

*Д. В. Волков*

**Особенности претворения колокольности  
в жанре концерта для гуслей  
(на примере «Ярославского концерта» Евгения Дербенко)**

**Аннотация**

В статье рассматриваются особенности претворения колокольности в жанре концерта для гуслей на примере «Ярославского концерта» Евгения Дербенко. В данном сочинении имитация колоколов проявляется в самых разных аспектах: пространственном, бытовом, торжественном, историческом и драматичном. Отмечается важность сквозных тематических связей между частями концерта. Выявляется своеобразие воплощения связи гусельного и колокольного звона на новом для оригинального репертуара уровне.

**Ключевые слова:** концерт, колокольность, композитор Евгений Дербенко, гусли.

*D. V. Volkov*

**Features of the implementation of imitation of bell ringing  
in the genre of a concert for *gusli*  
(on the example of the *Yaroslavl concert* by Evgeny Derbenko)**

**Summary**

The article discusses the features of the implementation of bell in the genre of a concert for *gusli* on the example of *Yaroslavl concert* by Evgeny Derbenko. In this essay, imitation of bells is expressed in various aspects: spatial, everyday, solemn, historical and dramatic. The importance of cross-cutting thematic links between parts of the concert is noted. A peculiar embodiment of the connection of the *gusli* and bell ringing is revealed at a level new to the original repertoire.

**Keywords:** concert, imitation of bell ringing, composer Evgeny Derbenko, *gusli*.

**В** отечественной композиторской музыке разнообразие реально-жизненных и символических значений колокольных звонов преломляется в цельное, но многоплановое явление «колокольности». В сочинениях М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, М. П. Мусоргского, А. П. Бородина, А. Н. Скрябина, С. В. Рахманинова, И. Ф. Стравинского смысловые и конструктивные функции колокольности представлены в историческом, бытовом, торжественном, трагическом и, даже, комическом аспектах. Как отмечает Н. В. Тарарацкая, «в воспроизведении звона ведущая роль принадлежит остинатным ритмам и полифункциональным гармоническим наложениям, комбинации которых отличаются изысканностью и утончённостью» [6. С. 25].

Одно из самых ярких сочинений в репертуаре для гуслей, в котором естественные параллели между звончатой природой инструмента и особенностями колокольного звучания приобретают характер важнейшей образной доминанты, — «Ярославский концерт» (или «Ярославский триптих») Евгения Петровича Дербенко<sup>1</sup> для солирующих гуслей с оркестром. Создание многих сочинений конца XX — начала XXI века для гуслей связано с именем Любви Яковлевны Жук. В результате её творческой деятельности были значительно расширены границы применения инструмента, его технические возможности и качество репертуара. Как заметила профессор Ростовской консерватории Л. В. Варавина, произошло «стимулирование интенсивного развития разных направлений в искусстве гусельного исполнительства». [3. С. 12]. Также и «Ярославский концерт» написан при самом непосредственном участии Л. Я. Жук, которая была первым исполнителем произведения. Образная сфера этого программного трёхчастного сочинения (1-я часть «Дорога в Углич», 2-я часть «В Ростове Великом», 3-я — «Ярославские картинки»)

находится в русле возрождения интереса отечественных композиторов 70–80-х годов XX века к истории Древней Руси<sup>2</sup> и, шире, постановки темы «связи времён, то есть запроса прошлого, чтобы сориентироваться в настоящем» [4. С. 17].

Триптих представляет собой своеобразные «дорожные зарисовки», ещё со времён Глинки получившие распространение в русском музыкальном искусстве. Композитор, будто бы путешествуя по Ярославскому краю (два города из трёх, обозначенных в названиях частей Концерта, входят в состав знаменитого туристического маршрута «Золотое кольцо»), делится своими впечатлениями посредством музыкальных набросков. Жанр «зарисовок» предполагает сочетание краткости, незавершённости высказывания с более свободной, несколько «размытой» формой, что и предопределяет стилистические и структурные особенности произведения.

Вместе с тем, весь цикл представляет собой и «путешествие во времени» в эпоху Древней Руси. Способ «исторических фресок» — когда взгляд художника выхватывает лишь отдельные запоминающиеся, рельефные образы — напоминает кинематографический язык картины «Андрей Рублёв» режиссёра А. А. Тарковского.

Звучание колокольного звона автор избрал в качестве объединяющего образа «этнозвукового ландшафта» произведения [7]. Параллели со звоном церковных колоколов становятся смысловым центром всего Концерта и связующей нитью между настоящим и историческим прошлым.

Пространственно-акустическая роль колоколов в «собрании» бескрайних русских земель воссоздаётся во вступлении второй части цикла, которое представляет собой перекличку гуслей и оркестра в виде имитации, напоминающей эхо от звона далёкого колокола (см. пример 1). Этот тип колокольности нашёл широкое применение в русской музыке. В частности, Б. В. Асафьев, размышляя о привязанности Рахманинова к интонациям,

ассоциирующимся со звоном, отмечает: «В разлитии по воздуху „волн звона“ композитора привлекала красота мерного развёртывания, расцветания, наконец, разбега музыкальной интонации» [1. С. 303].

Суровой торжественностью в Концерте Дербенко наполнена основная тема первого раздела «В Ростове Великом». В гармоническом плане она основывается на чередовании двух трезвучий *cis* и *H*, напоминающих мощный перезвон колоколов. Мелодия (в партии гуслей) движется ломаными терциями: таким образом, вновь возникает «аллюзия» на перезвоны (см. пример 2). Торжествующе монументальный характер тема приобретает в репризе благодаря динамизированной фактуре, «перезвон» становится более мощным и широким по диапазону. Со столь же суровым, мощным

размахом имитируются колокола в коде третьей части, которая завершает весь цикл (см. пример 3). Сначала оркестр имитирует попеременные удары средних и больших колоколов (сопоставляются мажорные трезвучия *A* и *F*). Потом солирующие гусли подключаются к имитации перезвона средних и, наконец, трезвона малых колоколов (звуки *ми* — *ля* — *си* в диапазоне от *ми* первой до *си* второй октавы).

Тревожный или охранительный (сигнальный) колокольный звон — набат, в который предписывалось бить в сельских церквях во время пожаров, вьюг и метелей, — сопутствует кульминационному проведению темы (в *h-moll*) «Дороги в Углич» (волнообразные «возбуждённые» гаммы, сопровождающиеся гулким диссонантным чередованием квинт си-бикар — фа-диез и си-бемоль — фа-бикар)

1

**Sostenuto, mesto**

mf p mf

**Sostenuto, mesto**

2

f mf

*f* *mf*

3

**10 Широко, не меняя темпа**

mf ff Сурово

**Широко, не меняя темпа**

8<sup>♯</sup> 8<sup>♯</sup> 8<sup>♯</sup> 8<sup>♯</sup>

(см. пример 4). «Удары» прекращаются на постепенно затихающих пассажах в оркестре в соответствии с традицией бить в метельный набат (в отличие от пожарного) не постоянно, а прерывисто, пока буря не стихнет.

Тревожно-лирическая сторона колокольности реализована в середине первого раздела второй части цикла, которая контрастна предыдущему материалу по динамике (*piano*) и ладу (*A-dur*), но родственна по мелодической и гармонической основам. Разнообразие ритмических элементов трели<sup>3</sup> (быстрого многократного чередования нескольких ударов) зазвонных колоколов имитируется в партии солирующих гуслей (см. пример 5).

Праздничная сфера звучания колоколов, обычно ассоциируемая с Пасхальным звоном, не нашла прямого отражения в Концерте. Весёлые, «ярмарочные» образы сконцентрированы в третьей части цикла «Ярославские картинки». Первый раздел раскрывает перед нами картину разудалого народного праздника (см. пример 6). Мелодико-ритмический рисунок партии гуслей уходит своими корнями в традицию крестьянского музицирования. Он имеет много общего с наигрышем «Русского», зафиксированного в исполнении Ивана

Михайлова (Псковская область) на пластинке «Псковские гусли»<sup>4</sup>. Акомпанемент оркестра в начале основан на чередовании трезвучий *A* и *G* в традиционном для гуслей миксолидийском ладу. Сходную имитацию движений «гармошки» применяли П. И. Чайковский в «Детском альбоме» («Мужик на гармонике играет») и И. Ф. Стравинский в «Весне священной» («Пляска щеголих») [2. С. 48], хотя в последнем случае автор явно не стремился к звукоподражанию конкретному инструменту, а выявил архаический колорит последования созвучий. По мнению исследователя колокольности в русской музыке Е. Н. Хадеевой, «интересно жанровое сопоставление отдельных видов звона и народно-песенных образцов: плясовых, частушек, подблюдных песен, плачей и других. Их общность обнаруживается в характерных приёмах вариантно-вариационного развития звона и напева, выразительном применении многократной акцентированной повторности одного звука («ударности»), своеобразии „раскачивающихся“ интонаций в некоторых образцах подблюдных и плачей» [6. С. 18]. Предположение о том, что в основе многих типов звона лежали песенные прообразы в виде коротких попевок, заставляет по-новому

4

tremolo

f

5

4

p

p

взглянуть на сходство с трезвоном начальной интонации в партии гуслей и сопоставление в оркестре трезвучий соседних ступеней (во второй «колокольной» части — *cis* и *H*, в третьей «ярмарочной» части — *G* и *A*) (см. пример 6).

Асафьев относит к обобщённой «лирике колокольности» звучание ямщицких бубенцов и колокольчиков [1. С. 303]. Подобный остигатный звон в «Дороге в Углич» представляет собой многократное повторение заданной формулы на 5/8 (см. пример 7). В целом, композитор имитацией мерного позвякивания бубенцов (остигатное повторение верхней ноты) создаёт образ дороги, но при этом интонация нижнего голоса отдалённо напоминает меланхоличное причитание паломников (в размер 5/8 укладывается причет «ах ты, Господи»), которое даёт теме пути не совсем «бытовое» прочтение. «Звонность» этой ритмической формулы ещё больше проявляется во втором проведении темы (в *cis-moll* у оркестра), когда гусли аккомпанируют. В третьем и последнем проведениях темы образ усиливают отдельные «звуки-подголоски» в высоком регистре, напоминающие перезвоны маленьких колокольчиков.

Ещё одна значимая интонационная сфера — область вокального интонирования в Концерте

оттеняет колокольность и в целом направлена на усиление её образной ассоциативности.

Первая часть полностью основана на многократном, практически не варьируемом повторении начальной напевной фразы, базирующейся на тетра хорде в объёме квинты. Структура этой четырёхтактной фразы такова, что четвёртый такт представляет собой ракоходный вариант первого такта; это придаёт всему построению некоторую завершенность, «закруглённость». (см. пример 7). В сочетании с повторяющимся амбивалентным «звоном-шёпотом» на 5/8 (вспомним: «ах ты, Господи») тема звучит аскетично и усиливает речитативную сторону остигатного оборота.

Во второй части Концерта, «В Ростове Великом», завершающий раздел основан на «диалоге» между суровой, монументальной мелодией, напоминающей знаменный распев (у оркестра), и остигатными мелодико-ритмическими фигурациями в партии гуслей (см. пример 8). Тематический материал заимствован из части «Дорога в Углич»: фигурации повторяются точно (уже знакомые 5/8 звучат здесь взволнованно и «просяще»), а мелодия — в значительно изменённом варианте. По форме второй раздел представляет собой дважды повторенный пе-

6

7

*Allegro moderato*

*pp*

8

**8**

Largo, cantabile (♩ = 72)

*mp*

Largo, cantabile (♩ = 72)

*mf* *legato, espress.*

риод, где оркестр и солист «меняются ролями» при повторении. После первого раздела, где в динамичном сопоставлении развёртывается целая «колокольная симфония», имитация сурового мужского пения здесь звучит как вывод, масштабный эпилог.

В заключение отметим важность сквозных тематических связей между частями этого произведения. Мелодико-ритмические фигуры основной темы первой части приобретают здесь свойство своего рода лейтинтонации, которая фигурирует и во второй, и в третьей частях. Первая и завершающая «ракоходная» ячейки — основа переключки колоколов во вступлении «В Ростове Великом». Трансформируясь в близкую к знаменному распеву, тема появляется во второй части (сурово и отрешённо) и финале Концерта (торжественно). Средний раздел «Ярославских картинок», как и во второй части цикла, основан на материале первой части («Дорога в Углич»). Очевиден как общий ритмический рисунок аккомпанемента (5/8 с делением такта на 2 и 3 восьмые), так и интонационное единство (мелодия, излагаемая в басовом регистре, представляет собой вариант главной темы первой части, изменённый использованием приёма ритмического дробления). Ритмо-интонационная формула, сходная с причетом «ах ты, Господи» из двух нисходящих ходов в размере 5/8, начинает весь цикл и также становится его лейтинтонацией. Представляется, что её можно трактовать как образ паломников, которые на своём пути оказываются в разных городах (Углич, Ростов Великий, Ярославль), но при этом не прекращают свою духовную работу.

В «Ярославском концерте» Евгения Дербенко колокольность масштабно представлена в самых разных аспектах: пространственном, бытовом, торжественном, историческом и драматичном. Автор, с одной стороны, использовал естественные акустические особенности гуслей (обертоновое богатство и «звонность» тембра), с другой — воплотил связь гусельного и колокольного звона на новом для оригинального репертуара уровне.

