

Современная музыка

Екатерина Макарецва

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ А. ЛАРИНА: К ВОПРОСУ О ДРАМАТУРГИИ И КОМПОЗИЦИИ СОЧИНЕНИЯ

Алексей Львович Ларин — скорее нетипичный для современности композитор, если понимать под современностью желание выделиться из толпы новыми приемами, заумными концепциями и шокирующим звучанием традиционных инструментов», — со словами А. Авдеевой [1], сказанными о творчестве профессора, заведующего кафедрой композиции и инструментовки РАМ им. Гнесиных, пожалуй, трудно не согласиться. К этой характеристике, по-видимому, мог бы присоединиться и композитор, сказавший о своем творческом кредо: «Одним из высших этических и эстетических камертонов для меня был и остается фольклор — и родной русский, и многих других стран» [2, 4].

Наиболее значима для Ларина область хоровой музыки, ему принадлежат интереснейшие, самобытные произведения, востребованные исполнителями, ставшие предметом исследования музыковедов¹. Ярким своеобразием отличаются и его сочинения для оркестра русских народных инструментов (далее — ОРНИ), многие из которых явились «новым словом» в этом жанре, заметно обогатившим фонд музыки для ОРНИ².

Как справедливо пишут в своей работе М.И. Имханицкий и И.А. Моке-ров, Ларин «не оставил без внимания ни один из инструментов» народного оркестра [2, 235], а также различные по своему составу ансамбли и ОРНИ. Назовем лишь некоторые из его оркестровых произведений, получивших освещение в музыковедческих и исполнительских работах³: Музыкальные иллюстрации к повести В. Шукшина «До третьих петухов» (1980), «Маленькая увертюра» (1988), две пьесы («Я на горку шла» и «Журавель», 1992), Концерт-былина (1996), Сюита для альтовой домры и русского народного оркестра «Из японских сказок» (2001) и Две пьесы на японские темы (2002), Поэма памяти Николая Рубцова (2005). Как правило, исследователи творчества Ларина акцентируют внимание на вариативном способе развития тематизма,

ритмическом разнообразии, обращении автора к самым различным техникам и стилям в соответствии с поставленной художественной задачей. Не раз отмечалась и приверженность композитора традициям русской оркестровой школы, продуманность тембровой драматургии, вплоть до «персонализации тембров инструментов оркестра» [2, 248], особая роль ударных инструментов, многочисленные новаторские приемы звукоизвлечения на струнных и т. д.

Одно из последних сочинений Ларина в этой области — одночастный Концерт для альтовой домры и русского народного оркестра (2010), до сих пор не получивший должного освещения в музыковедении. Ему и посвящена данная статья.

Концерт написан для замечательного музыканта, народного артиста России, профессора Михаила Горобцова и впервые исполнен им с Губернаторским ОРНИ Вологодской области под руководством заслуженной артистки России Галины Перевозниковой. Стоит отметить, что Михаил Анатольевич был инициатором создания произведений для альтовой домры таких маститых композиторов, как С. Слонимский, М. Броннер, Т. Сергеева, в концерте которой использована звуковая монограмма (*e-g* — *Михаил Горобцов*)⁴.

Не обошел вниманием этот жанр и Н. Пейко, учитель А. Ларина. Его Концерт для домры (1991) традиционен по композиции: трехчастный цикл с характерными темпами и формами частей — сонатная в быстрой первой, вариационная в медленной второй, рондообразная в финале. Верность традициям русской симфонической школы сказывается в опоре на народно-песенный материал (особенно в медленной части и финале), вариантном преобразовании тем, реминисценции тематизма предыдущих частей в финале. Ярким проявлением национального начала стала колокольность⁵, столь характерная не только для творчества Пейко, но и для всей области народно-оркестровой музыки второй половины XX века. Так, в кульминации первой части (ц. 12) в партиях солиста и оркестра контрапунктируют друг другу попевки-звонь, рождающие эффект политональности⁶. Обращение Пейко к фольклорному материалу находится в русле тенденций 1980–2000 гг., одной из характерных черт которых было новое отношение к фольклорным образцам. Помимо бережного внимания к первоисточнику композиторы часто создают «авторские» версии народных тем⁷. Так, во второй части Концерта Пейко в качестве темы для вариаций мы слышим не что иное, как авторский вариант народной песни «Степь да степь кругом».

