности. Сочинение мы готовили к исполнению с оркестром, это был 1988 год. Произведение не издано, но, несмотря на это, студенты периодически к нему обращаются.

Как родилась идея сочинения «In memoriam»?

Произведение было написано в 2012, посвящено оно памяти родителей. Нужно сказать, что мой папа был известным музыкантом на Украине; своим начальным и средним музыкальным образованием я полностью обязан ему. Когда не стало их с мамой, это сочинение родилось само, очень естественно. Для меня это, если можно так выразиться — музыка души. Произведение издано, его играют многие исполнители, что радует.

В Вашем Концерте партнером для домры стал камерный оркестр. Чем обусловлен именно такой выбор состава исполнителей? И, заодно, пара слов о форме этого сочинения.

Прежде всего, мне хотелось отделить тембр домры от оркестрового звучания, показать её яркость, выразительные возможности. Например, потрясающей красоты домровую кантилену, пожалуй, можно услышать в первой части, отчасти и во второй, а сумасшедшие виртуозные возможности инструмента – в Финале. Как известно, народные инструменты чаще играют с оркестром народных инструментов, но в его составе которого есть так называемые «однородные» инструменты – домры, балалайки. В данном случае я решил подчеркнуть дифференциацию между солирующим народным инструментом и камерным оркестром, в котором — струнно-смычковый состав с небольшим количеством деревянных духовых инструментов и валторн. Ещё в партитуре есть арфа, вибрафон, другие ударные инструменты.

Что касается строения произведения, то я сознательно «уходил» от традиционной для концерта сонатной формы; именно поэтому здесь нет части, написанной в сонатном allegro. Первая часть «Прелюдия» написана в свободной форме, вторая часть «Скерцо» — в трёхчастной. Форма финала «Рондо-токатта», по существу, заложена в самом его названии. Подобный «отход» от классической формы, на мой взгляд, несколько расширяет границы восприятия самого жанра, в определенном смысле дает большую творческую свободу.

Части концерта довольно разные по своему развитию и даже по стилю. Например, «Скерцо» посвящено Д. Шостаковичу. Там есть определенного рода отсылки, но, скажем, воспринимать начальный мотив данной части как цитату, на мой взгляд, ошибочно. Если мы вспомним музыку Шостаковича, то там это — мощный тематический материал, который развивается драматически. У меня же данный мотив является в чистом виде фактурой; по существу это — ритмическая формула, которая не достигает в своем развитии особого драматического накала. В Концерте данный мотив по ре минорному трезвучию многократно повторяется, являясь аккомпанементом. Я воспринимаю это лишь как фактурную ритмическую формулу, но вовсе не как цитирование тематического материала. Каденция солиста, на мой взгляд, также не несет какого-то особого драматизма, к тому же она не очень большая. В этом сольном

эпизоде мне хотелось послушать «чистый» тембр домры, высветить её возможности.

Недавно состоялась премьера Вашей Сонаты для домры и фортепиано. Расскажите, пожалуйста, о работе над этим произведением.

Изначально я задумывал написать одночастную сонату и хотел озаглавить сочинение «Quasi-соната». По существу, так и было сделано. Ещё в 2020 году была написана первая часть, после чего случился длинный перерыв в работе над сочинением. Позже я решил дописать вторую и третью части, поэтому премьера Сонаты состоялась лишь в феврале 2023 года в Концертном зале Российской академии музыки имени Гнесиных в Москве в блестящем исполнении Натальи Шкрёбко (домра) и Станислава Соловьёва (фортепиано). Подготовка к премьере была активной, так как работа над сочинением была закончена в декабре 2022 года, а 8 февраля 2023 года Соната уже была исполнена.

Считаю, что, обращаясь к этой Сонате, можно играть отдельно первую часть, и вторую вместе с третьей. Первая часть — самая развернутая, насыщенная и сложная по содержанию и по форме. В ней присутствуют элементы полифонии; в частности, в первой части появляется фугато. Вторая часть лирическая, не очень длинная, с нотками драматизма.

Завершая разговор, хотелось бы вернуться к жанру концерта. На Ваш взгляд, какое влияние он оказал на развитие домрового исполнительского искусства?

Вопрос широкий и трудный. Концерт — это сложный жанр. В развитии любого инструмента и, в частности, сейчас мы говорим о домре, появление сочинений в этом жанре носит существенный характер. Принцип соревнования, во многом определяющий жанровый код концерта, это по существу — наивысшая точка взаимодействия партнеров. Именно в таком взаимодействии можно выкристаллизовать не только возможности инструмента, но и саму его природу, его суть. Пожалуй, каждый композитор, обращаясь к тому или иному инструменту, стремится создать такое масштабное произведение, которое может показать именно вот это соревнование.

Если говорить о моем восприятии домры и взгляде на дальнейшее её развитие, то могу сказать, что инструмент этот я воспринимаю абсолютно так же, как и скрипку, флейту и множество других академических инструментов. Доказательством тому может служить недавно созданная Соната. Безусловно, о русских истоках инструмента забывать нельзя, и потому, конечно, важно создавать музыку в этом направлении: например, обработки народных мелодий. Вместе с тем, на мой взгляд, для развития народных инструментов необходима именно оригинальная музыка — сложная, в которой можно раскрыть разный смысловой и идейный ряд. На сегодняшний день возможности народных инструментов несравнимо шире, чем, скажем, тридцать лет назад; время очень изменилось. С учетом современных реалий именно в написании оригинального репертуара заложены дальнейшие пути развития народно-инструментального жанра, и создающиеся концерты для домры тому подтверждение.

Интервью с членом Союза композиторов России
АНДРЕЕМ ГЕНРИХОВИЧЕМ ТИХОМИРОВЫМ

Расскажите, пожалуйста, о своем опыте работы с русскими народными инструментами. Что пробуждало интерес к сочинению музыки для них?

Когда я учился на четвертом курсе консерватории, меня пригласили поработать в детской музыкальной школе, располагавшейся в Кикиных Палатах. Им срочно требовался концертмейстер в класс скрипки взамен уволившегося. Я согласился, да так и остался в этом учебном заведении на целых тридцать лет, в течение которых эта ДМШ превратилась в Санкт-Петербургский музыкальный лицей. Поскольку я всегда любил играть в ансамбле и свободно читал с листа ноты любой трудности, через некоторое время меня «переманили» туда, где партия фортепианного аккомпанемента была самой насыщенной и сложной — в классы домры и балалайки. Ко мне обратился Михаил Михайлович Белавин, незадолго до того лишившийся прекрасного концертмейстера. Нужно было едва ли не на следующий день сыграть с учеником на конкурсе пьесу, где от пианиста требовалась изрядная беглость пальцев, а времени на то, чтобы кому-то из школьных аккомпаниаторов выучить фортепианную партию, уже не оставалось. Пришлось играть всё практически с листа, и это было даже интересно. В результате я перешёл от скрипачей к «народникам» и ни разу об этом не пожалел, потому что там было что поиграть. Работать мне приходилось с самыми старшими и «продвинутыми» учащимися. На тот момент это были домристы, вернее, домристки, потому что на домре играли преимущественно девочки.

В их репертуаре было сочинение ленинградского композитора Игоря Ефимовича Роголёва «Рондо в старинном стиле», и я неоднократно играл его вместе с юными солистами на концертах и конкурсах. Надо сказать, что домра в то время воспринималась в основном как инструмент, на котором можно исполнять либо обработки русских народных песен, либо пьесы, написанные в

духе стилизаций европейской музыки для лютни и мандолины. «Рондо» Рогалёва, весьма симпатичное по материалу, было написано, естественно, в «старинном стиле». Это и послужило для меня толчком для создания пьесы, которую я решил назвать «Рондо в современном стиле». В порядке творческой полемики со старшим коллегой.

Мне захотелось продемонстрировать, что домра вполне способна справляться не только с русским народным репертуаром или стилизациями под старину, но и с современной музыкой. При этом я уже тогда пришёл для себя к выводу, что современность в академической музыке определяется не обилием диссонансов и несвойственных инструменту технических приёмов, а связью музыкального языка с тем, что в это время происходит вокруг композитора, в «звучащей атмосфере» его времени. И моя пьеса не была написана в духе Вивальди или Скарлатти, а была наполнена современными ритмами, ассоциирующимися с популярными на тот момент эстрадными стилями — «диско», лёгкий джаз и тому подобное.

Вероятно, для М. М. Белавина, в классе которого я работал, эта идея оказалась чересчур смелой, и «Рондо в современном стиле» осело где-то у него в столе: поблагодарить — поблагодарил, но ученикам моё сочинение он играть не предлагал. Я подумал, что, возможно, синкопированные ритмы, которые были в этой пьесе, и форма рондо-сонаты показались педагогу слишком сложными, и решил зайти с другой стороны — написать медленную пьесу. Написал. И снова удостоился благодарности, а пьеса опять отправилась в стол. И тогда через некоторое время я принёс Белавину третью пьесу, на этот раз чистое рондо, но с ещё более откровенными «заводными» ритмами. То ли к этому моменту он уже привык к моим идеям, то ли в чём-то ещё было дело, но Михаила Михайловича эта пьеса, что называется, «зацепила». Он предложил назвать моё новое сочинение «Пиноккио» (не знаю почему — у меня эта музыка никак не ассоциировалась с длинноносой деревянной куклой), но, самое главное, дал ноты одной из своих старшеклассниц. Девочка всё выучила, и с этим мы пришли на конкурс имени Андреева.

Пьеса произвела настоящий фурор, у меня стали просить ноты, «Пиноккио» начал входить в школьный репертуар. Правда, возникло одно «но». С техническими трудностями домровой партии ученики справлялись успешно, а вот концертмейстеры с фортепианной партией — не всегда. Она была написана для играющего пианиста, а не просто аккомпаниатора в учебном классе. Тем не менее «Пиноккио» зажил в музыкальных школах своей жизнью.

Однако две первые пьесы оставались без дела, и это показалось мне обидным, ведь музыка там не хуже, чем в третьей! И тут меня осенило: все три пьесы вместе отлично укладываются в форму концерта: первая часть — рондосоната, вторая — медленная, лирическая, а третья — это типичный финал. Я их объединил, после чего позвонил Александру Васильевичу Макарову (номер его телефона мне дал Игорь Ефимович Роголёв, за что я ему по сей день благодарен) и попросил посмотреть моё сочинение. Макаров откликнулся сразу, приняв Концерт так, как будто он всю жизнь ждал именно его. Мы просмотрели вместе всю партию домры: поскольку речь шла уже не об учениках музыкальной школы, я хотел сделать её как можно более виртуозной, и тут мне нужны были советы первоклассного солиста, а Макаров им и был.

Почти всё, что у меня было написано для домры, его устроило, он предложил только несколько изменений технического плана, сам указал в нотах аппликатуру и попросил меня написать каденцию. Я и так собирался это сделать, но опять-таки после консультации с солистом. Результат, на мой взгляд, получился отличным, поскольку каденция выглядит там очень уместной, и не только потому, что демонстрирует виртуозные возможности домры. С точки зрения всей формы тоже. Особенно меня удовлетворяет выход из каденции: это тот случай, когда мне есть чем погордиться в плане композиторской работы. Отмечу, что мне нравится ставить каденцию именно в финал концертов, делая её действительно кульминацией всего произведения. Там, перед завершением всего сочинения, это выглядит, на мой взгляд, намного более логично. Как известно, уже к началу 19 века сонатная форма, зачастую характерная для первых частей концертных циклов, усложнилась, обрела свою энергетику и драматургию.

Нарушать эту драматургию внезапной остановкой ради каденции, тем более большой по размеру, мне кажется неправильным. В моём фортепианном Fantasy-концерте идея такая же: каденция находится в финале, перед его заключительной фазой. И в Концерте для балалайки, фортепиано и струнного оркестра — тоже, причём там каденция двойная, у обоих солирующих инструментов.

Что касается сценической жизни Концерта, то мы с Александром Васильевичем Макаровым показали сочинение на секции Союза композиторов. После этого Концерт был исполнен на фестивале «Музыкальная весна» с Оркестром старинной и современной музыки, которым в ту пору руководил замечательный дирижёр Равиль Энверович Мартынов. Концерт был сыгран превосходно, я до сих пор храню запись, несмотря на то, что она, конечно, не соответствует сегодняшним стандартам качества. Публика приняла сочинение очень хорошо. Музыкальный критик Ольга Гладкова, в то время активно интересовавшаяся новой музыкой, написала, что Концерт молодого композитора на фестивале «затмил многие сочинения маститых коллег». Коллеги ещё долго припоминали мне этот отзыв, говоря, что такую солнечную музыку серьёзные композиторы в наше время писать не должны, и даже сравнивали меня с Кабалевским. Сейчас это, возможно, выглядит странно, но в те годы в нашей среде новое сочинение, если оно звучало не заунывно-трагически и не а-la Шостакович, а несло в себе некий положительный эмоциональный заряд, рисковало сразу же получить ярлык «кабалевщины».

Макаров между тем продолжал исполнять мой Концерт уже с другими оркестрами, потом стал давать его своим студентам и даже поспособствовал изданию клавира.

Какова идея создания сочинения для домры и фортепиано «Сцена у балкона»?

Если верно помню, в то время Александр Васильевич Макаров издавал сборник оригинальных произведений для домры и предложил опубликовать в нём что-нибудь моё. Возможно, в связи с этим я и написал эту пьесу, в которой

использовал музыку, которая предназначалась для театральной постановки, сюжетно связанной с историей Ромео и Джульетты. Спектакль в итоге так и не увидел сцену, а музыкальный материал остался. Он мне нравился, вот я его и использовал.

Одной из особенностей Ваших концертов для народных инструментов (Концерт для домры, Концерт в двух аффектах для балалайки и рояля, Концерт для гитары, Концерт для домры) является то, что в качестве партнера в них выступает симфонический оркестр. С чем связан подобного рода «отход» от традиционного для народно-инструментального жанра исполнительского состава?

Это моя сознательная позиция. По моим ощущениям, домра, как и балалайка, звучит значительно ярче и своеобразнее на фоне традиционного европейского оркестра, нежели с оркестром русских народных инструментов — там они несколько теряются среди себе подобных, их тембр лишается той особой пикантности, которую может подчеркнуть соседство с симфоническими инструментами. Кроме того, в акустическом отношении оркестр народных инструментов, даже очень хороший, на мой взгляд, звучит всё-таки не так идеально, как симфонический: мне недостаёт в нём «телесной» плотности и внутренней соразмерности. Таково моё слуховое ощущение, и для меня это важно.

В Вашем творчестве есть пример «обратного движения»: речь идет о концертной фантазии «Русский узор», где рояль выступает в качестве солиста с оркестром русских народных инструментов. Как родилась идея этого сочинения и какова его концертная судьба?

«Русский узор» я написал, откликаясь на просьбу руководителя оркестра народных инструментов лица, в котором я работал, Долгова Алексея Михайловича. У него на примете была солистка, которая, как предполагалось, сыграет с оркестром такое сочинение. Однако в силу каких-то причин поработать с этой солисткой не получилось, а дирижёру сочинение уже очень понравилось, и он показал его Игорю Михайловичу Тонину, художественному

руководителю оркестра «Метелица». В результате мне пришлось выступить самому в качестве солиста с «Метелицей». Впоследствии «Русский узор» исполняли уже без меня и с другими оркестрами в Самаре и в Тольятти. Возможно и ещё где-то, поскольку о том, что в очередной раз сыграли какое-то из моих сочинений, зачастую узнаю случайно, наткнувшись на запись на просторах интернета. Позднее я сделал редакцию «Русского узора» уже для фортепиано и симфонического оркестра.

Расскажите, пожалуйста, о работе над «Концертом в двух аффектах» для балалайки, рояля и струнного оркестра.

Идея произведения родилась у меня под впечатлением от выступления в Петербурге московского дуэта Андрея Горбачёва и Татьяны Ханиновой⁸². В это время у меня появились наброски музыки для следующего фортепианного концерта, но когда я впервые услышал Горбачёва и Ханинову, мои намерения переменились. Концерт писался очень быстро, как под диктовку. Закончив его, я позвонил Андрею Александровичу, представился и сказал, что у меня есть вот такое сочинение. Горбачёв отреагировал очень бурно. Через несколько дней он прибыл по делам в Петербург и пригласил меня встретиться в Академии культуры. Я пришёл туда с клавиром, а он был при балалайке, и мы сразу же начали играть: Горбачёв — прямо с листа... восхитительное ощущение!

Потом они с Татьяной стали исполнять Концерт со струнным оркестром. А иногда играли с народным (переложение делал не я). Мне эта идея — играть "Концерт в двух аффектах" с оркестром русских народных инструментов — честно говоря, не нравилась. Но запрещать я не стал. В дальнейшем Концерт играли Алексей Таран и Наталья Мошкарлова (сначала с ОРНИ, потом со струнным оркестром), дуэт Дениса Пенюгина и Алины Махаури (со струнным оркестром) и другие исполнители.

Что касается балалайки, то это — изумительный концертный инструмент, заслуживающий лучшей судьбы, нежели исполнение главным образом

⁸² Речь идет о «Классик-дуэте», в составе которого — известный исполнитель на балалайке, профессор РАМ имени Гнесиных Андрей Александрович Горбачев и Заслуженная артистка России, пианистка Татьяна Ханинова.

обработок русских народных песен и танцев музыкантами, наряженными в красное с золотом, в духе китайских и монгольских ансамблей «народного творчества». Современная оригинальная музыка тому подтверждение.

Своим заметкам, посвященным Концерту для домры, Вы дали то ли шутливый, то ли, напротив, чрезвычайно серьезный заголовок — «Концерт для непрестижного инструмента». Чего в этом названии больше: полемики, или, напротив, выступления в защиту ещё недостаточно завоевавшего свое место в концертной практике народного инструмента?

В 1980-х, когда я начинал работать с «народниками», отношение «академических» музыкантов к домре (и балалайке) было, я бы сказал, несколько снисходительным. Считалось, что на этих инструментах можно играть либо то, что в консерваторской среде любят называть «разлюли-малиной», либо, в лучшем случае, что-то из «барокко». Мне часто приходилось слышать нечто в этом роде от коллег. Да и сами исполнители — «народники» во многом жили, что называется, своей жизнью, отдельной от остальных музыкантов. Со временем ситуация переменилась, чему лично я очень рад и надеюсь, что сам в какой-то мере поспособствовал этому своими концертами.

