

Добатовкин Дмитрий Михайлович

ПРЕТВОРЕНИЕ НАРОДНОГО КОМПОНЕНТА В ПЕРВОМ КОНЦЕРТЕ ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ Е. П. КИЧАНОВА

В статье рассматриваются особенности обработок русских народно-песенных мелодий в Концерте № 1 для балалайки с оркестром Е. П. Кичанова; сам жанр которого изначально предполагает наличие фольклорных компонентов; выявляются некоторые стиливые приёмы работы композитора с тематическим материалом, делается попытка осмыслить принципы вариантности и остинатности, раскрывающие народное начало этого произведения и обогащающие его стиливые черты. Наряду с этим анализируются варьирование и органые пункты как средства развития академического искусства, представленные в сравнении с сугубо народными принципами развития.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2015/8-1/14.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2015. № 8 (58): в 3-х ч. Ч. I. С. 59-65. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2015/8-1/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 781.61

Искусствоведение

В статье рассматриваются особенности обработок русских народно-песенных мелодий в Концерте № 1 для балалайки с оркестром Е. П. Кичанова; сам жанр которого изначально предполагает наличие фольклорных компонентов; выявляются некоторые стилевые приёмы работы композитора с тематическим материалом, делается попытка осмыслить принципы вариантности и оstinатности, раскрывающие народное начало этого произведения и обогащающие его стилевые черты. Наряду с этим анализируются варьирование и органные пункты как средства развития академического искусства, представленные в сравнении с сугубо народными принципами развития.

Ключевые слова и фразы: балалайка; концерт; Е. П. Кичанов; русский фольклор; вариантность; варьирование; оstinатность; органный пункт.

Добатовкин Дмитрий Михайлович

Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова

dobatovkin@rambler.ru

**ПРЕТВОРЕНИЕ НАРОДНОГО КОМПОНЕНТА В ПЕРВОМ КОНЦЕРТЕ
ДЛЯ БАЛАЛАЙКИ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ Е. П. КИЧАНОВА[©]**

Концертный жанр для русских народных инструментов имеет для современного отечественного искусства непреходящую ценность. Весьма устойчивый интерес вызывает проблема преломления в нём этнического компонента, наполненного характерными фольклорными интонациями. Одним из ярких примеров такого проявления является творчество *Евгения Павловича Кичанова* (1926-1979).

Концерт № 1 (*D-dur*) для балалайки с оркестром русских народных инструментов создан композитором в 1949 году. Как заметил исследователь музыки для народных инструментов В. В. Бычков, этот Концерт «своей экспрессией напоминает характерные зарисовки русской деревни...» [3, с. 91].

В произведении прослеживаются принципы и способы развития музыкального материала, синтезирующие фольклорные элементы с профессиональными приёмами техники композиционного письма. Имеются в виду, прежде всего, такие принципы и методы развития, как вариантность и варьирование, ладовая оstinатность и органные пункты, на рассмотрении которых мы и остановимся в настоящей статье.

Вариантность и варьирование. *Вариантный* принцип, свойственный народной музыке, Кичанов использует для тематического развития вступлений к первой части и к финалу концерта.

Лаконичное, но тематически богатое вступление к первой части, написанной в сонатной форме, вводит слушателя в сферу эпической образности, о чём свидетельствует переменный размер (чередование 4/4 с 5/4), сопоставление отдельных мотивов и фраз, октавное звучание низких инструментов оркестра (Пример 1).

The image shows a musical score for the first part of the concert, titled "Не спеша" (Not in a hurry). The score is written for an orchestra and includes dynamic markings such as *mf*, *p*, and *poco cresc.* The music is in D major and features a complex rhythmic structure with changes between 4/4 and 5/4 time signatures. The score is presented in two systems, each with a treble and bass clef staff.

Пример 1. Первая часть, вступление

Вхождение в финал повторяет тему вступления к первой части, но обновлённый характер образной сферы связан с изменением размера (вместо 5/4 – 2/4) и фактуры (оркестровое *tutti*). Быстрый финал (*D-dur*) в простой трёхчастной форме возвращает tonальный настрой начальной части и ассоциируется с народным гуляньем, пышным ярмарочным весельем (Пример 2).

Быстро, весело

Оркестр

f

p sub.

poco cresc.

Пример 2. Третья часть, вступление

Здесь сочетаются *метрический* и *контрастный (типа сопоставления)* виды вариантности. Уже начальные такты вступления к первой части строятся на контрастном соотношении двух музыкальных образов: один наполнен богатырской силой и напоминает образ былинных героев, другой, близкий скоморошине, – беззаботным весельем.

