



СТИЛИСТИЧЕСКИЕ СВОЙСТВА МУЗЫКИ В СВЕТЕ АКТУАЛЬНЫХ ТРЕБОВАНИЙ К РЕПЕРТУАРУ СОВРЕМЕННОГО ДОМРИСТА

УДК 78.01 : 787

<http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-132-139>

В. В. Петрик

Луганская государственная академия культуры
и искусств имени Михаила Матусовского,
Луганск, Российская Федерация,
e-mail: petrikvaly@mail.ru

Аннотация. Актуальность исследования определяется неповторимыми характеристиками интонационности современной домры – в ее темброво-артикуляционных, темброво-фактурных особенностях и особой ренессансно-мадригальной окрашенности звучания с ее философией приобщения к духовному, «пронизанности теургией». Эти качества оказались востребованными в композиторском творчестве последних десятилетий. Домра представляет собой инструмент, непосредственно в своей выразительности напоминающий звучание бузуки и мандолины, воплощающие, продолжение древнегреческой традиции струнных щипковых инструментов типа лиры и кифары. Предметом исследования данной статьи является специфика домрового инструментализма, связи с символически-эмблематическим мировидением в искусстве. Впервые вопросы теории домрового исполнительства рассматриваются в сопоставлении с общей теорией исполнительства, определяют стилистические, специфические признаки выразительности домровой игры. В статье используются историко-культурологический и музыковедческий методы, а также исполнительский и аналитические подходы. Методологическую основу статьи составляют работы Х. Бесселера, Л. Гинзбурга, Н. Горюхиной, В. Конена, Е. Круглова В. Цирикуса. И. Ямпольского. Материалы исследования могут быть полезными в курсах истории и теории исполнительства, в преподавании струнно-щипковых инструментов в высших учебных учреждениях.

Ключевые слова: переложения, аранжировки, транскрипции, домра, фактура, артикуляция, приемы игры.

Для цитирования: Петрик В. В. Стилистические свойства музыки в свете актуальных требований к репертуару современного домриста // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2024. №6 (122). С. 132–139. <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-132-139>

ПЕТРИК ВАЛЕНТИНА ВАСИЛЬЕВНА – доктор философских наук, доцент, заведующая кафедрой народных инструментов, Луганская государственная академия культуры и искусств имени Михаила Матусовского

PETRIK VALENTINA VASILIEVNA – DSc in Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Folk Instruments, Lugansk State Academy of Culture and Arts named after Mikhail Matusovsky

© Петрик В. В., 2024



STYLISTIC PROPERTIES OF MUSIC IN THE LIGHT OF CURRENT REQUIREMENTS FOR THE REPERTOIRE OF A MODERN DOMRA PLAYER

Valentina V. Petrik

Lugansk State Academy of Culture and Arts
named after Mikhail Matusovsky,
Lugansk, Russian Federation,
e-mail: petrikvaly@mail.ru

Abstract. The relevance of the study is determined by the unique characteristics of the intonation of the modern domra – in its timbre-articulation, timbre-facture peculiarities and special renaissance-madrigal colouring of the sound with its philosophy of inclusion in the spiritual, 'permeated with theurgy'. These qualities have proved to be in demand in the composer's work of recent decades. The domra is an instrument directly resembling in its expressiveness the sound of bouzouki and mandolin, which represent the continuation of the ancient Greek tradition of stringed plucked instruments such as lyre and kithara. The subject of this article is the specificity of domra instrumentalism, its connection with the symbolic-emblematic worldview in art. For the first time the issues of the theory of domra performance are considered in comparison with the general theory of performance, stylistic and specific features of the expressiveness of domra playing are defined. The article uses historical-cultural and musicological methods, as well as performance and analytical approaches. The methodological basis of the article is formed by the works of Kh. Besseler, L. Ginzburg, N. Goryukhina, V. Konen, E. Kruglov, V. Cirkus. I. Yampolsky. The materials of the study can be useful in the courses of history and theory of performance, in teaching string and plucked instruments in higher educational institutions.