Концерт Ларина одночастный. В нем есть качества, родственные как сочинению Пейко, так и в целом музыке для ОРНИ. Это и фольклорная основа, и опора на сонатные принципы в композиции и в тематической организации.

«Я стремлюсь к индивидуализации форм. Сонатную форму в чистом виде не припомню, когда последний раз использовал» [7, 307], — пожалуй, это высказывание Алексея Львовича как нельзя лучше характеризует принципы формообразования произведения. Написанный в свободно трактованной сонатной форме одночастный Концерт не «отпускает» слушателя ни на минуту, раскрывая массу изюминок. Это не только синтез черт рондо-сонаты

и цикличности⁸ (что само по себе не ново), но и миграция репризы главной партии в код⁹ (своего рода зеркальная реприза-код). Концерт строится на сопоставлении и развитии двух образов: угловатого, жесткого, механистичного, узнаваемого благодаря использованию стилистики джаз- и поп-музыки, и поэтического (по определению самого автора), одухотворенного, светлого, поданного порой полуданеками, наполненного звуками природы.

Упругий, ритмически жестковатый наигрыш-припляс главной партии — весьма неожиданная интерпретация фольклорного первоисточника: за эстрадным «налетом», как это ни парадоксально, угадываются интонации свадебной сиротской песни трагического содержания «Можно познати повеселейку»¹⁰. Авторская трактовка напева не имеет практически ничего общего с первоисточником. Большую роль в жанровой трансформации сыграли джазовые ритмы и оригинальная оркестровка. Так, остигатное стаккато контрабасовых балалаек и прием игры на гусях по прижатым струнам создают эффект звучания бас- и ритм-гитары (пример 1).

Пример 1. А. Ларин. Концерт для альтовой домры. Главная партия

The musical score consists of three staves:

- Д. ал. соло** (Alto Mandolin solo): Treble clef, 4/4 time. It features a melodic line with slurs and dynamic markings *mp* and *p*. A note at measure 5 has a '+' sign above it.
- Г. кл.** (Guitar): Bass clef, 4/4 time. It features a rhythmic accompaniment of chords with 'x' marks on the strings, indicating muted notes. Dynamic marking *mp* is present.
- К.-б.** (Contrabass): Bass clef, 4/4 time. It features a rhythmic accompaniment of chords with 'x' marks on the strings, indicating muted notes. Dynamic marking *mp* is present.

The score is divided into systems. The first system covers measures 1-4. The second system starts at measure 5 and includes a dynamic marking *p*. The third system starts at measure 8 and includes a dynamic marking *f*.

Смешение джаза, броской эстрадности и фольклорной интонационности встречалось у Ларина и в более ранних произведениях (например, знаменитая «Мировая чесотка» из сюиты «До третьих петухов» или инструментальные обработки народных песен «Во кузнице», «Журавель»). Примеров, демонстрирующих интерес композитора к джазовой стилистике, особенно в области метроритма, мы найдем в его музыке немало¹¹. Так, в сравнительно недавно написанной композиции для ансамбля тромбонов «Из-под дуба, из-под вяза» (2011) хорошо знакомый всем мотив «оброс» джазовыми ритмами и гармониями. Вариантная ритмика с постоянным обновлением рисунка, ритмическая «игра», преодоление слушательской инерции наводит на ассоциации с методами письма Стравинского в этой области¹². Еще в 1918 г. Стравинский удивительным образом соединил аутентичный джаз и русский фольклор в своей «Истории солдата».

Образ побочной партии — то светлое, полупризрачное, что противопоставлено жесткому натиску главной партии. Распевная мелодия широкого дыхания у солиста, с чистейшей диатоникой, прозрачной звукописью оркестровки («кукование» флейты и гобоя, «птичье» тремоло баяна), медленно, словно с трудом, достигает верхнего регистра и озаряется «сиянием» православной молитвы в исполнении всего оркестра (пример 2).