*Интервью с профессором кафедры оркестровки и
общего курса композиции Санкт-Петербургской государственной
консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова,
членом правления Союза композиторов Санкт-Петербурга*

ЕВГЕНИЕМ ВИКТОРОВИЧЕМ ПЕТРОВЫМ

Область исполнительства на русских народных инструментах Вам знакома не понаслышке, ведь творческий путь в музыке Вы начали с исполнительства на баяне. Можно ли предположить, что этот самобытный инструмент в какой-то мере подвиг Вас к композиции?

Однозначно ответить на этот вопрос трудно. В детстве мама очень хорошо ориентировала творчество: мы часто «сотворяли» что-то — от подарков для бабушки до небольших семейных спектаклей. Поэтому я многим увлекался, вплоть до сочинения музыки (разумеется, в доступном мне тогда варианте детского развлечения). Когда же в юношеском возрасте стал задумываться о профессии, на вопрос одного из преподавателей музыкальной школы в Северодвинске, где я учился по классу баяна, хочу ли я стать баянистом, ответил “нет”. Несмотря на вполне успешные занятия на баяне и большую симпатию к этому прекрасному инструменту, я вдруг осознал, что посвятить свою жизнь целиком исполнительству на баяне не готов. С уверенностью мог сказать лишь о том, что люблю музыку, живопись — словом, искусство.

Тем не менее, годы обучения в десятилетке при Петербургской консерватории (поступил я туда в пятнадцать лет) были периодом горячего, почти фанатичного увлечения игрой на баяне. Я попал в особую среду академических музыкантов (скрипачей, пианистов), обладающих совершенно иным подходом к занятиям, к музыке, к изучению мировой культуры в целом. Находясь среди людей, глубоко погруженных в искусство, стараешься тянуться за ними, стремишься узнавать новое. Все это я пытался воплощать на своем инструменте.

С поступлением в консерваторию появилась свобода, исходящая из осознания, что можно выбирать, куда двигаться в искусстве. Я стал ходить на лекции по большей мере с музыковедами и композиторами, нежели со своим курсом исполнителей-народников. Тогда же стал задумываться о репертуаре: не хотелось играть то, что играют все. На помощь пришли впечатления детства — ведь можно придумать самому! Причем это носило уже не местно-семейный характер, ведь написанную музыку нужно представить публике на концерте. В этом меня поддержал мой преподаватель Михаил Павлович Филиппов, который по существу сделал мне первый заказ на сочинение. К одному из моих выступлений в шведском клубе он попросил написать фантазию на шведские темы. Мне порекомендовали сборник шведского трубадура Карла Микаэля Бельмана, откуда я выбрал три темы для своего первого сочинения⁸³. Спустя ещё несколько произведений для баяна я стал «подступаться» и к другим инструментам.

На сегодняшний день русские народные инструменты занимают достойное место в академической музыкальной культуре. Каким представляется дальнейший процесс интеграции народных инструментов в академическую музыкальную среду?

Действительно, так называемый процесс академизации русских народных инструментов происходит. Однако достичь их полного единения, например, с инструментами симфонического оркестра, за плечами у которых — многовековая история, на мой взгляд, невозможно. Составы симфонического оркестра формировались столетиями: парный состав, ставший некой «базовой» точкой, был создан уже в середине 19 века. Для этого состава написано много великолепной музыки, которую играют и будут играть; из истории этот накопленный багаж, к великому счастью, не изымешь. Постоянство состава симфонического оркестра проявляется и в партитурах, и живых коллективах.

Что касается русских народных инструментов и оркестров с этими инструментами, то в этом плане ситуация до сих пор непростая. Составы

⁸³ Е. В. Петров «Шведская фантазия» для готово-выборного баяна (1992).

оркестров настолько индивидуальны, что неизбежно встает вопрос об адаптации партитуры под каждый конкретный коллектив. Кроме того, если вести речь о симфоническом оркестре, то существуют традиции, обусловленные тем или иным репертуаром. К примеру, если в программу включено произведение Моцарта, то «тяжелая» медь в момент его исполнения не задействуется. В оркестре народных инструментов другая специфика. Там господствует общность, коллективность: на исполнение любого сочинения задействуются почти все исполнители, а их количество в каждом конкретном оркестре может быть разным (к примеру, в одном оркестре — 2 или 3 баяна, а в другом 6; у кого-то в составе есть кларнет и даже скрипка). Все это, с одной стороны, насыщает произведения новыми красками, но, с другой, существенно усложняет работу композитора/ аранжировщика. Хотелось бы, чтобы в оркестре русских народных инструментах сформировалась единая система, но на данном этапе это, по-видимому, невозможно.

В вопросе взаимодействия народных инструментов и инструментов симфонического оркестра, на мой взгляд, жизнеспособна идея противопоставления. Характер звучания, тембровая палитра этих инструментов абсолютно индивидуальны, и потому формат своего рода “баттла” между ними, как мне кажется, вполне уместен и, что важно, интересен публике. Отдельные случаи интеграции народных инструментов в симфонический оркестр (в качестве солиста или как индивидуализированный голос в оркестровой фактуре), равно как и наоборот, также расширяют творческие горизонты.

Вашим первым сочинением для оркестра русских народных инструментов стала пьеса «Мираж», в которой солирует альтовая домра. Это произведение является и первым Вашим обращением к домре. Расскажите, пожалуйста, о его замысле, истории создания.

Предваряя ответ, хочу выразить благодарность своим старшим коллегам, которые поверили в меня — тогда совсем молодого автора, — обратившись с просьбой написать сочинение. Замечательный музыкант, исполнитель на баяне, ныне профессор Петербургской консерватории Валентин Иванович Завирюха

познакомил меня с дирижером оркестра русских народных инструментов «Метелица» Игорем Михайловичем Тониным с идеей создать произведение для домры с оркестром. Исполнительницей стала Елена Адамович.

На тот момент у меня был опыт написания музыки для симфонического оркестра, и потому все «изыски», почерпнутые при изучении произведений композиторов-классиков и опробованные там, я попытался отразить в партитуре для оркестра русских народных инструментов. Не все сработало так, как ожидалось. Некоторые приемы (такие, например, как перекрёстное тремоло), звучащие прекрасно в симфоническом оркестре, в оркестре народных инструментов теряли свой смысл. Тремоло на струнных народных инструментах само по себе очень трепетно, красиво. При этом многообразие красок, которого можно было достичь обозначенным приемом в струнной группе симфонического оркестра, на звучание оркестра народных инструментов почти не влияло.

Музыка звукоизобразительная: идет по пустыне караван (мерная поступь в размере 5/8), в середине возникает образ фантастического видения (мираж), после чего караван продолжает свой путь. Музыкальный язык сочинения довольно сложен; быть может поэтому исполнители почти не берутся его играть.

В этой связи позволю себе небольшое отступление. В основном оркестры — пленники своей публики. Для того, чтобы публика пришла на концерт, нужно соответствовать её интересам, и потому брать в программу необычные сочинения, подобные «Миражу», рискованно. Есть два пути: либо исполнять такие произведения на мероприятиях, куда приходит подготовленный слушатель (фестивали современной музыки, тематические концерты и т.д.), либо просто соответствовать ожиданиям аудитории. Также присутствует инерция определенной репертуарной стилистики. Например, от оркестра народных инструментов чаще всего ждут чего-то яркого, праздничного, зажигательного, может быть, ярмарочного. К примеру, «Мираж» не входит в число ярмарочных произведений, и потому его место в репертуаре для русских народных инструментов весьма скромное.

Ансамблевая музыка занимает особое место среди Ваших произведений для русских народных инструментов. В этом плане плодотворным стало сотрудничество с известным петербургским ансамблем «Терем-квартет». Поделитесь наиболее запоминающимися моментами вашей совместной творческой жизни.

Первая программа, сделанная мною для «Терем-квартета» с камерным ансамблем, увидела свет в 2005 году. Далее она как конструктор преобразалась: камерный ансамбль заменился на струнный оркестр «Виртуозы Москвы», потом — на симфонический оркестр, а позже — на оркестр народных инструментов. Программа включала в себя как авторские аранжировки и переложения, так и мои авторские сочинения.

При первой встрече музыканты меня поразили широтой своих взглядов, свободой в отношении музыки. Они не просто выучивают ноты и играют их, они их буквально создают, и потому работать с ними очень интересно. Когда я приносил ещё первые партитуры, музыканты «Терем-квартета», принимаясь к их изучению со свойственным им вдохновением и драйвом, стремились почти незамедлительно что-то поменять и, если можно так выразиться, переделать на свой лад. Готовый принять многие их предложения, я просил все же попробовать сыграть так, как написано. В итоге ансамблисты, всё чаще знакомясь с моей музыкой, приходили к выводу, что написано хорошо, и в дальнейшем всё больше доверяли мне. Нужно отметить, что именно такой метод работы музыкантов «Терем-квартета» с материалом, когда всё, что попадает к ним в руки, многократно видоизменяется и адаптируется, позволил им сформировать стиль *crossover*, получивший впоследствии широкую популярность.

Большое влияние на меня оказало общение с одним из основателей и солистом ансамбля Андреем Смирновым, который без преувеличения является генератором творческих идей. Одна из них (на мой взгляд, ключевая) заключается в том, что великая русская музыка (и классическая, и народная) должна звучать повсеместно, во всех странах и на всех инструментах. Такой стала одна из наших первых совместных работ — концертная обработка русской

народной песни «Степь да степь кругом». Представим: академический симфонический оркестр, привыкший к музыке Бетховена, Брамса, вдруг начинает играть мелодию русской народной песни, проникаясь ею вместе со слушателем. Подобная интеграция русской народной музыки в симфонический оркестр, соединение этих двух миров через музыкальный материал, на мой взгляд, дорогого стоит. Впоследствии я уже не единожды воплощал эту идею в собственных сочинениях.

В написанной позже для Терем-квартета «La serenata», согласно идее Смирнова, вновь звучит русская тема, хотя поначалу я не соглашался, ведь по задумке действие происходит в Испании: два испанских кабальеро борются за сердце прекрасной дамы. Андрей настоял — пусть её мелодия, появившаяся в среднем разделе, будет русской, причем подлинной фольклорной. С поиском темы мне помогла замечательный исследователь-этномузыколог Евгения Редькова. Так, в самый трагический момент сочинения, когда один из кабальеро ранен, появляется тема песни «Ах ты, поле моё, да поле чистое». Слова выбранной песни созвучны с происходящим в этом музыкальном турнире — «как под кустиком, под ракитовым, что лежит убит добрый молодец». Скрытый смысл, заложенный в источниках, для меня очень важен. И пусть слушатель не услышит слов песни, все равно они наполняют сочинение смыслом.

Кульминацией идеи, о которой шла речь, стал концерт «Терем-квартета» с Оркестром Баварского радио под руководством Мариса Янсонса в Мюнхене — на огромной площади с трансляцией на всю Европу звучали русские мелодии.

Вы сотрудничали с ансамблями «Экспромт-квинтет» и «Арт-контраст», которым посвятили сочинение в жанре концерта для ансамбля русских народных инструментов — «Третий концерт». Расскажите, пожалуйста, подробнее о данном произведении и о работе с этими коллективами.

С этими замечательными петербургскими ансамблями нас связывает давняя творческая дружба. По просьбе музыкантов «Экспромт-квинтета» написана «Экспромт-фантазия» — весёлое, развлекательное сочинение, некий

коллаж из музыки разных авторов, не связанных между собой. За основу взяли знаменитые интонации, которые начинаются с повторяющихся нот (вступление Пятой симфонии Бетховена, «Танец с саблями» Хачатуряна, «Танец маленьких лебедей» Чайковского). Получилась шутливая музыкальная композиция, которая довольно долго украшала концерты этого коллектива.

«Третий концерт» был создан по инициативе участников ансамбля «Арт-контраст», но вошел и в репертуар «Экспромт-квинтета». В названии сочинения — игра слов. Один из моих излюбленных жанров — камерный концерт. Это относительно крупное сочинение для камерного состава, которое нельзя назвать инструментальным концертом, потому что там нет солиста, равно как и нельзя назвать концертом для оркестра, поскольку оркестра там тоже нет. Однако в таком сочинении соблюдены основные принципы жанра — демонстрация возможностей инструментов и исполнителей, внутреннее состязание между ними и крупная в плане замысла форма.

Первым моим сочинением в этом жанре стал «Концерт для пяти медных» (название предложил мой учитель Юрий Фалик). В каждой из частей Концерта — своя идея, развитие взаимоотношений жанров. После него появился Второй концерт, уже для деревянных духовых. Многим позже ко мне обратились музыканты из ансамбля «Арт-контраст» с просьбой написать для них развернутое сочинение, которое и стало «Третьим концертом». С одной стороны, название сдержит в себе порядковый номер, а с другой, замечено, что, когда проводишь премьерные исполнения произведения, зачастую третье из них бывает наиболее удачным. Такое счастливое число. К слову, совсем недавно появилась оркестровая версия «Третьего концерта», исполненная оркестром национальных инструментов «Терема» под управлением Андрея Долгова. Поэтому у произведения, можно сказать, счастливая судьба.

31 октября 2024 года с большим успехом состоялась премьера «Богатырского концерта» для домры и симфонического оркестра. Какова трактовка одночастного концерта в этом произведении?

Что касается одночастного концерта — известно, что традицию эту начал Ференц Лист своим Первым фортепианным концертом. Данное сочинение состоит из трех самостоятельных разделов, «сплавленных» в единую композицию. Далее традиция была продолжена Сергеем Прокофьевым и многими другими композиторами.

Подобные формы, где в одной части можно выразить все, не переключаясь и не отвлекаясь от музыкального действия, в духе нашего времени. Такой формат позволяет “вести” слушателя и удерживать его внимание. Продолжительность сочинения может быть до пятнадцати минут — этого времени, как правило, хватает, чтобы выразить основные идеи. «Богатырский концерт», на мой взгляд, получился как раз таким — целостным и органично развивающимся. Сонатная форма здесь, конечно, предстает в немного видоизмененном виде. При этом в Концерте присутствуют две яркие темы. Главная — императивная, утверждающая, можно сказать героическая, богатырская. Побочная — лирическая. Далее происходят их трансформации: главная борется, побочная видоизменяется, искажается, “страдает”. В репризе побочная снова восстанавливает свою диатоническую ясность и красоту: здесь она звучит в контрапункте с главной. Завершение благополучное, темы достигли согласия.

Образный строй сочинения зрел долго, с 2017 года. Тогда мне предложили написать музыку к фильму про богатырей; и были сделаны некоторые наброски. В фильме наряду с образами богатырей был и образ “богатырши” (то есть женщины-богатыря), в русской традиции получившей название *поляница*. Этот образ богатырши Василисы в Концерте олицетворяет побочная тема. В результате фильм не состоялся, но когда позже ко мне не обратилась замечательная петербургская исполнительница Анастасия Гирина с просьбой написать произведение для домры с сопровождением (фортепиано или оркестра), ожила идея создать концерт для домры на ожидающие своего часа “богатырские” темы. Эту идею прекрасно восприняли и Анастасия, и дирижер

симфонического оркестра Ленинградской области «Таврический» Михаил Голиков, под руководством которого состоялась премьера Концерта.

В «Богатырском концерте» домра выступает в партнерстве с симфоническим оркестром. Чем обусловлен выбор такого исполнительского состава?

Основная идея жанра концерта — противостояние солиста и оркестра. И в этом смысле домра очень благодарный инструмент, потому что у неё свой яркий тембр. Его всегда слышно, он индивидуален. Поэтому именно в концерте для домры с оркестром как нельзя лучше воплощается дух соревнования. Вероятно в этом кроится одна из причин того, что в последнее время появляется все больше произведений в жанре концерта для домры. К нему обратились Александр Владимирович Чайковский, Кузьма Бодров и многие другие замечательные авторы.

Несмотря на то, что в ситуации с домрой и симфоническим оркестром столь необходимый для жанра концерта контраст между солистом и оркестром весьма нагляден, я старался создать партитуру, позволяющую домристу играть как с микрофоном, так и без него, поскольку инструмент все же не столь громкий. Очевидным преимуществом игры с микрофоном является то, что солист может себе позволить тонкую нюансировку, показывая тембровые краски в разной динамике, не форсируя звук.

Расскажите о работе с исполнителями над «Богатырским концертом».

Работа над Концертом была активной, если не сказать стремительной. Созданный летом, он впервые был исполнен на закрытии фестиваля современного искусства «Музыкальная осень Петербурга» в последний день октября. В этом плане хочется отметить поистине героическую, мастеровитую работу солистки, которая в короткий срок освоила непростой материал и на высоком уровне представила его публике.

Оркестр под управлением Михаила Голикова — очень мобильный коллектив, они играют огромное количество репертуара и хорошо чувствуют

друг друга, поэтому быстро вникают в новый материал. В случае с «Богатырским концертом» поразило, насколько быстро оркестр «вжился» материал и воплотил задуманное — картину некоего мистического царства, в которое попадает поляница-Василиса. Эти образы навеяны моими ещё детскими впечатлениями от походов в Мариинский театр, где я впервые услышал вживую «Кашея бессмертного» Римского-Корсакова, «Жар-птицу» Стравинского, в которых образы Кашеева царства, его загадочного и недоброго волшебства выражаются не только музыкой, но и декорациями.

Каково на Ваш взгляд будущее русских народных инструментов?

Все очень зависит от личности. Например, появился гениальный музыкант Юрий Абрамович Башмет, и появился Концерт Альфреда Гарриевича Шнитке для альты. С тех пор в огромном количестве стали создаваться произведения и, в частности, концерты, в которых альт представлен как яркий солирующий инструмент. Иными словами, инструмент развивается как сольный благодаря фигуре, личности, которая выводит его из оркестрового звучания на высокий профессиональный исполнительский уровень. Так расцвела традиция альтового концерта. Ещё один пример — петербургский музыкант Михаил Юрьевич Дзюдзе стал исполнителем большого количества сочинений для солирующей балалайки-контрабас с оркестром. Примерно такая же история сейчас и с домрой. Здесь конечно стоит отметить Екатерину Мочалову, которая является инициатором создания и первым исполнителем множества сочинений для домры, и за ней идут другие исполнители. В Санкт-Петербурге такую инициативу сейчас проявляет Анастасия Гирина. С её «легкой руки» для домры написали произведения Евгений Желинский, Светлана Нестерова. Поэтому, конечно, многое зависит от инициативы и таланта исполнителей — пропагандистов инструмента. Пока такие люди «горят» любовью к своему инструменту и стараются его развивать, композиторы будут для них писать, а инструменты будут жить.