Keywords: arrangements, arrangements, transcriptions, domra, texture, articulation, playing techniques.

For citation: Petrik V. V. Stylistic properties of music in the light of current requirements for the repertoire of a modern domra player. *The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts (Vestnik MGUKI)*. 2024, no. 6 (122), pp. 132–139. (In Russ.). <http://doi.org/10.24412/1997-0803-2024-6122-132-139>

Актуальность темы исследования определяется интересом к современной инструментальной культуре, где струнные щипковые инструменты – гитара, домра, балалайка и др. – характеризуют во многом символически-эмблематическое мировидение в искусстве.

Целью академизации домры, как и других народных инструментов, посредством хроматизации, является возможность существенно увеличить регистровый диапазон и улучшить динамическую шкалу звучания. Таким образом, происходит уподобление народных инструментов в тембрально-регистровых и технических качествах инструментам, лидирующим в классическом инструментарии.

Методологической основой статьи является интонационный подход школы Б. Асафьева с опорой на работы Х. Бесселера, Л. Гинзбурга, Н. Горюхиной, В. Конена, В. Кру-

глова, Е. Марковой, Е. Цирикуса, И. Ямпольского.

Мир щипковых инструментов – это этническая кладовая музыкальных традиций, тесно связанных с культурой каждой страны.

Домра, в силу признанной национальной атрибутивности в составе русского оркестра (ансамбля), оказалась технически прогрессирующей и с успехом осваивает огромный скрипичный репертуар. Это особенно касается четырехструнной домры, которая имеет скрипичный строй и была специально создана Г. Любимовым для строго академического стиля исполнения классической музыки. В этом отношении, учитывая также определенный дефицит оригинальной музыки, особое место в концертном и учебном репертуаре домристов-профессионалов занимают переложения произведений, написанных для других инструментов или составов.



Сам отбор произведений, часто методом проб и ошибок осуществляемый педагогами и артистами, знаменует некоторый важный художественный стереотип, соответствующий домровым аспектам выразительности, кроющимся в классическом инструментализме.

Переложения, аранжировки и транскрипции имеют место в репертуаре практически всех академических инструментов. Для так называемых народных академических инструментов – это сложившаяся традиция, конечно, при условии строго избирательного подхода к выбору музыки с учетом соответствующих фактурно-артикуляционных возможностей этих инструментов для воплощения конкретной художественной идеи оригинала. Так, произведения романтического стиля – в силу своего динамизма мелодической экспрессии, «укрупненной» сложным гармоническим резонированием, плотностью фактуры и громкой динамикой – не всегда могут получить художественно убедительную реализацию на домре. Композиции же эпохи барокко и классицизма, авангардных, поставангардных направлений с выраженными проявлениями «ритмической концепции» музыки звучат на щипковых более органично и убедительно.

При этом в процессе самих переложений и их исполнения не следует прямо соотносить параметры динамической шкалы, мелодической экспрессии или виртуозности, технологию инструментализма домры и скрипки, как в сольном, так и оркестрово-ансамблевом исполнении. Неповторимые, яркие свойства интонационности современной домры – в ее темброво-артикуляционных, фактурных особенностях и особой ренессансно-мадригальной окрашенности звучания пиано, соотносимой с философией приобщения к духовному. Преимущества «одухотворенности» домрового звучания перед «душевностью» скрипичного должны быть, на наш взгляд, непременно учтены и в исполнительской интерпретации переложений скрипичной и другой литературы для домры.

Народный артист РФ В. П. Круглов в предисловии к Школе игры на мандолине (четырёхструнной домре) подчеркивает: «Одним из главных условий этой школы я выдвигаю постулат об использовании множества приемов звукоизвлечения и совершенствования техники правой руки. В современном репертуаре для мандолины, домры, как и в других областях инструментального исполнительства, должна в равной мере присутствовать музыка разных эпох и стилей» [5, с. 22].