Пример 2. А. Ларин. Концерт для альтовой домры.
Побочная партия

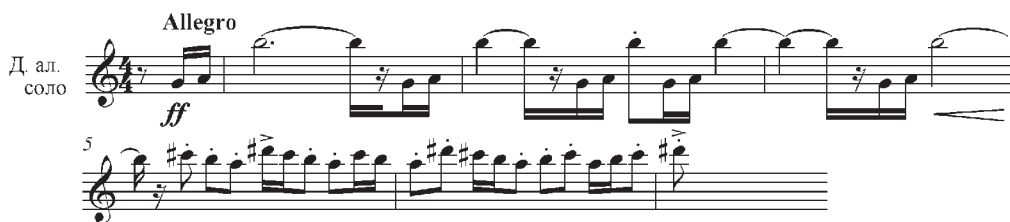
Главная партия — вихрь, который сметает все на своем пути (она вариативно повторяется в конце экспозиции, на ней построена разработка, приводящая к очередной кульминации — апогее антимузыкальности, идее «разрушения» музыки, ц. 68–70). Репризное проведение побочной партии, трансформированной из хрупкого лирического образа в апофеоз, казалось бы, торжество духовного начала, заканчивается сломом, интонационно связанным с эпизодом «разрушения». Возврат к прежнему уже невозможен. Жесткая, механистичная, наступательная тема заключительного раздела коды («кода в коде») и близко не напоминает хрупкий, утонченный образ побочной партии. Полнейшая подчиненность «дьявольскому» образу главной партии подчеркивается контрапунктическим звучанием обеих тем (ц. 87).

Интересно, что идея «распада» музыки, столь ярко запечатленная в концерте, полностью противоположна по своей эмоционально-смысловой направленности Струнному квартету (1982): «от опустошенности и саморазрушения к просветленной гармонии» [8, 77]. Мелодия подлинного народного плача, лежащего в основе первоначальной темы, возникает, по определению Т. Рожковой, из *хаотичного пространства мотивных «осколков»*¹³, а фантазмагория и гротеск приводят к трагическому монологу (контрапункт темы плача и испано-португальской фолии — второй темы Струнного квартета).

И все-таки концепция Ларина оптимистична: последние такты — это не только интонационное обрамление, подчеркивающее композиционную стройность Концерта, но и огонек надежды на возвращение просветленной гармонии [8, 77] после хаоса и саморазрушения.

Для композитора значительно более важной, чем следование определенной схеме, является «идея сплошной, сквозной тематичности» [7, 312]. Его весьма привлекает «однотемная композиция ... вытекающая из одного зерна, одного строительного материала» [Там же]. Два элемента вступления — то интонационное зерно, которое явилось основой всего последующего тематизма (пример 3).

Пример 3. А. Ларин. Концерт для альтовой домры.
Тема вступления



Так, ползущие хроматические интонации в уменьшенном ладу с «застревающими» звуками во втором разделе побочной партии (ц. 33) интонационно связаны с первым элементом вступления — наигрышем-попевкой в узком диапазоне с характерной ладовой краской лидийского мажора. Несомненна связь ораторского, с широкими скачками, первого элемента вступления со связующей партией — еще одной цитатой, церковного песнопения «Бог Господь и явился нам»¹⁴. Это Божественное слово, благодаря резкому контрасту с предыдущим материалом, воспринимается как образ, имеющий определенное значение торможения, пытающийся остановить «чертовщину» (пример 4).

Музыкальная характеристика «чертовщины» имеет свою драматургическую линию, развивающуюся по нарастающей: от «приплясывающего» мотива в кульминации главной партии (ее третье проведение, ц. 25) до почти сонорно-додекафонного шума в кульминации разработки и алеаторического потока в коде¹⁵.

Пример 4. А. Ларин. Концерт для альтовой домры.
Связующая партия

Б-н I
 Б-н III
 Б-н III
 Б-н IV
 Д.м.
 Б.пр.
 Б.с.
 Д.ал.
 Б.ал.
 Д.б.
 Б.б.
 Г.ш.
 Г.кл.

p *f* *pp*
pizz. *pizz.* *pizz.*
f *f* *f*
f *f* *f*
f *f* *f*

4 *pp*
mf *mf* *mf* *mp*
mf *mp* *mp* *mp*
mf *mp* *mp* *mp*

Справедливости ради стоит отметить, что композитор никогда «не выносит напоказ» свою оснащенность техническими новациями XX века, используя их только там, где это уместно. Не является он и сторонником преобладающего линейаризма. «*Как ни следи за линиями, все равно вертикали возникают, и мы никуда не денемся от их слышания*», — поясняет он свою позицию в интервью Е. В. Вязковой. Тем не менее Концерт демонстрирует мастерское владение полифоническими приемами, причем достаточно редкими. Побочная партия, например, — образец искусно выполненной пластовой партитуры, где основной пласт — пропорциональный канон (между домрами и балалайками) на теме побочной партии, который окружен контрапунктами, основанными на двух элементах вступления¹⁶ (с. 35).

