

Н. С. КУЗЬМИНА
 Уральская государственная консерватория (академия)
 им. М. П. Мусоргского

УДК 787.6.082.4.036

К ВОПРОСУ ЭВОЛЮЦИИ ЖАНРА СОНАТЫ ДЛЯ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (Соната для домры и фортепиано А. Цыганкова)

Жанр сонаты для домры и фортепиано в панораме музыки для русских народных инструментов представлен сравнительно мало. Объяснение этому видится в комплексе причин, главной среди которых является драматическая история инструмента, с XVII века надолго исчезнувшего из обихода, а потому запоздавшего в своей эволюции в качестве инструмента академического плана¹. Среди первых сольных сочинений для домры, появившихся в середине XX века, преобладали обработки песен и танцев, миниатюры различных жанров, из произведений крупной формы – концерты.

Проблема вхождения инструмента в плоскость академического искусства решалась посредством синтеза фольклорного тематизма и сложившихся в профессиональной музыке еще XIX столетия жанров, форм и методов работы с народно-песенным материалом. «Цитатный» тематизм, орнаментальное его варьирование, преобладание контрастного типа драматургии, сюитности в формообразовании говорят о том, что домровые сочинения середины XX века принадлежали к фольклорному направлению самого традиционного плана².

Появление сонат для домры и фортепиано во второй половине XX века следует считать показателем академизации народного инструмента. Являясь в сфере камерной музыки наиболее сложным в концептуальном и композиционном отношении жанром, представляя собою камерный аналог симфонии, соната имела все основания стать проводником домры в область академического искусства.

Впервые жанр сонаты был представлен в домровой литературе в 1950-е годы сочинением А. Аксёнова, преподавателя Государственного музыкально-педагогического института (РАМ) им. Гнесиных (первого российского вуза, где в 1948 году открылось отделение народных инструментов). В его сонате, как и в других сонатных опусах тех лет (Н. Ракова, В. Городовской, П. Чекалова, М. Голубя, в Сонате для четырёхструнной домры Н. Пузеля), проявляются типичные черты музыки для народных инструментов, написанной после 1948 года. Данные сонаты не принадлежат к сочинениям драматического рода с присущим ему конфликтным началом. Их характеризует преобладание единых по тону светлых настроений – радостно-скерцозных в быстрых частях и наполнен-

ных распевной кантиленой в лирических разделах.

Выход за рамки этой традиции намечается в конце XX столетия. Сначала – в Сонате для четырёхструнной домры украинского автора В. Полевого, предложившего трёхчастную композицию, в которой господствуют образы драматического плана. Углублённый образно-поэтический ряд Сонаты открыл новый для инструмента этап – включения домровой сонаты в круг классических образцов высокого жанра. В России линия эволюции домровой сонаты нашла воплощение в произведении А. А. Цыганкова (2003).

Известный домрист-виртуоз, профессор РАМ им. Гнесиных Александр Андреевич Цыганков (р. 1948) является создателем целого корпуса оригинальных сочинений для домры, широко востребованных, ставших школой исполнительского мастерства для современных домристов. В его творчестве, по словам М. Имханицкого, «трёхструнная домра впервые столь ярко предстаёт как полноправный сольный концертный инструмент»³. А. Цыганков обратился к жанру сонаты в пору расцвета исполнительской и композиторской деятельности, во всеоружии профессионального мастерства⁴. Создание Сонаты – новый этап в его творческой биографии: переход от концертных, хотя и развёрнутых пьес, к крупной, концептуально сложной форме. Соната сразу вошла в число наиболее исполняемых домровых сочинений, но как единый цикл объектом музыковедческого анализа ещё не являлась. Этапный характер произведения обосновывает необходимость погружения в анализ музыкального текста.

Композитор избирает масштабный четырёхчастный цикл, получивший распространение в эпоху романтизма в фортепианных и особенно в «дуэтных» сонатах (для фортепиано и скрипки, альты, виолончели, кларнета, фагота и т. д.)⁵. В сонатах для домры четырёхчастное строение ранее не использовалось, как и в сонатах для балалайки и фортепиано, появившихся в конце 1940-х годов. Сонаты для этих инструментов были ориентированы на камерную разновидность жанра⁶.

Сонатный цикл А. Цыганкова – развёрнутое, симфонического плана произведение, обладающее чертами концертного жанра и обнаруживающего в своей основе конфликтную концепцию, реализуемую с помощью множества стиливых аллюзий, – открывает новую страницу в истории домрового искусства.

Три первые части цикла имеют жанровые наименования, намекая на присутствие программности в замысле сочинения. Это Баллада и Каприччио, воскрешающие стиль западноевропейского романтизма, а в III части внезапно появляется Русская песня. Завершает сонату жанрово-плясовой Финал «в русском духе». Переход в область народно-национальной тематики образует внутреннюю грань между I – II и III – IV частями цикла. Насыщенность Финала реминисценциями ранее звучавших тем обеспечивает единство произведения, изобилующего контрастными сопоставлениями образных планов.

Амплитуда историко-стилевой ретроспективы, воссоздаваемой в Сонате, позволяет композитору «провести» домру сквозь великие эпохи европейского романтизма и русской школы XIX – начала XX веков. Но этот взгляд в прошлое принадлежит художнику XXI века, о чём свидетельствует палитра его музыкальных средств и смелость смешения стиливых «красок».

Жанр баллады вбирает в себя давнюю историческую традицию, свободно соединяющую черты народной и профессиональной культуры. В вокальной и инструментальной версиях баллада вошла в академическое искусство в музыке композиторов-романтиков, побуждая вспомнить Ф. Шуберта, Ф. Шопена, И. Брамса, Э. Грига. В контекст богатых историко-стилевых ассоциаций вписывается повествование, развёртывающееся в I части домровой Сонаты.

Фортепианное вступление сразу вводит в тревожный, нетипичный для домровых произведений образный строй, являя собой звуковое воплощение идеи рока и играя роль «сверхтемы» в драматургии цикла. Нисходящее движение по тетраорду целотонного звукоряда и застывшее остинато на тоне *f* с многократным повтором уменьшённой квинты создают образ грозный, мрачный, зловеющий.

В главной партии (*f moll*) ведущей становится домра. Её мелодический голос, вырастая из начального интонационного зерна, раскручивается подобно нити воспоминаний, уходящих в далёкое прошлое. Выразительная и при этом сдержанная в своей экспрессии мелодия соединяет речевое начало (его остроту выражают альтерационные искажения диатоники) с плавным развёртыванием печальной кантилены. Эпическую значительность балладному повествованию придают медленный темп и мерная поступь аккомпанемента (пример № 1).

Пример № 1

А. Цыганков. Соната для домры и фортепиано.

I ч. Баллада, гл. п.

Исходный повествовательный тон изложения сменяют контрастные эпизоды: лирические (главная и вторая побочная темы), фантастические (первая побочная тема), драматические (разработка). Развитие балладной темы, в полифоническом вариантно-подголосочном сплетении голосов перерастает в интенсивное гармоническое движение с внезапной остановкой на увеличенном трезвучии *e – as – c*. Этим аккордом начальный раздел отделён от побочной партии. Обособленность контрастных «картин» напоминает композиционное строение баллад Ф. Шопена, но реализуется в условиях более резких образных смен и сложных фактурно-гармонических средств.

Первая побочная тема – воплощение фантазийно-скерцозной сферы. Авторской ремарке *scherzando* соответствуют оживлённый темп, прихотливая ритмика и завершающий тему фортепианный пассаж, вновь с остановкой на загадочно-тревожном увеличенном трезвучии *a – cis – eis*. Выполняя композиционную функцию знака цезуры, образуя арочные связи в гармонии, оно играет и содержательную роль вопросительно-тревожной лейтгармонии.

Контрасту образно-смысловых переключений противостоит также приём монотематизма, выраженный в жанровой трансформации тем. Восходя к находкам романтизма (Г. Берлиоз, Ф. Лист), отсылая к концепциям «тем-оборотней» Д. Шостаковича, идея смыслового преобразования тематизма в Сонате А. Цыганкова ведёт в одних случаях к снижению этического уровня темы, в других – к возвышению. Вторая побочная тема *Andantino appassionato*, будучи образной инверсией главной, являет собой прорыв восторженно-светлой лирики. Он подчёркнут тональностью *D dur*, поддержан роскошно арпеджированной фактурой фортепиано, обогащён высвобождением ритма (полиритмия, нерегулярная переменность метра)⁷ (пример № 2).

Пример № 2

I ч. Баллада, вторая поб. п.

Разработочный раздел вновь отделён увеличенным трезвучием *a – cis – eis*. Напоминая об угрожающем звучании целотонного ряда вступления, оно предвещает надвигающуюся inferнальную катастрофу. Нарастает хроматика, исчезают признаки тональной определённости, ключевые знаки снимаются. К драматической кульминации влечёт волновое

развитие, начинающееся с изменённого проведения второй побочной темы. Моторная виртуозность в партии домры, острые форшлаги придают ей характер, близкий скерцозной теме первой побочной, но теперь – беспокойный, нервный. Следующая волна связана с преобразованием главной темы. Вторжение «ударной» аккордовой техники, острых диссонансов и непрерывных тремоло готовят мощный кульминационный взрыв⁸. На его вершине в низком регистре звучит тема рока: раскрывается её грозный потенциал, смертельно-разрушительный смысл. Через всю клавиатуру фортепиано, словно сметающий всё живое вихрь, проносится нисходящий пассаж, основанный на звукоходе уменьшённого лада. Опорные «шаги» баса выделяют целотоновый тетракорд. Движение тормозится на длительно выдержанном уменьшённом секстакорде $d-f-h$, и всё – в динамике *fff* (пример № 3).

Пример № 3

I ч. Баллада, разработка

[Allegro]

Завершающей точкой «пронёсшейся бури» оканчивается уменьшённый септаккорд: традиционный для классико-романтической музыки символ ужаса, катастрофы, гибели. В данной Сонате это аккорд $gis-h-d-f$, но сначала он звучит в трёхзвучном составе как образная инверсия увеличенного трезвучия, его «сжатие». А отражение тональных опор первых частей цикла в тонах $f-d$ восходит к принципу построения лейтгармонии в известной сцене в Волчьей долине из «Фрейшюца» Вебера, и к последующим вариантам реализации этого приёма у Вагнера, Чайковского и других композиторов⁹.

В репризе балладное повествование звучит в прозрачном *fis moll'*е. Появляющаяся во второй побочной теме вальсовая основа напоминает о типичном для русской музыки воплощении полётных образов лирических грёз и мечтаний – нередко приобретающих трансцендентный оттенок.

Во II части цикла А. Дыганков обращается к жанру каприччио, замысел которого, по словам автора, возник у него под влиянием одноимённых офортов Ф. Гойи. Творческий импульс, рождённый графикой испанского романтика, актуализирует черту эстетики романтизма – тяготение к синтезу искусств. В домровой Сонате образы гротесковой серии Ф. Гойи обретают звуковой облик в диссонантном фонизме (жёсткие «кластеры»), в синкопированном ритме (на манер джазового свинга). Намёк на inferнальную их «подоплёку» подчеркнут уменьшённым ладом (вновь с опорами на $h-d-f$) в сочетании с изощрённой полифонической техникой (каноны, имитации, вертикально-подвижной контрапункт). Два стилевые вехи в эволюции каприччио (барочная и романтическая) обретают здесь художественный синтез, отражая родовую черту жанра – изобретательность, в данном контексте – дьявольски-искусную. В драматургии цикла Каприччио это скерцо, «злое скерцо» (пример № 4).

Пример № 4

II ч. Каприччио

Presto ♩ 160

Неожиданным, но аргументированным драматической логикой сюжета, становится вторжение тревожного звона-набата в коде Каприччио (ремарка «подражание колоколам»). Обращение к символике колокольного звучания связывает произведение с тем пластом русской музыки, который богаче всего проявился у С. Рахманинова, в том числе в трагическом смысловом ключе.

III часть цикла Русская песня переносит изложение в другой мир. Возвышенная красота исконно русской песенности создаёт концептуальный по смыслу контраст между I–II и III–IV частями Сонаты. Он подчеркнут сменой тональностей: две последние части идут в диэзной сфере близких друг другу *fis moll'*а и *D dur'*а. Традиционный для русских народных инструментов жанр обработки народной мелодии (после общеевропейских по стилю и образному содержанию первых частей) приобретает глубоко символическую значимость.

Драматургия медленной части сонатного цикла строится на конфликтном противопоставлении протяжной песни «Ничто во полюшке не колышется» и темы рока. Жанр проголосной песни позволяет обратиться к глубинным пластам духовной памяти, запечатлённым в фольклорном истоке. Тональность *fis moll*, одноголосный зачин и интонационные контуры напева вызывают ассоциации с бородинским Хором поселян из «Князя Игоря»: плачем над разорённой русской землей. В трепетном пении домры удивительно уместна специфика звучания мелодии у щипкового инструмента (пример № 5).

Пример № 5 III ч. Русская песня

Полифоническое разрастание «хоровых» голосов насыщает фактуру, говорит о происходящей «симфонизации песни»¹⁰. Её изложение приводит к новой трагической кульминации цикла. Вновь грозно и неотвратно звучит голос рока. «Тёмная» тональность *es moll*, густые возгласы «тромбонов» в нижнем регистре фортепиано (ещё одна аллюзия – День гнева!), мощная динамика *ff*, свистящие адские «флейтовые» пассажи придают кульминации III части Сонаты подлинно оркестровый, симфонический размах (пример № 6).

Пример № 6 III ч. Русская песня, средний раздел

После трагедийного пафоса генеральной кульминации возвращение песенной темы приобретает характер светлого воспоминания. Мелодия домры оплетается призрачным кружевом подголосков фортепиано, имитирующих нежный пастуший наигрыш, а арпеджированные аккорды ассоциируются с гусельными переборами. Песня домры истаявает, исчезает, перестает быть ...

IV часть цикла – жизнерадостный жанрово-танцевальный финал – резко переключает развитие в иной эмоциональный тон, даёт долгожданную разрядку после происшедших драматических событий. Контраст настолько неожидан, что традиционность народно-праздничного финала воспринимается свежо и ярко. Задорная тема домры в «солнечном» *D dur*'е близка плясовому наигрышу. Её озорное звучание возрождает дерзкий дух неистребимого скоморошьяго шутовства. Исконно русский пятидольник плясовой темы вызывает в памяти конкретный прообраз из сферы профессиональной музыки: *D dur*'ное скерцо А. Бородина для сборника квартетных пьес под названием «Пятницы»¹¹ (пример № 7).

Пример № 7 [Allegro vivo] IV ч. Финал

Как и в других случаях стилевых аллюзий, которыми изобилует Соната, композитор вносит свои коррективы в узнаваемый прообраз. Нерегулярные перебивы переменного метра, броская лидийская кварта в заглавной интонации темы, смелость аккордовых красок свидетельствуют о почерке композитора XX–XXI веков. Если продолжить поиск стилевых параллелей, то они могут быть проведены с фольклорными инновациями Стравинского и Бартока.

В Финале, где суммирован тематизм предыдущих частей, подводится интонационно-смысловой итог цикла. Развитие плясовой темы вдруг находит выход в экстагически-скандированных аккордах Каприччио; каденция домры развивает тему Баллады. В коде лирическая побочная тема I части приобретает черты торжественной величавости. Таков ликующий апофеоз всего сочинения.

Богатство и глубина образно-эмоционального содержания Сонаты – при несомненном единстве частей цикла; множественность историко-стилевых ассоциаций – при естественном сближении русской и западноевропейских традиций; искусное владение техникой композиторского письма прошлого и настоящего – при

сохранении авторской индивидуальности: эти и другие художественные достоинства произведения дают основания считать Сонату А. Цыганкова ценнейшим вкладом в развитие домрового репертуара¹².

Обращаясь к данному произведению, домристу-исполнитель открывает возможность осознать свой инструмент в контексте истории академического искусства и жанра сонаты в период его расцвета в музыке романтиков, русских авторов и осознать то новое, что внёс в жизнь жанра современный композитор.

Поэтика стиливых аллюзий, которыми щедро наполнена домровая Соната А. Цыганкова, выполняет для исполнителя функцию программных ориентиров, помогая глубже проникнуть в скрытый смысл

симфонического по своему замыслу и воплощению сочинения.

Развитие русских народных инструментов в русле академической традиции является на сегодняшний день приоритетным направлением в музыке композиторов, увлечённо работающих в данной области искусства. Побуждая к творческой фантазии, к воскрешению и переосмыслению прошлого, оно имеет эвристический характер и заманчивые перспективы в завоевании всё новых горизонтов¹³. Художественную результативность этого эволюционного пути убедительно демонстрирует Соната А. А. Цыганкова – свидетельство успешного развития сонатного жанра в современной домровой литературе.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Первое дошедшее до нас письменное упоминание о древнерусской домре относится к 1530 году. В XVI–XVII веках домра – излюбленный инструмент скоморохов. Указ царя Алексея Михайловича Романова 1648 года, запретивший деятельность скоморохов, привёл к полному уничтожению домры, так как за изготовление и хранение инструментов следовало суровое наказание. Реконструкция домры в 1896 году В. В. Андреевым позволила ей продолжить своё функционирование в качестве национального инструмента.

² Желтирова А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стиливые тенденции: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2009. – С. 13.

³ Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах. – М., 2002. – С. 309.

⁴ По словам А. Цыганкова, на создание Сонаты его подвигла идея выведения домры в разряд академических инструментов с серьёзным репертуаром. Соната писалась композитором довольно долго и по отдельным частям: сначала – III часть, потом – II, I части и Финал (из личной беседы с А. А. Цыганковым).

⁵ Четырёхчастные сонатные циклы встречаются в творчестве Бетховена (среди «двухчастных» сонат это № 5, № 7 для скрипки и фортепиано, № 4 для виолончели и фортепиано). В эпоху зрелого романтизма – во второй половине XIX – начале XX вв. – это скрипичные (Третья соната) и кларнетовые сонаты Брамса, Скрипичная соната Франка, сонаты для кларнета и фагота с фортепиано Сен-Санса, альтовые сонаты Регера, виолончельная Соната Рахманинова и др. Характеризуя некоторые из этих сонат, учёные видят в них «черты концертности» (Раабен Л. Камерная музыка // Муз. энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1974. – Т. 2. – Стб. 673), признаки «большой романтической сонаты» (Валькова В. Соната // Муз. энциклопедия: в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М., 1981. – Т. 5. – Стб. 198).

⁶ Развитие сонаты для балалайки и фортепиано, начавшееся в 1948 году с Сонаты А. Гречанинова (написанной в эмиграции для оказавшегося за рубежом солиста оркестра В. Андреева), шло более активно. Наряду с русской ветвью

– отечественной и зарубежной, сложилась и собственно зарубежная, представленная сочинениями Л. Иоганнеса, О. фон Пандеры и И. Попелки. Обзор сонат для балалайки содержится в работе: Усов А. Сонаты для балалайки в аспекте развития репертуара русских народных инструментов: автореф. дис... канд. искусствоведения. – Казань, 2008.

⁷ В экспозиции каждая из партий – контрастных разделов – исполняется в своём темпе (главная партия – ММ = 80, первая побочная ММ = 108, вторая побочная ММ = 100), но общий темп может быть определён как *Andantino*. Разработка идёт в темпе *Allegro*.

⁸ Необычно решена проблема пространственного распределения фактурной вертикали в партиях обоих инструментов. Крайние регистры – верхний и нижний – задействованы в партии фортепиано, средний предоставлен домре.

⁹ Гармоническое решение кульминации-катастрофы с помощью концентрации семантически-окрашенных модулов симметричного строения вызывает в памяти гармонию трагической кульминации в I части VI симфонии П. Чайковского.

¹⁰ Данный термин использован по отношению к домровым сочинениям в диссертации А. Желтировой (см.: Желтирова А. Указ. соч.).

¹¹ Скерцо в оркестровке А. Глазунова было использовано при восстановлении им неоконченной Третьей симфонии А. Бородина.

¹² Ещё в 2001 году II часть Сонаты – Каприччио стала обязательным произведением на Международном конкурсе «Кубок Севера» в Череповце; на I Международном конкурсе домристов «Евразия – 2008» в Екатеринбурге уже I часть Сонаты стала обязательным произведением для исполнителей на трёхструнной домре. Эти факты свидетельствуют об успешном начале жизни сочинения на концертной эстраде.

¹³ Идея стиливых аллюзий получила продолжение в Сонате для домры и фортепиано московского автора Г. Зайцева «Посвящение Хиндемиту» (2006), где в качестве стиливых ориентиров выступает творчество немецкого композитора, автора сонат для самых различных инструментов.

Кузьмина Наталья Сергеевна

соискатель кафедры теории музыки

Уральской государственной консерватории

им. М. П. Мусоргского