Представляем к анализу примеры таких переложений, апробированных в многолетней исполнительской и педагогической практике домристов. Концерт G – moll И. С. Баха для скрипки с оркестром является, «обратным» переложением концерта для клавира F–moll. «И. С. Бах не отверг ни одной формы развития музыкального материала, найденного его предшественниками. Разрозненные композиционные, формообразующие, стилевые приемы композиторских школ – немецкой, итальянской, французской, английской... – вошли в его творчестве в новое интегрирующее художественное единство» [3, с. 22].

Многочисленные концерты для клавира И. Баха в большинстве являются переложениями скрипичных концертов итальянских композиторов или собственных концертов для скрипки. Осуществляя транскрипции скрипичных концертов для клавира, Бах по обыкновению почти буквально переносил скрипичную партию клавесина с дополнением в левой руке басового сопровождения и тональной транспозицией произведения на тон ниже. Прежде чем обратиться к жанру концерта, Бах глубоко и тщательным образом изучал концерты своих современников, и прежде всего Антонио Вивальди, произведения которого в этом жанре он высоко ценил и еще в Веймаре сделал переложение для клавира и органа соло. У Вивальди Бах перенял трехчастное построение цикла (быстрые крайние части обрамляют медленную среднюю часть), рондоподобную структуру частей, где главная тема (ритурнель) изложена оркестровым tutti и проходит в разных тональностях, чере-



дуясь с развивающимися эпизодами, которые поручены солисту. Бах сохранил принцип соревнования между солистом и оркестром, как активное «концертирование». Исследователь Е. Цирикус, видит гениальность И. С. Баха в том, что «дух творческого поиска толкал его к освоению завоеваний многих национальных школ, приемов, рожденных в разных жанрах» [8, с. 74].

В каждой ноте скрипичных концертов И. С. Баха чувствуется могучая творческая индивидуальность их творца. В отличие от яркого импровизационного характера, виртуозного блеска сольных партий в произведениях А. Вивальди концертам И. С. Баха свойственно сдержанно-суровое величие, классическая уравновешенность и богатство образов, глубина и возвышенность философской мысли. И. С. Бах привносит в жанр концерта полифонизацию музыкальной ткани, интенсивное развитие мотивности. Сквозь типичную рондальную структуру проступают тональные, а иногда и тематические отношения, характерные для сонатной формы [4, с. 355].

Концерт G-moll отличается сочетанием драматической напряженности с предельным лаконизмом выражения (по размерам этот концерт один из самых коротких).

Первую часть концерта пронизывает суровая поступь главной темы с характерными переключками – «эхо» между солистом и оркестром. Это яркий образец баховского драматического тематизма. Импровизационность изложения, характерная для сольной партии, выразительно оттеняется кульминационными моментами. В первой части – Allegro, музыка поражает сочетанием суровой конструктивности и импровизационной свободой изложения, виртуозностью и сосредоточенностью погруженно-лирического настроения. Вторая часть, Largo, – поэтическое «лирическое отступление». Созданию общего колорита способствует удивительная утонченность и прозрачность инструментовки: задушевная, прекрасная мелодия, украшенная фигурациями, сначала и до конца поручена солисту,

которого сопровождают легкие аккомпанирующие аккорды. Третья часть, Presto, опять обращается к драматическим образам. Главная тема имеет определенную интонационную близость с ритурнелем первой части; здесь также используется эффект «эхо». В финале заметны танцевальные черты: быстрое моторное движение в трехдольном размере сочетается с сильным эмоциональным воодушевлением. Домристам, исполняющим это переложение, необходимо четко уяснить композиционное построения произведения, «синтаксис» музыкального языка, то есть интонационные и образно-содержательные связи между звуками и фразами.

Сочетание разных игровых приемов и легкость, непринужденность их исполнения помогут выявлению характера произведения. Исполнитель должен владеть легкими четкими штрихами, развитой моторикой и техникой игры правой руки. Вторая часть, Largo – сосредоточенно-сдержанного характера, исполняется мягким, напевным звуком, а это возможно при наличии густого и красивого тремоло, как охарактеризовал этот домровый прием игры профессор В. Круглов: «Тремоло – дискретный звук (прерывистый, состоящий из отдельных частей) на инструменте достигается равномерным и частым чередованием медиатора вниз и вверх по струне. Прием применяется для непрерывной протяженности звука в зависимости от художественных задач» [5, с. 63]; эффект звучания домровой кантилены можно сравнить с впечатлением от картин художников пуантилистов (фр. point – точка), живописная манера которых основана на технике письма мелкими точечными мазками [1, с. 10].