Вступление к финалу развивается через мотивное вычленение характерного тетра хорда, контраст же достигается последующим введением лирической мелодии – предвестника второй темы этой части.

Использование подобного типа вариантности продиктовано необходимостью переосмыслить художественные образы. Оба вступления, предвещающие предстоящие «события» и выполняющие роль своеобразной психологической «настройки» слушателя, синтезируют в себе важные интонационные обороты тематического развития всей части.

Особенностью первой части является многовариантное изложение главной темы – в экспозиции, разработке и даже репризе она преподносится с разного рода изменениями.

Уже экспозиционное изложение мелодии главной темы первой части Концерта (Пример 4) представляет собой вариантное изменение темы подлинной русской народной песни «Землюшка-чернозём» (Пример 3), взятой из сборника А. К. Лядова: Песни русского народа, № 92 [13, с. 239]. Вариантность проявляется в смене размера с 2/4 на 4/4, замене ямбического начала на хорейское, что превращает хороводную песню в задорный инструментальный наигрыш. Оркестровое сопровождение основано на нарочитом подчёркивании ударных долей такта и метрическом изменении мелодии на этих долях путём дробления длительностей. Сравним:

Allegretto

Голос

Зе ме-люш ка чер но - зём, зе ме-люш ка чер но - зём, чер но - зём, чер - но - зём, хо-ди бра-во, чер-но - зём.

Форте-пиано

p

Пример 3. Русская народная песня «Землюшка-чернозём» из сборника А. К. Лядова

Быстро

Балалайка

f

Оркестр

f

mf

Пример 4. Тема главной партии из первой части Концерта Е. П. Кичанова

Приём *варьирования*, лежащий в основе экспозиционного развития темы главной партии, проявляется в укрупнении длительностей на сильных долях (Пример 5).



Пример 5. Главная партия из первой части

По своему ритмическому строению вариация настолько далеко отстоит от темы, что сходство с последней, находясь в зоне интонационной идентичности, угадывается лишь в опоре на кварто-терцовое строение мелодического рисунка, напоминающего народный напев. Вместе с тем, фактурное оформление темы позволяет воспринимать и классифицировать её развитие как вариацию на народную мелодию. О том же свидетельствует вторая вариация, представляющая «дробный вариант» начальной (Пример 6). Таким образом, Кичанов создаёт эффект своеобразной вариации на вариацию.

Пример 6. Главная партия из первой части

Такой способ варьирования можно отнести к типу *фактурных вариаций*, развитие которых достигается посредством ритмического обновления мелодии. Разделение обеих вариаций звучанием темы позволяет также говорить о признаке свободной рондальности в строении экспозиции Концерта: $a(a^1) a(a^2)$, т.е. об условном возникновении признаков формы второго плана. Таким образом, приём варьирования в контексте структурного оформления части ведёт к лаконичному экспонированию материала главной партии, что сопровождается элементами внутритематического контраста производного типа.

Существует другая трактовка строения главной партии. В. В. Бычков рассматривает продолжение главной темы как вторую тему главной партии [3, с. 88]. Однако автор настоящей статьи не оспаривает такой взгляд, а лишь предлагает иную трактовку этого вопроса в ракурсе использования вариационного метода развития.

К типу фактурных вариаций можно отнести продолжение первой темы финала: реплики солиста и отвечающие им возгласы оркестра словно «разговаривают» между собой, создавая эффект диалогичности. Короткие мотивы в партии балалайки, полученные в результате такого диалога, оказывают влияние на фигурационное сопровождение второй мелодии, обеспечивая интонационную и драматургическую связь между темами.

С инструментальным изложением русской народной песни «Летят утки» [2, с. 265] (Пример 8) во второй части композитор поступает как и с главной темой первой части: в качестве вариационного развития при передаче этой мелодии используется приём переинтонирования, сопровождаемый введением небольших ритмических изменений:

Медленно

Запевала Двос

Ле - тят ут - ки, ле - тят ут - ки и два гу - ся.

Ох! ко - го люб - лю, ко - го люб - лю - не - дож - ду - ся.