Экономен композитор и в оркестровых средствах, справедливо считая (вслед за Ю. Н. Шишаковым), что в оттенках выше меццо-форте народный оркестр теряет свою привлекательность. Додекафонный шум в кульминации разработки с огромной ролью ударных — скорее, исключение для оркестрового письма композитора. Значительно чаще в его партитурах встречается камерное звучание оркестра с поразительно тонкой оркестровкой. Так, прозрачное, почти ирреальное звучание побочной партии в экспозиции достигается одновременным сочетанием нескольких приемов: глissандирующих клавишных гуслей, пиццикато домр, мягкого тремоло ударных. Концерт не обошелся и без «авторского приема» Ларина, встречающегося во многих его сочинениях, — ведения контрабасовым смычком по пластине вибратона, а также оркестровых находок (о приеме игры по прижатым струнам на гуслях говорилось ранее). Поражает фантазией и флажолетная техника композитора.

На страницах материалов, посвященных творческой биографии А. Ларина, неоднократно упоминается образ, наиболее дорогой автору, — град Китеж. Несомненно присутствие Китежа и в Концерте: его незримым светом озарена побочная партия, это то самое Божественное слово в связующей, которое пытается остановить чертовщину ... На вопрос, вынесенный в заглавие книги, — «Выплывет ли град Китеж?» — Концерт по-прежнему не дает однозначного ответа: слишком очевиден «распад» тематизма, слишком явственна идея «разрушения музыки», слишком сильна трансформация отдельных тем... И все же трудно не согласиться со словами композитора о том, что говорить о «музыкальном конце» света еще преждевременно [7, 317].

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдеева А. Весенние откровения современной музыки. Авторский концерт Алексея Ларина. Интернет-ресурс. URL: <https://musicseasons.org/vesennie-otkroveniia-sovremennoj-muzyki-avtorskij-koncert-alekseya-larina/> (дата обращения 29.01.2018).
2. Гуляницкая Н. Алексею Ларину — 60... / Музыка и время, 2014. № 12. С. 10–18.
3. Гуляницкая Н. Алексей Ларин: о поэтике произведений начала XXI века / Музыкальная академия, 2008. № 1. С. 18–23.

4. *Имханицкий М., Мокеров И.* Творчество А. Ларина — взгляд композитора на современный русский народный оркестр / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 235–255.
5. *Имханицкий М.* История исполнительства на русских народных инструментах. Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2018. 351 с.
6. *Волчков Е.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов. Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 27 с.
7. О жизни и творчестве — в ответах композитора на вопросы Е. Вязковой / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 294–318.
8. *Чо Е.* Камерная музыка: внутренний монолог (сочинения 1990 — 2000 гг.) / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 76–91.
9. *Казанцева Л.* Симфоническое и вокально-симфоническое творчество: на пути к Китежу / Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии. Москва: Композитор, 2009. С. 10–62.
10. *Павлова Г.* Народные песни Смоленской области, напетые А. И. Глинкиной. Москва: Советский композитор, 1969. С. 86.

REFERENCES

1. *Avdeeva A.* Vesennie otkroveniia sovremennoy muzyki. Avtorskiy kontsert Aleksey Larina [Avdeeva A. Spring revelations of modern music. Author's concert by Alexey Larin] Elektronnyy resurs. URL: <https://musicseasons.org/vesennie-otkroveniia-sovremennoj-muzyki-avtorskiy-kontsert-alekseya-larina/> (data obrashcheniya: 29.01.2018 goda).
2. *Gulyanitskaya N.* Alekseyu Larinu — 60... [Gulyanitskaya N. Alexey Larin is sixty]. Muzyka i vremya [Music and time], 2014. № 12. P. 10–18.
3. *Gulyanitskaya N.* Aleksey Larin: o poetike proizvedeniy nachala XXI veka [Gulyanitskaya N. Alexey Larin: about poetics of works of the beginning of the XXI century]. Muzykalnaya akademiya [Academy of Music], 2008. № 1. P. 18–23.
4. *Imkhanitskiy M., Mokerov I.* Tvorchestvo A. Larina — vzglyad kompozitora na sovremennyy russkiy narodnyy orkestr [Imkhanitskiy M., Mokerov I. A. Larin's creative work — the composer's view of the modern Russian folk orchestra]. Vplyvet li grad Kitez? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitez float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 235–255.
5. *Imkhanitskiy M.* Istoriya ispolnitelstva na russkikh narodnykh instrumentakh [Imkhanitskiy M. History of Performing Arts on Russian folk instruments]. Moskva: Izdatelstvo RAM im. Gnesinykh [Moscow: Publishing house of Russian Gnesin's Academy of music]. 2018. 351 p.
6. *Volchkov Ye.* Kontsert dlya trekhstrunnoy domry v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov [Volchkov E. Concerto for three-stringed domra in the works of Russian composers]. Avtoreferat dissertatsii kandidata iskusstvovedeniya [Abstract of Thesis for the degree of PhD]. Rostov-na-Donu, 2011. 27 p.
7. О жизни и творчестве — в ответах композитора на вопросы Ye. Vyazkovoy [About life and creativity — in the composer's answers to E. Vyazkova's questions]. Vplyvet li grad Kitez? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitez float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 294–318.
8. *Cho Ye.* Kamernaya muzyka: vnutrenniy monolog (sochineniya 1990 — 2000 gg.) [Cho E. Chamber music: internal monologue (works of 1990 — 2000)]. Vplyvet li grad Kitez? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii [Will the city of Kitez float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 76–91.

9. *Kazantseva L. Simfonicheskoe i vokalno-simfonicheskoe tvorchestvo: na puti k Kitezhu* [Kazantseva L. Symphonic and vocal-symphonic creativity: on the way to Kitezhu]. *Vplyvet li grad Kitezha? Kompozitor Aleksey Larin. Materialy k tvorcheskoy biografii* [Will the city of Kitezha float out? Composer Alexey Larin. Materials for a creative biography]. Moskva: Kompozitor [Moscow: Composer], 2009. P. 10–62.
10. *Pavlova G. Narodnye pesni Smolenskoj oblasti, napetye A. I. Glinkinoy* [Pavlova G. Folk songs of the Smolensk region, sung by A. I. Glinkina]. Moscow: Sovetskij kompozitor [Soviet composer], 1969. P. 86.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Кандидатская диссертация П. Карпова «Творчество А. Ларина в контексте традиций Московской хоровой школы».
- ² «Так, например, в одной из частей сюиты *“До третьих петухов”* по повести В. Шукшина впервые в музыке для ОРНИ используется прием алекторики». Цит. по: [2, 249].
- ³ Часть из них сосредоточена в книге «Выплывет ли град Китеж? Композитор Алексей Ларин. Материалы к творческой биографии». Упомянем также интервью с композитором в книге Н.С. Гуляницкой «Слово композитора» и ее статью в журнале «Музыка и время», посвященную 60-летию композитора, и др.
- ⁴ Концерт для альтовой домры, ОРНИ и фортепиано «Инициалы» Т. Сергеевой.
- ⁵ Колокольность, звонные тембры получили в народно-оркестровой музыке широкое применение, начиная с 1960-х годов XX столетия [5, 292].
- ⁶ Этот прием употреблен Пейко еще в Седьмой симфонии. Об этом упоминает в своей книге М. И. Имханицкий [5, 291–292].
- ⁷ Об этом пишет в своем диссертационном исследовании Е. Волчков [6, 17].
- ⁸ Так, побочная партия — самостоятельный раздел, претендующий на роль второй части сонатно-симфонического цикла, а главенство образа главной партии указывает на влияние рондо.
- ⁹ Аналогичный пример мы находим в увертюре к «Фрэйшютцу», в репризе которой нет побочной партии: она благополучно «перекочевала» в код, и на ней выстраивается весь заключительный раздел.
- ¹⁰ Из репертуара А. И. Глинкиной [10, 86].
- ¹¹ На это указывает Л. Казанцева в своей статье [9, 52].
- ¹² Здесь, пожалуй, уместно вспомнить слова самого Алексея Львовича: «И. Стравинский для меня композитор номер один в музыке XX в.» [7, 317].
- ¹³ Об этом пишет в своей статье музыковед Т. Рожкова. Цитата по: [8, 77].
- ¹⁴ Стихи из 117-го псалма, произносимого диаконом во время богослужения.
- ¹⁵ Как тут не вспомнить «Мировую чесотку» из сюиты «До третьих петухов»!
- ¹⁶ Этот достаточно редкий в настоящее время, но весьма распространенный в ренессансной полифонии прием мы находим еще в одном сочинении А. Ларина — вокально-симфоническом «Слове похвальном Академии» (пропорциональный канон у двух роялей).