

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ФОЛЬКЛОРА В СОВРЕМЕННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ДОМРЫ

©2009 Е.Г.Скрябина

Тольяттинский институт искусств

Статья поступила в редакцию 19.09.2009

В настоящей статье затрагивается проблематика, связанная с изучением оригинальной музыки для домры, где на современном этапе огромное значение приобретает национальное начало, которое весьма ярко проявляется в проникновении характерных признаков (черт) в глубины мелодики, рассматриваемой, прежде всего с точки зрения ее интонационно-выразительного смысла. В этом случае, обновление художественно-образной сферы коренится, прежде всего, в том, насколько композитор может «переинтонировать» исходный материал, обнаружить в нем новые краски, новое содержание во взаимосвязи со спецификой исполнительства на домре что и является одним из условий новаторства в домровой литературе. Автор опирается на современные научные взгляды и положения в области музыкальной науки, а также на личный исполнительский и педагогический опыт.

Ключевые слова: Музыкальное искусство, народно-инструментальное творчество, оригинальная музыка для домры.

Постижение народного искусства, претворение его богатств в профессиональном композиторском творчестве являются активно действующими факторами в процессе развития отечественной музыки. Профессиональное народно-инструментальное творчество современности значительно моложе традиций народного любительского музицирования. Общеизвестна историческая роль, которую играла музыка в жизни любого народа. Являясь важной составной частью бытия, музыка самым теснейшим образом связана с историей того или иного народа, различными сторонами его быта, хозяйственной и общественной деятельностью, материальной и духовной культурой.

Именно на основе народной музыки, и прежде всего, благодаря опоре на национальный мелос, каждая музыкальная культура приобретала свои специфические черты и в значительной мере определяла самобытный путь развития. Достаточно напомнить ту роль, которую сыграла русская народная музыка в творчестве М.Глинки и его продолжателей, польская – у Ф.Шопена, венгерская – в творчестве Б.Бартока, испанская – у М.де Фалья. Будучи неисчерпаемым источником, национальный колорит, заложенный в мелосе, и становился основой музыкальных традиций различных национальных культур. В этой связи композиторское искусство обретает особую направленность – характерные черты определенного художественного стиля, манеры, национального своеобразия.

У молодых музыкантов XX века формируется собственное представление о народной музыке и зреет убеждение в возможности несравненно более адекватного отражения ее неприглаженно-самобытной сущности. Отсюда возникает ощущение противоречия между «натуральным» фольклорным материалом и тем видом, «убранством», в каком он предстал в

произведениях академически ориентированных современников и даже весьма чтимых предшественников.

Интенсивная разработка народных интонационных пластов, начатая еще И.Стравинским, кристаллизовалась в новом эстетическом течении музыки XX века — неофольклоризм (1910 – 1990-е годы). Неофольклоризм охватил громадное музыкальное пространство – от Закавказья (А.Хачатурян, О.Тактакишвили, А.Тертерян) до Прибалтики (Э.Тамберг, В.Тормис); от Средней Азии (З.Шахиди), до Испании (М.де Фалья) и Бразилии (Э.Вила-Лобос). В сочинениях авторов этого музыкального направления, кроме воспроизведения внешней красочности народной жизни, получают обобщенное воплощение такие категории, как национальный характер, язык, мышление, этика. При этом композиторы совмещают авторское отношение к фольклору с исследовательским – «программными» для неофольклоризма явились статьи и выступления М.де Фалья и, особенно, Б.Бартока, который изучал народное наследие родной Венгрии на уровне серьезного этнолога. К.Штокхаузен писал о своем сочинении «Телемузыка»(1966): « Я хотел приблизиться к своей давней мечте — сделать один шаг в том направлении, где бы я мог создавать не «моею» музыку, но музыку всего мира, всех стран и рас. Именно так – я в этом не сомневаюсь – будет воспринята моя «Телемузыка»: это музыка таинственных гостей японского императорского двора, где исполняют гагаку, музыка счастливого Бали, Южной Сахары, деревенского праздника где-то в Испании, музыка Венгрии, с берегов Амазонки... музыка обитателей горных районов Вьетнама»¹.

