

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

DOI 10.61908/2413-0486.2019.19.3.1-24

«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 фольклоризм¹ становится ведущим направлением в концерте для

¹ 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

трёхструнной домры². 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

сочинениях фольклорные темы, – лишь внешняя сторона его выражения. Конечно, и этот 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].

² 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.

обращается целый ряд композиторов, находившихся в авангарде отечественной 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»³ [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].

³ «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. Мочалова⁴.

Идея концерта, по словам композитора, связана с показом «...единства славянского сообщества, которое вышло из одной исторической колыбели»⁵. 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 цитированием⁶ песен, являющихся, по мнению композитора, наиболее показательными для каждой нации⁷. На их основе зиждется тематизм Концерта. Это, как правило, хорошо узнаваемые, «знаковые» бренды, мелодии которых на слуху у каждого гражданина,

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

⁵ 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.

⁶ 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].

⁷ 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 тем⁸. 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)⁹ С. А. Рак-Михайловского «Зорка Венера» на стихотворение М. Богдановича.

III. *Оригинальные темы*: тема Бандеры.

Рассмотрим их подробнее¹⁰.

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

⁸ Гармонизация всех тем сделана А. А. Цыганковым.

⁹ 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.

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

инструмента¹¹. 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»¹²

The image shows a musical score for a piece titled "Славянский концерт-фантазия" (Slavic Concert-Fantasia) by A. A. Tsyganok. The score is in 3/8 time and consists of two systems. The first system (measures 34-49) features a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The second system (measures 50-59) continues the melodic line and piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/8.

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

¹¹ 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. Зубицкого¹³. 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»¹⁴ 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.

¹² Переложение для домры и фортепиано в этом и последующих примерах выполнены А. А. Цыганковым.

¹³ Записано со слов композитора.

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

Пример № 2

Оригинал русской народной песни «Посею лебеду»

The musical score is written in 3/4 time and consists of two staves. The first staff contains the melody with the following chords: F, C7, F, C7, F. The second staff, starting at measure 5, contains a bass line with the following chords: Dm, Gm, Dm, A, Dm, Dm, Gm, Dm, A7, Dm. The key signature has one flat (B-flat).

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»

The musical score is for a piece for Domra and Piano. It is in 2/4 time and consists of two systems. The first system shows the Domra part with a forte dynamic and the instruction 'задорно' (playfully). The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The second system starts at measure 7 and includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'f'.

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 (measures 1-3) features the Domra part in the upper staff and Piano accompaniment in the lower staff. The Domra part begins with a melodic line in G major, marked *mp* and *espress.* The Piano accompaniment consists of a rhythmic pattern of eighth notes. The second system (measures 4-6) continues the Domra melody and Piano accompaniment. The third system (measures 7-9) shows the Domra melody and Piano accompaniment, with a change in time signature from 2/4 to 4/4 at the beginning of measure 7.

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 диссонирующие 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 любви¹⁵.

III. Оригинальные темы

Ещё один вид тематизма в Концерте связан с использованием монограммы¹⁶. Прежде чем обратиться к творчеству Цыганкова, остановимся на основных принципах выведения монограмм, существующих в музыкальной

¹⁵ 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/>).

¹⁶ «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 part on a single treble clef staff and a Piano part on a grand staff (treble and bass clefs). The Domra part is marked *mp cantabile*. The Piano part provides harmonic support with arpeggiated chords and moving bass lines. Measure numbers 6, 11, and 14 are indicated at the beginning of their respective systems. The score concludes with a double bar line at the end of the fourth system.

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)

Монограмма



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 анаграмму¹⁷ (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.

¹⁷ 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 (Домра), 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 17th-20th 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).