Пример 7. Русская народная песня «Летят утки» из Хрестоматии Н. М. Бачинской



Пример 8. Вторая тема из второй части Концерта Е. П. Кичанова

В дальнейшем развитии темы тип варьирования меняет свои черты: на окончание начального мотива в партии оркестра накладывается фрагмент второго мотива у солиста. Образуется *сокращённый* (усечённый) тип варьирования, используемый для подготовки кульминации. Таким путём усиливается вокализация песенного звучания, что отвечает специфике балалаечного тембра.

Ярким примером сочетания *ладинтонационного* типа варьирования с *фактурным* служит экспозиционное развитие побочной темы (Пример 9):



Пример 9. Тема побочной партии из первой части

Сама тема напевного, задушевного характера, воплощающая мягкую, светлую лирику, написана в тональности минорной доминанты (*a-moll*). О её структурной связи с народными напевами говорит восьми-тактовый период неповторной структуры, близкий народной строфе.

C-dur'ное проведение побочной темы (Пример 10) содержит незначительные *ритмические* изменения, которым подвержено также кульминационное проведение побочной темы:



Пример 10. Тема побочной партии из первой части

В репризе автор вводит в неё обновлённые варианты, дополняя их мелодическими ходами, включёнными в партию солиста и затем оркестра, что придаёт звучанию темы приподнятое светлое настроение.

Используемый приём, синтезирующий варьирование с вариантностью, подчёркивает наличие народного компонента, позволяя композитору показать разные грани одного художественного образа. Этот же приём играет важную роль в драматургии первой части: каждый вариант/вариация утяжеляет и постепенно преобразовывает тему.

Приёму другого типа варьирования – *жанрового* – подвержено начало разработки, где побочная тема приобретает маршевый характер (Пример 11).

Пример 11. Разработка из первой части

Такая метаморфоза воспринимается как своеобразный предыкт к собственно разработочным разделам. Именно в них более всего прослеживается *орнаментальный* тип варьирования: прерывающиеся шестнадцатые в партии солиста на фоне аккордов оркестра. Характерно то, что побочная тема меняется не под воздействием интонаций главной, а путём вариантных изменений преобразуется самостоятельно, свидетельствуя о многогранности заложенного в ней художественного образа.

Таким образом, сочетание разных приёмов варьирования с вариантностью, проявляемое в тематическом развитии Концерта, обогащает его драматургическую линию, придавая характеру музыки национальные черты.

Остинатность и органианный пункт. Принцип *остинатности* прослеживается на протяжении всего произведения.

Мелодика первого предложения побочной темы, централизованная вокруг тоники «ля», по своему тяготению к устою близка народной музыке, благодаря чему в начале построения темы в верхнем голосе возникает характерный для русского фольклора принцип *ладовой остинатности* (термин С. С. Скребкова). Скребков называет его «первичным, элементарнейшим принципом, непосредственно присутствующим в изначальном художественном акте устойчивого интонирования звука: фиксирование определённой высоты, превращение её в ступень и возможное неоднократное возвращение, «притяжение» голосов к этому ладовому устою» [16, с. 28].

Именно «ладовая остинатность, способствующая структурированию музыкального материала, может рассматриваться как самобытное выражение ладогармонических приемов развития, ведущих к достижению в музыкальном фольклоре красочного <...> колорита, что свидетельствует о претворении в русской народной музыке колористической стороны гармонии» [11, с. 176]. Кроме того, от этого принципа развития произошёл глинкавский тип варьирования (сопрано-остинато), используемый в академическом искусстве. Однако в данном случае этот принцип выражает *вариантную остинатность рассредоточенного типа* (термин О. И. Кулапиной) [10, с. 162].

Об остинатности, прослеживающейся в изложении побочной темы (средний и нижний голоса в партии солиста), следует говорить условно, т.к. при исполнении на балалайке приёма *tremolo* ритмический рисунок этих голосов сливается в более крупные длительности (целые). Иными словами, специфика исполнительского приёма «поглощает» явленную остинатность, превращая её в педаль.

«Рондальный» тональный план побочной темы ($a - C - a - B - a$) позволяет каждый раз по-новому взглянуть на её двойственный образ, одновременно и преобразующийся, и статичный. Притом второе предложение темы утверждается в статусе доминирующего, поскольку остаётся неизменным вместе со своим гармоническим сопровождением.

Тональный фактор и особенности строения побочной темы предопределяют романтическую линию образного мира и служат отправным импульсом для начальных разделов разработки. Однако первый раздел разработки, напротив, подчёркивает преобладание первого построения побочной темы. Реализуемый здесь принцип остинатности, вместе с претворяемым глинкавским типом развития, взаимосвязан с приёмом перегармонизации, основанным на повторении идентичного мотива в верхнем голосе и обогащённом обновлённой гармонической функциональностью (Пример 11).