*Интервью с членом Союза композиторов России,
членом Российского авторского общества*

ЕЛИЗАВЕТОЙ АЛЕКСАНДРОВНОЙ ПАНЧЕНКО

Расскажите, пожалуйста, о Вашем первом знакомстве с русскими народными инструментами.

Моей «первой любовью» в мире народных инструментов стали гусли. С этим инструментом, покорившим меня красотой и свежестью звучания, я познакомилась на первом курсе Консерватории. Первым музыкантом широкого круга гусяров, с которым я сотрудничала, была Ольга Шишкина — солист-виртуоз, лауреат множества конкурсов. Рассказывая о специфике инструмента, Ольга объяснила, что каждая струна может быть настроена по высоте на конкретную пьесу. И я с неподдельным энтузиазмом неопита принялась за работу: строй в моём первом гусельном сочинении — Дуэте для гобоя и звончатых гуслей — получился столь причудливым, что привыкшие к позициям гусяры были вынуждены переписывать текст с бемольными и белоклавишными звукорядами на традиционную гусельную "ля мажорную" аппликатуру.

По сей день гусли для меня — это поле эксперимента, хотя уже и более логичного с точки зрения технологии. Но вместе с тем гусли — это живое вдохновение, связанное с глубинной русской культурой, как народный голос. На мой взгляд, в создании музыки очень важно хотя бы иногда подключаться к таким «источникам». Именно через гусли и связанную с ними "почвенную" энергию я нашла свой способ работы с русскими народными инструментами, как с солистами и ансамблями, так и с оркестром русских народных инструментов.

Вашим первым сочинением для домры стала Фантазия на три русские темы «Песни Милашки». Как проходила работа над этим сочинением, и какова его концертная судьба?

Для меня это сочинение было одной из первых крупных работ с фольклорным материалом. Признаюсь, что работать с цитатами мне намного сложнее, чем с собственным материалом. По всей видимости, такова

особенность моего музыкантского опыта и, скажем так, музыкантского аппарата. Вместе с тем, полагаю, что композитору необходимо уметь работать с чужим материалом, по крайней мере, как аранжировщику, поскольку у любого материала есть своя инерция, своё дыхание и так далее. Нужно уметь это чувствовать и взаимодействовать с этим.

В работе над «Песнями Милашки» было интересно рассмотреть тему Север – Юг. Тема это давняя, ведь русская музыка — она и северная, и южная, а это очень важно. В пьесе использованы две псковские темы — гармонный наигрыш и лирическая протяжная песня; они противопоставляются. При этом, как мне кажется, наигрыш и песня очень естественно вошли в диалог с финальной темой, которая, по существу — наигрыш на фольклорной балалайке. Данный наигрыш был записан Ириной Степановной Поповой и её студенткой в Дагестане с игры местной пожилой женщины. Темы и образы, вне сомнений, колоритные, и мне было любопытно выстроить форму на их взаимосвязи.

Произведение написано в 2014 году по инициативе известной петербургской исполнительницы на альтовой домре Светланы Смоляр, премьеру исполнил её ученик, а ныне — артист Оркестра им В. В. Андреева Иван Амолин. Со Светланой мы работали как над формой, так и над техническими деталями. Считаю, что исполнителю должно быть комфортно играть, и речь вовсе не о том, чтобы делать это в угоду каких-то упрощений. На мой взгляд, нужно идти в сторону физиологически оправданного. Судьба у «Песен Милашки» непростая, поскольку в техническом плане сочинение довольно трудное, а исполнителей на альтовой домре, как известно, немного. Тем не менее, думаю, что произведение найдет себе дорогу в жизнь, в том числе и потому, что это оригинальный репертуар для альтовой домры. К слову, недавно была сделана транскрипция «Песен Милашки» для струнного (домрового) состава Оркестра им. В. В. Андреева, солировала Светлана Смоляр. Кроме того, пьеса стала лауреатом всероссийского конкурса «Корни и листья», посвященного музыке, в которой цитируется фольклорный материал.

Расскажите о Вашем совместном проекте с петербургской исполнительницей на гусях Анастасией Фоминой — «Гусли в космосе».

С Анастасией мы начали сотрудничество в 2011 году; в то время она обучалась в Консерватории в классе Ирины Николаевны Ершовой. Программа, которую Ирина Николаевна давала в качестве учебного, концертного репертуара своим студентам, включала в себя современные, а порой и свеженаписанные произведения. Так зародился дуэт: на очередном экзамене я сыграла с Анастасией своё сочинение, а также переложение для гуслей произведения эпохи барокко. После мы попробовали исполнить и старинную, и современную музыку на гуслях в сочетании с органом. Стало ясно, что на орган отлично перекладываются оркестровые сочинения: например, концерты Бориса Петровича Кравченко, Вадима Давыдовича Бибергана. На орган прекрасно «ложится» и барочная музыка, написанная для любых составов, поскольку орган — это естественный инструмент для той эпохи и её стилистики.

Исполняя старинную музыку, мы стараемся следовать по пути так называемого исторически информированного музицирования. Его суть заключается в сохранении принципов артикуляции, нюансировки, соблюдении многих других правил в исполнении музыки эпохи барокко на современных инструментах. О себе могу сказать, что желание стать музыкантом-исполнителем, равно как и намерение сделать это своей профессией и потребностью, пришло ко мне именно через барочную музыку. Во многом это — музыка речевой выразительности, и потому она способна научить исполнителя *разговаривать* музыкой, что, на мой взгляд, ценно и важно.

Осваивать современную музыку мы начали с сочинений Бориса Кравченко, Вадима Бибергана, Константина Шаханова (к примеру, его «Посвящение» с органом звучит замечательно). Познакомившись с оригинальным репертуаром для гуслей поближе, я решила испытать собственные силы на этом поприще. Пробой пера стала транскрипция фортепианной миниатюры, после чего была написана пьеса «Русский космос», которая задумывалась как вариации на тему, возникающую из некого

первородного «хаоса». Основной образ здесь — хоровод, раскрывающий одну и ту же тему с разных ракурсов. Произведение посвящено Вадиму Давидовичу Бибергану и адресует к его «Хороводу с лешим»; здесь — тоже хоровод, но показан он с других позиций. Вслед за «Русским космосом» появилось сочинение «Цветущее поле», а позже — «Голубая планета», поскольку был задуман цикл «Поэзии о Земле». В этом цикле есть и четвертая пьеса под названием «Вселенная Ивана Ефремова».

Недавно вышел в свет Ваш сборник «Барокко на гусях». Также в соавторстве с петербургской исполнительницей на домре Татьяной Потёмкиной был опубликован сборник «Барокко на домре». Какова специфика этих изданий?

К собственному пониманию того, как исполнять музыку эпохи барокко на народных инструментах, я пришла во многом через гусли. В предисловии к сборнику «Барокко на гусях» я попыталась сформулировать некоторые мысли относительно того, какие шаги может предпринять музыкант, обратившийся к музыке эпохи барокко, в понимании и освоении её специфики, ведь сыгранная правильно, со знанием законов музыкальной речи, эта музыка приобретает особый колорит. В сборнике есть материал, касающийся игры по цифрованному басу, который иллюстрируется двумя комплектами нот с пояснениями. Замечу, что данный материал ориентирован на педагогическую, и, в частности, концертмейстерскую работу. В условиях возрастающего интереса к исполнению барочной музыки на русских народных инструментах подобный подход мне представляется важным.

В случае со сборником «Барокко на домре» опыт был совершенно иным. Татьяна Потёмкина с большим мастерством сделала переложения для домры нескольких сонат Скарлатти; мне же предстояло адаптировать готовый текст, постараться сделать его наиболее приближенным к стилистике той эпохи. Это касалось штрихов, длительностей, а где-то и украшений, хотя я всегда за то, чтобы сборники были максимально «чистыми» даже в плане аппликатуры. Считаю необходимым, чтобы у исполнителя оставалась возможность

самостоятельной (или же с помощью педагога) интерпретации. Так, на каждом этапе работы над сочинением можно вносить пометки, а потом, когда произведение кажется уже освоенным, вновь возвращаться к «чистым» нотам, замечая другие детали и подробности в тексте.

Каков замысел сюиты «Из жизни одного Арлекино» для домры, клавесина и оркестра русских народных инструментов?

Татьяна Потёмкина предложила очень привлекательную для меня задачу, поскольку подобное направление — своего рода необарокко — мне близко. В этом направлении у меня уже был определенный опыт работы (например, написанная ещё в студенческие годы Сюита в старинном стиле для гуслей).

В пятичастной сюите «Из жизни одного Арлекино» было интересно приблизить свой материал к старинной музыке (так, как я её понимаю) не с помощью цитирования, а скорее «намеками» — жанрово, мелодически, ритмически, артикуляционно. Идея заключалась в том, чтобы создать ярмарочно-площадное действо, в котором, если можно так выразиться, человек скоморошьей направленности проживает свою жизнь, полную событий — комических, драматических, а порой и трагических. В качестве персонажа мне был необходим именно Арлекин, поскольку хотелось сделать некое подражание раннему европейскому барокко XVII – XVIII веков. Например, сначала в шествии «Праздничном», а потом и в «Похоронном» партия барабана заимствована из инструментовки, которой я сопровождала историческую реконструкцию одной из первых опер про Орфея. Всем известна опера Клаудио Монтеверди «Орфей», но у этого композитора были современники, среди которых — Стефан Эланди. Он написал про леденящую кровь историю о смерти Орфея. Эндрю Лоуренс-Кинг⁸⁴ проводил реконструкцию этой оперы в Петербурге. Это был студенческий проект, очень интересный и познавательный, поскольку Эндрю обладает обширными знаниями о барочной музыке — историческими, практическими, то есть исполнительскими. Он — мирового

⁸⁴ Британский музыкант, исполнитель на средневековой, ренессансной и барочной арфе (прим. автора).

уровня фигура, уже долгие годы работает в Московском детском музыкальном театре имени Н. И. Сац. Многие вещи, найденные в ходе работы в этом проекте, остались в памяти, причем не столько аналитической, сколько образной. Появление материала в партии барабана в Сюите для домры — как раз такого рода воспоминание, но ни в коем случае не механическое заимствование.

Дело в том, что у каждого инструмента — своя «физиономия», и работа с народными инструментами мне интересна в виду именно такого, «физиономичного», подхода. В этой же связи могу сказать, что, например, на балалайке сюита «Из жизни одного Арлекино» не прозвучит. Дело не в том, что балалайка чем-то уступает домре; у неё есть свои преимущества, своя самобытность. В данном же случае нужен звонкий, сильного звука инструмент. А кто, кроме домры? К слову, в этой партитуре есть партия генерал баса, которую можно исполнять либо просто по басу для дополнительной краски, либо с гармонической расшифровкой. Партия предназначена именно для клавесина. Этот инструмент представляется более органичным для заявленного состава, чем, например, орган. Клавесин легче и мобильней для ансамблевого встраивания, он более достоверен как портативный инструмент. К тому же, у нас в стране не так много органов-позитивов, которые возможно выставить в оркестр, а играть с далеко стоящим встроенным большим органом неудобно с точки зрения и ансамбля, и баланса звучания. Нам повезло, что на премьере Сюиты в Малом зале филармонии был именно «живой» клавесин.

В работе с этой музыкой Виктор Ильич Акулович, дирижер камерного оркестра русских народных инструментов «Скоморохи», проявил потрясающую чуткость. Счастье, что и солистка Татьяна Потёмкина сразу вошла в музыку, её настроение, в замысел композитора. Это большая удача — работать с исполнителями, которые готовы в известном смысле поставить себя на место композитора и заглянуть с его позиции, почему написано именно так, а не иначе.

Вы плодотворно сотрудничаете с различными коллективами русских народных инструментов. Какие работы для Вас являются наиболее значимыми?

Первым значимым для меня опытом стала пьеса «Дымковские потешки», над которой мы работали с Театром песни и танца «Морошка». Это была работа по пластическому техническому заданию, хотя исполнение произведения вполне возможно и без танцевального ряда. Надо сказать, что работу по чужому ТЗ люблю и ценю, поскольку считаю, что композитору важно уметь работать не только по своему собственному, но и по обозначенному ТЗ.

Недавно написана «Удалая малая Скоморошина» для оркестра русских народных инструментов. Таково было обращение к скомороху, гусле, и название это сохранилось в былинах. Через эту музыку мне было интересно заглянуть, прочувствовать, каков он – скоморох, «весёлый человек» (так их называли). Вообще, тема скоморошества мне близка, и на меня большое впечатление произвело погружение в работы, связанные с ней (Фаминцына, Аргова и многих других авторов). Считаю, что через познание культуры скоморошества мы можем лучше понять свою культуру, историю и современность. Традиция скоморошества глубже, и живет она дольше, чем можно предположить при поверхностном восприятии. Поэтому для меня очень дороги и «Удалая малая Скоморошина», и, конечно, Двойной концерт для домры и гуслей «Скоморохи: Русский Феникс».

В 2022 году было написано «Рождение северной звезды», премьера которого сыграна оркестром «ТеремА» под управлением Андрея Долгова на фестивале «Новая музыка *Online*», проводимом Санкт-Петербургским Союзом композиторов. В этом произведении мне было важно воплотить чувство, понимание и видение концепции историографии, сформулированной ученым-этнографом С. В. Жарниковой. Если анализировать глубоко, как это делает Жарникова, родство русского и санскрита уводит к тому, что русский Север — это родина персонажей Махабхараты! Не вдаваясь в исторические подробности, скажу лишь, что в музыке я попыталась смодулировать от русской по духу мелодии (причем это не цитата) к индийской раге, придя к синтезу этих сфер.

Для инструментального коллектива Архангельского Северного хора написана пьеса «Жалеечка» (наигрыш), и этот опыт ценен для меня, поскольку

удалось поработать с прекрасным исполнителем на жалейке, к тому же ранее я к этому инструменту не обращалась.

Расскажите, пожалуйста, о цикле «Из истории Андреевского оркестра» и входящем в него Двойном концерте «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и звончатых гуслей с оркестром русских народных инструментов.

Идея была инициирована руководством Оркестра им. В. В. Андреева. Нам удалось осуществить три пьесы из задуманных четырёх в цикле: пьесу для балалайки «Рождение Андреевской балалайки» (солист Александр Милютин), Двойной концерт для домры и гуслей звончатых «Скоморохи: Русский Феникс» (солисты Екатерина Широкова и Варвара Емельянова) и пьесу для альтовой домры «Зеркало времен» (солист Иван Амолин). Подготовка к работе над циклом была для меня огромным опытом, поскольку, пропустив через себя большое количество исторической литературы, я делала для себя выводы, некие субъективные, эмоциональные открытия. К слову, тогда же возникла идея сочинения для органа и оркестра русских народных инструментов; оно ждет своего часа для исполнения. Назвала я его «1648» — это год, когда согласно царскому указу произошло «избиение» скоморохов, домр и гуслей.

Тему скоморошества воспринимаю очень лично, поскольку считаю, что наша сегодняшняя культура также возрождается из пепла. При этом отдаю себе отчет в том, что многие историки ставят под сомнение само существование скоморошества. Пусть с их позиции всё это будет литературным вымыслом. Для меня важнее то, что это — музыка, отражающая некие изменения, превращения, и я рада, что получилось её воплотить с замечательными солистами, Оркестром им. В. В. Андреева и маэстро Дмитрием Дмитриевичем Хохловым.

В Концерте «Скоморохи: Русский Феникс» хотелось показать два амплуа скомороха: один из них — «историк» и «философ», а другой — «задира» и «шут». Этим амплуа, в моем представлении, соответствуют гусли и домра. Оркестр же в Концерте — очень гибкая материя: это и площадь, и люди; оркестранты — это и бесстрастные наблюдатели (подобно античному хору в

трагедии), и соучастники, и даже строители. В финале происходит совместное строительство — я это так чувствую. В определенные моменты оркестр берет на себя изобразительную функцию. Например, в первой части есть тема каликов перехожих — в чистом виде изобразительный материал. К подобным моментам можно отнести подражание волынке у баянов.

Само действо в Концерте зиждется на противопоставлении. «Игра Великая» — об истории, славных подвигах и победах. Её представляют гусли, ведь, судя по литературе, исторические события действительно во многом соотносились с гуслими. Таково и мое субъективное восприятие образности этого инструмента, их выразительной и смысловой составляющей. «Игра Веселая» — о нашей жизни со всеми её переживаниями. Её олицетворяет домра. По ходу развития завязывается диалог солистов; два скомороха начинают соперничать, а порой и задираться. Появившийся оркестр — как пришедшие взрослые, желающие навести порядок. Быть может, это те самые калики перехожие, символизирующие нечто обобщенное, надвременное. Поначалу домра и гусли в этот порядок встраиваются, однако уже в том, как именно они в него встраиваются, есть некое субъективное предчувствие надвигающейся беды. Далее следует своего рода рефлексия на произошедшее, но в то же время это и изображение, как занимается костер, возгорается пламя. Оркестровая тема, появившаяся в кульминации, звучит отчаянно: то, что было призвано упорядочить, этот порядок и разрушает. Заканчивается тема «прогоранием до пепла», после чего происходит зарождение новой жизни.

Существует ли фольклорный источник материала Концерта?

В Концерте нет цитат подлинного фольклорного материала, однако в работе над сочинением я подробно изучала сборник Анатолия Михайловича Мехнецова «Русские традиционные наигрыши на гусях». Своего рода прототипом быстрой мажорной темы-наигрыша из первой части и, как ни странно, медленной минорной гусельной темы из финала один из новгородских наигрышей «Игра под пляску» (№ 3), а домровые «переборы» (как у солиста, так и в оркестре) в первой части обнаруживают связь с псковскими наигрышами

«Долгова» (№№ 6, 7, 9). Здесь важно не цитирование материала, а сходство идеи. Так, в быстрой теме из первой части и медленной теме из финала воспроизводится традиционный для балалайки, гудка прием игры «хватка» (игра в позиции). Движение по трем трезвучиям созвучно идее цикличности, присущей народным наигрышам. При этом секундовое соотношение между этими аккордами становится темообразующим.

Литература для народных инструментов не может похвастаться большим количеством произведений для домры и гуслей звончатых; скорее, это единичные случаи. Какова на Ваш взгляд специфика взаимодействия этих инструментов?

Конечно, гусли — очень громкий инструмент, и, несмотря на всю звонкость тембра домры, в динамическом плане ей сложно с ними соревноваться. Но домра умеет делать то, чего не умеют гусли! Таким образом, они замечательно дополняют друг друга. Вопрос состоял скорее в том, как сделать так, чтобы некоторая диатоническая ограниченность гуслей внутри одной пьесы не сказалась в ущерб форме целого. Нам удалось избежать тех ограничений, которые могут возникнуть: в работе с гуслиями я старюсь любые, даже, казалось бы, слабые стороны обращать на пользу дела. Гусли – это определенная ладовая конструкция, но всегда есть возможность посмотреть на неё новым, свежим взглядом.

В Концерте мне очень нравится взаимодействие тембров гуслей и домры, поскольку они очень отличаются. Подобный диалог, на мой взгляд, идет на пользу обоим. Разводя сам музыкальный материал, вместе с этим получаешь ещё и разное произношение. Казалось бы, это все — струны и медиатор, но отдача разная, что добавляет выразительности. Для такой игровой музыки, по-моему, это очень уместно.

*Интервью с лауреатом международных и всероссийских конкурсов, доцентом
кафедры струнных народных инструментов
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова*

ЕВГЕНИЕМ ВЯЧЕСЛАВОВИЧЕМ ЖЕЛИНСКИМ

Евгений Вячеславович, вы окончили консерваторию по двум специальностям. Можно ли сказать, что к композиции Вы пришли через свой инструмент – балалайку?

Парадоксально, но мой путь в музыке начался даже не совсем с балалайки. Захотев освоить подаренную родителям гармошку, я пошел во Дворец пионеров (сейчас это Дворец детского и юношеского творчества Кировского района), где мне предложили заниматься на баяне. Помимо специальности и сольфеджио, нам вели (что важнее!) ещё оркестр. Там мне и приглянулась балалайка, на которой я также стал заниматься. Ярким впечатлением был концерт-поздравление для педагога Дворца Сидорова Андрея Николаевича от выпускников, в числе которых выступала артистка Оркестра имени В. В. Андреева Татьяна Ивановна Кузьменко. Она познакомила меня с Шубиным Николаем Александровичем, после чего в 1993 году я поступил к нему в класс балалайки в Музыкальное училище имени М. П. Мусоргского.

Во второй половине четвертого курса обучения в училище я стал пробовать сочинять. Первым таким опытом стал «Ноктюрн» для домры и фортепиано. Отмечу, что в этот период важным оказалось общение гитаристом Алексеем Кофановым. Он был старшим товарищем, писал музыку, вдохновлял и давал советы.

Поступив в 1997 году в Академию музыки имени Гнесиных, я попал в класс к Юрию Николаевичу Шишакову (в первый год просто «напросившись» к нему с тем, чтобы по мере возможности показывать свои небольшие работы, а со второго курса — на официальной основе как студент по инструментовке). Общение с Юрием Николаевичем дало мне многое, например, с точки зрения

того, как «подступиться» к занятию композицией, не бояться писать. «Не стесняйся копировать. Выбери понравившееся сочинение и попытайся сделать похоже» — советовал он. Речь шла не о том, чтобы написать буквально так же, а, скажем, сделать похоже по форме, по развитию (то есть с использованием сходных методов и приёмов). Этот совет я часто даю уже своим студентам, проявляющим интерес к композиции.

С переездом в 1999 году снова в Петербург и переводом в нашу консерваторию я стал посещать курсы по композиции при Доме композиторов.

Следующим моим учителем стал Борис Иванович Тищенко, у которого за год до поступления на композиторский факультет в 2005 году я посещал занятия вольнослушателем, будучи уже преподавателем по классу балалайки в консерватории. Надо сказать, что у Бориса Ивановича было довольно сдержанное отношение к народным инструментам, эта область ему не была близка. В процессе обучения он ориентировал на то, чтобы освоить многие академические жанры — сочинения для различных инструментов (фортепиано, скрипка и т.д.), квартет, ансамбль, симфоническая, оркестровая, вокальная музыка. Тем не менее, для народных инструментов в те годы я написал «Вариации на простую тему» для балалайки (2006 год), обработку «На улице дождик» для домры, инициатором создания которой стала Татьяна Потёмкина (2007 год).

Для Бориса Ивановича непререкаемым авторитетом в творчестве и в музыке был его учитель Д. Д. Шостакович. Но ещё знаковой фигурой был Л. Бетховен. Перед ними он буквально цепенел, если можно так выразиться. На уроках мы много слушали и анализировали их опусы. Борис Иванович сам был человеком, что называется, старой закалки. Свои принципы и идеи мог отстаивать до конца.

Что касается взаимосвязи исполнительства на балалайке и композиции, то, конечно, пишу я за фортепиано, поскольку нужно полноценное ощущение гармонии и красок в целом. При этом мыслю я во многом внутренним ощущением сольного исполнительства, представляя солирующий инструмент.

Ваше композиторское творчество одухотворено русской музыкой в широком её понимании. Речь идет не только о произведениях, основанных на подлинном фольклорном материале, но и об опусах, тяготеющих к традициям русских композиторов-классиков. Можно ли назвать эти две линии магистральными для Вашей музыки?

Совершенно верно. И я заметил, что чем дальше, тем больше эти линии углубляются, укореняются, а порой и переплетаются.

Наши инструменты в атмосфере русской музыки (в широком смысле слова) раскрываются естественно, гармонично и даже в некотором смысле уникально. “Русские инструменты — душа русского народа” — отнюдь не громкие слова. Народные инструменты замечательные, им подвластно многое. И можно играть переложения, например, скрипичной музыки, особенно в рамках учебного процесса. Однако на скрипке эта музыка будет звучать лучше. Наши же корни исходят из русской музыки. К ним и следует двигаться. На мой взгляд, именно в этом направлении, основанном на традиционной русской культуре, народные инструменты обретут своё лицо, своё уникальное звучание.

По наставлению Шишакова, я никогда не боялся написать сочинение для моего инструмента в духе музыки, которая мне нравится. К примеру, прототипом для «Скерцо» для балалайки и фортепиано стало «Скерцо» Чайковского, а для «Элегии» для домры и фортепиано — его же «Меланхолическая серенада». При этом невозможно выразить словами, как появляется идея, «зерно» произведения. Для меня это то, что дается свыше, в этом есть Божественное начало. Это может быть фраза, мотив, гармония, из которой все рождается. А далее подключается музыкантский опыт и комплекс знаний — слышание, мастерство, навыки в построении формы. Но изначально — идея. Как она приходит, словами не объяснит ни один композитор.

Ваши сочинения, в основе которых — подлинные народные мелодии, в большинстве случаев выходят за рамки традиционной обработки. Некоторые написаны в таких жанрах, как фантазия, рапсодия. С чем это связано? Как рождались эти произведения?

Действительно, мне непросто настроить себя на малую форму. Трудно сказать, с чем это связано. Например, в фантазии «На улице дождик» я не ставил цели написать нечто крупное, замудренное. Было желание передать эту прекрасную тему в разных настроениях, образах, исходя из чего и складывалась форма произведения. Такова специфика почти всех моих сочинений, построенных на материале народных мелодий. Вероятно, это можно назвать свободным подходом к разработкам данных тем. Однако каждая из них уже изначально несет свой смысл и атмосферу, и потому, работая с материалом, мы отталкиваемся от его потенциала в плане характера, жанровой принадлежности, восприятия слушателем.

В «Кубанской рапсодии», написанной к юбилею Натальи Николаевны Шкребко, была задача отобрать темы и соединить их в единую форму, сделав при этом смысловые арки, плавные и связные переходы между ними. В «Шалом-фантазии», задуманной поначалу для дуэта скрипок, идея заключалась в том, чтобы написать яркую, виртуозную концертную пьесу. Используемые темы «Хатиква» и «Шалом алейхем» мне понравились, и, дописав квази-импровизационную вариационную часть, я адаптировал материал к дуэту домры и балалайки.

Прежде чем перейти к разговору о Вашем Концерте для домры с оркестром, необходимо коснуться двух концертов для балалайки. Какова специфика этих произведений? Немного об истории их создания.

Первый концерт для балалайки начал писать ещё в 2010 году, будучи студентом пятого курса композиторского факультета, и предлагал Борису Ивановичу Тищенко представить его как выпускную работу по специальности. Борис Иванович убедил написать сочинение для симфонического оркестра; им стала Симфоническая поэма. Работу над Концертом завершил уже по окончании консерватории. Концерт двухчастный: первая часть — в относительно спокойном темпе с подвижным средним разделом, вторая часть танцевального характера звучит в довольно быстром темпе. Идея претворения русской традиции здесь ещё не столь очевидна.

Наибольший интерес, на мой взгляд, вызывает Концерт № 2, в котором я сознательно следовал идее творчества в русле традиций русских композиторов. Первая часть написана в 2015 – 2016 годах, и несколько позже созданы вторая и третья. В Концерте присутствует принцип монотематизма: зерно основного материала проходит сквозь всё сочинение, скрепляя его. Вторым концертом для балалайки, также как и Концерт для домры, можно назвать примерами того, как я слышу народные инструменты в традиции русской академической музыки. Это и общее настроение произведений, и лирико-драматическое начало. В создании концертов я вдохновлялся музыкой Чайковского и, даже в большей степени, Рахманинова. Старался передать свойственную произведениям Рахманинова экспрессию, внутреннее ощущение от неё. К слову, это касается и домрового концерта.

Концерт для домры имеет название «Дыхание жизни». Расскажите о замысле этого произведения, его особенностях.

Замечательная исполнительница Анастасии Гирина обратилась с просьбой написать Концерт, который будет посилен молодому поколению музыкантов, обучающихся в средних учебных заведениях. Ориентир был на то, чтобы пополнить не только концертный, но и педагогический репертуар. В плане масштаба и доступности для понимания студентов училищ Анастасия привела в пример весьма репертуарный одночастный домровый Концерт Лоскутова.

На мой взгляд, Концерт «Дыхание жизни» получился в духе русской академической музыки; здесь есть некое ощущение национального самосознания благодаря тому, что произведение написано для народного инструмента. Думается, что характер музыки Концерта созвучен природе домры. В сочинении ясный тематизм, понятный тональный план, о чем в рамках поставленной образовательной задачи я написал во вступительной статье к публикации в издательстве Союза художников Санкт-Петербурга. Видео-премьера Концерта состоялась в исполнении Анастасии Гириной (домра) и Евгения Изотова (фортепиано). Премьера в варианте для солирующей домры с оркестром русских народных инструментов осуществлена студенческим Оркестром русских

народных инструментов Музыкального училища имени Мусоргского под управлением Александра Милютина.

Несмотря на обозначенное название «Дыхание жизни», произведение не программное. Название можно воспринимать скорее как подзаголовок, отражающий общее ощущение от “живой” музыки, идущей от сердца. Как мне кажется, музыка Концерта такой и получилась. В нём есть образы того, как жизнь прорастает, подобно пробивающемуся сквозь асфальт ростку, есть упрямство, достижение, но есть и душевная лирика в сфере побочной партии. Так название и прижилось, хотя изначально мысли о нём не было.

*Интервью с Заслуженным артистом Российской Федерации,
профессором кафедры струнных народных инструментов
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н.А. Римского-Корсакова*

АЛЕКСАНДРОМ ВАСИЛЬЕВИЧЕМ МАКАРОВЫМ

Александр Васильевич, Вы много и плодотворно сотрудничали с петербургскими композиторами. Как происходило Ваше творческое общение с авторами?

На заре создания кафедры народных инструментов Ленинградской консерватории⁸⁵ вопрос репертуарной политики стоял особенно остро. Моему учителю, основателю класса домры, профессору Ивану Ивановичу Шитенкову приходилось сложно, потому что он столкнулся с дефицитом оригинальных произведений. Иван Иванович много общался с композиторами, которые показывали ему свои сочинения, а зачастую и сам обращался с идеями о написании произведения к ленинградским авторам. Безусловно, композиторы были заинтересованы, чтобы их музыка звучала, но, вместе с тем, не на последнем месте стоял вопрос публикации. Издание, запись и, наконец, концертное исполнение произведения – вот то, что стимулировало композиторов к написанию музыки.

Важной была такая практика — в Ленинград из Москвы один или два раза в год приезжала так называемая закупочная комиссия, к которой композиторы тщательно готовились: специально писали произведения, после чего обращались к исполнителям, чтобы представить на суд комиссии в сочинение концертном варианте. Я со студенческих лет очень любил участвовать в этом событии и потому переиграл много музыки. Стоит отметить, что даже успешное представление сочинения не гарантировало его дальнейшую счастливую судьбу. Например, уже будучи в должности преподавателя Консерватории, совместно с заведующим кафедрой Анатолием Ивановичем Кузнецовым в рамках такого мероприятия мы сыграли произведение для домры

⁸⁵ Кафедра была открыта в 1960 году.

и баяна композитора Бориса Ларионова. С успехом исполненное, это сочинение, тем не менее, в дальнейшем не появилось в печати и, по существу, исчезло из поля зрения. У меня сохранилась лишь партия домры, а найти произведение целиком уже не представляется возможным. В то время, к сожалению, у меня ещё не было связей с издательствами. И примеров таких произведений, обладающих несомненными художественными достоинствами, но известных лишь узкому кругу музыкантов, неопубликованных, а в ряде случаев и вовсе утерянных, очень много. Повторюсь — публикация имела принципиально важное значение.

Расскажите о творческой дружбе с Игорем Ефимовичем Роголёвым, о работе над его Концертом «Доменико Скарлатти».

С Игорем Ефимовичем нас познакомил Иван Иванович Шитенков, когда я ещё был студентом его класса. В то время в свет вышел Концерт «Доменико Скарлатти». Так случилось, что исполнитель, для которого был написан этот Концерт — Эммануил Аронович Шейнкман — уехал за границу. Шейнкман с успехом исполнил данный Концерт на мандолине за границей⁸⁶, а здесь эта музыка не звучала. И потому Игорь Ефимович обратился к Ивану Ивановичу, который, в свою очередь, познакомил нас. Мы начали разучивать Концерт, после чего неоднократно исполняли его совместно: автор играл партию оркестра на рояле. Стоит сказать, что в то время композиторы часто выступали в качестве ведущих концертов, на которых рассказывали, в том числе, и о своей музыке, и подобные мероприятия пользовались успехом у публики.

Таким образом, Концерт обрел свою жизнь. Сначала сочинение было записано на студии фирмы «Мелодия». Эдуард Васильевич Серов, приглашенный в качестве дирижера, на самом высоком уровне подготовил оркестр к записи — так, что о степени готовности материала у оркестрантов переживать не было необходимости: мне оставалось лишь прийти и сыграть свою партию. Также интересный опыт исполнения этого Концерта был совместно с известным дирижером Павлом Ароновичем Бубельниковым. Работа

⁸⁶ Речь идет о сольном концерте Э.А. Шейнкмана в Карнеги-холл.

с этими дирижерами мне запомнилась особенно ярко, ведь когда, не побоюсь этого слова, выдающиеся мастера берутся за исполнение музыки, она звучит. А впечатление у слушателей после выступлений, когда все сыгранно виртуозно, слаженно, качественно, всегда колоссальное. Именно так было с Концертом «Доменико Скарлатти».

Ещё одно репертуарное сочинение Игоря Ефимовича для домры – «Рондо в старинном стиле», посвященное И. И. Шитенкову. Произведение очень быстро вошло в учебную и концертную практику; его даже стали перекладывать на ансамбли. Существовал вариант для домры и балалайки; я делал вариант для домр малой и альтовой. Опыт интересный!

Вернувшись к разговору о Концерте «Доменико Скарлатти», нельзя не отметить, что данное сочинение написано для четырёхструнной домры или мандолины. Возникали ли сложности в адаптации партии солиста, рассчитанной на квинтовый строй мандолины (или четырёхструнной домры)?

Некоторые вопросы действительно возникли. Дело в том, что тематический материал менять категорически нельзя, ведь это искажает всё произведение. В данном случае как раз столкнулись с тем, что основной тематизм не укладывается в диапазон трёхструнной домры. Играть же всё на октаву выше невозможно, поскольку и верхний регистр в партии солиста в Концерте представлен достаточно широко. Мы с Иваном Ивановичем пришли к выводу, что нужно воспользоваться приставкой, которая позволяет увеличить диапазон нижней струны⁸⁷. В итоге получившуюся вместо ми струну ре опустили ещё на тон — получился звук до, входящий, например, в основную тему Третьей части Концерта. Были и интересные фактурные находки, связанные с аккордовыми эпизодами. В результате, на мой взгляд, на трёхструнной домре Концерт прозвучал в чем-то даже выигрышнее и эффектнее, чем на мандолине. Вспомним фрагмент, в котором блестящий пассаж трубы

⁸⁷ Речь идет о запатентованном И. И. Шитенковым изобретении «Приставка к трёхструнной домре», которое позволяет при помощи дополнительного лада увеличить диапазон нижней струны ми до ноты ре не перестраивая её.

перехватывает солист. На мой взгляд, это — великолепная тембровая находка, причем именно с трёхструнной домрой! Возможно объяснить данное обстоятельство можно тем, что домра — инструмент более совершенный в техническом плане, нежели мандолина, и звучит ярче. Хотя впоследствии Концерт «Доменико Скарлатти» мы готовили со студенткой к исполнению на известном конкурсе мандолинистов, который проходит в Японии в городе Осака. Послушав уже со стороны, я признал, что и на мандолине данное произведение звучит по-своему убедительно и самобытно.

Как известно, в Концерте «Доменико Скарлатти» нет каденции солиста. Признаться, мне её всегда немного не хватало в этом сочинении, но это лишь мои субъективные ощущения. Во время подготовки к Конкурсу мы со студенткой обратились к Игорю Ефимовичу с просьбой написать каденцию специально для выступления в этом престижном состязании, чтобы усилить виртуозную сторону произведения. Композитор пошел нам навстречу, написав небольшой сольный фрагмент. Однако впоследствии такой вариант не был издан, и Концерт продолжил свою жизнь в первоначальном виде. Каденция же осталась лишь конкурсным экспериментом.

Концерт «Доменико Скарлатти» Роголёва — это по существу первый опыт соединения домры и симфонического оркестра. Каково Ваше восприятие такого союза?

Не могу сказать, что я сторонник объединения домры и симфонического оркестра, хотя понимаю, что это правильно с точки зрения пропаганды домры, её развития как академического инструмента, ведь всего несколько десятков лет назад домра воспринималась сугубо как народный инструмент, не способный претендовать на позиции полноправного академического. Сегодня все в один голос говорят о том, что домра заняла свое место в академической музыкальной культуре наряду с другими инструментами. Безусловно, это было бы невозможно без созданного репертуара. Однако, возвращаясь к вопросу об объединении домры с симфоническим оркестром, стоит признать, что известная ограниченность динамических возможностей народного инструмента, при всей

красоте и самобытности его звучания, создает существенную проблему баланса между партией солиста и оркестра.

Обратившись к музыке времён Вивальди, вспомним, что такие вопросы решались при помощи работы с фактурой произведения, и, например, мандолина с оркестром звучала великолепно. Это же справедливо и по отношению к домре. И всё же выступление домры в качестве сольного инструмента с симфоническим оркестром мне представляется не вполне естественным. К тому же если учесть, что раньше приветствовалось именно «живое» исполнение, без микрофонов, то «тягаться» с плотной фактурой симфонического оркестра, насыщенной ударными инструментами, особенно непросто. Поэтому домра в произведениях с симфоническим оркестром зачастую превращается в оркестровую краску. Однако есть удачные примеры подобного взаимодействия, когда баланс между партиями солиста и оркестра соблюден. К числу таких сочинений относится и Концерт Игоря Ефимовича Рогова «Доменико Скарлатти».

При всех сложностях, неминуемо возникающих в сочетании домры и симфонического оркестра, на Ваш взгляд, что каждый участник приобретает в этом союзе?

Такое объединение интересно всем. По своему опыту (я ведь сам работал в оркестре) знаю: когда приходит солист с каким-то необычным инструментом, это всегда новый опыт, который музыкантов заинтересовывает. Происходит своего рода творческое «оживление». В этой связи вспоминаю исполнение мандолинной партии в сочинении Респи «Празднество Рима» на концерте в Большом зале Филармонии, в котором дирижировал Морис Арвидович Янсонс. Кроме того, с Иваном Ивановичем мы играли партии мандолин в произведении Бориса Александровича Арапова, исполняемом Заслуженным коллективом России. Подобные события всегда проходили очень интересно.

В этой связи позволю себе некоторое лирическое отступление. Сотрудничая с различными дирижерами, обратил внимание на любопытную закономерность: чем выше «ранг», «статус» музыканта, руководящего оркестром, тем более внимательное, ответственное и уважительное у него

отношение к нашим народным инструментам. Морис Янсонс переживал за мое соло в «Празднестве Рима» едва ли не сильнее меня! Арвид Кришевич Янсонс, когда мы исполняли с Заслуженным коллективом произведение Арапова, взял на эту программу полноценные четыре репетиции, да ещё и четырёхчасовую репетицию в день самого концерта. Вот такое отношение и подход к делу.

Расскажите о работе над Концертом Андрея Генриховича Тихомирова, об истории его создания и дальнейшей судьбе.

Начну с того, что Концерт Роголёва, речь о котором шла выше, стал популярен, звучал на различных концертных площадках (в том числе и в Большом концертном зале «Октябрьский»). Это вызвало интерес молодого композитора Андрея Генриховича Тихомирова. На мой вопрос, что побудило его обратиться к домре, композитор сказал, что, услышав Концерт Роголёва, захотел поработать в этом жанре.

Работа над Концертом Тихомирова отличалась от работы над концертом «Доменико Скарлатти», ведь в данном случае мне достался совершенно новый, никем не играный материал. Внедряться в композиторский замысел я себе ни в коем случае не позволял. Мои предложения касались преимущественно фактурного изложения партии домры, ведь Концерт Тихомирова задуман в блестящей, виртуозной манере. Я показывал Андрею Генриховичу его материал таким образом: играл так, как он написал, далее предлагал вариант, как можно исполнить, чтобы было бы удобнее с точки зрения исполнения, а, значит и более эффектно. Какие-то идеи мы утверждали, записывали, работая в направлении большей виртуозности.

Мною также было предложено написать каденцию, на что Андрей Генрихович охотно согласился. Каждую деталь в этом развернутом и весьма сложном в техническом плане эпизоде мы совместно обсуждали. Так рождался Концерт: в течение приблизительно полугода после того, как он был написан, на репетициях дома у композитора мы доделывали сочинение. Основательная подготовка во многом предопределила успех премьерного исполнения Концерта, которое состоялось в Малом зале филармонии под управлением блестящего

дирижера Равиля Энверовича Мартынова. Замечу, что дальше Концерт зажил своей жизнью. Интересен был опыт исполнения сочинения со Станиславом Константиновичем Горковенко. Мы внедрили бас-гитару, и джазовые ритмы басовой партии (например, в Финале), прозвучали гораздо более убедительно, четко и рельефно, нежели на контрабасе, как это написано в оригинале. Подобный вариант с бас-гитарой мы записали на радио на Первой студии под руководством Станислава Константиновича.

С чем, на Ваш взгляд, может быть связана редкая исполняемость данного Концерта сейчас?

Есть такое явление, как мода на сочинение. Едва появившееся, оно привлекает внимание многих исполнителей, которые начинают активно включать его в концертные программы. Далее интерес ослабевает, что происходит довольно часто. Нечто подобное можно сказать и о Концерте Тихомирова. Однако не стоит забывать, что мода циклична, и сейчас, как мне думается, интерес к этому произведению возрождается.

Кроме того, безусловно, Концерт Тихомирова, помимо подготовки солиста, требует большой оркестровой работы. И, быть может потому, интенсивно исполнявшийся поначалу, этот Концерт со временем несколько ушел из поля зрения исполнителей, ведь претворить его на сцене так, как задумано композитором (а именно — с симфоническим оркестром), весьма непросто. Отмечу, что существует переложение этого Концерта на оркестр народных инструментов, причем речь идет также и о смене солирующего инструмента. По инициативе известного исполнителя Андрея Александровича Горбачёва Концерт был адаптирован для балалайки и сыгран Горбачёвым совместно с Череповецким Губернаторским оркестром русских народных инструментов. Однако это не авторская версия, а именно переложение.

Вообще практика создания версий одного и того же сочинения для разных инструментов сейчас весьма распространена. К числу подобных сочинений нельзя отнести Концерт Тихомирова, но стоит понимать, что это своего рода печать нашего времени. Сказать тут можно лишь одно — на чем

звучит, для того и написано. Так складывается судьба того или иного произведения. При этом необходимым условием, безусловно, является участие в редакции маститого исполнителя.

В истории развития домрового концерта в Ленинграде – Санкт-Петербурге наблюдается движение от одностанных произведений к циклическим. К одностанным, помимо концертов Юрия Марковича Зарицкого и Бориса Петровича Кравченко, относится и Концерт Юрия Алексеевича Щёктова.

Совершенно верно, причем музыка Концерта Щёктова находится как бы под влиянием этих авторов — Зарицкого и Кравченко. Вместе с тем, Концерт вполне самодостаточный. В побочной партии композитор использует знаменитую песню о Ермаке.⁸⁸

Юрий Алексеевич по образованию был баянистом, но, несмотря на принадлежность к сфере народно-инструментального исполнительства, со спецификой струнных инструментов был знаком лишь опосредованно. Поэтому Концерт «рождался», можно сказать, нашими совместными усилиями. Композитор неоднократно вносил те или иные корректировки, и делал это исключительно сам. Я лишь играл, в то время как автор слушал со стороны и вносил изменения. У меня до сих пор сохранилась рукопись с множеством отдельных страниц, помеченных «вставка №1, вставка №2...». Концерт был сыгран в зале Союза композиторов, партию фортепиано исполнила Генриетта Алексеевна Серова. Премьера прошла успешно, однако впоследствии это виртуозное, симпатичное по материалу произведение так и не было издано и, по существу, не вошло в репертуар. Очевидно, одной из причин стало то, что партитуру Концерта композитор не сделал. Публикация клавира Концерта Юрия Алексеевича Щёктова есть у меня в планах. Надеюсь, что издание изменит судьбу этого незаслуженно забытого произведения.

Единственным обращением к сфере народных инструментов в творчестве Георгия Артуровича Гаусмана стал его «Русский концерт» для

⁸⁸ Речь идет о цитате народной песни «Ревела буря, дождь шумел».

домры и оркестра русских народных инструментов. Расскажите, пожалуйста, о судьбе Концерта, о работе над ним.

Георгий Артурович был дирижером, стипендиатом Сталинской премии. Он представил кафедре народных инструментов Ленинградской консерватории свой Концерт для домры, когда я ещё учился на первых курсах консерватории. Сочинение было озвучено учебным оркестром, которым руководил Герман Николаевич Преображенский. Солировала Елена Короткова. Произведение получило положительную оценку кафедры, но далее долгие годы лежало «в столе».

Георгий Артурович был сводным братом Константина Михайловича Соколова, который в те годы был концертмейстером Оркестра им. Андреева. Очевидно, таким образом композитору удалось наладить связь с коллективом, руководство которого приняло решение осуществить полноценную премьеру Концерта на радио. Пригласили дирижера — Юрия Всеволодовича Гамалея, и в качестве солиста — меня. Я тогда уже после окончания консерватории работал по распределению в Минском музыкальном училище. Задача стояла не из простых: для подготовки мне предоставили только партию домры, с оркестром же мы встретились сразу на записи. Нам удалось сделать достойную работу, прежде всего, благодаря мастерству дирижера, который в деталях продумал драматургию произведения. Моя же интерпретация касалась преимущественно каденции.

После премьеры Концерт не исполнялся, как видится, из-за позиции руководства радио и, в частности, главного редактора Конова. Они считали, что оказали честь автору, а когда речь зашла о гонораре, его, конечно, выплатили, но исполнять произведение больше не стали. Это обстоятельство напрямую повлияло и на то, что Концерт не был издан. В условиях острой нехватки оригинального репертуара для домры с то время это выглядело, по меньшей мере, странно. Позднее я сделал клавиш Концерта, чтобы сочинение совсем не пропало из виду. Неоднократно произведение звучало в исполнении студентов моего класса.

Несмотря на то, что автор по существу не имел композиторского образования, Концерт написан по классическим канонам. В вину композитору поставили влияние Мусоргского, однако сам Георгий Артурович воспринимал это скорее как комплимент, отнюдь не считая отсылку к творчеству великого русского классика чем-то зазорным.

Расскажите, пожалуйста, о сотрудничестве с Борисом Евгеньевичем Глыбовским.

Мы с Борисом Евгеньевичем Глыбовским вместе работали в оркестре. Кроме того, он работал на нашей кафедре в Консерватории, вел инструментовку. В этой связи отмечу, что, когда композиторы ведут подобные предметы, это обогащает работу кафедры в целом и помогает значительно повысить индивидуальный уровень каждого учащегося. Так, например, в свое время в институте культуры на кафедре народных инструментов преподавали известные композиторы — Игорь Аркадьевич Цветков, Николай Моисеевич Шахматов, а сейчас там преподает Вадим Давидович Биберган.

Борис Евгеньевич был исполнителем на контрабасе. Он делал оркестровки для оркестра народных инструментов, создавал свои произведения. Оркестр в его работах звучал полноценно, профессионально, он отлично знал специфику коллектива и отдельных инструментов. У нас с Борисом Евгеньевичем была совместная работа над «Венецианским карнавалом» Н. Паганини. Я обратился к руководителю оркестра Владимиру Павловичу Попову с идеей исполнить это сочинение, для чего предложил попросить Бориса Евгеньевича взяться за аранжировку произведения. Идею Владимир Павлович охотно поддержал. Борис Евгеньевич согласился и подошел очень творчески к этой работе, создав по существу настоящую транскрипцию, авторство которой можно было бы обозначить как Паганини – Глыбовский. На основе сделанной мною партии солирующей домры Глыбовскому удалось осуществить полноценное сочинение для оркестра. Он насытил оркестровую ткань развитием, в котором ничего не повторяется. Гармонический план он не «ломал», но, в то же время, привнёс свои узнаваемые гармонии. Концерт для домры Бориса

Евгеньевича играли на репетициях, но так и не вынесли на сцену. Какова была причина, сейчас сказать уже сложно.

В этой связи, предлагаю перейти к разговору о Концерте «В городе N» Игоря Ефимовича Рогалёва, в котором домра взаимодействует с фортепиано. Как шла работа над этим произведением?

Игорь Ефимович принес буквально ещё карандашную рукопись, что, на мой взгляд, мудро, ведь тут же можно внести какие-то коррективы, новые мысли и так далее. Сама идея – концерт для домры с фортепиано – мне показалась очень интересной. Кроме того, посмотрев материал, я тут же осознал, что оркестра там быть никак не могло. Выстроить данное сочинение хотя бы даже в дуэте с фортепиано уже ритмически весьма сложно, и это не говоря о прочих выразительных деталях, которыми изобилует фактура Концерта. Произведение, особенно его четвертая часть «Вальс», требует большой ансамблевой работы. Попытки исполнить Концерт в оркестровой версии были, однако признаем, что отнюдь не всегда переложение фортепианной музыки на оркестр имеет однозначно убедительный итог. Несмотря на обогащение тембровыми красками, что-то теряется. Впрочем, равно как и наоборот, когда с партитур создаются «механические» клавиры, мало приспособленные к фортепианной фактуре. Например, клавир Концерта Будашкина, которым мы пользуемся по сей день, является именно таким: его крайне неудобно играть на фортепиано.

Как происходила подготовка премьеры Концерта «В городе N»?

После того, как Игорь Ефимович дал мне ноты, я самостоятельно записал партию домры, отдельно записал электронный вариант партии фортепиано (первую часть Концерта), чтобы представить, что получается, и показал автору. Он внес некоторые коррективы. На следующей стадии, когда я уже больше вник в материал, Игорь Ефимович сам включился в репетиционный процесс в качестве пианиста. Премьера состоялась в зале Союза композиторов, партию фортепиано Игорь Ефимович доверил исполнить великолепному музыканту Николаю Мажаре. После премьеры вышли ноты, уже отредактированные, и Концерт обрел свою самостоятельную концертную жизнь.

На сегодняшний день создано множество сочинений для домры с различными исполнительскими составами. На Ваш взгляд, насколько подобные эксперименты отвечают природе народного инструмента и каким образом они влияют на его развитие?

Я считаю, что все эти поиски, безусловно, имеют право на существование. Это интересно, прежде всего, в виду нового звучания, каких-то новых красок. Свежие идеи, их сценическое воплощение свидетельствует о том, что у авторов, равно как и у исполнителей, есть желание и энергия создавать новое, необычное. Это замечательно!

Как показывает история, да и практика, любой инструмент может развиваться в разных направлениях. Например, в скрипичной музыке есть и фольклорное направление, и академическое. По такому пути развиваются многие инструменты – и в плане конструкции, и в плане репертуара. Вместе с тем, если вести речь о конструкции, так называемые академические инструменты (то есть входящие в состав симфонического оркестра) на сегодняшний день сформировались полностью. Наши же инструменты, воссозданные в XX веке, после реконструкции, проведенной Андреевым и его сподвижниками, продержались в таком состоянии примерно до 40х годов. Во второй же половине прошлого столетия начались активные поиски в плане усовершенствования конструктивных особенностей струнных щипковых инструментов. Так, например, белорусский педагог и исполнитель Валентин Михайлович Щербак удлинил гриф на балалайке. Я помню, как он показывал свой «усовершенствованный» инструмент, звук которого показался несколько странным, ведь балалайка уже сформировалась в ушах музыкантов как инструмент со своим тембром. Такой эксперимент был оправдан увеличением диапазона и, безусловно, имел право на существование. Иван Иванович Шитенков придумал приставку к трёхструнной домре – дополнительный лад на третьей струне. Ещё раньше появилась четырёхструнная домра квартового строя.

Как известно, было противостояние трёхструнной домры Андреева квартового строя и четырёхструнной домры Любимова (Караулова) квинтового строя. Время показало, что домра с квартовым строем звучит ярче, сочнее. Здесь можно вспомнить и знаменитый инструмент Владимира Яковлева (солиста Оркестра имени Осипова) — четырёхструнную домру квартового строя, которая с оркестром звучала очень ярко, хотя и своеобразно. Считаю, что в подобных модификациях ничего плохого нет. Можно менять строй на конкретное произведение, т.е. перестраивать струны. К тому же, это происходит на многих струнных инструментах; в гитарной практике это особенно распространено.

Александр Васильевич, Вы являетесь первым исполнителем многих сочинений для домры. От чего зависит успех премьерного исполнения того или иного произведения?

Бывают премьеры тщательно подготовленные, которым уделено большое количество времени. А бывают, так сказать, «скороспелые». И мы вынуждены признать, что темп нашей сегодняшней жизни все более подталкивает ко второму варианту, что, безусловно, сказывается на качестве. Вернувшись к жанру концерта, отметим, что солист — это лишь один из участников диалога, от него зависит по существу лишь пятьдесят процентов общего результата. От подготовки оркестра зависит его вторая половина.

Очевидно, что жанр концерта способствовал развитию исполнительства на домре. На Ваш взгляд, благодаря чему это происходило?

Концерта в силу своего масштаба — это уже практически отделение музыки. В одном таком крупном сочинении исполнитель может «высказаться» и «выразиться» полноценно, разносторонне. Сыграл один концерт — и больше ничего не нужно. Думаю, потому этот жанр столь востребован и популярен.

Композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга написано немало произведений для домры в различных жанрах. Каково, по Вашему мнению, современное состояние домрового репертуара, созданного, в том числе, и петербургскими авторами?

Я считаю, что последняя треть ушедшего столетия стала «золотым» периодом, когда в сфере музыки для народных инструментов ленинградская композиторская школа была ведущей в стране. И большинство концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов были созданы по существу в этот период. В настоящее же время пальма первенства в некотором роде перешла московским авторам, которые за последние годы создали большое количество произведений, в том числе и в жанре концерта. Это Михаил Броннер, Ефрем Подгайц, Кирилл Волков, Григорий Зайцев. Однако и в Санкт-Петербурге молодые композиторы все больше проявляют интерес к домре. Сейчас на кафедре концертмейстером в моем классе работает молодой автор, член Союза композиторов Алина Никитенко, ученица Г.О. Корчмара. Алина много внимания уделяет домре и не так давно написала замечательное концертное произведение – Фантазию для двух домр «Тайны старой табакерки». Конечно, материал, который Алина принесла первоначально, я помог адаптировать, обогатить в точки зрения домровой фактуры, проработать голосоведение в двухголосии и аккордах. Пьеса усложнилась исполнительски, но звучать стала эффектнее.

Каково на Ваш взгляд развитие сферы исполнительских приемов на домре?

Все находки в этой области связаны, прежде всего, с исполнителями. Композиторы воспринимают уже готовое звучание и используют его в своих сочинениях. В этой связи нельзя не упомянуть нашего корифея Александра Андреевича Цыганкова, чья музыка в плане обилия исполнительских приемов, многие из которых буквально созданы им, пожалуй, не имеет равных. Вспоминаю, как свет увидело сочинение «Частушки». В то время все играли преимущественно традиционные обработки народных мелодий. Пьеса Цыганкова резко отличалась от них и, кстати, стала «хитом». «Частушки» звучали не только в концертных залах в исполнении самого Цыганкова и других домристов, но и по радио. С точки зрения изобретательности исполнительского аспекта, безусловно, композитор и исполнитель в одном лице — это всегда

особо ценное сочетание. Однако так бывает редко; для этого нужно родиться Сарасате (улыбается).

Что обусловит дальнейшее развитие репертуара для домры?

Вопрос интересный. Я не исключаю ничего вплоть до совмещения с какими-то компьютерными технологиями. Одно время это было особенно популярно, я и сам увлекался электронной музыкой, изучал различные программы и так далее. Однако сейчас все больше убеждаюсь, что лучше «живого» звучания ничего нет. Какими бы высококачественными ни были программы, звук акустических инструментов заменить полноценно невозможно, да и незачем.

В завершении разговора мне хотелось бы процитировать великого В.А. Гаврилина: *«Преданность исполнителей на народных инструментах столь велика, энтузиазм и вера их столь безудержны и выразительны, любовь их к музыке столь чиста и трогательна, технический уровень исполнительства столь совершенен и порой просто ошеломляющ, что нет сомнения в том, что к ним придут большие композиторы, появится музыка, достойная их приверженности и любви»*. Искренне надеюсь, что слова Валерия Александровича станут добрым напутствием для нашего жанра.

*Интервью с Народным артистом Российской Федерации, профессором
Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке,
профессором Российской академии музыки имени Гнесиных*

МИХАИЛОМ АНАТОЛЬЕВИЧЕМ ГОРОБЦОВЫМ

Михаил Анатольевич, благодаря Вашему сотрудничеству с композиторами написано большое количество произведений для альтовой домры. Какие на Ваш взгляд являются наиболее знаковыми, вошедшими в репертуар?

Опыт работы с композиторами большой, и это было в известном смысле потребностью. Не могу сказать, что к началу моей педагогической и сольной исполнительской деятельности не было сочинений для альтовой домры. Уже в 1986 году на Всесоюзном конкурсе я играл оригинальную сонату, за что, по существу, и получил премию. Но всё же альтовая домра нуждалась в расширении оригинального репертуара, и я начал обращаться к композиторам с просьбой написать музыку для моего инструмента. Результатом стали семь сборников произведений для альтовой домры под моей редакцией, выпущенных издательством «Музыка». В них вошли: Соната Юрия Николаевича Семашко, Концерт Николая Ивановича Пейко, два концерта Евгения Петровича Дербенко, Концертино Иосифа Аркадьевича Тамарина и, разумеется, Концерт-симфония Сергея Михайловича Слонимского, а также сочинения Веры Николаевны Городовской, Михаила Борисовича Броннера, Ефрема Иосифовича Подгайца... так сразу всех и не назовешь (улыбается).

Для развития инструмента необходимы развернутые произведения, поэтому чаще всего для меня пишут сочинения крупной формы. Помимо концертов, это могут быть сонаты, сюиты. Например, Кирилл Евгеньевич Волков написал сонату. Также есть замечательная сюита Алексея Львовича Ларина «Из японских сказок». В этом сочинении при ключе указано много знаков, часть из которых – бекары: фа диез, соль бекар, ре диез, ля бекар, си диез. Получается особый лад, создающий колорит произведения.

Вместе с тем, обращаясь к композитору с просьбой написать произведение, никогда не знаешь, войдет ли оно в репертуар. Бывает так, что даже весьма достойные сочинения исполняются редко, и на то могут быть разные причины. Например, Родион Константинович Щедрин написал для меня «Концертную параболу». В партитуре указано пять литавр, в то время как обычно в оркестрах — четыре. Получается, для того, чтобы исполнить данное произведение, необходимо найти пятую маленькую литавру, подходящую по диапазону, а это непросто. И если учитывать специфичность самого музыкального материала произведения, сложность работы над ним, то зачастую дирижеры попросту не берутся его исполнять.

Расскажите, пожалуйста, о сотрудничестве с Сергеем Михайловичем Слонимским, о работе над его Концертом-симфонией.

Сергей Михайлович откликнулся на моё предложение написать произведение для альтовой домры. Он обозначил его как концерт-симфонию для альтовой домры и симфонического оркестра, сделав при этом только дирекцион, с которого впоследствии я выполнил партитуры и для симфонического оркестра, и для оркестра русских народных инструментов. Надо сказать, что исполнить Концерт-симфонию с симфоническим оркестром не удалось, а вот с народным я играл его неоднократно. Запомнилось выступление в Санкт-Петербургской консерватории в Малом зале имени А. К. Глазунова совместно с Губернаторским оркестром русских народных инструментов Вологодской области под управлением Галины Перевозниковой. Я играл его и в других городах с другими коллективами, когда появлялась возможность.

Сергей Михайлович доверил мне написать каденции в Концерте-симфонии, наметив лишь, где они должны располагаться, и обозначив «отправные точки» — общее движение, кульминации и так далее. Вероятно, такое решение могло быть связано с большой занятостью композитора, а также с желанием, чтобы материал был максимально удобен с исполнительской точки зрения. Я расширил эти три сольных эпизода примерно до минуты - полторы

звучания каждый, поскольку без каденций материал получался весьма компактный.

Сочинение звучит на сцене не столь часто, поскольку сам материал требует много времени для качественной проработки. Партия оркестра в Концерте сложна, и не каждый дирижер берется за такую работу. К слову, сейчас реализовать подобное произведение было бы легче, но время немного упущено. Тем не менее, надежда на то, что оно обретёт свое «второе дыхание», безусловно, есть.

Что подразумевается под определением «большая альтовая домра» в названии Концерта-симфонии?

Имеется в виду большой диапазон инструмента в разработанной при моем участии современной конструкции альтовой домры. Я сорок лет занимался вопросами усовершенствования альтовой домры, её тембровых характеристик, диапазона, чтобы на этом инструменте было приятно играть. Начинал работу с мастерами Александровым, Игнатовым, сотрудничал с Зодченко, Емельяновым. К ним в мастерские я ездил как на работу. Были и молодые мастера, среди которых — Геннадий Смыгин. Когда во Франции у меня из номера отеля украли хороший инструмент, я обратился к нескольким мастерам с просьбой сделать домру. Откликнулся Смыгин: оказалось, что на тот момент у него не было заказов. Я объяснил, каким должен быть корпус, его глубина, ширина деки, расположение пружин, поскольку все эти характеристики знал хорошо.

Было принято решение расширить верхний диапазон инструмента путем добавления ладов. Я сам разрабатывал мензуру, поскольку для такого высокого регистра нужна погрешность. Невозможно беспрекословно следовать принципу постепенного сужения ладов по мере повышения тона, потому что струна сокращается тоже с погрешностью. С повышением тона, усилением натяжения струны на альтовой домре увеличенного диапазона требуется «растягивать» некоторые лады. Речь идет о 12 и 16 ладах. Они должны быть одинаковые, и потому 16 лад оказывается даже шире, чем предыдущий 15-й. Эту погрешность можно определить только на слух; математически её не высчитать, по

компьютеру не выверить, подобно тому, как невозможно по прибору настроить рояль. Работа происходила таким образом: на гриф без ладов я клеил бумажку, где обозначал расположение ладов, и мастер, следуя указаниям, устанавливал лады.

На современной альтовой домре 31 (!) лад, диапазон по написанию — до ноты *си* четвертой октавы. Именно поэтому её можно назвать *большой*. При этом всё звучит и строит, а предложенная мной мензура удобна для игры с точки зрения растяжки пальцев левой руки. Такая конструкция для концертного инструмента мне представляется оптимальной, а исполнитель получает удовольствие, играя на нём.

Михаил Анатольевич, Вами написано несколько произведений для домры. Влияет ли опыт исполнителя в написании музыки на его работу над сочинениями других композиторов?

Каждый исполнитель может, во всяком случае, попробовать написать какую-то пьесу, тем более для своего инструмента. Но это — именно автор-исполнитель. Композитор же, на мой взгляд — это такая величина, что вовсе не каждый этого звания достоин. И, конечно, композиторскому делу нужно учиться. Здесь скорее обратная связь: когда играешь много новой музыки, начинаешь понимать, как она делается, принципы её строения, развития и так далее. Появляется определенного рода опыт, и тогда, быть может, ты напишешь что-то свое, пусть даже простым гармоническим языком и в не очень сложной форме. Безусловно, опыт этот полезен для любого музыканта.

Меня как исполнителя интересует серьезный репертуар, который можно представить академической публике. Важно, чтобы в произведении была мысль, драматургическое развитие, которое может внести только образованный композитор. Автор-исполнитель чаще всего скорее аранжирует. Также мне хотелось бы, чтобы композиторы писали для нашего инструмента, не думая, что на нём всего три струны, и потенциал его сколь-либо ограничен. Важно, чтобы они просто писали музыку, и такие композиторы, к счастью, сейчас есть. А

исполнитель всегда подскажет, как лучше изложить материал, чтобы звучало эффектно и игралось удобно.

Какой репертуар Вы предпочитаете давать своим студентам?

Сейчас студентам нужно давать тот репертуар, который поможет им продвинуться в жизни, сделать карьеру, и без побед на конкурсах тут не обойтись. Вероятно, Концерт-симфония Слонимского может оказаться слишком сложным для восприятия сочинением, эту музыку могут не понять. На мой взгляд, также есть риск, что личность исполнителя будет раскрыта не до конца в техническом, музыкальном плане, поскольку язык Сергея Михайловича достаточно сухой, конкретный, тем более если речь идет о сочинении, в котором использована додекафонная техника. Возможно, каденции дают шанс несколько красочнее раскрыть виртуозность. Безусловно, очень хороша вторая часть, где можно показать красивую кантилену. Но для жюри на конкурсе нужно представить такое, чтобы они в хорошем смысле удивились и поставили «дивиденды» в баллах. Поэтому нужно выбирать тот репертуар, который сработает именно в условиях конкурсной борьбы.

Каково на Ваш взгляд современное состояние исполнительства на домре?

На сегодняшний день ситуация с народными инструментами, без сомнений, меняется. В этом заслуга и замечательных композиторов, которые пишут музыку, и, конечно, исполнителей, без инициативы, труда и таланта которых воплощение этой музыки было бы невозможно. Например, наша молодая исполнительница Екатерина Мочалова с успехом выступает с симфоническими оркестрами, сотрудничает с известными музыкантами – Юрием Башметом, Денисом Мацуевым. Екатерина относится к тому числу музыкантов, которые своим творчеством доказали, что неважно, с каким инструментом звучит симфонический оркестр; важно – как. Такие исполнители умеют подавать материал, они – мастера на своем инструменте. У них нет ни технических, ни теоретических проблем.

Сегодня мы играем и скрипичный репертуар, и, что важнее, появились оригинальные сочинения, который созданы композиторами специально для нашего инструмента с учетом его специфики. Если будет хорошая музыка, домра будет жить. И публика захочет слушать конкретных авторов, которые из современных композиторов «превратятся» в классиков народно-инструментального жанра. Так можно сказать о Будашкине, написавшем первый концерт для домры, Шендерева, Барчунове, ленинградских авторах Зарицком и Кравченко. Их концерты стали классикой в репертуаре для домры. Думаю, такая судьба уготована многим замечательным сочинениям, создающимся сегодня.

*Интервью с Заслуженной артисткой Российской Федерации, профессором,
заведующей кафедрой струнных народных инструментов Санкт-
Петербургской государственной консерватории
имени Н.А. Римского-Корсакова*

НАТАЛЬЕЙ НИКОЛАЕВНОЙ ШКРЕБКО

Наталья Николаевна, расскажите, пожалуйста, о формировании репертуара для домры в Ленинграде – Санкт-Петербурге.

Мы все знаем, что на заре основания Отделения народных инструментов в Ленинградской консерватории (а это был 1960 год) перед педагогами очень остро стоял вопрос формирования репертуара. Наш профессор Иван Иванович Шитенков, открывший класс домры, начал серьезно над этим работать. В то время он был концертмейстером группы альтовых домр Оркестра имени В. В. Андреева, и потому стал привлекать к сотрудничеству композиторов, которые работали тогда с этим коллективом. К ряду таких композиторов относятся Леонид Петрович Балай, Владимир Терентьевич Бояшов, Борис Петрович Кравченко, Николай Андреевич Голещанов, Борис Евгеньевич Глыбовский, Игорь Ефимович Рогалёв. В ходе их совместной работы вышло несколько сборников сочинений ленинградских композиторов для домры.

Роль Ивана Ивановича Шитенкова, также как и Александра Борисовича Шалова, в становлении репертуара и отделения народных инструментов Ленинградской консерватории огромна. После окончания Музыкально-педагогического института имени Гнесиных они приехали в Ленинград по приглашению Веры Николаевны Ильиной и открыли классы домры и балалайки; для них это стало делом чести. Иван Иванович рассказывал о том, с каким энтузиазмом они приступили к работе в консерватории, вовлекая в процесс «строительства» школы всех причастных. Например, к премьерным исполнениям создающихся сочинений Иван Иванович привлекал своих учеников. В первую очередь это был Эммануил Шейнкман, уже на момент обучения — музыкант с огромным именем. Личность была грандиозная, разносторонняя; он стал в хорошем смысле кумиром, причём как для

исполнителей, так и для композиторов. Об этом музыканте у нас издана лекция, мы многое о нём знаем и стремимся сохранить эту память. Например, Шейнкманом выполнены исполнительские редакции хрестоматийных концертов Юрия Марковича Зарицкого, Бориса Петровича Кравченко, где очень тщательно проработана вся штриховая палитра. После самостоятельного освоения он приносил сочинение Ивану Ивановичу, который в свою очередь самое пристальное внимание уделял подбору аппликатуры — это был его «конёк». Надо сказать, что тогда в приоритете была позиционная аппликатура. На сегодняшний день мы больше придерживаемся принципов тембровой аппликатуры, отдавая предпочтение единообразию тембрового звучания домры внутри одной музыкальной мысли, что позволяет добиваться ещё более благородного, академичного звучания инструмента.

Каким был Ваш первый опыт работы с петербургскими композиторами?

Впервые с музыкой ленинградских композиторов я соприкоснулась, поступив в 1983 году на первый курс Консерватории. Иван Иванович доверил мне исполнить на фестивале «Музыкальная весна» произведения Владимира Ивановича Цытовича «Шуточная и плясовая» и Геннадия Григорьевича Белова «Игровая и напев». Эти сочинения были написаны для домры с оркестром русских народных инструментов, премьеры исполнили солисты Оркестра имени В. В. Андреева Эммануил Шейнкман и Николай Титов. Я же впервые исполнила данные произведения в версии для домры и фортепиано. Владимир Иванович отмечал, домра в сопровождении рояля в его «Шуточной и плясовой» звучит более дифференцированно и выпукло. По словам композитора, совершенно гениально это сочинение исполнял Шейнкман, однако тогда практика подзвучки солиста ещё не была столь распространена, и потому домра несколько «растворялась» в оркестровой фактуре. Играли мы с Ниной Фёдоровной Бычковой, работавшей тогда концертмейстером в классе Ивана Ивановича. Она была без преувеличения моим вторым педагогом; мне даже казалось, что Нина

Фёдоровна где-то по-матерински ко мне относится. Такие же теплые отношения были и у Ивана Ивановича со всеми его учениками.

Геннадий Григорьевич Белов очень тщательно прорабатывал музыкальную фактуру; особенно в «Игровой» он просил «вытягивать», прослушивать все линии, подсказывал агогику. Для меня на тот момент это была новая музыка, хотя поступала я в Консерваторию с Концертом Кравченко и была в восторге от этого сочинения. Быть может, поэтому Иван Иванович, видя интерес к современной музыке, предложил именно мне исполнить произведения Цытовича и Белова. Позже, уже будучи преподавателем Консерватории, мне посчастливилось поработать с нашим классиком современности Сергеем Михайловичем Слонимском, с молодым талантливым композитором Евгением Вячеславовичем Желинским и, конечно, с Евгением Александровичем Стецюком.

Расскажите, пожалуйста, о творческом сотрудничестве с Евгением Александровичем Стецюком, о его первом сочинении для домры «Русская фантазия».