Результаты нового видения народного творчества, нашедшие свое отражение в произведениях И.Стравинского, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, усиливаются в отечественной музыке 60-х годов – в сочи-

⁰ Скрябина Екатерина Германовна, доцент кафедры народных инструментов.
E-mail: skryabina.katerina@rambler.ru

¹ Чередниченко Т.В. Музыка в истории культуры: Курс лекций для студентов-немузыкантов, а также для всех, кто интересуется искусством. — Долгопрудный: 1994. — Вып.2. — С.148.

нениях композиторов «новой фольклорной волны» – Г.Свиридова, Р.Щедрина, С.Слонимского, В.Гаврилина, где они по-новому раскрывали грани русского народно-музыкального искусства, выраженные необычайно богатым, очень ярким музыкальным языком. Здесь – и обращение к двенадцатитоновости, и серийная техника, политональные эффекты, сонорные приемы и прочее. Многие композиторы XX века, побуждаемые к радикальному обновлению средств возникшими перед ними художественными задачами, были готовы к восприятию и переработке обширного нового музыкального материала. Вместе с новыми темами, образами, жанрами в музыкально-общественный обиход вводятся новые лады и гармонии, новые ритмоинтонации, ошеломляющие слух новые тембры, фактурные приемы и способы звукоизвлечения. Автономными областями композиторского письма стали ритмика, тембровая структура, модальность, политональность и некоторые другие средства музыкального языка.

Новые тенденции, отчетливо выразившиеся в современном музыкальном искусстве, не могли не затронуть и такую молодую область музыки, как сочинения для домры. Одним из основных условий утверждения инструмента в музыкальной культуре является, как известно, создание оригинального, специально для него написанного репертуара. Естественно, что на облик репертуара, создаваемого для домры, активно повлияли эти новые закономерности в сфере академического камерно-инструментального искусства. Поэтому в современном оригинальном репертуаре домристов обнаруживаются свойства и тенденции, родственные другим камерным областям музыки – скрипичной, фортепианной и т. д.

Достижения в развитии искусства игры на домре были бы невозможны, если бы к созданию произведений для нее, особенно в академических музыкальных жанрах, в середине прошлого века не обратилась целая группа профессиональных композиторов. Их сочинения заложили основу развития концертного исполнительства на домре как самостоятельной ветви музыкально-исполнительского искусства. Первой ласточкой здесь стал написанный и исполненный в 1945 году Концерт для домры с оркестром Н.Будашкина, показавший ее богатые возможности как концертного инструмента. С тех пор, благодаря творчеству таких композиторов, как Ю.Шишаков, В.Городовская, Г.Шендеров, Б.Кравченко, А.Цыганков и других, накоплен достаточно большой концертный репертуар для домры. Можно сказать, что период 1960 – 1990-х годов ознаменован расцветом творчества этих и ряда других композиторов, способствовавших утверждению домры к этому времени на профессиональной концертной эстраде. Вместе с тем, своеобразная роль этого инструмента в современной музыкальной культуре, тенденция его восприятия как народного, продолжают оказывать неоднозначное влияние на композиторов. В связи с этим возникает проблема особой роли фольклора в творчестве для домры.

Характерной тенденцией ныне становится все большее привнесение нового подхода к использованию фольклорного тематизма и образных смыслов народного искусства в оригинальные сочинения для домры. Формирование этих характерных свойств музыки связано, прежде всего, с обновлением художественно-образной сферы. При этом углубление фольклорного содержания в современных образцах складываются из тяготения композиторов к «переинтонированию», к обновлению мелодики, ладогармонического языка, метроритма, к разработке специфической домровой фактуры, к обнаружению новых тембровых красок и колористических приемов. Художественное переосмысление, связанное с освоением современных выразительных средств, является одним из наиболее важных составляющих элементов воплощения свежих интересных образов.

