

Л. Таирова

Жанр концерта в белорусском домровом исполнительстве

Начало жанру концерта в домровом исполнительстве, как известно, было положено русским композитором Н. Будашкиным. Его трехчастный Концерт для домры с оркестром, написанный в 1945 году, — одно из самых популярных и непревзойденных произведений по мастерству обработки народно-песенного материала, пельности и компактности формы, выявлению лучших темброво-интонационных качеств солирующей домры. Дальнейшее развитие жанра мы наблюдаем в творчестве Ю. Шишакова, Б. Кравченко, А. Шендерова, которые стремились к расширению фактурной и динамической объемности инструмента, преобразованию ладово-гармонической структуры музыкального языка. Последующая серия концертов для солирующей домры композиторов Ю. Смирнова, М. Петренко, П. Барчунова, В. Подгорного при всей их оригинальности и новизне не получила широкого распространения в музыкально-исполнительской практике домристов, так как не всегда отвечала принципам исполнительского удобства и высокого художественного содержания.

В 70-е годы отмечается процесс постепенного, нарастающего восхождения домрового исполнительства к вершинам академизма, который вскоре принимает опережающий характер в общей структуре народно-инструментального искусства. Это было связано с приходом нового поколения концертирующих солистов как в России — Р. Белов, В. Круглов, Э. Шейкман, Т. Вольская, М. Мирошниченко, В. Красноярцев и др., так и в Беларуси — Л. Смелковский, Г. Осмоловская, Л. Черняк, А. Хол-

щенок, Н. Марецкий и др. Среди них появились исполнители, владеющие основами композиторского письма, — известные домристы В. Ивко, Б. Михеев (Украина), В. Яковлев, А. Цыганков (Россия) и другие.

Значительное влияние на развитие белорусской домровой школы и народно-инструментального исполнительства в целом оказало творчество А. Цыганкова. Некоторые белорусские композиторы, по примеру А. Цыганкова, создали интересные оригинальные произведения для домры в джазовом стиле («На перекрестке» В. Курьяна, триптих «Музыкальные эскизы» и Сюита для двух домр и фортепиано А. Шпенева), тем самым подтвердив перспективность такого репертуарного направления. Есть и первый довольно удачный опыт в области авангардной музыки на примере сочинения молодого белорусского композитора В. Корольчука «*Pro e contra in D*». Произведение строится по принципу механического, на первый взгляд бессодержательного соединения расходящихся вниз-вверх (лежащих по разные стороны от ноты ре) звуков. На этой идейно-звуковой основе путем постепенного фактурно-гармонического наложения образуется оригинальный звуковой какофонический коллаж. Произведение В. Корольчука внесло в репертуар домристов свежий, ультрасовременный колорит.

Удачные композиторские находки, успехи белорусских исполнителей-домристов, прежде всего Н. Марецкого, а также расширение культурно-творческих контактов способствовали созданию произведений крупной формы для домры. Пальма первенства здесь, несомненно, принадлежит А. Клеванцу — создателю первого белорусского Концерта для домры и камерного ансамбля.

Написанный в современной эстрадной манере, трехчастный концерт А. Клеванца (1987) отличается ярким виртуозным блеском, эмоциональной напряженностью, экзотичностью музыкально-интонационных средств выра-

зительности. Автор использует политональные гармонические соотношения, модуляции в тональности IV степени родства. Необычны и ладотональная окрашенность (мажор с пониженными II и VII степенями), широкое использование ладов народной музыки с наличием разнообразных гармонических изысков, как, например, фригийский лад с расщепленной терцией, высокая дорийская VI ступень (вторая часть концерта). Подобная ладотональная «раскрашенность» весьма характерна для восточнославянской народной песенности. Использование однотерцовых и тритоновых соотношений придают звучанию Концерта необычайно терпкий колорит.

