

На правах рукописи



Упанова Анастасия Андреевна

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

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

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2025

Работа выполнена на кафедре теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова».

Научный руководитель: **Рогалев Игорь Ефимович** — кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Официальные оппоненты: **Имханицкий Михаил Иосифович** — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры баяна и аккордеона Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российская академия музыки имени Гнесиных»

Семишова Анна Михайловна — кандидат искусствоведения, дирижер и артист оркестра русских народных инструментов «РОССИЯНЕ» Тамбовского областного государственного автономного учреждения культуры «Тамбовконцерт»

Ведущая организация: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова»

Защита состоится «22» декабря 2025 года в 16.00 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук 23.2.020.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2 лит. А, ауд. 537.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте <https://www.conservatory.ru/science/rviewsdocs/upanova-anastasiya-andreevna>

Автореферат разослан «_____» _____ 2025 г.

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук
23.2.020.01 при Санкт-Петербургской
государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Жанр концерта занимает особое место в репертуаре для домры. Появление в 1945 году первого в истории Концерта для домры с оркестром Н. П. Будашкина стало событием, утвердившим домру в статусе солирующего инструмента и открывшим ей путь на концертную эстраду. Многие отечественные авторы, обратившиеся к данному жанру, внесли вклад в его развитие. В их числе — композиторы Ленинграда – Санкт-Петербурга: Ю. М. Зарицкий, Б. П. Кравченко, Л. П. Балай, С. М. Слонимский, И. Е. Рогалев, Г. А. Гаусман, Б. Е. Глыбовский, Ю. А. Щекотов, Е. А. Стецюк, А. Г. Тихомиров, Е. А. Панченко, Е. В. Петров, Е. В. Желинский.

Ленинградский-петербургский концерт для домры родился в пору, когда жанр домрового концерта уже уверенно заявил о своем существовании. Ко времени написания первого в Ленинграде Концерта для домры с оркестром Ю. М. Зарицкого (1957), помимо Концерта Н. П. Будашкина, были созданы Концерт-рапсодия для домры четырехструнной и фортепиано В. П. Задерацкого (1947), концерты для домры с оркестром Е. П. Кичанова (№ 1, 1950), Ю. Н. Шишакова (№ 1, 1951), В. А. Лаптева (№ 1, 1953)¹. «Взращенный» на подготовленной «почве», ленинградский-петербургский домровый концерт обнаружил собственный путь развития. Являясь самостоятельной ветвью в истории жанра, он до сих пор не становился предметом специального изучения.

В настоящей диссертации предпринята попытка аналитического исследования концертов для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. На данном анализе основывается предложенная в работе классификация концертов. Наряду с этим рассмотрение ленинградского-петербургского домрового концерта в историческом контексте позволило определить его роль и место в развитии жанра. Данные позиции, определившие оптику изучения сочинений,

¹ Информация приведена по каталогу, составленному М. А. Лебедевой в качестве приложения к кандидатской диссертации. См.: *Лебедева, М. А.* Тембровая драматургия концертов для домры с оркестром русских народных инструментов : специальность 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство) (искусствоведение) : дисс. ... канд. иск. / Лебедева Мария Александровна, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2024. – 269 с. – С. 259.

помогли выявить специфические черты ленинградского-петербургского концерта для домры, представив его как самобытное художественное явление. Актуальность исследования также обусловлена тем обстоятельством, что в нем анализируются все оказавшиеся доступными его автору концерты для домры, созданные композиторами Ленинграда – Санкт-Петербурга.

Первая глава *«Концерт для домры в контексте эволюции жанра концерта для русского народного инструмента с оркестром»* состоит из трех разделов. В разделе 1.1. *«Игра и диалог как фундаментальные свойства жанра концерта»* рассматривается характер взаимодействия игровой природы жанра с игровой природой русских народных инструментов. В разделе 1.2. *«Из истории концерта для русского народного инструмента с оркестром»* определяются основные тенденции в развитии концертов для балалайки, баяна, домры с оркестром. Раздел 1.3. *«Основные черты ленинградского-петербургского домрового концерта»* посвящен исследованию специфических черт ленинградского-петербургского концерта для домры, связанных с особенностями композиторской и домровой исполнительской школ Ленинграда – Санкт-Петербурга, заложенными в этом регионе традициями оркестрового музицирования на русских народных инструментах, а также их изготовления².

Во второй и третьей главах диссертации содержится классификация концертов для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга. Первым, наиболее очевидным, основанием для данной классификации является количество частей в цикле. Согласно этому признаку концерты разделены на две группы — одночастные и многочастные. Вторым, более важным, признаком стал композиционный и драматургический аспект. В соответствии с ним одночастные и многочастные концерты для домры разделены на типы.

² Эти позиции выделены согласно исследованиям, посвященным особенностям развития домрового искусства в регионах России: П. И. Сапожникова «Развитие домрово-балалаечного искусства в Российской провинции (по материалам Самарской области)» (2013), И. В. Логиновой «Домровое искусство Башкортостана» (2019), Е. С. Лопатовой «Становление и развитие региональных традиций академического исполнительства на домре в России (на материале Среднего, Нижнего Поволжья и Урала)» (2020).

Во второй главе *«Одночастный концерт для домры с оркестром и его разновидности»* исследуются два типа одночастного концерта — *виртуозный* и *симфонизированный*. Данное разделение, опирающееся на классификацию инструментального концерта Л. Н. Раабена³, обусловлено происхождением концертов. Прообразом концерта *виртуозного* типа явилась виртуозная концертная пьеса для русского народного инструмента с оркестром. Сочинения этого типа анализируются в разделе **2.1. «Одночастный концерт для домры с оркестром виртуозного типа»**. В концертах *симфонизированного* типа реализована идея создания своего рода «синтетической» композиции, сочетающей в себе черты разных музыкальных форм и отчасти напоминающей моноцикл. Данным произведениям посвящен раздел **2.2. «Одночастный концерт для домры с оркестром симфонизированного типа»**.

В третьей главе *«Многочастный концерт для домры: разновидности и пути развития»* классификация концертов осуществлена на основании способов их циклизации — *традиционного* и *сюитного*. В разделе **3.1. «Многочастный концерт для домры с оркестром с традиционным типом циклизации»** исследуются сочинения, представляющие собой трехчастный концертный цикл, построенный по принципу быстро – медленно – быстро с сохранением сложившегося со времен венского классицизма распределением драматургических и композиционных функций частей. Объектом изучения в разделе **3.2. «Многочастный концерт для домры с сюитным типом циклизации»** стали концерты, формообразующий «ген» которых содержит в себе черты сюиты.

Степень разработанности темы исследования. Концерт для домры комплексно рассмотрен в кандидатской диссертации Е. А. Волчкова «Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов» (2011), в которой изучаются основные тенденции развития жанра, предпринимается попытка классификации концертов для домры. Новый ракурс в исследовании

³ Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт (1968 – 1975) / Л. Н. Раабен. – Ленинград : Музыка, 1976. – 79 с. – С. 9.

домрового концерта представлен в кандидатской диссертации М. А. Лебедевой «Тембровая драматургия концертов для домры с оркестром русских народных инструментов» (2024).