В кульминации используется органианный пункт и два особых вида остинатности: *колористическое* («колокольное») остинато, выраженное чередующимися мерными звуками баса *re-diez* и *фактурное*, основанное на повторяющейся ритмоформуле аккомпанирующих фигураций в оркестре и триольной группе солирующей балалайки. Все эти проявления способствуют эмоциональному насыщению драматургии первой части Концерта.

Во второй части тот же принцип, имеющий многообразные виды претворения, обнаруживается: в оркестровом сопровождении первой темы (Пример 12), в её кульминационном проведении и в сопровождающем её триольном ритме (после кульминации), в фигурах, подготавливающих и сопутствующих показу второй темы (Пример 8), а также в тоническом органном пункте басового голоса в конце части.



Пример 12. Первая тема из второй части

Поскольку обе темы близки по характеру, композитор строит драматургию части на варьировании однотипной художественной образной сферы. Не случайно возврат в *h-moll*, в момент кульминации *fff*, ознаменован проведением в оркестровой партии интонаций обеих тем. Но темы близки не только по характеру, но и интонационно: их связывают идентичные по интервалике мотивы *d-cis-d-h* (в первой теме) и *gis-fis-gis-e* (во второй теме). Таким образом, между авторской темой и мелодией песни «Летят утки» создаётся определённая связь, подчёркивающая их интонационно-тематическое единство.

Оstinato в кульминационном разделе насыщается фигурационными формулами, сочетаемыми с фрагментами нисходящих подголосков. Сходство с кульминацией первой части происходит за счёт слияния повторяющейся мелодико-ритмической формулы у солиста с проведением темы в оркестре (*tutti*).

В финале используется гармонический тип остинатности, выраженный органным пунктом, который выполняет три функции: сопровождает вторую тему (Пример 13), является проигрышем перед репризой (три такта выдержанного баса) и образует ритмоформулу коды.



Пример 13. Вторая тема из третьей части

В кульминации остинатность, приобретающая конкретные формы выражения, можно отнести к остинатности *сосредоточенного* типа. Однако драматургическое назначение остинатности здесь различается. Так, наблюдается гармоническое изменение остинатной ритмоформулы в экспонировании побочной темы и её *C-dur*'ном продолжении. Всё это вместе с «подвижностью» остинатного баса способствует мощному развёртыванию данной мелодии.

Таким образом, принцип остинатности, играющий цементирующую роль в объединении всех частей произведения, можно отнести к наиболее приоритетным, претворяющим фольклорное начало в Первом концерте Кичанова.

Характерные *стилевые признаки* концерта вырисовываются на фоне развития отдельных элементов музыкального языка, выражающих идейно-художественный вектор всей композиции. Например, короткие подголосочные вставки в партии солиста характерны для всех частей Концерта.

Этот технический приём, напоминающий «магнитизирующее» тяготение к единому тональному центру, можно отнести к одному из признаков индивидуального авторского стиля. Подобные музыкально-звуковые решения, скорее всего, связаны с осознанным внедрением их композитором, хотя для него, по словам В. В. Бычкова, «более существенны крупные построения тематизма» [3, с. 91].

Новаторский стилевой приём Кичанова заключается в обновлённой ритмической конструкции фигурационного рисунка: введение триольной группы (I часть), сочетание двух шестнадцатых и восьмой с акцентировкой первой доли и включением характерного нисходящего хода из четырёх шестнадцатых (II часть). Триольность в первой части воспринимается как трансформация ритмического рисунка плясовых народных наигрышей, что часто используется и в других эпизодах Концерта.

Итак, в Первом балалаечном концерте наблюдается ряд особенностей, способствующих преображению народных мелодий. При этом композитор старается раскрыть их типические черты через выявление наиболее характерных признаков. Ритмическая фигура *восьмая – две шестнадцатых* (и её увеличение: *четверть – две восьмых*) проходит через все части Концерта. Другой важный приём, подчёркивающий народный компонент и драматургически связывающий развитие всех трёх частей, – использование переменных размеров.

Можно утверждать, что Концерт № 1 для балалайки Е. П. Кичанова отличает интересная особенность: даже в том случае, когда композитор не использует подлинные народные мелодии, сам концертный жанр изначально предполагает наличие фольклорного компонента. Авторский стиль, традиционно претворяющий работу с такими интонациями, в плане их стилизации раскрывается в обновлённом аспекте.