## Примечания

- <sup>1</sup> Евгений Петрович Дербенко (1949 г. р.) окончил Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по классу баяна у А. Н. Гуся и факультативно класс композиции у Ю. Н. Шишакова (1973). С 1974 года преподаёт в Орловском музыкальном училище (в настоящее время музыкальный колледж), с 1981-го — художественный руководитель и одновременно солист ансамбля русских народных инструментов «Орловский сувенир», с 2012-го — профессор кафедры народных инструментов Белгородского государственного института культуры и искусства. Член Союза композиторов России, заслуженный деятель искусств России, лауреат международных конкурсов (как исполнитель) и всероссийских конкурсов композиторов. Е. П. Дербенко создано более тысячи сочинений в различных жанрах, в том числе два мюзикла «Искатели приключений» по Р. Стивенсону и по сказке «Катя и чудеса», циклы «Перезвоны» и «Картины Древней Руси» для русского народного оркестра, кантата «Солдатам России» для хора и симфонического оркестра. Его сочинения для баяна — Концерт для баяна с оркестром, Соната, Сюита в классическом стиле, Токката, концертные миниатюры, обработки народных мелодий — вошли в репертуар ведущих советских баянистов: Ю. Вострелова, Ф. Липса, Ю. Сидорова, А. Склярова, С. Слепокурова.
- <sup>2</sup> В русле этого интереса созданы такие сочинения, как балет «Ярославна» Б. И. Тищенко, «Древнерусская живопись» Ю. М. Буцко, концерт-картина «Андрей Рублёв» К. Е. Волкова, симфония «Памяти Андрея Рублёва» А. Н. Холминова и др.
- <sup>3</sup> На колоколах, как указывает исследователь звонницы Московского Данилова монастыря Н. В. Тарарацкая, «при исполнении трели звонарь обычно держит связку четырёх зазвонных колоколов» таким образом, что «в начале звучит пара крайних колоколов связки, а затем средних» [4. С. 132].
- <sup>4</sup> Пластинка 1985 года «Псковские гусли» (Псковские гусли. Народные наигрыши. Иван Михайлов, гусли / сост., авт. аннотации А. М. Мехнецов. М22 46261 008) была выпущена на основе материалов, собранных в 1984 году экспедицией Ленин-

градской консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Наигрыши записаны в исполнении Михайлова Ивана Ивановича (1928 г. р.) в Красногородском районе Псковской области.

## Список литературы

## References

1. Асафьев Б. В. Избранные труды. — Т. 2. — М.: Изд-во академии наук СССР, 1954. — 384 с. [Asaf'ev B. V. Izbrannye trudy. — Т. 2. — М.: Izd-vo akademii nauk SSSR, 1954. — 384 s.].
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. — Л.: Тритон, 1929. — 399 с. [Asaf'ev B. V. Kniga o Stravinskom. — L.: Triton, 1929. — 399 s.].
3. Варавина Л. В. Совпасть со временем // Гусли. — 2016. — Спецвыпуск. — С. 10–15 [Varavina L. V. Sovpast' so vremenem // Gusli. — 2016. — Specvypusk. — S. 10–15].
4. Долинская Е. Б. О русской музыке XX века (60-е — 90-е годы). — М.: Композитор, 2003. — 128 с. [Dolinskaya E. B. O russkoj muzyke XX veka (60-e – 90-e gody). — М.: Kompozitor, 2003. — 128 s.].
5. Жук Л. Я. Современные гусли. Взгляд исполнителя // Гусли. — 2016. — Спецвыпуск. — С. 28–37 [Zhuk L. Ya. Sovremennye gusli. Vzgl'yad ispolnitelya // Gusli. — 2016. — Specvypusk. — S. 28–37].
6. Тарарацкая Н. В. Колокола и колокольные звоны московского Данилова монастыря — прошлое и настоящее: Дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2016. — 215 с. [Tararackaya N. V. Kolokola i kolokol'nye zvony moskovskogo Danilova monastyrya — proshloe i nastoyashchee: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — М., 2016. — 215 s.].
7. Хадеева Е. Н. Колокольная образность в русском музыкальном искусстве XIX — начала XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. — Казань, 2004. — 181 с. [Hadeeva E. N. Kolokol'naya obraznost' v russkom muzykal'nom iskusstve XIX — nachala XX veka: Dis. ... kand. iskusstvovedeniya. — Kazan', 2004. — 181 s.].
8. Яковлев В. И. Колокола Волго-Уралья в поликультурном контексте // Музыка: искусство — наука — практика. — 2012. — № 1 (1). — С. 61–67 [Yakovlev V. I. Kolokola Volgo-Ural'ya v polikul'turnom kontekste // Muzyka: iskusstvo — nauka — praktika. — 2012. — №1 (1). — S. 61–67].