Широкий спектр вопросов, связанных с исполнительством на домре, историей развития данного инструмента и созданным для него репертуаром, изучается в кандидатских диссертациях Е. А. Бортник, Т. П. Варламовой, А. А. Желтировой, В. В. Махан, Е. Н. Мочаловой, А. М. Семишовой, Е. Г. Скрибиной, К. Б. Шарабидзе, а также П. И. Сапожникова, И. В. Логиновой, Е. С. Лопатовой, в которых домровое искусство рассматривается сквозь призму региональных особенностей его развития. Укажем статьи И. Н. Сергеевой, Н. Н. Шкрёбо о сочинениях петербургских композиторов для домры.

Аналитическая направленность работы обусловила необходимость обращения к трудам Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, И. В. Способина, Ю. Н. Тюлина, Е. А. Ручьевской. В изучении жанровых признаков концерта диссертант опирался на исследования Б. В. Асафьева, Л. Н. Раабена, М. Е. Тараканова, И. К. Кузнецова, Ю. Н. Хохлова, Е. В. Назайкинского, Е. Б. Долинской, Н. А. Брагинской, А. В. Анисимова, И. В. Гребневой, А. А. Василенко, М. А. Реченко, Н. Я. Кравец, А. А. Булатовой, С. Е. Солдатовой.

При выявлении общих тенденций в развитии концертов для русских народных инструментов с оркестром помощь оказали докторские диссертации В. В. Бычкова, Д. И. Варламова, М. И. Имханицкого, Н. А. Кравцова, А. Е. Лебедева, кандидатские диссертации Д. В. Волкова, В. Р. Ганеева, Д. М. Добатовкина, К. В. Ильгина, Д. И. Крутикова, А. А. Михайловой, В. В. Новожилова, С. М. Платоновой, Е. В. Показанник, О. И. Спешиловой, Е. В. Шаравина.

Рассмотрение концертов для домры как части процесса формирования и развития исполнительства на русских народных инструментах определило целесообразность включения трудов В. А. Аверина, Д. И. Варламова, А. С. Илюхина, М. И. Имханицкого, И. В. Мациевского, Т. А. Ненашевой, А. И. Пересады, Г. Н. Преображенского, Н. И. Привалова, О. В. Томиловой, А. С. Фаминцына, О. М. Шарова, Ю. В. Яковлева.

Изучение исполнительских средств в партии солирующей домры в исследуемых концертах потребовало обращения к методическим трудам А. Я. Александрова, Р. В. Белова, Т. И. Вольской, И. В. Гареевой, М. М. Гелиса, В. П. Круглова, С. Ф. Лукина, Н. Т. Лысенко, В. И. Мироманова, Н. А. Свиридова, З. И. Ставицкого, В. С. Чунина, И. И. Шитенкова и других. Автор диссертации также опирался на работы о жизни и творчестве композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, чьи сочинения являются предметом анализа.

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

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

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

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

Положения, выносимые на защиту:

1. Концерты для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга представляют собой самостоятельную ветвь в развитии домрового концерта.
2. Оригинальность подхода к композиционному и драматургическому решению, к трактовке солирующего инструмента, разнообразие выразительных средств — результат творческих поисков ленинградских-петербургских авторов и их сотрудничества с выдающимися исполнителями-домристами.
3. Концерты для домры ленинградских-петербургских композиторов являются подтверждением универсальности домры в плане взаимодействия с другими инструментами.
4. Широкий диапазон выразительных возможностей, представленный в партии солиста в концертах для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, определяет ценность этих сочинений как важной составляющей концертно-исполнительской практики и процесса обучения домристов.
5. Многие идеи, заложенные ленинградским-петербургским концертом для домры, оказали влияние на развитие жанра и нашли свое претворение в музыке отечественных композиторов для русских народных инструментов.

Научная новизна. В диссертационном исследовании *впервые*:

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

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

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

Теоретическая значимость диссертации заключается в углублении представления о концерте для домры как особом направлении академической инструментальной музыки. Исследование развития данного жанра в Ленинграде – Санкт-Петербурге, предпринятое в настоящей работе, призвано дополнить и расширить диапазон существующего в этой области научного знания. Наряду с анализом композиционных и драматургических особенностей концертов для домры ленинградских-петербургских композиторов и их классификации, данному обстоятельству способствует исследование исполнительского арсенала в партии солирующей домры, а также включенный в качестве приложения цикл интервью с авторами и исполнителями концертов.

Практическая ценность:

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

Степень достоверности и апробация результатов. Степень достоверности исследования определяется опорой на значительное количество музыкально-ведческих работ, а также использованием соответствующих цели и задачам методов. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры теории музыки СПбГК имени Н. А. Римского-Косакова.

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

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключение, Списка литературы и приложений, включающих краткие сведения о композиторах Ленинграда – Санкт-Петербурга и их произведениях для русских народных инструментов, интервью с авторами и исполнителями, фрагменты рукописей партитур рассматриваемых концертов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обосновывается актуальность и новизна темы, определяются цель и задачи, объект и предмет исследования, методология, теоретическая и практическая значимость данного труда, формируются положения, выносимые на защиту, указываются сведения о степени достоверности и апробации результатов, обозначается структура работы.

В **Главе 1 «Концерт для домры в контексте эволюции жанра концерта для русского народного инструмента с оркестром»** исследуются родовые признаки жанра концерта, особенности формирования домрового концерта, специфика его развития в Ленинграде – Санкт-Петербурге.

Раздел 1.1. «Игра и диалог как фундаментальные свойства жанра концерта». На игровое начало как определяющий признак жанра концерта в своих работах указывали как зарубежные (А. Хатчингс, А. Шерринг, М. Букоф-

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

цер, П. Гриффит), так и отечественные ученые (Б. В. Асафьев, Л. Н. Раабен, М. С. Друскин, М. Е. Тараканов, Е. В. Назайкинский). Игра в концерте реализуется через диалог. Раскрывая смысл перевода слова «концерт» с точки зрения жанровой сущности, Б. В. Асафьев пишет: «значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве <...>, а в совершенстве диалога...»⁵.

Игровой диалог в жанре концерта есть способ воплощения «основных его принципов: эстетического — концертности и драматургического — концертирования»⁶. В определении Л. Н. Раабена, «концертность — свойство жанра, порождаемое специфическим характером блестящего, красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма; концертничество же относится к области музыкальной драматургии жанра...»⁷.

По замечанию Л. Н. Раабена, «концертничество теснейшим образом связано с виртуозностью»⁸. Виртуозность, воплощающая идею репрезентации возможностей солирующего инструмента и исполнительского мастерства солиста, «произрастает» из импровизационности. Б. В. Асафьев определяет игровую импровизацию как «возведение неожиданного в принцип формообразования, как преодоление схемы изобретением»⁹, что, по мнению Н. А. Брагинской, является основой «процесса концертничества»¹⁰.

Фундаментальные свойства концерта нашли свое воплощение в новой для отечественной музыкальной культуры XX века ветви в развитии жанра — концерте для русского народного инструмента с оркестром. Сформированный в 1920е – 1930-е годы, он занял одну из лидирующих позиций в академическом

⁵ Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музыка, 1977. – 276 с. – С. 14.