Список литературы

1. Асафьев Б. В. Инструментальный концерт // Русская музыка (XIX и начало XX века). Л.: Музыка, 1968. С. 201-209.
2. Бачинская Н. М., Попова Т. В. Русское народное музыкальное творчество: хрестоматия. Изд-е 4-е. М.: Музыка, 1974. 304 с.
3. Бычков В. В. Шаукат Амиров. М.: Композитор, 2014. 272 с.
4. Галахов В. К. Искусство балалаечников Дальнего Востока. М., 1982. 208 с.
5. Гальцев Д. И. Специфика преломления фольклорного материала в сюитах для балалайки современных композиторов // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по мат-лам X междунар. науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 207-211.
6. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор. М.: Музыка, 1981. 279 с.
7. Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2010. 355 с.
8. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. 560 с.
9. Иванова С. В. Эволюция звукового образа балалайки в её историческом развитии: дисс. ... к искусствоведения. Оренбург, 2009. 179 с.
10. Кулапина О. И. Основы ладогармонической системы русской народной музыки: монография. Саратов: Изд-во Саратовской гос. консерватории им. Л. В. Собинова, 2004. 356 с.
11. Кулапина О. И. Проявление остинатности в монодийном складе русского песенного фольклора // К 100-летию Л. Л. Христиансена: сб. науч. ст. по мат-лам III Всероссийских научных чтений «История, теория и практика фольклора». Саратов: СГК им. Л. В. Собинова, 2011. С. 171-177.
12. Кулибаба С. И. Основные тенденции становления музыки письменной традиции для балалайки: дисс. ... к искусствоведения. М., 1998. 198 с.
13. Лядов А. К. Песни русского народа в обработке для одного голоса и фортепиано. М.: Госмузиздат, 1959. 384 с.
14. Пересада А. И. Справочник балалаечника. М.: Советский композитор, 1977. 224 с.
15. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка, 1967. 308 с.
16. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
17. Соколов Ф. В. Русская народная балалайка. М.: Советский композитор, 1962. 116 с.
18. Усов А. А. Сонаты для балалайки. История и современность. Казань: ЗАО «Новое знание», 2009. 178 с.
19. Шаравин Е. В. Особенности драматургии одночастных концертов для балалайки // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сб. ст. по мат-лам X междунар. науч.-практ. конф. Тамбов: ТГМПИ им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 198-202.

**REALIZATION OF NATIONAL COMPONENT IN THE FIRST CONCERT FOR BALALAIKA
AND ORCHESTRA OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS OF E. P. KICHANOV**

Dobatovkin Dmitrii Mikhailovich

L. V. Sobinov Saratov State Conservatory

dobatovkin@rambler.ru

The article considers the features of the arrangements of Russian folk-song melodies in Concert № 1 for Balalaika and Orchestra of E. P. Kichanov; tells that its genre presupposes the presence of folklore components; identifies some stylistic methods of the composer's work with thematic material, and undertakes an attempt to understand the principles of variation and ostinato revealing the folk beginning of this piece of music and enriching its stylistic features. In addition, the analysis is conducted of the variability and organ points as a means of academic art development presented in comparison with the purely folk principles of development.

Key words and phrases: balalaika; concert; E. P. Kichanov; Russian folklore; variability; variation; ostinato; organ point.

УДК 329.18

Политология

В статье раскрываются предпосылки фашизма во Франции. Рассматриваются французские контрреволюционные идеи, в частности, Шарля Моррасса – идейного основателя и политического «учителя» европейского фашизма; прослеживается процесс формирования и развития политической организации «Аксьон Франсез». Выявляются характерные черты объединения, идеология, политические технологии, которые в дальнейшем оказали влияние на формирование фашизма.

Ключевые слова и фразы: политическая организация «Аксьон Франсез»; предпосылки фашизма; революция; французские контрреволюционные идеи; идеология.

Добрынина Мария Владимировна, к. полит. н.

Национальный исследовательский университет «Московский институт электронной техники»

marin709@rambler.ru

«АКСЬОН ФРАНСЕЗ»: К ИСТОКАМ ЕВРОПЕЙСКОГО ФАШИЗМА[©]

Фашизм у большинства людей ассоциируется с Германией, Италией, Испанией. И мало кто знает, что духовным потенциалом для европейского фашизма выступила французская политическая организация «Аксьон Франсез». Фашизм «прорастает» там, где имеют место следующие явления: