

*Татьяна Сергеевна Екименко* – музыковед,  
кандидат искусствоведения, доцент по кафедре теории музыки  
и композиции Петрозаводской государственной  
консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия)  
*tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru*

*Ольга Александровна Пилицына* – домристка,  
выпускница ассистентуры-стажировки по направлению подготовки  
53.09.01 «Искусство музыкально-инструментального  
исполнительства» Петрозаводской государственной  
консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия)  
*olga.pilitsyna.domra@gmail.com*

*Tatyana S. Ekimenko* – musicologist,  
Ph.D. in History of Arts, Associate Professor at the  
Music Theory and Composition Department of the  
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russian Federation)  
*tatiana.ekimenko@glazunovcons.ru*

*Olga A. Pilitsyna* – domra-player,  
graduate student of the postgraduate training program  
53.09.01 “Art of instrumental music performance” of the  
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russian Federation)  
*olga.pilitsyna.domra@gmail.com*

УДК 787.8

«СЛАВЯНСКИЙ КОНЦЕРТ-ФАНТАЗИЯ» ДЛЯ ДОМРЫ И ОРКЕСТРА  
АЛЕКСАНДРА ЦЫГАНКОВА В КОНТЕКСТЕ ВРЕМЕНИ

“SLAVIC CONCERTO-FANTASY” FOR DOMRA AND ORCHESTRA BY  
ALEXANDER TSYGANKOV IN THE CONTEXT OF TIME

*Аннотация*

Статья посвящена анализу особенностей тематизма и ладогармонической сферы, формы, драматургии в «Славянском концерте-фантазии» для домры и оркестра А. А. Цыганкова. Авторы раскрывают замысел произведения в соответствии с творческими установками композитора.

*Abstract*

The article is devoted to the analysis of the specifics of the thematic invention and the mode-harmonic sphere, form, and dramaturgy in the “Slavic Concerto-Fantasy” for Domra and Orchestra by Alexander Tsygankov. The authors reveal the concept of the music piece in accordance with the creative mindset of the composer.

*Ключевые слова:* Александр Цыганков, «Славянский концерт-фантазия» для домры и оркестра, тема-цитата, тема-монограмма

*Keywords:* Alexander Tsygankov, “Slavic Concerto-Fantasy” for Domra and Orchestra, musical quotation theme, monogram theme

История сольного исполнительства на домре в России связана с появлением в 1945 году первого концерта для трёхструнной домры с русским народным оркестром Н. П. Будашкина. С этого времени, как отмечает М. И. Имханицкий, на домре, как и на балалайке, «ярко зазвучали русские народные песни, наигрыши и плясовые мелодии, которые благодаря плекторному звукоизвлечению стали ещё более броскими» [12]. Таким образом, в домровое искусство были внесены некоторые черты исполнительского профессионализма, а именно: чувство стиля исполняемых произведений, достижение необходимой густоты тремоло для исполнения кантилены. Ведущее место в оригинальном домровом репертуаре сразу занял концерт, что свидетельствует об исключительно высокой позиции жанра в музыкальной культуре XX – начала XXI столетий в целом.

В 1950–70-е годы были созданы художественно убедительные концерты для домры Л. П. Балая, Ю. М. Зарицкого, Б. П. Кравченко, Ю. Н. Шишакова. В эти годы фольклоризм<sup>1</sup> становится ведущим направлением в концерте для

---

<sup>1</sup> По словам М. П. Рахмановой, «...явление, которое мы называем сегодня фольклорным направлением, – одна из ярких вспышек... непрекращающегося процесса. Причём то обстоятельство, что подавляющее большинство композиторов использует в своих сочинениях фольклорные темы, – лишь внешняя сторона его выражения. Конечно, и этот

трёхструнной домры<sup>2</sup>. По словам Е. А. Волчкова, «...многие концерты, как и музыка для других народных инструментов того времени, объединяет черты фольклоризма и неоклассицизма» [1, с. 44]. Это проявилось «...в отношении музыкального языка, простого и ясного, базирующегося на средствах классической тональности и гомофонно-гармоническом типе фактуры...» [там же].

Начиная с середины 70-х годов происходит отход от долгого пребывания на стадии фольклоризма. По мнению Е. А. Волчкова, «...ярко прослеживается тенденция к обострению авторского почерка, выявлению индивидуальной манеры, преодолению некоторых художественных ограничений, значительному расширению спектра стилевых направлений и композиторских техник» [1, с. 73]. Данные процессы вписывались в русло радикального стилового обновления, проходившего в музыке для народных инструментов второй половины 1970–1990-х годов в целом (творчество К. Е. Волкова, В. А. Золотарёва, В. Д. Зубицкого, А. И. Кусякова и других авторов). К домре обращается целый ряд композиторов, находившихся в авангарде отечественной

---

внешний интерес к фольклору весьма показателен, но, существенно новое его понимание сконцентрировано в не столь уж большой группе сочинений современных авторов» [9, с. 9]. Вслед за Рахмановой В. А. Лапин в своей статье «Фольклор и фольклоризм» даёт нам собственное определение этого широкого понятия. «*Фольклоризм* – вторичные, неклассические формы существования традиционного фольклора» [курсив наш. – Т. Е., О. П.; 6, с. 4]. В настоящее время существуют множество проявлений его формы. Можно признать справедливым утверждение И. И. Земцовского о том, что «*фольклоризм* – это реальное будущее нашей традиционной культуры. Реальное потому, что движение фольклоризма именно сейчас переживает бурный всплеск, поиск новых социальных и творческих форм активного существования» [курсив наш. – Т. Е., О. П.; 6, с. 9]. Это своего рода социально-художественный процесс. Соглашаясь с Земцовским, понимаем, что на самом деле, определение фольклоризма не имеет «единственно правильной формулировки», ведь с движением времени термины находят себе новое определение [там же].