Примечательно, что этот первый белорусский домровый концерт написан для четырехструнного инструмента, причем автор предусмотрел собственный редакционный вариант для исполнителей-«трехструнников», что естественным образом отражает равноправное функционирование обоих инструментов на территории Беларуси. Домра в понимании композитора предстает как многообразный в музыкально-образном отношении, полнозвучный, многоголосный инструмент, для которого не существует ни технических, ни фактурно-динамических преград. Произведение А. Клеванца весьма неординарно и в стилистическом плане. Это своеобразный синтез фольклора, эстрады и джаза.

Первая часть Концерта — *Vivace* — написана в сонатной форме. Характер главной партии импульсивный, напористый. Ее заглавная интонация напоминает устремленный ввысь, решительный призыв, в основе которого — октавная, зигзагообразная ритмомелодическая попевка. Тема излагается в тональности соль минор, сквозь которую «просвечиваются» фа-диез мажор и ре-бемоль мажор. Очень удачно соотношение солирующей партии и оркестра, где изящные виртуозные реплики солирующей домры рельефно проступают сквозь плотную толщу оркестровых *tutti*.

А. Клеванец
Концерт для домры и камерного ансамбля. I часть, Г. П.

Vivace

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line in G major, marked 'Vivace'. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. Dynamics include *ff* and *mp*. The system concludes with a fermata over the final notes.

Побочная партия представляет собой полный контраст главной теме как по характеру (традиционный русский распев), так и по гармоническому оформлению (чистый ре минор, тональность минорной доминанты), без всяких секундовых «примесей».

А. Клеванец
Концерт для домры и камерного ансамбля. I часть, II. II.

The second system of the musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line in D minor, marked 'p'. The bottom staff is piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*. The system concludes with a fermata over the final notes.

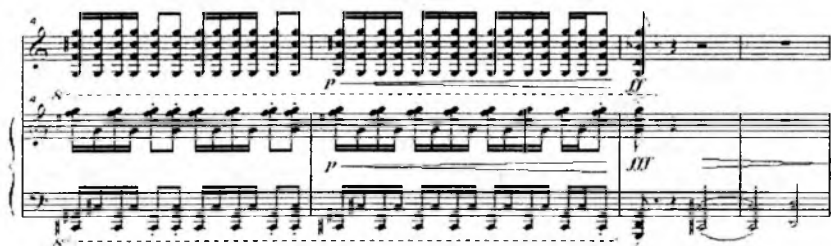
Второе проведение побочной партии поручено оркестру. При этом скерцозного плана фигурационный контрапункт солирующей домры сохраняет стартовый пульсирующий фон всей первой части.

Внезапное вторжение главной партии в тональности ля-бемоль мажор знаменует начало разработки, построенной по принципу сонатности, в развитии и противоборстве основного экспозиционного материала или отдельных его элементов. Сквозь бурлящий каскад виртуозных пассажей, построенных на материале главной партии, самым неожиданным образом в виде кварттовых аккордов солирующей домры проступает тема русской народной песни «Эй, ухнем!».

Тема побочной партии звучит в новой до минорной окраске. Последующее вычленение отдельных элементов этой темы выливается в совершенно новый эпизод. Дальнейшее развитие главной партии, построенной на мотивах ее двух основных интонационных элементов (скерцозном и аккордовом), происходит в остром ритмическом и фактурном противоборстве солирующего инструмента и оркестра, в котором домра не уступает оркестру ни по фактурной плотности, ни по виртуозному блеску.

А. Клеванец
Концерт для домры и камерного ансамбля.
I часть, фрагмент разработки





Этот кульминационный эпизод завершается появлением побочной партии в основной тональности соль минор, что свидетельствует о наступлении зеркальной репризы. Каноническое переплетение темы главной партии у солирующей домры с оркестром придает репризе динамизированный характер. Бурлящие страсти утихают только к концу части с постепенным затуханием динамики.

Вторая часть — *Andante cantabile* — написана в простой трехчастной форме. Все разделы данного построения тематически взаимосвязаны и не контрастируют между собой. Спокойная, распевная тема крайних разделов излагается в партии солирующей домры на фоне синкопированного оркестрового аккомпанемента в тональности ля минор с дорийской окрашенностью (повышенная VI ступень), что придаст звучанию восточный колорит.

А. Клеванец
Концерт для домры и камерного ансамбля. II часть, фрагмент





Второе проведение темы поручено оркестру вместе с полифоническим противосложением материала у солирующего инструмента. Средний си мажорный раздел интонационно очень схож с темой крайних разделов и представлен в виде имитационных переключек солирующего инструмента и оркестра с последующей «сменой ролей».

Финал концерта — *Presto* — написан в форме рондо, в остросовременной эстрадно-джазовой манере. Стремительная, сверкающая тема рефрена полна эксцентричности, безудержного, искрометного озорства.

А. Клеванец
Концерт для домры и камерного ансамбля. III часть, рефрен



Дальнейшее развитие этой темы представляет собой короткие, стремительно восходящие фразы, завершающиеся четкими аккордами. Партия солирующей домры расцветивается блестящими, виртуознейшими пассажами, исполнение которых облегчается путем использования открытых струн в переменном движении, по примеру концерта Н. Будашкина (в своих творческих исканиях автор, несомненно, опирался на достижения этого композитора). Политональные гармонические наложения позволили А. Клеванцу в его редакционном варианте для трехструнной домры заменить в пассажах открытую струну «ми» на открытую струну «ре» без особых художественных потерь.

В качестве первого эпизода использована лирическая тема из второй части в ми-бемоль минорном варианте. Последующее проведение рефрена сопровождается фак-

турным уплотнением, расширением и развитием основного тематического материала. Второй ре-бемоль мажорный эпизод представлен распевной выразительной темой романсового склада. Повторное проведение этой темы в оркестре в более низком альтовом регистре на фоне изящного скерцозного контрапункта солирующей домры исполнено красоты, благородства и внутреннего ликования. Возникшая вновь тема рефрена приобретает еще более динамический характер. Заключительная кода строится на материале главной партии первой части концерта.

Данное произведение белорусского автора позволяет выявить скрытые интонационно-выразительные и технические средства инструмента, его гибкость и красочность с точки зрения жанровой стилистики. Концерт А. Клеванца занял достойное место в отечественном домровом исполнительстве.

Спустя несколько лет после создания Концерта, композитор вновь обратился к уже освоенному жанру. Второй домровый концерт А. Клеванца (1991) — одночастный, написан в сонатной форме. Однако несмотря на такое, казалось бы, малое построение, объем произведения и его временные параметры соответствуют обычной трехчастной структуре инструментальных концертов. В этом произведении композитор также использует политональные обороты, мажоро-минорные гармонические соотношения, тритоновые тональные сопоставления (си-бемоль минор и ми мажор), что придает концерту необычайную остроту и свежесть. Закрепленная двойным проведением тема главной партии *Vivace*, состоящая из коротких, отрывистых фраз скерцозного характера, по мере своего развития обретает вид горделивого, парадно-оркестрового шествия.

А. Клеванец
Концерт для домры и фортепиано, Г. П.



Тональная пестрота вносит элемент театральной картинности (основной ми минор соседствует с ми-бемоль мажором, ре минор — с ре-бемоль мажором). В качестве побочной партии — *Andantino* — композитором использована тема белорусской народной песни в обработке Л. Смелковского «Каля майго церама», горестно-лирический характер которой придают тональность си минор и рельефные подголоски оркестра.

А. Клеванец
Концерт для домры и фортепиано, П. П.



В разработке обе темы, подвергаясь интенсивному развитию, сильно видоизменяются и в своем нарастающем напряженном движении достигают кульминационного пика, выливаясь в самостоятельный раздел — *Presto*. Здесь на фоне стремительных басовых ходов выдержанная в квинтово-октавном изложении партия домры звучит как крик отчаяния. Зеркальная реприза возвращает нас в об-

ласть экспозиционных настроений и образов, подчиненных единой тональности ми минор.