⁶ Самойленко, Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дисс. ... канд. иск. / Самойленко Елена Марковна, РАМ имени Гнесиных – Москва, 2003. – 26 с. – С. 9.

⁷ Раабен, Л. Н. Советский инструментальный концерт. Кн. 1 – 2. / Л. Н. Раабен. – Ленинград : Музыка, 1976. – 79 с. – С. 5.

⁸ Там же.

⁹ Асафьев, Б. В. О музыке XX века / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1982. – 200 с. – С. 88.

¹⁰ Брагинская, Н. А. Неоклассические концерты Стравинского: учебное пособие / Н. А. Брагинская. – Санкт-Петербург.: СПбГК, 2005/2008. – 97 с. – С. 11 – 12.

направлении музыки для русских народных инструментов. Причиной тому является игровая природа народных инструментов, их особая коммуникабельность, общительность¹¹.

Игровой диалог в концертах для домры композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга претворяется на уровне взаимоотношений солиста с оркестром: помимо традиционных типов взаимодействия, таких как доминирование партии солиста, преобладание партии оркестра или их паритетное соотношение, присутствует весьма оригинальный, связанный с трактовкой партии домры как голоса, инкрустирующего оркестровую фактуру (Концерт Б. Е. Глыбовского). На психологическом уровне игра обнаруживает себя наиболее очевидно в концертах И. Е. Рогалева («В городе N»), Е. А. Панченко («Скоморохи: Русский Феникс»), Б. Е. Глыбовского. На композиционном уровне игровое начало ярко воплощено в Концерте Б. П. Кравченко, в котором изобретательно взаимодействуют черты разных музыкальных форм (трехчастного цикла, сонатной формы и рондо).

В разделе 1.2. «Из истории концерта для русского народного инструмента с оркестром» определяются сходные черты в развитии концертов для балалайки, баяна, домры с оркестром¹². Их рождение, словно подчиняясь

¹¹ В самих названиях русских народных инструментов присутствует связь с игровым и коммуникативным компонентами. Согласно исследованиям М. И. Имханицкого, термин «балалайка» происходит от общеславянского «бал», что означает «говорить». Термин «баян» обнаруживает прямое родство с термином «балалайка»: корнем этого слова является «баить» или «баять» — «говорить», «рассказывать». См.: *Имханицкий, М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах / М. И. Имханицкий. – Москва: РАМ имени Гнесиных, 2002. – 352 с. – С. 95.; *Имханицкий, М. И.* Становление струнно-щипковых народных инструментов в России / М. И. Имханицкий. – Москва: РАМ имени Гнесиных, 2008. – 376 с. – С. 70 – 71. Распространенной является выдвинутая А. С. Фаминцыным гипотеза о происхождении слова «балалайка» от татарского «бала», что переводится как «дитя». См.: *Фаминцын, А. С.* Домра и сродные ей музыкальные инструменты русского народа. 2-е изд. / А. С. Фаминцын. // Скоморохи на Руси. – Санкт-Петербург : Алетейя, 1995. – С. 370.

«Домра» этимологически связана с названием древневосточного струнного щипкового инструмента «тамбур» или «танбур». Однако, несмотря на то, что корни слова в данном случае не обнаруживают столь явной связи со словами «разговор», «ребячество» (читай — игра), способность домры к игровому музыкальному взаимодействию очевидна.

¹² В настоящем разделе диссертации не рассматривается напрямую концерт для гуслей с оркестром. Конструктивные особенности получивших распространение в концертной прак-

хронологической периодичности, происходило с промежутками в восемь лет: **1929** — «Русский концерт» для балалайки с оркестром русских народных инструментов З. П. Фельдмана и Концерт *C-dur* для балалайки и симфонического оркестра С. Н. Василенко, **1937** — Концерт *d-moll* для баяна с оркестром русских народных инструментов Ф. А. Рубцова и Концерт для баяна с симфоническим оркестром Т. И. Сотникова, **1945** — Концерт *g-moll* для домры с оркестром русских народных инструментов Н. П. Будашкина.

В исследовательской литературе наметился ряд аспектов, согласно которым систематизируются концерты для русских народных инструментов с оркестром¹³. Обобщив их, можно выделить два магистральных направления в

тике гуслей звончатых (в частности их диатонический строй) определили специфику формирования академического гусельного репертуара, начало которому было положено в 1965 году Концертом № 1 для гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов Б. П. Кравченко (то есть существенно позже появления первых концертов для балалайки, баяна, домры). Подробнее — в кандидатской диссертации Д. В. Волкова «Развитие национальных традиций в современном концертно-академическом исполнительстве на русских гуслях» (2020).

За орбитой исследования также оказались концерты для гитары и для аккордеона с оркестром. Причина тому — происхождение инструментов, обусловившее специфический характер их бытования в России: родиной вошедшей в концертную практику шестиструнной гитары является Испания; аккордеон же имеет итальянские корни. Данное обстоятельство повлияло на развитие репертуара для этих инструментов в отечественной музыке (в том числе и в жанре концерта). Кроме того, репертуар для аккордеона, который наряду с баяном является одной из распространенных разновидностей гармоники, многими учеными рассматривается в рамках общих исследований по баяно-аккордеонному искусству. Подробнее — в кандидатских диссертациях В. Р. Ганеева «Классическая гитара в России: к проблеме академического статуса» (2006), К. В. Ильгина «Гитара классическая и русская (семиструнная). Бытование и исполнительство» (2003), Д. И. Крутикова «Гитарное искусство Петербурга – Петрограда – Ленинграда в первой половине XX века» (2011), Е. В. Показанник «Эволюция пиано-аккордеона: функционирование, конструкция, репертуар» (1999), О. И. Спешиловой «Особенности развития аккордеонного искусства в России» (2006); в работах М. И. Имханицкого («История исполнительства на русских народных инструментах» (2002), «Становление струнно-щипковых народных инструментов в России» (2008).

¹³ Классификации представлены в докторских диссертациях В. В. Бычкова «Формирование и развитие баяно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX – конец XX вв.: Исполнительство, музыка, инструментарий» (1999), А. Е. Лебедева «Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры» (2013); кандидатских диссертациях В. В. Новожилова «Претворение русского инструментального фольклора в современной музыке для баяна (конец 1950-х – 1980-е годы)» (1996), Д. М. Добатовкина «Жанр концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов первой половины XX века» (2022), Е. В. Шаравина «Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX – XXI столетий» (2015).

развитии жанра. Первое связано с обращением композиторов к фольклору (это начальный этап с последующим переосмыслением и усложнением способов работы с фольклорным материалом на более позднем этапе). Второе образуют концерты, тематизм которых не связан с фольклорным материалом. Так, В. В. Бычков делит концерты для баяна на две группы: произведения, продолжающие народно-жанровые традиции русских классиков, и сочинения, в которых воплощены «симфонизированный» и «виртуозный» типы концертных жанров. А. Е. Лебедев связывает раннюю стадию развития баянного концерта с традициями романтической эстетики (в частности с творчеством композиторов-кучкистов). По мнению исследователя, на этой стадии зарождается *народно-инструментальный* тип баянного концерта (определение А. Е. Лебедева), словно в противовес академическим тенденциям, проявившим себя на последующей стадии стилового плюрализма и современном этапе развития концерта для баяна в условиях «плюралистической парадигмы» (1990 – 2010-е). Е. В. Шаравин выделяет два аналогичных вышеописанным направления в развитии концерта для балалайки. В первом представлены сочинения, «навешанные фольклорными образами, связанные с воплощением народно-песенного тематизма», а во втором — произведения, «в жанрово-стилевом отношении впитавшие в себя элементы современного музыкального языка»¹⁴.