<sup>2</sup> В своём исследовании Е. А. Волчков пишет: «фольклоризм как метод историчен... Отношение к фольклору в XX веке, особенно в нашем государстве, было сложным, изменчивым, нередко идеологически окрашенным. В 1930–50-е годы политическая система требовала от художников создания искусства простого и ясного» [1, с. 44]. И. И. Земцовский отмечает, что чем глубже фольклор познаётся композитором, «...тем глубже и значительнее оплодотворяет его творчество, толкает на поиски нового, на сотворчество, требует творческих “доказательств” и “опровержений” – чего угодно, но только не копирования» [3, с. 18]. Таким образом, прикосновение художников к фольклору – очень сложная творческая задача.

композиторской школы (Н. И. Пейко, Е. И. Подгайц, С. М. Слонимский, Т. П. Сергеева и др.). В первой половине 1980-х годов появляются значимые произведения: концерты Н. И. Пейко (для малой и альтовой домры), В. А. Пожидаева, А. Г. Рогачёва, И. А. Тамарина, Г. Г. Шендерёва и др., для которых характерны «индивидуализация композиторского стиля при отходе от непосредственного цитирования фольклорных источников, симфонизация мышления, свобода в выборе форм, смелое использование средств из арсенала авангарда, драматизация содержания» [1, с. 74].

В 1980–2000-х годах появились новые тенденции, касающиеся некоторых средств музыкальной выразительности жанра концерта, элементов музыкальной ткани. Границы ладотональных средств расширились благодаря использованию композиторами острых диссонантных звучаний, далёких модуляций и тональностей (это концерты Т. П. Сергеевой, С. М. Слонимского, А. Г. Тихомирова). Е. А. Волчков, анализируя данный жанр в своей диссертации, выделяет «усиление роли ритма, акцентной метрики, что нередко подчёркивается введением в партитуру большого количества ударно-шумовых инструментов, а также “раскрепощением” ударно-акцентной функции самой домры. В качестве художественного средства применяются и ритмические чередования плотности звуковой ткани, контрастности звучания, агогических изменений, чем широко пользуется М. Броннер, А. Кусяков, Н. Пейко, В. Пожидаев, И. Тамарин. Т. Сергеева» [1, с. 77].

Повышение роли оркестра в концертах для домры повлекло за собой отход от главенствующих принципов виртуозного концерта. Таким образом, оркестр и солирующая домра уже не соревнуются, а имеют собственное пространство для развития.

В начале XXI века усиливается интерес к программности в творчестве таких композиторов как М. Б. Броннер, А. А. Цыганков и др. Следует отметить

распространение «гибридных форм»<sup>3</sup> [1, с. 75], среди которых можно назвать концерт-фантазию, концерт-симфонию, концерт-поэму. Это говорит о формировании более свободного подхода к вопросам драматического развития, укрупнения формы.

Значительный вклад в расширение репертуара для трёхструнной домры внесли и сами исполнители. Ведущими исполнителями на домре можно назвать Р. В. Белова, Т. И. Вольскую, В. П. Круглова, И. И. Шитенкова, Е. П. Янковскую, С. Ф. Лукина и др. Ими основаны исполнительские школы игры на домре и создано немало трудов, в которых содержатся важные теоретические взгляды, и порой оригинальные творческие идеи, реализуемые сегодня в исполнительской и педагогической практике домристов. В данной области исполнительского искусства заметна тенденция расширения интеллектуального багажа домристов, постоянно происходит осмысление накопленных знаний и опыта, ценностей и установок, критически оценивается сложившаяся практика их профессиональной подготовки.

За более чем шестьдесят лет своего развития концерт для трёхструнной домры сыграл локальную, но в то же время важную роль в общем развитии жанра инструментального концерта. Он расширил пространство бытования жанра в отечественной культуре, отвечая запросам современных композиторов о поиске новых выразительных средств. Новые, современные, более смелые решения в области жанра домрового концерта затрагивают практически все уровни музыкального языка и драматургии: тематизм, сферу гармонии, метроритма, динамики, формы. Как справедливо отмечает Е. А. Волчков, «значительное обогащение, углубление содержания сделало доступным для жанра домрового концерта не только народно-жанровую, лирико-бытовую сферы, но и область человеческой драмы, лирико-психологических переживаний, духовных исканий, медитации» [1, с. 76].

---

<sup>3</sup> «Гибридные формы» можно также сравнить со свободными и смешанными формами. Свободные и смешанные формы – это нециклические музыкальные формы, объединяющие в

В концерте сформировалось и новое амплуа домры – «лирический герой», – чему способствовала кантиленность, задушевность мягкого голоса инструмента. Благодаря утверждению этого жанра в домровом репертуаре удалось раскрыть богатые виртуозно-колористические возможности инструмента, подходящие для выражения некоторых принципов жанра, а именно концертности и «блестящей игры».

Среди современных композиторов, авторов наиболее значительных опусов для домры конца XX – начала XXI веков, выделяется имя неповторимого солиста-виртуоза *Александра Цыганкова* (р. 1948). Трудлюбие, эрудиция и высокая музыкальная одарённость позволили ему обрести уникальный исполнительский стиль, поставивший домру на высочайший уровень рядом с классическими инструментами. Колоссальный концертный репертуар, созданный А. А. Цыганковым, стал школой высокого профессионального мастерства для воспитания молодых исполнителей.

Трудовая деятельность в качестве солиста и артиста оркестра в Государственном академическом русском народном оркестре имени Н. П. Осипова (1971–1982) позволила композитору реализовать свой исполнительский и композиторский потенциал. Именно здесь были созданы произведения: «Поэма памяти Шостаковича», Детская сюита, «Интродукция и чардаш», «Белолица-круглолица», «Частушки» и др. К числу оригинальных произведений для домры можно отнести «Скерцо-тарантеллу», «Каприччио», «Поэму», «Элегию».

В своих произведениях композитор использует различные формы и жанры: обработки русских народных песен, фантазии, парафразы, концерты, вариации на темы разных мелодий, не только русских, но и других народов. Одной из первых обработок русских народных песен Цыганкова стала музыкальная миниатюра «Травушка-муравушка», написанная им в годы учёбы. Позже, в институте, он написал ставшую не менее популярной у домристов

---

себе черты двух или более форм.

обработку «Плясовые наигрыши». Первый авторский сборник А. А. Цыганкова вышел в издательстве «Советский композитор» в 1979, второй – в 1982, третий – в 1992 году [4, с. 110]. Также им были созданы следующие обработки: «Интродукция и чардаш» на тему венгерского танца, кубинская «Голубка», интродукция и бурлескные вариации на тему старой американской песни “Yankee Doodle”, экспромт в стиле кантри, цыганская «Мар дядя», шведская «Ах, Вермланд, ты прекрасен» и др. Композитор не боится экспериментировать, вводя в обработки народных песен элементы эстрады и джаза, которые оживляют знакомые мелодии и преподносят их в новом звучании. Это ощутимо в «Частушках» или пьесе-шутке на тему русской народной песни «Перевоз Дуня держала», также в первой вариации украинской народной песни «Шумела лещина» из побочной партии I части «Славянского концерта-фантазии» для домры с оркестром.

Цыганков – художник, чья музыка уже не один десяток лет привлекает внимание как неискушённой публики, так и коллег. Композитор полон идей, новых творческих замыслов. Музыка композитора постоянно звучит в концертных залах не только России, но и Европы, Азии, Америки, известна и любима слушателями, о чём свидетельствуют сотни программ, афиш, отзывов прессы. Сочинения А. А. Цыганкова прочно вошли в учебные программы музыкального образования в России и нередко являются обязательными на конкурсах самого высокого уровня.

«Славянский концерт-фантазия» для домры с оркестром был создан А. А. Цыганковым в 2013 году. Изначально написанию концерта предшествовал заказ А. А. Козинца (руководителя Государственного цимбального оркестра Белоруссии) на обработку для домры песни певца-любителя второй половины XX века С. А. Рак-Михайловского «Зорка Венера». Эта обработка и заняла место медленной части в Концерте.

Премьера «Славянского концерта-фантазии» для домры состоялась 1 декабря 2013 года в Московском доме композиторов на концерте-закрытии

фестиваля современной музыки «Московская осень» в исполнении Национального академического оркестра народных инструментов России имени Н. П. Осипова под управлением В. В. Кузовлёва, соло на домре исполнила Е. Н. Мочалова<sup>4</sup>.

Идея концерта, по словам композитора, связана с показом «...единства славянского сообщества, которое вышло из одной исторической колыбели»<sup>5</sup>. Названия трёх частей соответствуют названиям трёх соседних братских государств: I часть – «Дума об Украине» (написана в сонатной форме), II – «Белорусский романс» (в форме темы с вариациями), III – «Мелодии России» (создана композитором в свободной форме: пастиччио или попури).

Для воплощения образов трёх славянских народов в Концерте Цыганков (помимо авторских тем) пользуется цитированием<sup>6</sup> песен, являющихся, по мнению композитора, наиболее показательными для каждой нации<sup>7</sup>. На их основе зиждется тематизм Концерта. Это, как правило, хорошо узнаваемые, «знаковые» бренды, мелодии которых на слуху у каждого гражданина,

---

<sup>4</sup> «Славянский концерт-фантазия» для домры с оркестром А. А. Цыганкова также имеет версию для балалайки в переложении А. А. Горбачёва.

<sup>5</sup> 25 сентября 2014 года в Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова состоялся концерт-презентация «Славянского концерта-фантазии» А. А. Цыганкова в переложении для домры и фортепиано в трактовке автора. Здесь и далее приводим слова композитора с этого концерта-презентации.

<sup>6</sup> Как сообщает С. В. Лаврова, «функции такой композиционной техники как цитирование были подвержены трансформации на протяжении истории музыкальной культуры, а современная эмансипация цитаты является результатом этой эволюции» [13].

<sup>7</sup> Это явление очень частое в современной композиторской практике. В диссертационной работе Е. Г. Скрыбиной «Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденция развития» автор раскрывает специфику и динамику творческого преломления фольклорного начала, проявившегося в музыкальном языке авторских сочинений для домры. Исследователь отмечает, что авторы концертов нередко заимствуют малоизвестные широкому кругу слушателей напевы различных областей нашей страны. «Таковы “Русская рапсодия” Ю. Шишакова, в которой нашли применение народные песни Кировской области; его же Второй концерт, где побочная партия построена на народно-песенных интонациях крестьянского фольклора Новгородской области» [11, с. 147]. Расширяя географию использования народных тем, композиторы используют в музыке для домры фольклорные темы разных народов мира. «Соответствующие образцы современной интонационной сферы эстрадно-джазовой музыки можно найти в таких сочинениях как “Джазовый экспромт в стиле кантри” на тему американской мелодии “Tiger Red” А. А. Цыганкова, “Итальянский вальс” Е. Дербенко» и других [там же].

выросшего в СССР второй половины XX века. Более того, в основу Концерта положены не просто знакомые мелодии, а музыкальные «визитные карточки» трёх бывших республик. Расчёт композитора основан на высокой степени узнавания тем слушателями. Цель композитора – добиться полного включения слушателей в музыкальный процесс, добиться положительной ответной реакции (вполне возможно, что композитор рассчитывал на то, что публика будет подпевать песням, кстати, как в эстрадных концертных программах). Практически вся ткань концерта складывается из цитат и их обработок.

Использование цитат в тексте связано с обширной семиотической проблемой существования разных языков, которую изучают многие искусствоведы и филологи. В целом эта проблема обозначается как «текст в тексте», «чужое слово». В своей статье «Функция реминисценций в поэтике А. Блока» литературовед З. Г. Минц даёт следующее определение: «“Чужое слово” мыслится говорящим как высказывание другого субъекта, первоначально совершенно самостоятельное, конструктивно законченное и лежащее вне данного контекста» [7, с. 387]. Затем из этого самостоятельного существования чужая речь переходит в авторский контекст. В некоторых случаях цитаты выполняют функцию «культурных символов», а в остальных случаях речь идёт о воспроизведении высказываний, как бы «взятых из самой жизни» [там же].

По словам Л. Д. Крыловой, «...вторжение в текст иноэлемента или неточной цитаты...» [5, с. 92] является важным технологическим приёмом, и результат зависит от того, образуют ли эти «...разные стилевые слои целостный художественный организм или остаются смесью разнородных явлений» [там же]. Смысл любого способа включения в текст материала в том, что он «обнажает», «высвечивает» музыкальный текст, который может быть по-разному трактован слушателями.

Итак, в «Славянском концерте-фантазии» А. А. Цыганков использует цитирование восьми народных и авторских тем<sup>8</sup>. Помимо заимствования автор вводит в партитуру и оригинальную (собственную) тему. Обозначим тематизм Концерта:

I. *Темы-цитаты народных песен*: украинские народные песни «Месяц на небе», «Думы мои, думы» (слова Т. Г. Шевченко), «Шумела лещина» (слова М. М. Скорика); русские народные песни «Посею лебеду», «Ёлочки-сосёночки», «Ты воспой в саду, соловейко», «То не ветер ветку клонит».

II. *Темы-цитаты авторских песен*: белорусская песня (романс)<sup>9</sup> С. А. Рак-Михайловского «Зорка Венера» на стихотворение М. Богдановича.

III. *Оригинальные темы*: тема Бандеры.

Рассмотрим их подробнее<sup>10</sup>.

I. *Темы-цитаты народных песен*

1. Народную песню на слова Т. Г. Шевченко «Думы мои, думы» композитор использует в оркестровом вступлении к I части. Примечательно, что, в отличие от других мелодий, которые автор преобразовывает в различной степени (об этом будет сказано ниже), данная мелодия дана композитором в оригинальном (неизменном) варианте.

2. Главная тема I части, основанная на украинской народной песне «Месяц на небе», является единственной лирической (пример № 1). Движение по звукам тонического и доминантового трезвучий в сочетании с размашистыми скачками по звукам нонаккорда – такова партия домры. Тематическая цитата использована композитором только в партии солирующего

---

<sup>8</sup> Гармонизация всех тем сделана А. А. Цыганковым.

<sup>9</sup> Романс «Зорка Венера» стал лейтмотивом одноимённой оперы композитора Ю. В. Семеняко, поставленной режиссёром С. А. Штейном на либретто А. Н. Бычало в 1970 году под руководством дирижёра К. К. Тихонова. Из-за того, что С. А. Рак-Михайловский был репрессирован, авторство романса в справочной литературе подавалось народным, а после использования музыки в опере «Зорка Венера» автором ошибочно считали Ю. В. Семеняко.

<sup>10</sup> На данный момент авторам данной работы не удалось выяснить особенности цитирования Запорожского казачьего марша в I части «Славянского концерта-фантазии».

инструмента<sup>11</sup>. Оркестр поддерживает лирическую мелодию «поющим» встречным и параллельным движением голосов, дающим исполнителю возможность выразительного интонирования. Эту же тему композитор затем использует в завершении части, но уже в виде канона, что подчёркивает её песенную природу.

### Пример № 1

*А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры  
и оркестра, ч. I, главная тема, тт. 34–49.*

*Украинская народная песня «Месяц на небе»<sup>12</sup>*

3. Появление очень энергичной побочной темы «Шумела лещина» (обработка украинской народной песни на слова М. М. Скорика) рождает яркий

<sup>11</sup> Надо сказать, что данный вариант мелодии-цитаты очень близок к первоисточнику (в отличие от последующих тем Концерта).

контраст между главной (медленной) и побочной (быстрой) темами. Она была включена Цыганковым в партитуру Концерта по совету В. Д. Зубицкого<sup>13</sup>. Эта карпатская тема (так её происхождение определяет композитор) с точки зрения артикуляции представлена композитором при помощи активного акцентирования в партии домры. Она появляется каждый раз в различных образах: то напористая, то изящная в джазовом стиле, то парящая благодаря прозрачной фактуре у оркестра и лёгким флажолетам у солиста.

4. Медленная и распевная русская народная песня из III части «То не ветер ветку клонит»<sup>14</sup> позволяет исполнителю показать настоящее мастерство владения тремоло и «пения» на инструменте. При цитировании этой народной песни Цыганков укрупняет фразу, меняя оригинальный размер песни (с 2/4 на 4/4). Известно, что некоторые ритмические свойства сочинений для домры связаны с типичным для русского песенного фольклора распеванием слогов, особенно характерным для протяжных лирических песен. Таким образом, в этой заимствованной композитором мелодии, присутствует «техника протяжного распева, расширения и украшения песенного стиха» [8, с. 281].

5. Главная партия III части основана на цитировании русской народной песни «Посею лебеду». Оригинальная версия песни имеет трёхдольный размер и чёткую квадратную структуру (пример № 2). Мелодию выделяет определённая ритмоформула, которая обозначена пунктирным ритмом, приходящимся то на первую, то на вторую долю такта, что и придаёт песне эффект озорной ритмической перебивки.

---

<sup>12</sup> Переложение для домры и фортепиано в этом и последующих примерах выполнены А. А. Цыганковым.

<sup>13</sup> Записано со слов композитора.

<sup>14</sup> В сборнике «Русские народные песни» [10, с. 44] авторство данной песни отдано А. Е. Варламову.

## Пример № 2

## Оригинал русской народной песни «Посею лебеду»

В главной партии финала Цыганков проводит значительные преобразования народной песни (пример № 3). Он меняет размер с трёхдольного на двудольный, использует затакт, в связи с чем упомянутая выше ритмоформула стабильно приходится на первую долю такта.

## Пример № 3

А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры и оркестра, III часть, главная тема, тт. 20–31.

## Русская народная песня «Посею лебеду»

Обновление исходных мелодических интонаций темы происходит на протяжении всей части. В развивающей фазе формы тема проводится канонически в минорном ладу (пример № 4). Композитор увлекает слушателя своим мастерством соединения голосов в трёхголосном каноне.

Пример № 4

*А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры  
и оркестра, III часть, 3-голосный канон, тт. 213–225*

6. Народная песня «Ты воспой в саду, соловейко» в оригинальном варианте [10, с. 48] представляет собой протяжную песню, где присутствует плавное движение в узком диапазоне, а мелострофы включают в себя небольшие внутрислоговые распевы (пример № 5).

Пример № 5

*Оригинал русской народной песни «Ты воспой в саду, соловейко»*

Композитор в «Славянском концерте-фантазии» даёт свой вариант этой мелодии (он связан с изменением размера с 2/4 на 4/4; пример № 6). В партии домры Цыганков использует ритмизованное тремоло, что придаёт её звучанию ещё большую экспрессию. В аккомпанементе применены ямбические мотивы, которые, с одной стороны, противоречат, а с другой, обогащают метроритмический профиль темы.

Пример № 6

А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры и оркестра,  
III часть, тт. 93–102. Русская народная песня «Ты воспой в саду, соловейко»

The musical score is presented in three systems. The first system is labeled 'Домра' (Domra) and 'Фно' (Piano). The Domra part is in G major and 4/4 time, starting with a melody marked 'mp' and 'espress.'. The Piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system continues the Domra melody and Piano accompaniment. The third system shows the Domra melody and Piano accompaniment with a change in meter to 3/4 and back to 4/4.

7. В основе финала (III части) лежит ещё одна русская народная песня «Ёлочки-сосёночки». Оригинальная версия песни связана с аккордовым, «утолщённым» проведением мелодии, гармонизованной основными ладовыми функциями, использованными строго диатонически (пример № 7).

Пример № 7

*Оригинальная версия русской народной песни «Ёлочки-сосёночки»*

Довольно скоро

Все припев



В варианте Цыганкова сохранены аккордовое движение, размер, ритм, присущие народной теме. Гармонизация при помощи колючих секунд, скользящие диссонанирующие аккорды, складывающиеся из сочетания партии солиста и оркестра, придают теме шутливо-скерцозный характер (пример № 8).

Пример № 8

*А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры и оркестра,*

*III часть, тт. 47–54. Русская народная песня «Ёлочки-сосёночки»*

Из всего вышеизложенного можно сделать вывод, что Цыганков применяет прямое цитирование, но чаще использует изменения в партии аккомпанемента или сольной партии, что значительно индивидуализирует эти темы, давая им новую жизнь.

## II. Темы-цитаты авторских песен

Авторскую песню (романс) «Зорка Венера» С. А. Рака-Михайловского находим во II части «Славянского концерта-фантазии». А. А. Цыганков гармонизовал и развил тему различными вариациями (см.: пример № 9). Прозрачная фактура оркестра, проникновенное звучание солирующей домры и мажорный лад рисуют идеальный образ любви<sup>15</sup>.

## III. Оригинальные темы

Ещё один вид тематизма в Концерте связан с использованием монограммы<sup>16</sup>. Прежде чем обратиться к творчеству Цыганкова, остановимся на основных принципах выведения монограмм, существующих в музыкальной

---

<sup>15</sup> В подтверждение вышесказанного приведём текст романса (автор – М. Богданович, перевод с белорусского Светланы Киреевой):

Вновь, лишь Венера вошла над землёю,

Память о прошлом в душе ожила...

В час, когда я повстречался с тобою,

Помнишь, Венера вошла?

Ярче и ярче горит каждый вечер

Звёздочка эта на фоне зари.

Тихий огонь моей муки сердечной

Ярче и ярче горит.

Время разлуки пришло так неожиданно,

Словно судьбы приговор нам прочло.

Милая, как обожал я тебя, но

Время разлуки пришло.

Буду в далёком краю тосковать я,

В сердце храня эту тайну свою;

Каждую ночь той звездой любоваться

Буду в далёком краю.

Лишь посмотри на неё, – в одночасье

Мы в небесах свои взгляды сольём...

Чтоб хоть на миг воскресить наше счастье,

Ты посмотри на неё. (см.: URL: <http://www.midi.ru/song/159308/>).

<sup>16</sup> «Монограмма – это разновидность музыкального шифра, представляющая собой буквенно-звуковой комплекс, составленный на основе личного имени» [курсив наш. – Т. Е., О. П.; 14, с. 3].

практике. По словам Т. С. Екименко, монограмма первоначально «...существует с момента рождения композитора, ...как заимствованная тема дана ему свыше» [2, с. 108]. Как отмечает О. А. Юферова, явление тайнописи и «шифровальные системы, способствующие развитию фантазии, творческого потенциала», привлекают многих композиторов и искусствоведов [14, с. 3]. Традиционным способом выведения монограмм является тот, который основан на использовании первых восьми букв латинского (или немецкого) алфавита. Таковы, к примеру, темы-монограммы *BACH*, *DEsCH* и др.

Существует и другой принцип «структурирования монограмм, основанный на *слоговых* системах. Например, имя *Суламифь* Пьерлуиджи Палестрина зашифровал в цикле из 29 мотетов рядом звуков – *Sol-La-Mi-Fa*» [2, с. 109].

Смешанный принцип выведения монограммы предполагает буквенные и слоговые системы. К примеру, Н. Я. Мясковский использовал подобный принцип для выведения монограммы своего педагога по классу композиции А. К. Лядова. Монограмма написана на оригинальный мотив *B-re-gis La-do-fa*, что означает «Берегись Лядова» (звучит в побочной партии I части Третьего струнного квартета Н. Я. Мясковского).

В «Славянском концерте-фантазии» А. А. Цыганков соединил различные принципы «омузыкаливания букв» [там же]. В I части Концерта автор вывел монограмму и превратил её в тему *Степана Бандеры* – самого неоднозначного политического деятеля Украины, идеолога украинского национализма (см.: пример № 10).

Пример № 9

А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры  
и оркестра, II часть, главная тема, тт. 13–28.

Авторская песня С. А. Рак-Михайловского «Зорка Венера»

The image displays a musical score for a Domra and Piano. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a Domra staff and a Piano staff. The Domra part is marked *mp cantabile*. The Piano part provides harmonic support with arpeggiated figures and chords. Measure numbers 6, 11, and 14 are indicated at the beginning of their respective systems. The Domra part features a melodic line with some grace notes and slurs. The Piano part includes a variety of textures, from simple accompaniment to more complex arpeggiated patterns.

## Пример № 10

## Буквенно-слоговое и тоновое соответствие в монограмме С. Бандеры

В	А	N=H=h	D	Е	Р	А
(Си бемоль)	(ля)	(си)	(ре)	(ми)	= ре	(ля)



В монограмме применяется иноязычный перевод букв – латинскую *N* композитор превращает в *H* (*эн*) русскую, которая в латинице прочитывается как *H* (*си*). Буква *P* (в фамилии Бандеры) на основе звукового сходства оборачивается нотой *ре*. Подобный *полуассоциативный* метод широко используется в современной музыке.

Заметим, что тема основана на одноименном соль миноро-мажоре. Первоначально, в каденции I части, тема появляется в одноголосном, монодическом варианте, в разработке композитор гармонизует её (см.: пример № 11).

Её звучание обрамлено легкими аккордовыми фигурациями в аккомпанементе в размере 7/8. Монограмма имеет разные варианты окончания, она длится то 7, то 6 звуков и строится на многократном повторе. Примечательно, что в развитии данная монограмма трансформируется в анаграмму<sup>17</sup> (см.: пример № 12). При помощи сдвигов отдельных звуков тема приобретает новое звучание, но общий интонационный облик монограммы остается прежним. Таким образом, некоторые звуки монограммы транспонированы на ум. 3↓ (от *V* к *Gis*) и б. 2↑ (от *A* к *H*), а центр остаётся неизменным.

<sup>17</sup> Под *анаграммой* понимается разновидность монограммы, в которой используется перестановка звуков [14, с. 12].

## Пример № 11

А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры и оркестра,  
I часть, разработка, тт. 188–195

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух систем нот. Верхняя система — для домры (Domra), нижняя — для фортепиано (Ф-но). Домра играет мелодию в 7/8 такта, отмеченную динамикой *mp* и темпом *Allegro*. В начале домры указано «у подставки». В конце домры отмечено *sf*. Фортепиано играет аккомпанемент в 7/8 такта, также отмеченный *mp* и *Allegro*. В конце фортепиано отмечено *sf*. В начале второй системы домры отмечено *sf*.

## Пример № 12

А. А. Цыганков. «Славянский концерт-фантазия» для домры  
и оркестра, I часть, разработка

**Монограмма:**

***B A H (= N) D E re (=R) A***

**Анаграмма:**

***Gis G H (= N) D E re (=R) H***

Итак, оригинальная композиторская тема-монограмма распознается только при анализе музыки. По-видимому, именно таким способом выведения

темы из монограммы композитор обрисовывает противоречивую личность Степана Бандеры. Кстати, данная тема, в отличие от всех описанных выше, связана с негативным, отрицательным оттенком при восприятии.

Все три части концерта-фантазии («Дума об Украине», «Белорусский романс», «Мелодии России») в разной степени содержат следы звучания знакомых напевов в памяти композитора [11, с. 133]. Цыганков дополняет их собственной гармонизацией или преобразует различными способами.

В «Концерте-фантазии» автор мастерски отразил ту черту жанра современного концерта, где партии и солиста, и оркестра играют одинаково важные драматургические роли. Хотя тематизм концерта основан на соединении фольклорного, авторского и оригинального материала, композитор не противопоставляет их друг другу, а приближает собственный материал к цитируемому, создавая при этом максимально близкую интонационную среду. Русские, украинские и белорусские песни имеют очень близкую природу и в контексте Концерта не представлены в конфликтном сопоставлении. Хочется отметить, что само обращение Цыганкова к народным темам является своеобразным «решением опереться на многовековые традиции, вечные ценности. Таким образом, путём обращения к фольклору – конфликт будто снимается, отстраняется» [1, с. 121]. Композиторская идея, связанная с показом мирного сосуществования трёх соседних государств, объединяет все темы Концерта в единый, целостный организм.

### *Литература*

1. Волчков Е. А. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Ростов н/Д., 2011. 235 с.
2. Екименко Т. С. Полифония смыслов в творчестве А. Белобородова: от монограммы к типу мышления // Александр Белобородов: грани творчества: сб. ст. / отв. ред.-сост. Т. С. Екименко. Петрозаводск, 2013. С. 108–114.
3. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Л.: Советский композитор, 1977. 174 с.

4. Калинин Н. Н. Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н. П. Осипова // Факультет народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных: сб. ст. и материалов / сост.-ред.: Б. М. Егоров. М.: РАМ им. Гнесиных, 2000. С. 108–116.
5. Крылова Л. Д. Функции цитаты в музыкальном тексте // Советская музыка. 1975. № 8. С. 92–97.
6. Лапин В. А., Земцовский Н. И. Фольклор и фольклоризм // Традиционный фольклор и современные хоры и ансамбли: сб. науч. тр. Л., 1989. Вып. 2. С. 4–18.
7. Минц З. Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам: сб. науч. ст. в честь Михаила Михайловича Бахтина (к 75-летию со дня рождения). Тарту: Изд-во Тартусского ун-та, 1973. Вып. 6. С. 387–417. (Ученые записки Тартусского государственного университета).
8. Народное музыкальное творчество: учебник / отв. ред. О. А. Пашина. СПб.: Композитор, 2005. 568 с.: нотные прим., ил.
9. Рахманова М. П. О «фольклорном направлении» в современной русской музыке // Советская музыка. 1972. № 1. С. 10–15.
10. Русские народные песни: мелодии и тексты / сост. А. С. Широков. Доп. и перераб. изд. М.: Музыка, 1988. 160 с.: ноты, муз. прим.
11. Скрябина Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Тольятти, 2009. 279 с.
12. Имханицкий М. И. Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: автореф. дис. ... д-ра иск.: 17.00.02. М., 1988. 368 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-razvitie-russkoi-narodnoi-instrumentalnoi-kultury-pismennoi-traditsii>. (06.05.2016).
13. Лаврова С. В. Цитирование как проявление комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. СПб., 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/tsitirovanie-kak-proyavlenie-printsipa-komplementarnosti-v-tvorchestve-kompozitorov-posledne>. (06.05.2016).
14. Юферова О. А. Монограмма в музыкальном искусстве в XVII–XX веках: автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Новосибирск, 2006. URL: <http://www.dissercat.com/content/monogramma-v-muzykalnom-iskusstve-xvii-xx-vekov>. (06.05.2016).

### References

1. Volchkov E. A. *Koncert dlja trehstrunnoj domry v tvorchestve otechestvennyh kompozitorov: dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Concerto for three-stringed domra in the work of domestic composers: thesis of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Rostov-on-Don, 2011. 235 p.
2. Ekimenko T. S. *Polifonija smyslov v tvorchestve A. Beloborodova: ot monogrammy k tipu myshlenija* [Polyphony of meanings in the work of A. Beloborodov: from a monogram to the way of thinking]. *Aleksandr Beloborodov: grani tvorchestva: sb. st.* [Alexander Beloborodov: facets of creativity: collected works]. Compiler and Edited by T. S. Ekimenko. Petrozavodsk, 2013, pp. 108–114.

3. Zemcovskij I. *Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie jetjudy* [Folklore and composer. Theoretical studies]. Leningrad: Sovetskij kompozitor, 1977. 174 p.
4. Kalinin N. N. Nacional'nyj akademicheskij orkestr narodnyh instrumentov Rossii im. N. P. Osipova [The Ossipov Balalaika Orchestra]. *Fakul'tet narodnyh instrumentov Rossijskoj Akademii Muzyki im. Gnesinyh: sb. st. i materialov* [Folk Instruments Department of the Gnessin Russian Academy of Music]. Compiler and Edited by B. M. Egorov]. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2000, pp. 108–116.
5. Krylova L. D. Funkcii citaty v muzykal'nom tekste [Functions of quotation in musical text]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music], 1975, No. 8, pp. 92–97.
6. Lapin V. A., Zemcovskij N. I. Fol'klor i fol'klorizm [Folklore and folklorism]. *Tradicionnyj fol'klor i sovremennye hory i ansambli: sb. nauch. tr.* [Traditional folklore and modern choirs and ensembles: collection of research papers]. Issue 2. Leningrad, 1989, pp. 4–18.
7. Minc Z. G. Funkcija reminiscencij v pojetike A. Bloka [The function of reminiscences in the poetics of A. Blok]. *Trudy po znakovym sistemam: sb. nauch. st. v chest' Mihaila Mihajlovicha Bahtina (k 75-letiju so dnja rozhdenija)* [Sign Systems Studies. Collection of scientific articles in honor of Mikhail Mikhailovich Bakhtin (on the occasion of the 75th anniversary of birth). Scientific notes of Tartu State University]. Issue 6. Tartu: Izd-vo Tartusskogo un-ta, 1973, pp. 387–417. (Uchenye zapiski Tartusskogo gosudarstvennogo universiteta).
8. *Narodnoe muzykal'noe tvorchestvo: uchebnik* [Folk musical works: textbook]. Edited by O. A. Pashina. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 568 p.
9. Rahmanova M. P. O “fol'klornom napravlenii” v sovremennoj russkoj muzyke [About the “folklore music genres” in modern Russian music]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music], 1972, No. 1, pp. 10–15.
10. *Russkie narodnye pesni: melodii i teksty* [Russian folk songs: melodies and lyrics]. Compiler A. S. Shirokov. Revised edition. Moscow: Muzyka, 1988. 160 p.
11. Skrjabina E. G. *Domrovoe ispolnitel'skoe iskusstvo: istoki, stanovlenie, tendencii razvitiya: dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Art of performance on domra: sources, formation, trends of development: thesis of the Ph.D. in Art History: 17.00.02]. Tol'jatti, 2009. 279 p.
12. Imhanickij M. I. *Formirovanie i razvitie russkoj narodnoj instrumental'noj kul'tury pis'mennoj tradicii: avtoref. dis. ... d-ra isk.: 17.00.02* [Formation and development of the Russian folk instrumental culture of written tradition: Abstract of the doctoral thesis in Art History: 17.00.02]. Moscow, 1988. 368 p. URL: <http://www.dissercat.com/content/formirovanie-i-razvitie-russkoi-narodnoi-instrumentalnoi-kul'tury-pismennoi-traditsii>. (06.05.2016).
13. Lavrova S. V. *Citirovanie kak projavlenie komplementarnosti v tvorchestve kompozitorov poslednej treti XX veka: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Quotation as the demonstration of complementarity in the work of composers of the last third of the 20th century: Abstract of the Ph.D. thesis in Art History: 17.00.02]. St. Petersburg, 2005. URL: <http://www.dissercat.com/content/tsitirovanie-kak-projavlenie-printsipa-komplementarnosti-v-tvorchestve-kompozitorov-posledne>. (06.05.2016).
14. Juferova O. A. *Monogramma v muzykal'nom iskusstve v XVII–XX vekah: avtoref. dis. ... kand. isk.: 17.00.02* [Monogram in musical art of the 17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> centuries: Abstract of the Ph.D. thesis in Art History: 17.00.02]. Novosibirsk, 2006. URL: <http://www.dissercat.com/content/monogramma-v-muzykalnom-iskusstve-xvii-xx-vekov>. (06.05.2016).