В отличие от развернутых «полнометражных» концертов А. Клеванца, Концерт для домры с оркестром Г. Ермоченкова, созданный в 1996 году, более компактный и лаконичный по форме. Это достигается не только за счет сокращения некоторых разделов (связующей партии, репризы в первой части, «усеченного» рефрена в финале), но и благодаря «тезисному» изложению основного материала. В данном произведении, посвященном Г. Осмоловской, в полной мере раскрываются лирическое амплуа композитора, его склонность к философскому раздумью, возвышенной патетике и страстно-эмоциональному развитию музыкального образа. Традиционную трехчастную структуру концерта композитор наполняет современными средствами музыкальной выразительности. Простые трезвучия, сектаккорды, кварто-квинтовые обороты соседствуют с секундовыми, тритоновыми соотношениями, расщепленными интервалами и кластерами. Много внимания уделено партии солирующей домры, которая несет на себе основную эмоционально-смысловую нагрузку. Широко представлены игра двойными нотами, аккордовая техника, пиццикато, одинарные и двойные флажолеты — приемы, существенно расширяющие технические и колористические свойства инструмента. Определенную сложность для исполнения представляет асимметричная, «рваная» ритмика первой части Концерта (5/8, 3/8), вносящая элемент нервозности и внутреннего дискомфорта.

Первая часть — *Allegro moderato* — написана в сонатной форме, основу которой составляют две контрастные темы. Решительная, напористая по характеру тема главной партии, дважды проведенная солирующим инструментом на фоне скупого, сурового аккомпанемента, подвергается

интенсивному развитию, что вносит элемент тревоги, нарастающего напряжения.

Г. Ермоченков

Концерт для домры с оркестром, I часть, Г. П.



Побочная партия — *Lento*, необычайно возвышенная и нежная в первоначальном своем изложении, — с переходом в оркестр приобретает экспрессивный характер. Этому способствуют полнозвучное оркестровое *tutti* и емкая контрапунктическая линия солирующей домры. Весьма оригинально тональное соотношение экспозиционных разделов — главная партия излагается в ля миноре, а побочная — в до мажоре.

Разработка начинается резким вторжением темы главной партии. Ее быстрое, поступательное развитие на фоне тональной неустойчивости создает тревожное настроение первой части. Основную смысловую и музыкально-техническую нагрузку здесь несет солирующая домра, партия которой подкреплена редкими, но очень емкими, как удар хлыста, уменьшенными аккордами оркестра. Кульминационной вершиной всей части является преобразенная до неузнаваемости, исполненная величия и красоты тема побочной партии, *Maestoso*, в туттийном проведении оркестра. Лирико-философского плана каденция необычна тем, что в ней отсутствует привычный набор виртуозных приемов игры. Автор подчиняет ее общему развитию музыкальной драматургии. Сокращенная реприза ограни-

чивается проведением темы главной партии, но уже в тональности си-бемоль минор.

Вторая часть — *Andante* — удивительным образом соединяет в себе предельную лаконичность, простоту и завершенность формы (простой трехчастной) с лирико-драматической направленностью и глубиной содержания. Трепетную утонченность основной теме придают нисходящее движение мелодии, синкопированный ритмический рисунок и переменный размер (2/4, 3/4, 4/4).

Г. Ермоченков
Концерт для домры с оркестром, II часть, фрагмент

Гомофонно-гармонический вид фактуры с элементами подголосочной полифонии как нельзя лучше соответствует плавному, спокойному характеру темы, которая претерпевает резкий эмоциональный взлет. Это достигается фактурно-динамическим уплотнением, двух-, трехголосным обрастанием мелодической линии и ее движением в более высокий регистр. Роль среднего раздела выполняет лирическая каденция, тематически перекликающаяся с основным материалом крайних разделов. Статическая реприза отличается рафинированным «флажолетным» проведением основной темы. Краткая выразительная кода завершает это компактное построение.