Соната d-moll Ж. Б. Сенаяе для скрипки достаточно прочно утвердилась в домровом репертуаре. Соната представляет творчество знаменитого французского скрипача и композитора, смыслом деятельности которого стало утверждение национального инструментального стиля. Участник «24 скрипок короля», Сенаяе активизировал французскую школу скрипки, которая, в отличие от тради-

ций итальянского, барочного в своей основе, инструмента, символизировала театральноклассицистские смысловые установки. А эти последние определялись особым доверием к декламационному вокальному мелодическому стилю, за которым угадывалась патетическая риторика театрального монолога. Рассматриваемая Соната написана в сакральной тональности d-moll. Исходным и решающим композиционную стратегию моментом выступает волевой импульс октавного хода вниз в утверждающей и сильной интонации. Ведущим ритмическим элементом является фигура пунктира, которая позволяет в домровом переложении «подключить» в темпе Largo тремоло, вносящее эффект «concitato» в строгую пластику французского декламационного мелодизма. Танцевальный характер третьей части, Presto, требует четких и активных действий пальцев левой руки, координации рук, особенно в мелизмах. Изложение контрастных разделов подчинено строфичности – скитности построений сочинений французского инструментализма. При этом предпочтение оказывается старинной двухчастной форме, использование в которой репризы первой темы создает предпосылки старинной сонатности. По словам исследователей, исполнительский стиль Ж. Сенайе гармонично сочетал «...блеск итальянской школы с благородством и ритмическим изяществом французской» [7, с. 916].

Главный вывод нашего анализа – проявление в домровом изложении контактности со стилем итальянской инструментальной «сонорности», суммарной струнной щипково-смычковой инструментальной тембральности. Указанное выше качество вокальной декламационности театрального монолога, в большей степени приемлемое для домры, чем для скрипки, в данном случае усиливает стилистическую направленность исполнения. Концертмейстеру рекомендуется подойти к исполнению фортепианной партии с учетом сказанного, то есть деликатнее отнестись к использованию педали и приемам звукоизвлечения.

Композиция III («Composizione III») из «Искусства игры на скрипке» («The Foot of the Violin») Ф. Джеминиани, итальянского скрипача, педагога и композитора первой половины XVIII столетия, представляет собой демонстрационное виртуозное сочинение, равно представляющее как итальянскую, так и английскую школы. Известно, что эти две, в принципе совершенно разные национальные традиции, исторически пересеклись в жанровых постренессансных пристрастиях к мадригалу (см. итальянский и английский мадригал XV–XVII столетий). При этом итальянский и английский пути различались, и не только в мадригале, тем, что итальянское искусство определялось профессиональным прогрессом виртуозной игры, тогда как английская школа тяготела к общедоступности ученых жанров форм искусства. Простота вокальной строфичности, превалировавшая в английском мадригале, явно направляла мышление итальянского музыканта, представлявшего дух Британии в музыке, тем более – в его педагогическом демонстрационном опусе «Искусство игры на скрипке». Риторическая основа «inventio» («изобретения») в продлении звучания как такового определила видимую импровизационность и одновременно статичность формы, чуждой тематических контрастов. По словам Джеминиани, необходимо исходить из основного тезиса «хорошая музыка выражает движения души, а плохая музыка – это музыка, ничего не выражающая». Он одним из первых вводит динамические нюансы – crescendo и diminuendo, хотя и не применяет этих терминов, а обозначает их особыми наклонными линиями от ноты к ноте [2, с. 79]. Франческо Джеминиани был разносторонним музыкантом и вошел в историю скрипичного искусства как выдающийся скрипач, талантливый композитор, одаренный педагог, мыслящий музыкант.