На протяжении нашего совместного творческого и жизненного пути Евгений Александрович написал немало сочинений для домры. Первым из них явилась «Русская фантазия», ставшая ярким завершением моей экзаменационной программы по выпуску из Консерватории. На фоне традиционных обработок, вошедших в репертуар (например, в то время много играли обработки Шалова), «Русская фантазия» выделялась: сам способ работы с материалом, его развитие было другим. Появление «Русской фантазии» в какой-то степени можно было сравнить «Частушками» Александра Андреевича Цыганкова – сочинением новаторским для своего времени, которое насыщено всевозможными модуляциями, ритмическими рисунками. В основе Фантазии – удивительной красоты русские темы «Ой да ты, калинушка» и «Выйду на улицу». Ребята и сейчас любят играть это сочинение.

Если говорить о произведениях Евгения Александровича для домры в целом, то в них всегда требуется редакция партии домры. Дело в том, что

Евгений Александрович предпочитает уходить от «равномерного» движения, которое, по его мнению, характерно многим сочинениям композиторов-народников. Как замечает автор, произведения эти, безусловно, очень удобны с точки зрения исполнения, но их материал зачастую бывает линейным, его развитие «горизонтальным», с преобладанием вариационных принципов. Евгений Александрович мыслит иначе, и потому часто применяет, например, скачки, влекущие за собой большое количество «подцепов». В этом случае мне как автору исполнительской редакции приходится находить «золотую середину», чтобы материал был максимально адаптирован к специфике домры, но при этом замысел произведения не искажался, «подчерк» композитора сохранялся.

В ряде случаев, когда необходим очень быстрый темп, предлагаю варианты замены гармонических звуков, которые не были бы последовательными, но при этом были бы более естественны с точки зрения исполнения. Если же автору, например, хочется сохранить тот или иной скачок, то стараюсь подобрать вариант исполнительского решения, что касается, в том числе, выбора аппликатуры. Вариант этот на первый взгляд может показаться не очень удобным и даже отчасти нелогичным (например, широкий скачок на одной струне в подвижном темпе), однако, при более подробном изучении нотного текста, становится очевидным, что сыграть в позиции, но с подцепами, было бы ещё неудобнее. В общем, всегда стараемся найти общий знаменатель.

Произведение Евгения Александровича «In memoriam» обрело свою счастливую сценическую жизнь, вошло в концертный репертуар исполнителей на домре. Каковы особенности этого сочинения, его замысел?

Сочинение написано в 2012 году, премьеру я исполнила в сопровождении Нижегородского оркестра русских народных инструментов, которым тогда руководил основатель нижегородской домровой исполнительской школы Виктор Александрович Кузнецов⁸⁹. Крайние разделы произведения лирического

⁸⁹ Сейчас этот коллектив носит имя Народного артиста России, профессора, почётного гражданина Нижнего Новгорода В. А. Кузнецова (прим. автора).

характера; здесь развитие достигает своей драматической кульминации, которая буквально «пробирает до дрожи» и исполнителя, и слушателя. Середина с интересным полифоническим изложением: в ней присутствует фугато.

«In memoriam» по существу – настоящее камерное сочинение, поскольку два партнера в нём – это два солиста, находящиеся то в диалоге, то в споре. Для меня очень дорог переход к фугато, когда мелодия солиста поднимается в самый верхний регистр, словно душа «улетает». Конечно, у сочинения есть вполне определенный смысловой подтекст: оно посвящено памяти родителей. Однако каждый исполнитель может выстроить программу для себя сам в соответствии с собственным жизненным опытом, душевными переживаниями. При этом могу сказать, что Евгений Александрович серьезно подходит к вопросу, кому можно доверить исполнить тот или иной опус, тем более если речь идет о произведении, в котором автор буквально «оголяет» свою душу. Магия данного сочинения такова, что к нему невозможно остаться равнодушным, и мне кажется, если в такую музыку вложить личное отношение и собственную душу, она зазвучит в любом случае.

Концерт Е. А. Стецюка написан для домры и камерного оркестра. Расскажите, пожалуйста, об истории создания этого сочинения. Каково Ваше восприятие союза домры и симфонического состава оркестра?

Премьера Концерта состоялась в 2005 году, но путь его создания интересен. «Прелюдия» изначально писалась как самостоятельная пьеса, это был рубеж 1990-х – 2000-х годов. Сочинение на какое-то время было отложено, поскольку автор планировал дать ему развитие, но тогда необходимо было переключиться на работу с ансамблем «Стиль пяти». Видя, как Евгений Александрович работает с материалом для народных инструментов, какой красоты фактура рождается в композициях для ансамбля, я просила, чтобы для домры он написал сочинение обязательно в крупной форме. По всей видимости, он постепенно собирал внутренние впечатления. Мы много разговаривали о возможностях домры, и надо сказать, что в каденции во второй части Евгений Александрович обратился к различным приемам игры. Каденция, на мой взгляд, стала смысловым центром;

в ней есть и лирическое, и шутливое начало. Вместе с тем, задачи показать весь выразительный и технический спектр инструмента не стояло, в отличие, например, от работы с Сергеем Михайловичем Слонимским над его «Романтическим рондо с плясовым финалом».

Что касается образного ряда, первая часть Концерта «Прелюдия» начинается будто «из ничего»; тембр домры едва уловим, он словно рождается из гармонического созвучия. Заканчивается часть каденциями с небольшими сериями, мотивы которых постепенно сокращаются, после чего остается лишь небольшая интонация. На этом растворяется весь звук, что, как мне представляется, обостряет шутливый характер грядущего Скерцо. Во второй части есть и потрясающей красоты лирическая середина: её материал имеет вокальную природу, на домру он «ложится» хорошо. Там очень красивые гармонии, соединения двойных нот, которые «вырастают» в аккордовую технику. В репризе в Скерцо использован прием игра за подставкой. Несмотря на то, что впервые мы его встречаем уже в Концерте Кравченко, здесь данный прием используется по-другому (отдельно на каждой струне), что также придает музыке шутливо-игривый характер. Рондо-токката воспринимается как отдельное виртуозное произведение; часто мои студенты его так и играют. Часть сложна не только ритмически, но и технически, и как раз здесь требовалась исполнительская редакция: продумать аппликатуру, в вариациях по возможности что-то сделать через открытую струну. Кроме того, в Рондо-токкате довольно сложная ансамблевая игра. Наиболее эффектными фрагментами, на мой взгляд, являются те, в которых домра вступает в диалог с разными духовыми инструментами, что приводит к стремительному завершению Концерта.

Сочинение удачное, оно вошло в репертуар; его часто можно услышать и на конкурсах, и в концертных программах. Я исполняла Концерт много и с разными оркестрами: на Урале, в Барнауле, Тамбове, Петрозаводске, Ростове, на Кубани и, конечно, в Петербурге. Эту музыку чувствую хорошо, поэтому могу предположить, что, если бы не было игрового, лёгкого Скерцо, Концерт,

вероятно, не был бы столь востребован у широкой публики. Здесь же найден баланс — «импрессионистическая» Прелюдия, которая шикарно звучит с камерным оркестром (поскольку там есть арфа, виброфон), после чего — шуточного характера Скерцо и виртуозный, оснащенный современными ритмами Финал Рондо-токката.

Идея объединить домру с камерным оркестром мне понравилась, а Евгений Александрович буквально настоял на таком выборе партнера для домры. Далее была сделана версия для большого симфонического оркестра, которую я сыграла с Петром Грибановым на фестивале «Музыкальная весна»; это выступление мне очень запомнилось. Буквально с двух репетиций оркестру удалось набрать впечатляющие темпы, что позволило нам исполнить Концерт на высоком качественном уровне. Если говорить о моем восприятии объединения народных инструментов с симфоническим оркестром, то считаю его более чем продуктивным и перспективным. Вообще, объединение домры с «неродственными» ей исполнительскими составами — это своего рода новая веха в развитии нашего жанра. Например, в недавно написанном Концерте Кузьмы Бодрова домра выступает в качестве солиста с хором! В Петербурге мы второй год подряд проводим проект, в котором студенты факультета народных инструментов играют с камерным оркестром Консерватории; такие мероприятия вызывают настоящий интерес как у слушателей, так и у исполнителей.

Вами совместно с ассисентом-стажёром кафедры Александрой Ещёвой была сделана версия для малой домры Концерта-симфонии Сергея Михайловича Слонимского. В чем заключается эта версификация?

Как известно, произведение написано для альтовой домры по инициативе Михаила Анатольевича Горобцова. Наша работа над редакцией Концерта-симфонии для малой домры шла, прежде всего, с учетом диапазона этой разновидности инструмента. Работали мы с клавиром, поэтому необходимо было несколько пересмотреть не только партию солиста, но и партию рояля. Это касалось, прежде всего, выходов на кульминации: где-то нужно было перенести пассаж в другую октаву, где-то «дополнить» мелодию солиста вторым голосом

по уже имеющимся в гармонии звукам, поскольку то, что трудно исполнимо на альтовой, и, очевидно, по этой причине не использовалось автором, вполне убедительно может прозвучать на малой домре. Здесь есть и другая сторона: некоторые фрагменты, звучащие полнозвучно на альтовой домре, при исполнении на домре малой могут потерять свой объем, и потому нам потребовалось прибегнуть к различным вариантам уплотнения фактуры партии солиста. Многие предложенные нами корректировки автор в конечном варианте принял и одобрил. По существу получилась редакция Концерта-симфонии для малой домры.

Концертом-симфонией Сергей Михайлович, быть может, опередил время, если вести речь именно об исполнительстве на домре, поскольку не все пока понимают эту музыку. Вместе с тем, в данном сочинении очень сильно проявлено русское начало, в том числе и потому, что автор используют мотивы из фольклорных первоисточников. Как известно, Сергей Михайлович собирал русский музыкальный фольклор, и вся его музыка буквально пропитана народной интонацией. Как раз в Концерте-симфонии он с большим мастерством проводит эту фольклорную линию. Она здесь, что называется, не лежит на поверхности, но, вслушавшись внимательно, обнаружить её нетрудно.

Что касается фольклорного тематизма, известна позиция некоторых исполнителей на народных инструментах, которые предпочитают включать в свои концертные программы лишь только оригинальные сочинения и переложения классических произведений, при этом практически исключая пьесы на основе народных мелодий (прежде всего, обработки). Аргумент один – инструменты у нас академические. На мой взгляд, путь этот утопический; русская песня должна звучать на народных инструментах, и она будет звучать, поскольку сердце русского человека всегда откликается на то, как звучат народные мелодии на домре, балалайке, баяне. Я убеждена в том, что наши инструменты должны развиваться, сохраняя свои истоки, а без опоры на народный тематизм это невозможно. Другой вопрос, что работать с этим материалом необходимо современным языком, в том числе и с применением

разных техник композиторского письма. Концерт-симфония Сергея Михайловича Слонимского — пример как раз такого произведения, в котором присутствует современный подход в работе с фольклорным по происхождению материалом. Погрузившись в эту музыку, интересно разбираться, как она сделана, выстроена.

Одним из последних сочинений С. М. Слонимского стало «Романтическое рондо с плясовым финалом», написанное для Вас. Поделитесь, пожалуйста, историей создания этого произведения.

Рождение этого сочинения предварил целый ряд событий. После исполнения на одном из юбилейных концертов Сергея Михайловича его «Легенды» для домры с оркестром, автор стал часто приглашать меня и студентов моего класса выступить на разных мероприятиях. Далее при подготовке к московской конференции «Домра-форум» мною было сделано переложение его «Альбы», в оригинале написанной для флейты. Я показала переложение Сергею Михайловичу, и он одобрил, подписав на нотах, что его можно считать версией для домры. Параллельно шла работа над редакцией Концерта-симфонии. Вернувшись с конференции, где мною была исполнена «Альба», я рассказала Сергею Михайловичу, с каким восторгом люди воспринимают его музыку в звучании домры. Думаю, сработал своего рода «накопительный эффект», и когда я наконец осмелилась обратиться к Сергею Михайловичу с просьбой написать что-то ещё для нашего инструмента, он согласился.

Над «Романтическим рондо с плясовым финалом» мы работали тесно: Сергей Михайлович показывал отдельные фрагменты, уточняя, прозвучит ли тот или иной материал на домре и будет ли удобно его играть. Я старалась убедить его писать максимально свободно — так, как ему слышится. Чтобы показать, насколько разнообразной может быть домровая фактура, «снабдила» его огромным количеством домровой литературы. Это были «Каприсы в романтическом стиле» Александра Андреевича Цыганкова — корифея нашего жанра, а также новые сочинения Михаила Броннера, Ефрема Подгайца —

композиторов, которые сейчас много и плодотворно пишут для домры. Смеею предположить, что Сергей Михайлович «напитался» этой информацией, поскольку в «Романтическое рондо» он включил три (!) каденции. В последней из них, пожалуй, задействованы все приемы, которые только могут быть исполнены на домре, в том числе и колористические, такие как гитарное легато (срывы) в сочетании с флажолетами. Сам материал на первый взгляд может показаться несложным, однако сочинение требует от исполнителя большой работы и творческого подхода: его нужно уметь *сделать*, чтобы звучало оно эффектно. В нем есть и фольклорные интонации; например, первая тема явно адресует к народным истокам.

Что по Вашему мнению отличает ленинградскую-петербургскую домровую исполнительскую школу?

Для начала нужно определить, какие черты указывают на то, что школа сформирована. Во-первых, в школе того или иного региона есть лидеры: лидер-исполнитель, лидер-педагог. Во-вторых, композиторами этого региона создан оригинальный репертуар. В-третьих, преподавателями разработаны методики, а значит, есть и высокие педагогические результаты. И, наконец, в-четвертых, это — инструментарий, который создается мастерами данного региона. Основание домровой школы в Ленинграде было заложено в 1960 году; безусловным лидером стал Иван Иванович Шитенков. Его выпускники, продолжая дело учителя, развивали школу, привнося что-то свое. Это и Эммануил Аронович Шейнкман, и, кстати, Вячеслав Павлович Круглов. Вячеслав Павлович долгие годы работает в Академии имени Гнесиных, но могу сказать, что в чистом виде «москвичом» он так и не стал. В своей работе Вячеслав Павлович бережно несёт традиции петербургской школы, передавая их студентам. Самая яркая выпускница Вячеслава Павловича последних лет Екатерина Мочалова всегда подчеркивает, что, приехав учиться в Академию имени Гнесиных из Белоруссии, на уроках своего профессора очень многое переняла в части отношения к красоте, культуре звука, качеству звукоизвлечения. Это и «журчащее» мелкое тремоло, и кистевое движение правой руки — в Москве раньше так не играли.

Профессор нашей Консерватории Александр Васильевич Макаров, который много сотрудничал с ленинградскими композиторами, также является ярким представителем школы. Я в свою очередь вместе с основами школы, которая зиждется на особом отношении к культуре звука, стараюсь передать студентам «заряд равнодушия» к делу, стремление к постоянному творческому поиску. Многие выпускники являются артистами государственных оркестров, ведут педагогическую деятельность в школах, в средних и высших учебных заведениях. Они — моя любовь и гордость.

Если говорить о различиях школ, то на сегодняшний день эти грани несколько стираются. Например, к отличающему петербургскую-ленинградскую домровую школу трепетному отношению к звуку, интонированию, выразительности в игре стремятся и в Москве, в других регионах страны и за её пределами. Мы же стали уделять больше внимания виртуозной, технической стороне. Представители уральской школы очень хорошо работают над классическими произведениями: в этом вопросе у них можно многому поучиться. И мы учимся, при этом стараемся сохранить лицо нашей петербургской школы

Какова на Ваш взгляд роль жанра концерта в развитии домрового исполнительского искусства?

Концерт — это ведь не просто соревнование солиста и оркестра. Это произведение крупной формы с соответствующим развитием. Концерт, особенно если вести речь о трёхчастном цикле, предполагает раскрытие самых разных граней солирующего инструмента. В концерте, как правило, есть и виртуозная часть, и лирический центр, и яркое драматургическое развитие. Поэтому сам факт появления сочинений в этом жанре дает полное основание инструменту, для которого они написаны, заявить о себе как об академическом. Это значит, что композиторы обратили внимание на данный инструмент как на тот, у которого есть большие возможности, который может передать богатую эмоционально-содержательную сторону.

Технические возможности инструмента, на мой взгляд, как раз не сильно изменились. Домра как была виртуозным инструментом, так им и является. Приемы добавляются преимущественно сонористические, однако большинство из них разработано в XX веке, и огромная заслуга в этом Александра Андреевича Цыганкова — многое открыто им. Базовые же исполнительские средства присутствуют уже в произведениях 60-х о – 70-х годов прошлого столетия. А вот то, что на сегодняшний день наш инструмент может вынести нагрузку порядка очень эмоционального — это, вне сомнений, заслуга композиторов. В этом плане показательны произведения последних лет, особенно в жанре концерта. Кроме того, перспективными представляются различные тембровые сочетания, объединение домры с, казалось бы, неблизкими её природе инструментальными составами, что также чаще всего происходит в концертах. Всё это свидетельствует об исключительной роли концерта в развитии нашего жанра.

Интервью с лауреатом международных и всероссийских конкурсов

АНАСТАСИЕЙ СЕРГЕЕВНОЙ ГИРИНОЙ

Анастасия Сергеевна, Вы являетесь ярким представителем петербургской домровой исполнительской школы. Каковы, на Ваш взгляд, особенности этой прославленной школы?

Само понятие “исполнительская школа” для меня несколько специфично, поскольку я глубоко убеждена в том, что школа — это люди. И, прежде всего, учителя. Моим педагогом в музыкальной школе была Пронина Татьяна Ивановна — Заслуженный работник культуры России. Наиболее яркими впечатлениями во время обучения в школе, а потом и в училище, явились участия в конкурсе исполнителей на народных инструментах имени В. В. Андреева, который в 1990-е каждые два года проходил в нашей школе В. А. Гаврилина (тогда она называлась музыкальной школой № 29). Заведующим отделом народных инструментов в те годы был Владислав Александрович Максимов, который помогал всем учащимся на их творческом пути. С такой поддержкой и такими великолепными педагогами по окончании девятого класса у меня будто и не было других вариантов, кроме как поступать в музыкальное училище. Как не было сомнений и в том, чтобы поступать в Музыкальное училище имени М. П. Мусоргского в класс Шубина Николая Александровича. Отучившись у него, я поступила в Санкт-Петербургскую консерваторию имени Н. А. Римского-Корсакова в класс Натальи Николаевны Шкрёбко, под чьим руководством позже окончила и ассистентуру-стажировку.