В едином процессе обновления образного строя и выразительных средств современной музыки для домры обнаруживаются две тенденции. С одной стороны, в творчестве ряда композиторов углубляются традиционные для домры образные сферы, плодотворно развивается то лучшее, что было достигнуто на предыдущих этапах развития данной области инструментальной музыки. С другой же стороны, в сочинениях некоторых композиторов заметно усиливается поиск новых образов и, в результате, возникают необычные звучания, ранее не свойственные музыке, исполняемой на этом инструменте. Первую тенденцию можно условно назвать *развивающей*, вторую — *переосмысливающей, обновляющей*.

Соответственно указанным тенденциям и авторов домровой музыки можно разделить на две группы. К первой следует отнести, в основном, писавших для домры композиторов старшего поколения, которые начали свой путь в 40-е – 50-е годы прошедшего века. Для них характерны более привычный круг образов и традиционный музыкальный язык. В этом плане назовем Н.Будашкина, Ю.Шишакова, П.Барчунова, П.Куликова, В.Городовскую. В их творчестве новые образные черты тесно связаны с фольклорными истоками. Исходными здесь являются образы самой народной музыки, заключающие в себе большую обобщенность и многозначность, которые заданы самим фольклорным первоисточком. Материалом для творчества вышеперечисленных композиторов чаще всего служат лирические и плясовые песни, которые в сочинениях с точки зрения образного содержания находятся в прямом сопоставлении. Стремление композиторов сочетать воедино два основных и противоположных типа народной музыки – созерцание и действие, раздумье и веселье – несут в себе также картинно-изобразительное начало, где приемы и методы работы с фольклором дифференцируются в зависимости от эмоционального строя фольклорного источника. Традиционные формы работы с фольклором благоприятствуют развитию жанра музыки для домры, и приносят достойные внимания результаты, доказывающие их долговечность.

В сочинениях ряда других композиторов, образующих вторую группу авторов домровой музыки, обнаруживаются более ярко выраженные поиски неиспользованных резервов в образном и интонационном содержании произведений для домры. Это Б.Кравченко, Л.Балай, В.Пожидаев, А.Цыганков. Творчески преломляя установившиеся в прошлом традиции, они в гораздо большей мере стремятся поновому раскрыть художественно-выразительные возможности домры, выявить такие ее свойства и звуковыразительные возможности, о которых ранее не подозревали ни исполнители и слушатели, ни сами композиторы. В музыкальном творчестве названных выше авторов значительно расширяется представление о музыкальной действительности. Предметом внимания и художественного воплощения становится звучащая «атмосфера города» – начиная от музыки городского быта (массовые гуляния, шарманки, эстрада и т.д.) и заканчивая звуками, создающими колоритный фон (удары за подставкой, введения ряда шумовых эффектов). В этом случае, обновление художественно-образной сферы коренится, прежде всего, в том, насколько композитор «переинтонирует» исходный материал, обнаруживая в нем новые краски, новое содержание, что и является одним из неперемных условий новаторства в домровой литературе.

Национальное начало весьма ярко проявляется в проникновении его характерных черт в глубины мелодики, рассматриваемой, прежде всего, с точки зрения ее интонационно-выразительного смысла. Если фольклорная домра XVI – XVII веков была ориентирована, согласно гипотезе М.И.Им-ханицкого прежде всего на звонкое, ритмически четкое звучание, «подзадоривающее» к плясовому движению², то уже «андреевская» реконструированная домра явилась, по преимуществу, кантиленным инструментом, выразителем мелодического начала.

К возможностям «пения» на домре уже обращались композиторы, ранее писавшие для этого инструмента, однако, новый подход к преломлению фольклора проявляется в привнесении в народно-песенную сферу инструментального начала, и это, прежде всего, связано с обновлением интонационной ткани. Принципиальная новизна мелодики достигается путем обогащения её обильной мелизматикой (форшлагами, мордентами и т. п.), которая несет в мелодии разнообразную смысловую нагрузку и создает ее неповторимый прихотливо-узорчатый рисунок.

Так, во второй части Концерта Г. Шендерёва, при изложении темы в заключительных тактах первого проведения, автор использует, казалось бы, незамысловатый единичный форшлаг, с появлением которого мелодия приобретает особенно экспрессивную, пленительную выразительность, граничащую с проникновенностью подлинной народной песни. (см. Рис. 1). В

приведенном фрагменте новая особенность мелоса исходит, прежде всего, из передачи типично вокальных особенностей интонирования — экспрессивных нисходящих «вздохов», столь характерных для интонационных оборотов частушечных «страданий».