Домровая версия произведения Джеминиани подчеркивает вокальную обусловленность интонации, то есть те признаки национального выражения, которые определены



были ролью итальянского музыканта в строительстве инструментального творчества Британии XVIII века. Виртуозные качества композиции требуют от исполнителя-домриста точности и аккуратности звукоизвлечения, выверенности аппликатурно-позиционных решений.

«Историческое значение творчества А. Вивальди – в создании сольного инструментального концерта, ...он сделал значительный шаг вперед... в смысле масштабов развития разнообразия средств выражения, динамичности и экспрессивности музыки» [9, с. 767].

Скрипичный концерт g-moll А. Вивальди, I часть – произведение, стабильно утвердившееся в игровой практике домристов [9, с. 767]. Исполнение всего концертного цикла наталкивается на некоторые принципиальные стилистические отторжения, по крайней мере, на слух современного музыканта-профессионала. Медленная часть, в которой представлена специфически скрипичная кантилена, быстрая финальная часть с подчеркнутым пафосом агрессивной моторики барокко, представляют некоторую иную сферу выразительности по отношению к домровому «отстраненному» лиризму. Рассматриваемая же I часть, наполненная разнообразием ритмо-фактурных построений, содержащая декламационно-риторические «перебивы», содержит тот чуткий «нервный» тонус «лирической наблюдательности», который естественно вписывается в возможности домрового инструментализма [9, с. 768].

Объективированность образа концертного Allegro определена знаками церковности-серьезности в изложении исходной и производных от нее последующих тем-мотивов. Общее строение Allegro составляет оригинальное совмещение структуры рондо старинного типа и старосонатных показателей.

Подобные структуры содержат взаимодействие архитектурных признаков, которые существовали в середине XVIII века как тенденции (сонатность) и законченные формы-схемы (рондо – в разновидности ста-

ринного рондо, старинной сонаты), реализовавшиеся в «наложении» принципов «сложной метафоры», которая определяла смысл творчества в эпоху *musicapoetica* барокко [6, с. 83]. В совокупности имеющихся «наложений» структур-схем доминирует идущая от вокальных конструкций разделенность на строфы-разделы (эта этиология очевидна в рондальных признаках изложения). Звучание домры в ее связи с культурой песенно-инструментального исполнительства активизирует строфический генезис восприятия архитектурного целого сочинения. Так или иначе, строение Allegro Концерта Вивальди образует риторически выстроенную композицию, несущую смысл объективной заданности высказываемых музыкальных мыслей-образов. Такая установка значительно превышает традиции лирической мелодичности домры, но все же содержит общую «смысловую зону» в выразительности «выстроенности» самого звукоизвлечения на данном инструменте [9, с. 769].

Начальная тема (она же главная партия в сонатных отношениях, рефрен в рондальности общего построения) мелодически ориентирована на тему Креста, интервальная «разбросанность» подачи которой указывает на сродненность с риторикой темы фуги. Действительно, идущие от т. 3 группы восьмьюми длительности явно имеют смысл «заполняющих» построений, образующих вторую часть темы фуги, тогда как первая демонстрирует широкие интервальные ходы, жанра-формы, выводит на типологию так называемой «церковной сонаты» (*sonata duchies*), не менее чем мелодия, построенная по контуру знака Распятия, воплощающая высокую серьезность выражения. Еще раз композитор подчеркивает возвышенный пафос изложения, когда в тт. 27–32 и в аналогичном построении в разработке в тт. 93–97, в завершающих все Allegro шести тактах в фактуре скрытого двухголосия (знак полифонии как знак церковности) показан восходящий гексахорд b-c-d-es-fis-g (соответственно от d в тт. 93–97 и снова от B в конце сочинения). Такого



рода гексахордная последовательность символизирует в церковной риторике указание на Совершенную тему (*anabasis*), возвышенность которой определяется абстрагированием от рече-интонационной «волновой» мелодийности, то есть абстрагированием от бытийности речи вообще.