Третья часть — *Allegro* — написана в форме рондо и носит несколько калейдоскопичный характер, чему в немалой степени способствует двухмотивный рефрен.

Г. Ермоченков

Концерт для домры с оркестром, III часть, фрагмент рефрена

Allegro

The image shows a musical score for a concert for domra and orchestra. It features a two-motif refrain. The first staff is for the domra, and the second staff is for the piano. The tempo is marked *Allegro*. The score includes a series of chords and a melodic line with triplets. The dynamics are marked *f* (forte).

Один элемент рефрена — ми минорный — властный, как приговор, клич солирующей домры, построенный на нисходящих аккордах в пунктирно-триольном ритмическом изложении. Другой — ля минорный — скерцозного характера, полностью контрастный первому. Рефрен, состоящий из таких разных по характеру элементов, объединенных быстрым темпом, контрастирует с последующими промежуточными эпизодами, написанными в более спокойных, сдержанных «тонах».

Первый короткий ре мажорный лирический эпизод в двухголосном изложении солирующей домры сопровождается аккордово-гармоническими фигурациями оркестра, что придает ему волнующий характер. Вторжение рефрена в зеркальном проведении его элементов как бы возвращает нас в водоворот напряженной борьбы. В качестве второго кульминационного эпизода (*Maestoso*) композитор использует тему побочной партии первой части в прежней тональности ми-бемоль мажор, в туттийном зву-

чании оркестра на фоне двухголосного контрапункта солирующей домры, тем самым связывая все три части концерта в единое композиционное построение. Поэтически хрупкую каденцию, целиком построенную на двойных флажолетах, можно рассматривать как еще один эпизод. Венчает Концерт стремительный, лавинообразный поток основной темы рефрена.

Итак, музыкально-теоретический анализ произведений крупной формы для домры современных белорусских авторов позволяет говорить об интеграционных процессах в музыке. Наличие современных ладотональных, гармонических оборотов, формообразующих соединений, жанрово-стилистических особенностей в музыке для народных инструментов приближает ее к языку иных видов музыкально-исполнительского искусства и свидетельствует о единых, общих связях в этих видах искусства.

Начав свое формирование значительно позднее, чем подобные музыкальные жанры в других инструментальных сферах, жанр белорусского домрового концерта тем не менее заявил о себе в полный голос. Причем жанр этот оказался несколько впереди традиционных исполнительских возможностей, поэтому подвластен далеко не каждому играющему домристу. Очень разные по своей стилистике и характеру домровые концерты белорусских авторов отличаются сложностью фактуры, гармонического языка, широким спектром образно-драматических проявлений, наконец, художественной значимостью. Их исполнение предполагает идеальную техническую оснащенность музыкантов, наличие высокой исполнительской культуры, аналитического мышления, широкого стилизового кругозора. Современный репертуар для домры раскрывает неизведанные прежде интонационно-выразительные грани инструмента, существенно повышая его роль в системе общенациональных культурных ценностей. Таким обра-

зом, белорусское домровое исполнительство, пополнившись интересными, оригинальными сочинениями крупной формы и заняло достойное место в сфере академических видов исполнительства.

Контрольные вопросы

- 1. Какое влияние оказали российские композиторы и исполнители на развитие белорусского домрового исполнительства?*
- 2. Какие домровые Концерты композитора А. Клеваница вошли в репертуар белорусских исполнителей?*
- 3. В какой музыкальной форме написан домровый Концерт Г. Ермоченкова?*

Э. Скуратова

Оркестровые коллективы Белорусской государственной академии музыки и их концертная деятельность

В Белорусской государственной академии музыки большое внимание уделяется оркестровой и дирижерской подготовке молодых музыкантов. В этом вузе функционирует несколько оркестров, в том числе симфонический оркестр «Молодая Беларусь», оркестр белорусских народных инструментов, оркестр духовых инструментов «Фанфары Беларуси», оркестр русских народных инструментов, камерный оркестр «*Gradus ad Parnassum*», оркестр баянис-