Согласно положению Е. А. Волчкова, ранняя стадия развития концерта для домры также была связана с использованием фольклорного материала в качестве тематической основы произведений. На следующей стадии «стилового плюрализма» автор отмечает существенное усложнение музыкального языка и образного строя концертов (в том числе благодаря проникновению в домровый концерт современных техник композиторского письма). Вместе с тем, как и в концертах для балалайки и баяна, фольклорные истоки, столь близкие русским

¹⁴ Шаравин, Е. В. Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX-XXI столетий : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат дис. ... канд. иск. / Шаравин Евгений Вадимович, СГК имени Л. В. Собинова – Саратов, 2015. – 26 с. – С. 12.

народным инструментам, не покидают пространство домрового концерта на современном этапе его развития.

С точки зрения эволюции формы концерта для русского народного инструмента с оркестром также прослеживаются две линии. Первая — от частного концерта, корнями уходящего к виртуозной концертной пьесе для солирующего инструмента с оркестром, к концертному циклу, обнаруживающему связь с сюитой. Формирование второй линии определено процессом *симфонизации*, который, по положению М. Е. Тараканова, явился «ведущей тенденцией в развитии жанра отечественного инструментального концерта 1960 – 1970-х годов»¹⁵. В рамках данного процесса, оказавшего существенное влияние на образно-смысловую сферу концертов, их драматургическую, композиционную составляющие, выкристаллизовывался традиционный концертный цикл.

В разделе **1.2. «Основные черты ленинградского-петербургского концерта для домры»** выявляется ряд важных обстоятельств, сопутствующих формированию ленинградского-петербургского домрового концерта. Первое из них заключается в том, что для большинства композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга, обратившихся к данному жанру, музыка для русских народных инструментов не являлась основной сферой творчества. Сочиняя для домры, они опирались на опыт создания произведений в жанрах, не связанных с народными инструментами. Следствием этого стало обогащение традиционного для домрового репертуара музыкального языка, расширение выразительной сферы произведений, обусловленное проникновением в концерт для домры техник сочинения, пришедших из симфонической и камерной музыки (додекафония, алеаторика, сонористика).

Второе обстоятельство обусловлено спецификой ленинградской-петербургской домровой исполнительской школы. Исполнители не только инициировали создание концертов, но и осуществляли редакцию партии солиста (Э. М. Шейнкман — в концертах Ю. М. Зарицкого, Б. П. Кравченко,

¹⁵ Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60 – 70-е годы) / М. Е. Тараканов. – Москва: Советский композитор, 1988. – 271 с. – С. 4.

И. Е. Рогалева («Доменико Скарлатти»); М. М. Мирошниченко — в Концерте Л. П. Балая; А. В. Макаров — в Концертах А. Г. Тихомирова и И. Е. Рогалева («В городе N»); Н. Н. Шкрёбко — в Концерте Е. А. Стецюка), а также оказывали консультативную помощь, связанную с адаптацией авторского текста (А. В. Макаров — в концертах Ю. А. Щекотова, Г. А. Гаусмана; Е. А. Широкова — в Концерте Е. А. Панченко; А. С. Гирина — в концертах Е. В. Желинского и Е. В. Петрова). Работу над концертами петербургские домристы осуществляли в соответствии с традициями своей прославленной школы, которую всегда отличало особое внимание к качеству и красоте звука, разнообразию тембрового колорита¹⁶. В концертах, созданных композиторами в содружестве с представителями ленинградской-петербургской домровой исполнительской школы, при всем высочайшем уровне технической оснащённости, мы не встретим абсолютного преобладания виртуозной стороны над темброво-акустической и, тем более, образно-смысловой.

Третье обстоятельство, повлиявшее на формирование ленинградского-петербургского концерта для домры, определено заложенными в Санкт-Петербурге традициями оркестрового музицирования на русских народных инструментах. Участие в создании Великорусского оркестра выдающегося музыканта, сподвижника В. В. Андреева Н. П. Фомина обусловило профессиональный, «академический» подход к делу, вследствие чего коллектив в короткие сроки достиг высокого уровня исполнительского мастерства. Наследником Великорусского оркестра — Государственным академическим русским оркестром имени В. В. Андреева — были осуществлены премьеры многих концертов для домры, написанных в Ленинграде – Санкт-Петербурге. Партия оркестра в данных произведениях красочна и разнообразна, а его роль в драматургии велика. Поэтому многие из этих сочинений названы концертами для домры и оркестра, что подчеркивает равноправие участников диалога.

¹⁶ Эта особенность во многом связана с традициями изготовления домр, заложенными петербургским мастером-самородком С. И. Налимовым, чьи инструменты и по сей день остаются образцами эталонного домрового звучания, на котором «воспитаны» петербургские домристы.

Кроме того, в Ленинграде с появлением в 1975 году Концерта «Доменико Скарлатти» И. Е. Рогалева зародилась традиция концертного союза домры и симфонического оркестра. Это важное и, как показала практика, перспективное направление было продолжено как ленинградскими-петербургскими композиторами (С. М. Слонимским, А. Г. Тихомировым, Е. А. Стецюком, Е. В. Петровым), так и многими другими отечественными авторами (М. Б. Броннером, Е. И. Подгайцем, А. В. Чайковским, К. А. Бодровым, Г. С. Зайцевым).

В Главе 2 «**Одночастный концерт для домры с оркестром и его разновидности**» рассматриваются две линии развития одночастного домрового концерта в Ленинграде – Санкт-Петербурге, в русле которых сформировались два его типа. Концерт первого, *виртуозного*, типа представлен одночастными произведениями, написанными в сонатной форме, генетически связанными с виртуозной концертной пьесой для русского народного инструмента с оркестром. Концерт второго типа, синтезирующий в своей композиции черты разных музыкальных форм, возник благодаря процессу *симфонизации*, когда в произведение, в данном случае, концертного жанра, проникают принципы симфонического развития.

Раздел 2.1. «**Одночастный концерт для домры с оркестром виртуозного типа**» открывает *Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов G-dur Юрия Марковича Зарицкого*¹⁷. Известно, что данное сочинение задумывалось как часть Концертной сюиты для солирующих русских народных инструментов с оркестром¹⁸. Это обстоятельство определило специфику материала, композиционные и драматургические особенности Концерта. Неконфликтный характер взаимоотношений главной и побочной тем и, как следствие, отказ от сколь-либо радикальных методов развития в разработке, а также роль каденции солиста, выполняющей функцию связки-перехода от

¹⁷ Концерт написан в 1957 году. Премьера состоялась в 1961 году в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева, дирижер — Г. А. Донях, солист — Э. А. Шейнкман.

¹⁸ Частям сюиты композитор дал названия: «Домра», «Рожок», «Метелица» (для солирующих гуслей) и «Ярославская кадрили» (для солирующей балалайки).

разработки к репризе — такие особенности произведения Ю. М. Зарицкого связаны с первоначальным замыслом: созданием яркой, виртуозной пьесы, открывающей сюиту.

Сходная ситуация наблюдается и в *Концерте для домры с оркестром a-moll Юрия Алексеевича Щекотова*¹⁹, где развитие тематического материала также происходит в рамках заявленных при экспонировании жанров²⁰. Аналогичной является и драматургическая роль каденции в данном произведении. Все это способствовало созданию благоприятных условий для демонстрации виртуозных возможностей солирующего инструмента в данных концертах, подчеркивая их происхождение от виртуозной концертной пьесы.

Увидевший свет в 2024 году *Концерт для домры с оркестром «Дыхание жизни» Евгения Вячеславовича Желинского*²¹ также относится к одночастным концертам виртуозного типа, подтверждением чего является яркая, эффектная, технически сложная партия солиста, занимающая в концерте доминирующее положение. Типичным для концерта данного типа стало и то, что произведение написано в сонатной форме.

В концертах виртуозного типа авторы прибегают в основном к базовому арсеналу домровых приемов игры и способов звукоизвлечения. Обращение к традиционным исполнительским средствам обеспечило удобство исполнения, способствующее максимальному раскрытию виртуозной природы инструмента.

Раздел **2.2. «Одночастный концерт для домры с оркестром симфонизированного типа»** открывает сочинение, стоявшее у истоков формирования этой разновидности одночастного концерта — *Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов B-dur Бориса Петровича*

¹⁹ Концерт неопубликован. Ориентировочно он был создан в конце 1970-х – начале 1980-х годов.

²⁰ Главная тема по характеру близка плясовой; побочная тема представлена цитатой песни на слова К. Ф. Рылеева «Ревела буря, дождь шумел».

²¹ Концерт написан в 2023 году. В июне 2024 году осуществлена видео-премьера в исполнении А. С. Гириной (домра) и Е. В. Изотова (фортепиано). В декабре 2024 года состоялось первое исполнение Концерта в исполнении ОРНИ Санкт-Петербургского музыкального училища имени М. П. Мусоргского, дирижер — А. С. Милютин, солистка — А. С. Гирин.

Кравченко²². Как было указано, композиция Концерта сочетает в себе три формообразующие идеи: цикличность, сонатность, рондальность²³. Важной композиционной особенностью произведения стало возникновение двух версий побочной темы, объединившихся в общей репризе в побочную партию. Каденция в этом произведении является развернутым разработочным разделом: ее драматургическая роль чрезвычайно существенна.

*Двойной концерт «Скоморохи: Русский Феникс» для домры и гуслей звончатых с оркестром русских народных инструментов Елизаветы Александровны Панченко*²⁴ по-своему продолжает заложенные Концертом Б. П. Кравченко композиционные и драматургические находки. В этой связи отметим, что композитор характеризует данное сочинение как трехчастный цикл, выделяя в нем части «Игра великая да веселая», «Пожарище», «Русский Феникс». Однако исходя из анализа Концерта, относясь при этом с полным уважением к позиции автора, следует признать, что сочинение представляет собой одночастную композицию, состоящую из ярких музыкальных картин, «спаянных» в единое музыкальное действие. Определяющим в данной трактовке стало то, что разделы в Двойном Концерте Е. А. Панченко (на наш взгляд это именно разделы, не части) обнаруживают настолько тесную взаимосвязь, что исполнение одного из них отдельно, вне общего контекста, невозможно²⁵. В

²² Концерт написан в 1962 году. Премьера состоялась в 1964 году в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева, дирижер — Г. А. Донях, солист — Э. А. Шейнкман.

²³ Композиция Концерта Б. П. Кравченко отчасти адресует к фортепианным концертам Ф. Листа (заложившего традицию одночастного инструментального концерта), сонатная форма которых «осложнена» чертами сонатно-симфонического цикла.

²⁴ Премьера состоялась в 2018 году в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева под управлением Д. Д. Хохлова, солисты: Е. А. Широкова (домры малая), В. В. Емельянова (гусли звончатые).

²⁵ Позиция автора диссертации базируется на исследовании Е. А. Ручьевской, определяющей цикл как «ряд автономных по форме частей, допускающий и предполагающий временные разрывы между частями, в котором образуется содержательная структура высшего типа». См.: Ручьевская, Е. А. Цикл как жанр и форма // Работы разных лет. Том 1. Статьи. Заметки. Воспоминания. / Е. А. Ручьевская. — Санкт-Петербург : Композитор, 2011 — 486 с. — С. 484. Подчеркивая принципиальную разницу между циклом и одночастной формой, Е. А. Ручьевская отмечает: «каждая из частей цикла, в отличие от разделов формы, может быть исполнена и вне цикла как самостоятельное произведение», тогда как «в формах одночастных <...> главную роль играет сквозное развитие, незамкнутость разделов, невозможность их самостоятельного существования» (там же, С. 467).

пользу предложенной трактовки свидетельствует и тот факт, что ни один из разделов Концерта не написан в сонатной форме²⁶. «Картиность» развитию придает по-театральному выпуклый материал, красочный способ повествования, амплуа солистов, взаимодействующих друг с другом и с оркестром в форме диалога-игры.

Композиция *«Богатырского концерта» для домры и симфонического оркестра Евгения Викторовича Петрова*²⁷ также обнаруживает сходство с формой Концерта Б. П. Кравченко, поскольку в ней присутствуют черты нескольких музыкальных форм — сонатной, циклической и свободно трактованного рондо высшего типа. Как и в Концерте Е. А. Панченко, разделы в Концерте Е. В. Петрова являются в известной степени обособленными, яркими картинками, в данном случае, эпико-героического характера. В основе драматургии произведения — идея взаимодействия двух сфер: мира рассказчика и мира событий, о которых он повествует. Данное обстоятельство обусловило своеобразное решение финала в «Богатырском концерте», третий раздел которого по характеру материала и способу работы с ним являет собой типичный финал цикла. Однако следующая за ним развернутая зеркальная реприза как бы опровергает эту его функцию. Данный раздел формы становится завершением линии сказочного повествования, тогда как зеркальная реприза превращается в собственно финал всего произведения. Вследствие этого, учитывая замкнутость и самодостаточность разделов Концерта, форма целого приобретает отчетливые черты сюиты.

Идея создания «синтетической» композиции, заложенная в симфонизированном концерте, явилась для композиторов мощным стимулом в их поисках

²⁶ Первый раздел состоит из гусельного пролога (имеющего строфическое строение) и появившегося со вступления домры плясового наигрыша (по структуре напоминающего «распадающийся на колена» народный танец). Новый материал в оркестре открывает второй раздел, написанный в строфической форме. Третий раздел — драматическая кульминация — в трехчастной форме. Завершающий раздел Концерта содержит две фазы развития, основанного на игровом и плясовом по происхождению материале.

²⁷ Премьера состоялась 31 октября 2024 года в исполнении Симфонического оркестра Ленинградской области «Таврический», дирижер — М. С. Голиков, солистка — А. С. Гирина.

новых исполнительских средств, обусловивших существенное расширение выразительного и технического потенциала солирующей домры²⁸.

В Главе 3 «**Многочастный концерт для домры: разновидности и пути развития**» исследуются способы циклизации в многочастных концертах для домры композиторов Ленинграда — Санкт-Петербурга. В отличие от одночастных, деление многочастных концертов на виртуозный и симфонизированный представляется мало продуктивным, поскольку в применении к многочастным концертам оно теряет четкость своих границ. Соотношение частей в концерте, характер их взаимодействия, способ скрепления циклической конструкции являются основополагающими в классификации многочастных концертов по типу циклизации — *традиционному* и *сюитному*.

В разделе 3.1. «**Многочастный концерт для домры с оркестром с традиционным типом циклизации**» анализируются концерты И. Е. Рогалева («Доменико Скарлатти»), А. Г. Тихомирова и Концерт-симфония С. М. Слонимского. Тот факт, что во всех этих произведениях в партнерстве с домрой выступает симфонический оркестр, подчеркивает традиционность, «академичность» подхода их авторов в создании концерта для домры.

*Концерт «Доменико Скарлатти» для четырехструнной домры (мандолины) и симфонического оркестра Игоря Ефимовича Рогалева*²⁹ интонационно и структурно адресует слушателя к барочному типу концерта. Его конструкция напоминает трехглавую горную гряду, где первая часть (форма которой, начавшаяся как старосонатная, перерастает в сонатную) не только намечает конфликт, но приводит к первому этапу его разрешения. В качестве главной темы первой части выступает цитата темы Сонаты Скарлатти *A-dur* К. 113. Тема второй части (написанной в свободной одночастной форме)

²⁸ В Концерте Б. П. Кравченко набор исполнительских средств пополнился такими колористическими приемами, как игра за подставкой, а также заимствованными из балалаечной практики приемами — дробью и бряцанием. В Двойном концерте Е. А. Панченко перспективным с точки зрения темброво-акустического потенциала домры стало ее объединение с гусями звончатыми. В определенном смысле эта идея продолжена в Концерте Е. В. Петрова, одним из наиболее выразительных и красочных фрагментов которого является диалог домры с арфой, вибратоном и колокольчиками.

²⁹ Концерт написан в 1975 году. Первый исполнитель — Э. А. Шейнкман.

заимствована из Сонаты Скарлатти *h-moll* К. 137. В столкновении с напряженной диссонансной средой современной на момент написания Концерта музыки XX века, эта тема, представляющая собой барочную арию, разрушается, приводя действие к драматическому концу. Не выдерживает соприкосновения с «современностью» и лежащая в основе рефрена финального рондо тема Сонаты *A-dur* К. 26, предстающая здесь в измененном почти до неузнаваемости виде. Подвижная, игровая, мажорная тема Скарлатти перенесена И. Е. Рогалевым в одноименный минор с одновременным сломом ее ритмической организации (из трехдольной превращена в четырехдольную). Впрочем, игровое начало позволяет избежать трагического окончания интриги. В коде финала Концерта автор музыкальными средствами дает понять: все происходившее явилось своеобразным театром, в котором домра и симфонический оркестр объединились в соревновании с цитируемым барочным материалом Мастера ушедшей эпохи.

Иначе строятся взаимоотношения солиста и оркестра в *Концерте для домры и камерно-симфонического оркестра Андрея Генриховича Тихомирова*³⁰. Как и «Доменико Скарлатти», данное сочинение представляет собой традиционный трехчастный цикл: подвижная, написанная в сонатной форме первая часть, медленная вторая и танцевальный по характеру тематизма быстрый финал. В своем Концерте А. Г. Тихомиров стремится приблизить домру к академическому стилю звучания симфонического оркестра. Между тем, природа солирующего народного инструмента и материал фольклорно-бытового происхождения препятствует их слиянию. Данное противоречие проявляет себя уже в начале первой части, где каждый из участников игры выступает со своей версией темы главной, а затем и побочной партий. Попытки добиться согласия солиста и оркестра предпринимаются на протяжении всего Концерта — в первой, медленной частях и в финале. Однако драматическим итогом становится так и не обретенное единение участников этого диалога.

Одним из ярких примеров симфонизации концертного жанра в репертуаре для домры по праву считается *Концерт-симфония для большой альт-*

³⁰ Премьера состоялась в 1988 году. Первый исполнитель — А. В. Макаров.

*вой домры и симфонического оркестра Сергея Михайловича Слонимского*³¹.

Принцип концертности, выраженный соревновательным, игровым характером отношений солиста и оркестра, при этом существенная роль симфонического развития обуславливают совмещение в названии сочинения двух этих жанровых кодов. В Концерте-симфонии С. М. Слонимский объединяет фольклорный по духу тематизм и свободно трактованную додекафонию. С точки зрения ладовой организации концепция этого традиционного для жанра трехчастного цикла выстроена: от свободной двенадцатизвучности — к свободной додекафонии. В первой части *Moderato*, в основе которой — сонатная схема, двенадцатизвучность «вмонтирована» в фольклорный по характеру тематизм, что свидетельствует о наличии в ее ладовой организации зонной диатоники³². Вторая часть, написанная в сложной трехчастной форме, является диатоническим противопоставлением хроматике первой части. В финальном рондо, тематизм которого адресует к сфере народного танца, находит завершение диалог солиста и оркестра, в ходе которого «ученая» додекафония при всей жесткости своей конструкции «падает» под натиском фольклорного материала.

Партнерство с симфоническим оркестром в данных концертах определило особое внимание композиторов к выбору исполнительских средств в партии солиста. В «Доменико Скарлатти» И. Е. Рогалева этот выбор связан с идеей объединения симфонического оркестра и домры, благодаря щипковому способу звукоизвлечения обнаруживающей сходство с инструментом эпохи Скарлатти — клавесином. Состязание солиста и оркестра «по разные стороны баррикад» в Концерте А. Г. Тихомирова обусловило сложную, насыщенную различными исполнительскими приемами партию домры. Исполнительский арсенал партии солиста в Концерте-симфонии С. М. Слонимского определен

³¹ Концерт написан в 2006 году. Первый исполнитель — М. А. Горобцов.

³² Определение И. Е. Рогалева, которое «...базируется на том, что в ряде случаев увеличение звукоряда лада влечет за собой расширение сфер функционального влияния его ступеней. В этих условиях функциональность по-прежнему проявляется в режиссировании логики гармонического развития, но функциональная единица здесь представлена уже не точечно, одним звуком, а в виде зоны (двумя или несколькими <...>)». См.: Рогалев, И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореферат дис. ... канд. иск. / Рогалев Игорь Ефимович, ЛОЛГК имени Н. А. Римского-Корсакова – Ленинград, 1986. – 21 с. – С. 6 – 7.

спецификой звучания альтовой домры, а также с участием в создании этой партии (вплоть до соавторства в каденциях) М. А. Горобцова, совместно с мастером Г. В. Смыгиным разработавшего конструкцию «большой» альтовой домры с увеличенным игровым диапазоном.

В разделе **3.2. «Многочастный концерт для домры с сюитным типом циклизации»** рассматриваются концерты Г. А. Гаусмана, Б. Е. Глыбовского, Е. А. Стецюка, И. Е. Рогалева («В городе N»), а также написанный в 1968 году двухчастный *Концерт для малой домры с оркестром русских народных инструментов Леонида Петровича Балая*³³, явившийся своего рода «мостом», перекинутым от одночастных концертов к многочастным. Происхождением и строением Концерт Л. П. Балая отчасти напоминает такие двухчастные композиции, как «Камаринская» М. И. Глинки и «Интродукция и рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса с прелюдирующей по функции медленной первой частью и подвижной скерцозной второй. При этом роль данного сочинения не ограничивается связкой-переходом от одночастных концертов к многочастным. В определенном смысле преемником композиционной модели Концерта Л. П. Балая является Концерт Е. А. Стецюка, в котором вступительный характер первой части — «Прелюдии» — еще более очевиден. Также от заложенной в Концерте Л. П. Балая идеи объединения тематизма, ориентированного на фольклор, и материала, выполненного в современной автору композиторской технике, идет линия к Концерту-симфонии С. М. Слонимского.

Драматургия первой части Концерта Л. П. Балая, имеющей строфическое строение, основывается на противостоянии «диатонической» мелодии солиста, несущей в себе фольклорное начало, и «хроматического комплекса» в оркестре. Во второй части, написанной в сонатной форме, диалог «фольклорного» и «хроматического» уступает место монологу от лица материала «в народном стиле». Однако диссонансное полутоновое вертикальное соединение партий солиста и оркестра, равно как и отсутствие солирующей домры в

³³ Премьера состоялась в 1970 году в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева (дирижер — Г. А. Донях, солист — М. М. Мирошниченко).

репризе, напоминает о былом противостоянии. При этом наступившее в коде финала (то есть в коротком замыкающем построении) согласие между солистом и оркестром имеет оттенок декларативности, вызывающий ассоциацию со счастливыми концами русских народных сказок.

«Русский концерт» для малой домры с оркестром русских народных инструментов Георгия Артуровича Гаусмана, несмотря на положительный отзыв профессоров А. Б. Шалова и И. И. Шитенкова и осуществленную на радио премьеру³⁴, не был издан. Причина видится в том, что сочинение стало первым (и, вероятно, единственным) опытом автора в создании музыки для русских народных инструментов. Данное обстоятельство отразилось на материале произведения, оказавшегося весьма мало «приспособленным» к специфике именно этих инструментов. Концерт состоит из трех частей (сонатное *allegro* — лирический центр — финальное рондо), однако характер его внутрциклических связей в силу обособленности каждой из них близок к сюитному типу циклизации. Медленный эпизод вместо разработки в первой части, явившийся «центром тяжести», сообщает развитию в ней завершенный характер. Самостоятельна и вторая часть, а также финал Концерта в духе народного танца. В медленной части присутствует попытка воссоздать некий пейзажнонастроение, «нащупать» звукоизобразительность, проявившуюся в последующих концертах данного типа.

Ярким примером такого сочинения является *«Зимний» концерт для малой домры и русского народного оркестра Бориса Евгеньевича Глыбовского*³⁵, в единственной статье, содержащей упоминание о нем, обозначенный как *концерт-сюита «Этюды зимы»*³⁶. Эта двойственность определила

³⁴ Премьера состоялась в 1984 году в исполнении Оркестра им. В. В. Андреева, дирижер — Ю. В. Гамалей, солист — А. В. Макаров.

³⁵ Дата создания не установлена. Ориентировочно — конец 1970-х — начало 1980-х годов.

³⁶ *Сергеева, И. Н.* Произведения композиторов Ленинграда – Санкт-Петербурга для домры (опыт составления каталога) / И. Н. Сергеева. // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сборник статей. Вып. 2 / ред. сост. М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. – Санкт-Петербург: СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, 2009. – С. 77 – 87.

Авторское наименование согласно рукописи партитуры: *Концерт (зимний) для малой домры и русского народного оркестра*.

выразительный спектр произведения, сочетающего в себе игровой характер, присущий концерту, и свойственную сюите воплощенную в звуках пейзажную живописность. Она же наложила отпечаток на функциональное распределение частей, которые соотносятся между собой не столько как части концертного цикла, сколько как гораздо более обособленные части сюиты. При этом написанная в сонатной форме первая часть свидетельствует в пользу концертности жанра.

Указанный жанровый симбиоз подчеркивается и тем, что композитор сводит в единый вертикальный комплекс материал солиста, тяготеющий к концертному типу, и оркестра, в партии которого преобладают идущие от сюиты звукоизобразительность и психологизм. Последнее подтверждается множеством выразительных оркестровых деталей, демонстрирующих глубокое знание автором исполнительской специфики и природы русских народных инструментов. С этой особенностью связана и оригинальная трактовка солирующей домры, функцию которой можно определить как своего рода «голос из хора». В данном случае — индивидуализированный оркестровый голос, инкрустирующий музыкальную ткань. Особенно заметна эта роль домры в финальном рондо. В меньшей степени данная ее функция проявляется в медленной части, где домра, «поющая» мелодию в духе лирической протяжной песни, на время возвращает себе роль полновластного солиста.

*Концерт для домры и камерного оркестра Евгения Александровича Стецюка*³⁷, в котором яркая партия солиста вступает в соревнование с не менее выразительной партией оркестра, содержит очевидные признаки концерта. Однако характер соотношения частей, в частности, обособленность написанного существенно позднее финала (как по языку, так и по масштабу) указывает на наличие в его жанровом коде черт сюиты. Кроме того, в Концерте нет частей, написанных в сонатной форме.

³⁷ В 1998 году впервые были исполнены первые две части Концерта (дирижер — В. Е. Беглецов, солистка — Н. Н. Шкрёбо), в 2005 году состоялась премьера всего цикла.

В «Прелюдии» представлены два типа прелюдирования: *прелюдия-фантазия* и вырастающая из нее *прелюдия-токатта*. Вместе со «Скерцо», по характеру, языку и строению адресующему к так называемым «злым» скерцо Шостаковича (в том числе и благодаря цитированию темы из Токкаты Восьмой симфонии автора «Леди Макбет»), они создают своеобразный «цикл в цикле», противопоставляемый финалу — Рондо-токатте. Подобного рода финал мало характерен для традиционного концертного цикла, однако уместен в сюите. Впрочем, своеобразная игра с композицией финала, состязательный характер взаимоотношений солиста и оркестра, особенности виртуозного тематизма подвижных частей являются весомым аргументом в пользу концертной составляющей жанровой принадлежности произведения.

Наиболее ярко сочетание черт концерта и сюиты проявляет себя в *Концерте «В городе N» для домры и фортепиано Игоря Ефимовича Рогалева*³⁸. Игровое, соревновательное начало, изобретательный диалог участников музыкального действия, театральность, эффектная, содержащая немало виртуозных элементов партия солиста подчеркивают концертную составляющую «суммарного» жанра сочинения. Вместе с тем, программное название Концерта и его частей-картин, их относительная самостоятельность, нехарактерный для жанра концерта состав исполнителей свидетельствуют о наличии гена сюиты в «Дневнике уездной барышни»³⁹.

Части Концерта — четыре зарисовки из жизни провинциального городка, и хотя композитор принципиально избегает сонатной формы, черты динамического сопряжения (термин Ю. Н. Тюлина)⁴⁰ как метода формообразования, определяющего сонатность, здесь присутствуют. Первая картина «Променад» выступает в качестве масштабной главной партии, в то время как вторая картина «Романс» совмещает функции медленной части цикла и

³⁸ Сочинение написано в 2009 году. Премьера состоялась в зале Союза композиторов Санкт-Петербурга в исполнении А. В. Макарова и Н. Ю. Мажары.

³⁹ Подзаголовок Концерта, снятый автором при подготовке сочинения к изданию.

⁴⁰ Тюлин, Ю. Н., Бершадская, Т. С., Пустыльник, И. Я., Пэн, А. А., Тер-Мартirosян, Т. Г., Шнитке, А. Г. Музыкальная форма. 2-е изд. / общ. ред. Ю. Н. Тюлина. — Москва : Музыка, 1974. — 360 с.

побочной партии. Третья картина «Полька» — жанровая часть, подобна скерцо в сонатно-симфоническом цикле. Четвертая картина «Вальс» — финал. Каждая из картин строится словно по одной схеме: начинаясь с очевидно бытового материала, они заканчиваются нетипично для заявленной жанровой модели. Примечателен используемый автором прием *жанровой мутации*, когда, например, полька превращается в «раскрутившийся маховик», сметающий в своем беге все на своем пути, а изящный вальс становится агрессивным, разрушительным маршем.

В многочастных концертах для домры с сюитным типом циклизации можно выделить два подхода авторов к выбору исполнительских средств в партии солирующей домры. Первый, обнаруживающий себя в концертах Л. П. Балая и Е. А. Стецюка, связан с общей для развития жанра тенденцией к расширению и техническому усложнению домрового исполнительского арсенала⁴¹. Второй подход характерен для сочинений с объявленной программой — «Зимнего концерта» Б. Е. Глыбовского и концерта «В городе N» И. Е. Рогалева. При всей яркости материала солиста, виртуозное начало в них уступает место темброво-колористическим поискам, обусловленным стремлением композиторов насытить действие театральностью, что свойственно скорее сюите.

Разница между обозначенными подходами проявляется и в каденциях. В концертах Л. П. Балая и Е. А. Стецюка они становятся узловыми моментами в форме и драматургии произведения. Каденции в концертах Б. Е. Глыбовского и И. Е. Рогалева существенно меньше по масштабу и лаконичнее по набору исполнительских средств. Вместе с тем, они различаются по функции. В Концерте Б. Е. Глыбовского сольный эпизод возникает как переход к побочной теме в репризе, тогда как каденция в Концерте И. Е. Рогалева становится важным драматическим звеном в развитии целого.

⁴¹ Например, в Концерте Л. П. Балая, помимо вошедших в домровую практику основных и колористических приемов, встречаются: *щипок струны двумя пальцами сверху*, *удары медиатором по панцирю* и *соскок медиатора с панциря на деку*, ремарка «*предельно высокий звук*», *sord* (подразумевается *con sordino*).

В **Заключении**, содержащем итоги проведенного исследования, подчеркивается то важное обстоятельство, что многие идеи, связанные с поисками в области формы, драматургии, исполнительского состава, нашедшие свое претворение в ленинградском-петербургском домровом концерте, отразились в сочинениях отечественных авторов. Широкое распространение обрела идея «синтетической» одночастной композиции, тяготеющей к моноциклу и совмещающей в себе черты разных музыкальных форм. Перспективной оказалась идея синтеза жанров концерта и сюиты, проявившаяся в многочастных концертах с сюитным типом циклизации. Получила продолжение и обрела новые формы тенденция к симфонизации концерта для домры, при этом одним из самых распространенных остается традиционный трехчастный концерт. О продолжении поисков новых ансамблевых сочетаний с участием домры свидетельствуют созданные во время написания настоящей диссертации Двойной концерт «Рандеву» для домры и виолончели (или джазового контрабаса) с оркестром Е. И. Подгайца (2020), Концерт для домры и хора К. А. Бодрова (2022), Двойной Концерт-буфф для скрипки и домры (мандолины) с оркестром А. В. Чайковского (2023) и другие.

Как показало время, ленинградский-петербургский концерт для домры стал территорией поисков и открытий, и потому создание каждого нового произведения в этом жанре явилось одновременно их результатом и продолжением. Данное обстоятельство подтверждает то, что потенциал концерта для домры не только не исчерпан, но и буквально обречен на дальнейшую яркую и выразительную жизнь.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в изданиях, рекомендуемых ВАК РФ:

1. Упанова, А. А. Нетрадиционная концепция жанра в концерте Игоря Роголёва «В городе N» как предмет анализа в музыкально-теоретических дисциплинах / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education, 2020. – Т. 8. – № 4. – С. 81 – 93. DOI: 10.31862/2309-1428-2020-8-4-81-93 (1,05 п. л.).
2. Упанова, А. А. Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра С. М. Слонимского: особенности композиции и драматургии / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2021. – Вып. 4. – С. 153 – 165 (1,05 п. л.).
3. Упанова, А. А. Домра и камерный оркестр в концертах Игоря Роголёва и Андрея Тихомирова. Союз с «чужестранкой»? / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Opera musicologica, 2021. – Т. 13. – № 4. – С. 37 – 56. DOI: 10.26156/OM.2021.13.4.002 (1,3 п. л.).
4. Упанова, А. А. Неизданный «Зимний концерт» для малой домры и русского народного оркестра Бориса Глыбовского / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Opera musicologica, 2022. – Т. 14. – № 4. – С. 80 – 95. DOI: 10.26156/OM.2022.14.4.004 (1,21 п. л.).
5. Упанова, А. А. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов Бориса Кравченко: опыт исполнительского анализа / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных, 2023. – № 1. – С. 117 – 124. DOI: 10.56620/2227-9997-2023-1-44-117-124 (0,7 п. л.).
6. Упанова, А. А. «Богатырский концерт» для домры и симфонического оркестра Евгения Петрова: особенности композиции и драматургии / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2025. – № 1 (41). – С. 93 – 105. DOI: 10.61908/2413-0486.2025.41.1.93-105 (0,5 п. л.).

Публикации в других изданиях:

7. Упанова, А. А. Концерт для домры и камерного оркестра Евгения Стецюка: особенности композиции и драматургии / А. А. Упанова. – Текст : непосредственный // Мир культуры: искусство, наука, образование. Сборник научных статей, вып. 11. Сост. С. С. Наседкина, общ. ред. Е. А. Куштым. – Челябинск : Южно-Уральский государственный институт искусств им. П. И. Чайковского, 2022. – С. 176 – 182. (0,9 п. л.).
8. Упанова, А. А. «Богатырский концерт» Евгения Петрова: по следам премьеры (интервью с композитором Е. В. Петровым) / А. А. Упанова. – Текст : электронный // информационное агентство и издание «Музыкальный Клондайк», 2025. – URL.: <https://www.muzklondike.ru/announc/660> (дата обращения: 29.09.2025).