При проведении основной темы в *d-moll*, то есть в развивающей части *Allegro*, широкие интервальные мелодические ходы с подчеркиванием «жесткого» риторического оборота с септимой (тт. 65–74) образуют концентрацию полифоничности фактурного изложения в партии солиста. И в домровом «прочтении» такие эффекты звучат с вибрацией «*stileconcitato*», с нотой «надрыва», – тогда как скрипичное изложение предполагает агрессивность и жесткую волеизъявляющую манеру запечатления образа.

Внесение в домровом переложении аккордов-арпеджио при подаче основной темы подчеркивает полифоничность ее мелодического потенциала, тогда как в скрипичной фактуре такие арпеджио демонстрируют ударные эффекты.

Как видим, главная тематическая стратегия *Allegro* определяется ритмическими контрастами движения, более крупными и мелкими длительностями, сопоставлением разновидности ритмического кантового звучания и «заполняющие», «игровые», по Х. Бесселеру, группировки [10, с. 38].

Таким образом, указанный ритмический контраст исходного и последующих построений является производным от первого, указывая на принципиальную, объективированную многосоставностью монологичность. Это качество выразительности образует «нерв» соотношения с домровой фактурной вещественностью: специфичность ее тембральности сообщает исходную смысловую целостность. Одновременно тремолирующие ее звучания вносят дополнительные ритмические «раскачки» тематически-мотивным ритмо-контрастам, «смягчая» оппозиции кантиленного как такового и моторного звуковыражения.

Обобщая результаты анализа стилистических особенностей композиций, представляющих собой переложения для домры скрипичной литературы, охватывающих образцы искусства XVIII века, отметим в качестве домрового «вклада» в выразительный потенциал музыки А. Вивальди следующее:

- 1) охваченность единым тембрально-фактурным смысловым качеством, идущим от характерной тембральной идеи инструмента, гипертрофирующей монологичность и одновременно «курирующей» субъективный тонус высказывания – как проявление цельности «реальности и смысла»;
- 2) особого рода ритмическое разнообразие, идущее от дополнения ритмических контрастов тем-мотивов тремолирующими «вставками» в основные ритмо-построения;
- 3) сонатно-рондальная структура *Allegro*, сообщающая связь с сонатно-концертной «согласованностью» разного в едином, в домровой подаче предстает в монологической «перетекаемости» смыслов – образов, сближающих эти структуры с их же исторически-исходным типом строфичности строения;
- 4) наличие в произведении тем-знаков и фактурных символов церковной риторики (см. выше) в домровой подаче «вытягивают», благодаря присущей этому инструменту генетической связи с сакрально-мистериальными факторами, некоторую «закрытость» смыслового развертывания, в случае мастерского исполнения создающей высокий художественный эффект звучащей композиции;
- 5) органическая близость домровому инструментализму переложений для домры произведений, содержащих фольклорный либо неоклассический-ренессансный стиливые показатели.



Список литературы

1. Великие художники Ж. Сёра. Киев: ИглмоссЮкрейн. Ч. 11. 2003. 31 с.
2. Гинзбург Л. История скрипичного искусства. Москва: Музыка, 1990. 175 с.
3. Горюхина Н. Стиль музыки И. С. Баха. // И. С. Бах и современность: сборник статей. Киев: Музична Україна, 1985. 158 с.
4. Конен В. И. С. Бах // Музыкальная энциклопедия в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, Т. 1. 1973. С. 353–364.
5. Круглов В. Школа игры на мандолине (четырёхструнной домре). Москва: Издательство РАМ им. Гнесиных, 184 с.
6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса: Астропринт, 2000. 104 с.
7. Тевосян А. Жорж Сеняе // Музыкальная энциклопедия в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, Т. 4. 1978. С. 915–916.
8. Цирикус Е. Об «экспериментаторстве» И. С. Баха как отражении тенденций эпохи // И. С. Бах и современность: сборник статей. Киев: Музична Україна, 1985. 158 с.
9. Ямпольский И. Вивальди // Музыкальная энциклопедия в 6 т. Москва: Советская энциклопедия, Т. 1. 1973. С. 766–770.
10. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. Jahrbuch, Leipzig, 1956. S.13–58.

*

Поступила в редакцию 11.10.2024