Все люди, которые окружали меня в период моего роста, равно как и те люди, которые работают сейчас в нашем городе, создают определенный творческий микроклимат. Мы общаемся друг с другом, обогащаем и помогаем развиваться. Так и создается исполнительская школа с «налетом» индивидуальности каждого из принадлежащих к ней музыкантов. Исходя из этого, могу сказать, что мне посчастливилось учиться у лучших педагогов петербургской исполнительской школы.

Сейчас в рамках глобализации все школы перемешиваются: люди свободно перемещаются между городами и даже странами. Хотя, конечно, определенные черты петербургской исполнительской школы есть. Нас всегда отличала и отличает культура звука, тщательная проработка музыкального материала. Однако не могу сказать, что этого нет у представителей других школ. Данная особенность просто как-то по-особенному, по-нашему преломляется здесь, в Санкт-Петербурге.

В 2024 году Вы представили премьеры трёх сочинений петербургских композиторов для домры. Что подвигло обратиться к авторам с идеей написать произведения для домры?

Уже более десяти лет я работаю в музыкальном училище имени М. П. Мусоргского в должности преподавателя, и, в общем, хорошо знакома с репертуаром для домры. В определенный момент стала очевидной нехватка оригинальных сочинений, написанных в крупных формах, на которых можно либо растить учащихся, как на педагогическом репертуаре, либо использовать в качестве конкурсного.

Если отталкиваться от конкурсных программных требований, то в первую очередь обращаем внимание на то, что крупная форма обычно включается в программу второго или третьего туров. В среднем для училищной группы хронометраж конкурсной программы не должен превышать двадцати, за редким исключением двадцати пяти минут. Таким образом, крупная форма как часть свободной программы этого тура должна быть в пределах 12-15 минут. Необходимо также, чтобы сам музыкальный материал был посилен студентам среднего профессионального образования. Поэтому я сознательно обратилась к нашим петербургским композиторам с идеей и предложением создания оригинального репертуара, который можно было бы играть в училище. Посыл был именно в обогащении училищного репертуара с тем, чтобы в качестве произведения крупной формы не исполнять, например, сочинения Вивальди, Корелли — словом, то, что написано не для домры. Это — великая музыка,

однако по своей специфике переложения для домры все равно будут проигрывать оригинальным сочинениям.

Как происходила работа над Концертом «Дыхание жизни» Евгения Вячеславовича Желинского?

С Евгением Вячеславовичем Желинским мы некогда были одноклассниками, учились в училище имени М. П. Мусоргского в классе Николая Александровича Шубина. Вероятно, поэтому он стал первым из авторов, к которому я обратилась. Некоторое время Евгений Вячеславович вынашивал идею, поскольку речь шла конкретно о создании одночастного концерта в пределах 12 минут. Таким было техническое задание. И в один прекрасный момент Евгений Вячеславович позвонил и сказал: «материал готов, но мне нужно поиграть». Он взял у меня домру и играл на ней то, что получилось. Это не покажется удивительным в свете того, что наш педагог Николай Александрович преподавал и домру, и балалайку, владея обоими инструментами. После недельных занятий Евгений Вячеславович принёс ноты, в которых за небольшими исключениями мы уже ничего не меняли. Моя исполнительская интерпретация заключалась, по существу, в трактовке, расстановке аппликатуры, подборе штрихов, приёмов игры. Однако и это, разумеется, происходило с учётом пожеланий автора.

В июне 2024 года состоялась видео-премьера клавира Концерта, которую мы исполнили совместно с замечательным пианистом Евгением Изотовым. В сентябре того же года в издательстве «Союза художников» Санкт-Петербурга в качестве учебно-методического пособия был издан клавир Концерта со вступительной статьей автора и моими методическими рекомендациями. В декабре состоялась премьера Концерта с Оркестром русских народных инструментов Музыкального училища имени М. П. Мусоргского.

Следующая премьера 2024 года, прозвучавшая в Вашем исполнении — Сюита из балета «Лаура» по трагедии Ф. Лорки Светланы Владимировны Нестеровой. Как рождалось это сочинение?

Я обратилась к Светлане Владимировне с такой же просьбой, как и к Евгению Вячеславовичу — создать оригинальное сочинение крупной формы в пределах 12 минут. Прочитав конкурсные требования и расшифровку, что может быть представлено в качестве крупной формы, она обратила внимание на сюиту. Светлана Владимировна решила взять за основу свой одноактный балет «Лаура», поставленный на сцене Малого зала имени А. К. Глазунова Санкт-Петербургской консерватории в 2008 году. Из этого балета один к одному с партитурой она сделала сюиту для домры и фортепиано. Если сопоставить части сюиты с номерами из самого балета, то полностью совпадает даже растактовка. На мой взгляд, сочинение получилось удачным, очень образным. Его части — словно картины – зарисовки, а если обратиться к балету, то образный план и вовсе становится очевидным.

Что касается технологии исполнения, то в данном случае мною была выполнена полноценная редакция партии домры, которую я старалась сделать в соответствии с оригинальным звучанием камерного оркестра. При этом нотный текст мы не меняли, за исключением, например, снятия терций в очень высоком регистре — иными словами, исправили то, что на домре звучало бы не так, как хочет автор. Со Светланой Владимировной мы встречались несколько раз. Поэтапно я ей показывала, как получается редакция, и её, в общем, всё устроило. Таким образом «Лаура» вышла в свет. Получилось хорошее, яркое произведение, сильное студентам музыкального училища.

Расскажите, пожалуйста, об истории создания «Богатырского концерта» Евгения Викторовича Петрова.

Концерт Евгения Викторовича Петрова имеет необычную историю создания. Я обратилась к Евгению Викторовичу в июне 2024 года, и он сказал, что на данный момент у него очень высокая занятость. Но немногим позже у него появилась мысль написать сочинение для домры и симфонического оркестра на основе материала, некогда написанного к кинофильму, который не был снят. Весь октябрь шла активная работа над Концертом, и в последний день

этого же месяца состоялась премьера с симфоническим оркестром «Таврический» под руководством Михаила Голикова.

«Богатырский концерт» в своем роде уникальный, поскольку, если в сочинениях Светланы Владимировны и Евгения Вячеславовича партия домры довольно традиционна (то есть домра воспринимается именно как солист с большим количеством традиционных для домры технических трудностей), то в произведении Евгения Викторовича солирующая домра выступает в несколько непривычном амплуа. Партия солиста сложная, но она не контрастна оркестровому материалу, а скорее наоборот — дополняет его, сообщая ему свою краску и тембр. Конечно, домра подобно парящему над оркестром голосу превалирует в этом сочинении, но при этом она полностью вписывается в общее развитие внутри партитуры. Надо сказать, что музыка Концерта сложна с точки зрения трактовки, понимания общей концепции, выстраивания формы. Немало в ней и технических сложностей (прежде всего ритмических, артикуляционных). Это — концертное произведение, в учебном процессе освоить его будет непросто.

Произведение получилось ярким, красочным, необычным. В нём присутствует балладность, благодаря чему прослеживается сюжетный замысел. Сказка, битвы, сражения, в ходе которых побеждает любовь — всё это воплощено в музыке Концерта.

Какова на Ваш взгляд роль жанра концерта в дальнейшем развитии домрового исполнительского искусства?

На мой взгляд, ответ вполне очевиден. Инструмент не может считаться академическим, если для него не написан концерт. И чем больше создается оригинальных концертов, тем понятнее и ощутимее становятся векторы его развития. Мы будем понимать, куда идем, именно на основании того, как слышат наши инструменты современные композиторы, и будем стараться идти в ногу с эпохой. Конечно, Н. П. Будашкин написал шедевр, но это было уже давно, и нужно двигаться дальше.

При этом роль исполнителей в данном процессе весьма заметна. С одной стороны, композиторы — творцы, но, с другой, никто не хочет писать «в стол». Если посмотреть историческое развитие, то на каждом этапе концентрированное количество музыки писалось для определенных очень ярких музыкантов. Когда-то таким исполнителем был Эммануил Аронович Шейнкман в Ленинграде, сейчас это Екатерина Николаевна Мочалова в Москве. Таким образом, композиторы всегда пишут для кого-то, транслируя при этом свою музыку — музыку будущего.

Приложение 3. Фрагменты рукописей

Рисунок 1. Ю. А. Щёколов Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Каденция солиста

20

15

Cadenza

3p

f

zit.

poco accel. e cresc.

21 allegro

zit.

f a tempo

Рисунок 2. И. Е. Роголёв Концерт «Доменико Скарлатти» для четырёхструнной домры (мандолины) и камерного оркестра. I часть. Каденция

Handwritten musical score for the first system, featuring the following instruments and parts:

- Fg** (Flute): Handwritten notes, including a large oval marking.
- Bonges** (Bongos): Handwritten notes.
- Piatti** (Piazzas): Handwritten notes.
- Piano**: Handwritten notes, including a large oval marking.
- Mand.** (Mandolin): Handwritten notes.
- Vle** (Violin): Handwritten notes.
- Celli** (Cello): Handwritten notes.

The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo).

*Cadenza **

Handwritten musical score for the second system, featuring the following instruments and parts:

- Cemb.** (Cembalo): Handwritten notes, including a large oval marking.
- Cemb.** (Cembalo): Handwritten notes, including a large oval marking.
- Templo-blocc** (Templo-blocco): Handwritten notes.
- Cemb.** (Cembalo): Handwritten notes.

The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and *ff* (fortissimo).

** Cadenza ad libitum*

Handwritten musical score for the percussion section of "The Fire Song" by George Gershwin. The score is written on five staves, each labeled with a percussion instrument: Tamb., Bonges, Tom-tom, Piatti pic., and Mand. (Mandolin). The music is in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. The score is marked with "Trio" and "Trio" in the upper right corner, indicating the section of the piece. The notation includes various musical symbols such as accidentals, dynamics, and articulation marks.

Handwritten musical score for five instruments: Tamburo, Bonges, Tom-tom, Patti picc., and Mand. The score is written on five staves. The Tamburo staff has a treble clef and a key signature of one flat. The Bonges, Tom-tom, and Patti picc. staves have a treble clef and a key signature of one flat. The Mand. staff has a bass clef and a key signature of one flat. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also handwritten annotations like 'Trio' and 'B.' (Bonges) and 'Tutti'.

Handwritten musical score for a Brazilian percussion ensemble. The score is written on five staves. From top to bottom, the staves are labeled: 'Tamb-no' (Tamborim), 'Tamburo' (Tamborão), 'Bongas' (Bongos), 'Tom Pratti' (Tom of Prati), and 'Mnd' (Mandolin). The music is in 4/4 time. The 'Tamb-no' staff has a series of eighth notes and a triplet. The 'Tamburo' staff has a series of eighth notes. The 'Bongas' staff has a series of eighth notes and a triplet. The 'Tom Pratti' staff has a series of eighth notes and a triplet. The 'Mnd' staff has a series of eighth notes and a triplet. The score includes various musical notations such as notes, rests, and triplets.

Tamburino
 Tamburo
 Bonges
 Tom-tom
 Riatti Picc.
 Mand.

3 Adagio
 ①
 Mand.
 Vni I
 Vni II
 vle
 Celli
 Bassi
 95. ①

Рисунок 3. Л. П. Балай Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов.
Каденция солиста

16.

Cadenza

Moderato

Хлопки
и лопжки
*

U.S.

* часть оркестрантов бьет в лопки и хлопает в ладоши.

- + - pizz. пальцем левой руки.
- o - фальшата
- Y - игра за подставкой по трем струнам
- q - щипок струны двумя пальцами сверху
- p - соскок медиатором с палецкой на деку
- ↑ - хлопки в ладоши (и удары в лопки)

Рисунок 4. Отзыв И. И. Шитенкова и А. Б. Шалова на «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов Г. А. Гаусмана

Кейс

Отзыв

Кафедра народных инструментов Директорского факультета
Ленинградской Ордена Ленина Государственной Консерватории
им. Н. А. Римского-Корсакова им. Н. А. Римского-Корсакова
ознакомилась с произведением Ленинградского композитора
Гаусмана Георгия Артуровича „Концерт для
домры с оркестром народных инструментов, в
исполнении студента IV курса Елены Каротковой.
После обсуждения кафедра пришла к выводу:
Концерт обладает художественными достоинствами.
Написан продвинуто, с учётом специфики
звучания и технических возможностей
домры. Концерт мелодичен, насыщен
оригинальными и, безусловно, народными
интонациями, ритмически разнообразен с
выразительными концертными элементами, несёт
определённый музыкальный образ и профанность.
Со временем по своей музыкальной структуре и гармонизации
звучит. Концерт состоит из трёх частей.
I часть имеет симфоническое развитие, II и III части
органически дополняют первую, создавая единый
целостный образ. Вместе с тем каждая часть концерта может
исполняться и самостоятельно. Кафедра народных
инструментов коллективно оценивает
это произведение и считает целесообразным
исполнять его как в ансамбле инструментов, так

и Концертной материале, тем более, что
 оригинального репертуара для Москвы пока
 недостаточно, тем не менее, это — да
 Этот концерт прозвучит в сопровождении
 Оркестра народных инструментов, как
 он и задуман автором.

и. о. профессора кафедры народного инструм.
 / А. Б. Шапов /
 подписи

и. о. профессора кафедры народного инструм.
 / И. И. Матинков /
 подписи

23 февраля 1977г.

Минин Д.

Рисунок 5. Г. А. Гаусман «Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов. I часть. Каденция концерта

Handwritten musical score for the first part of the cadenza of the Russian Concert for Little Domra and Russian Folk Instruments Orchestra by G. A. Gausman. The score is written on 11 staves, with the first staff marked with a boxed number 101.

The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. Key markings include:

- ped.* (pedal) on the second staff.
- dim* (diminuendo) on the fifth staff.
- rit* (ritardando) on the sixth staff.
- Andante* on the eighth staff.
- accel. cresc* (accelerando, crescendo) at the bottom of the page.

The score features complex rhythmic patterns, including triplets (marked with '3') and various time signatures (e.g., 4/4, 3/4, 2/4). The notation is heavily annotated with slurs, ties, and other performance instructions.

Handwritten musical score for "Lento" by Shostakovich, Op. 87, No. 2. The score is written on ten staves. The first staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The second staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The third staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The fourth staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The fifth staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The sixth staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The seventh staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The eighth staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The ninth staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The tenth staff has a tempo marking "Lento" and a dynamic marking "pp". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Рисунок 6. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра.
I часть. Тема главной партии

rit. $\text{♩} = 84$
ВЗВОЛНОВАННО 3

mp allegretto

2

Рисунок 7. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра.
I часть. Заключительная часть побочной партии. Фрагмент

10

9

Handwritten musical score for a Russian folk orchestra and domra. The score is divided into two systems, each starting with a boxed number 9. The first system includes staves for strings (Kл., Kн.), woodwinds (Фг., Кв.), and percussion (Тмп., Слб.). The second system continues the orchestration with various instruments. The notation is dense, featuring many beamed notes and dynamic markings.

Рисунок 8. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра.

II часть. Основная тема

22 $\text{♩} = 48$ II

2 4 *Очень спокойно* 25

18

домра

орл.

басны

уг.

гуси

А.М. Соло

2 4

мр.

см.

ак.

бас

к.бас

Рисунок 9. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра.
 Финал. Тема рефрена

26 $\text{♩} = 126$ III

The musical score is written on 12 staves. The first system (staves 1-6) contains the main melody and accompaniment. The second system (staves 7-12) contains the refrain theme. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Рисунок 10. Б. Е. Глыбовский Концерт («Зимний») для домры и русского народного оркестра.
Финал. Второй эпизод

Handwritten musical score for "The Rose Tree". The score is written on ten staves. The first system contains the vocal melody and piano accompaniment. The second system continues the vocal melody and piano accompaniment. The third system shows the vocal melody and piano accompaniment. The fourth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The fifth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The sixth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The seventh system shows the vocal melody and piano accompaniment. The eighth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The ninth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The tenth system shows the vocal melody and piano accompaniment. The score is written in a clear, legible hand.

Рисунок 11. А. Г. Тихомиров Концерт для домры и камерно-симфонического оркестра.
 Финал. Переход к каденции солиста

dim.

33 *)

cl. (B)

pp

pp

zit.

meno mosso

mp

pp

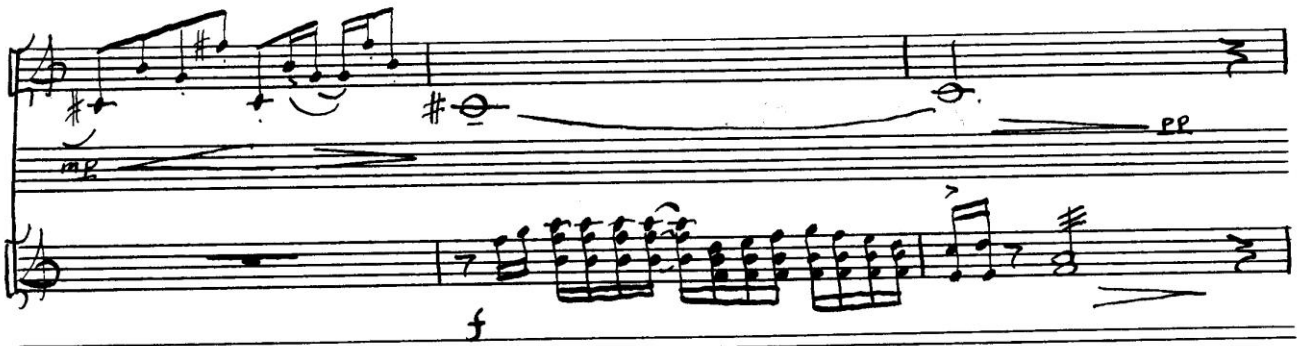
f

a tempo

pp

pp

*) Возможен вариант исполнения цифры 33 без кларнета.
 В этом случае из партии домры исключаются пустые такты.

rit.MENO MUOVO**34***al piacere*