Мелодический орнамент, возникающий в разработанном разделе первой части Концерта Л.Балай, придает теме напряженный колорит, который делает её насыщенно драматичной (см. Рис. 2). Как мы видим из примера, глубоко личностный характер мелодического высказывания подчеркнут не только восходящим форшлагом. В данном случае напряжение возрастает за счет обильных диссонансирующих интервалов, обогащающих звучание насыщенной обертономикой.

Важно подчеркнуть: в звучании домры подобный мелодический рельеф воспринимается ещё более глубоко связанным с русской национальной почвой, с духом народа. Появление в домровом репертуаре обостренной интонационной экспрессии позволило поновому раскрыть чарующую проникновенность этого инструмента.

Привнесение в народно-песенную сферу инструментального начала проявляется также в напевных песенных оборотах со скачкообразной, чисто инструментальной мелодической линией, охватывающей широкий диапазон. Запечатлеть именно интонационную гибкость фольклора, свойственную ему переменность ступеней лада означает избегать непременно эмоционально-смысловую «привязанность» к одному из ладовых наклонов. Именно это свойственно композиторам, в чьем творчестве широко представлены новаторские образцы сочинений для домры.

Широкий диапазон, используемый авторами, придает фольклорным интонациям новый специфический характер. Так, в репризном разделе Концерта для домры с оркестром Т.Смирновой, побочная партия видоизменяется за счет расширения ее интервального диапазона. Образ сразу приобретает оттенок неожиданности и мелодической возбужденности (см. Рис. 3 а, б). Зигзагообразность такой мелодической линии позволяет тремолирующему звучанию солирующего инструмента предстать в непривычном тембровом сочетании, где широкий охват звукового диапазона и лирический характер мелодической линии позволяют существенно обострить экспрессию домровой кантилены. В этом аспекте можно также отметить, особый синтез вокальной распевности с чисто инструментальным складом изложения. В данном лирическом эпизоде заметно усиливается и диссонантность интервального строя. Как видно из рис.3, традиционная интонация восходящей сексты и мотивы, заключенные в ее рамки вытесняются ходами на диссонансирующие интервалы – септимы, ноны и т.д. Скачкообразная мелодическая линия, нередко сочетающаяся с хроматическим движением, делает лирическую мелодику еще более выпуклой и рельефной. Новый интервальный состав обостряет характер эмоционального высказывания, вносит в кантилену выразительные штрихи, расширяет виртуозные возможности домры. Однако при всей свободе интонирования тенденция привнесения в домровую

² Имханицкий М.И. Формирование и развитие русской народной инструментальной культуры письменной традиции: Автореферат дис. ... докт. искусствоведения. — Киев: 1989. — С. 12.

литературу фольклорного начала проявляется не только в расширении мелодической линии. Среди звуковысотного разнообразия встречаются образцы и с весьма ограниченным, малообъёмным диапазоном. В то же время каждая из таких попевок, ограниченная интервальным строением (от секунды до септимы), в различных вариантах приобретает разные смысловые оттенки.

«Инструментализация» небольших по диапазону мелодий нередко исходит из сущности народнопесенного начала. Так, в пьесе А.Цыганкова «По муромской дорожке» (из «Старгородской сюиты») нисходящие секундовые интонации (мотивы «вздоха») – хроматизмы, идущие от тематического зерна в духе народного плача, делают тему необычайно драматичной, наполненной болью (см. Рис. 4). Попутно заметим, что интонационная сфера народного плача нашла полноценное применение в домровой музыке, что обусловило дальнейшее раскрытие её тембровых возможностей. Так, сверлящие нисходящие секундовые попевки в характерном звучании у домры приобретают яркий эмоциональный колорит.

Очень свежее решение в обновлении музыкальной ткани нашёл В.Пожидаев в Концерте для домры. Повторяющаяся, монотонная мелодическая линия, состоящая в главной партии Концерта из нисходящего хроматического направления, наполняет музыкальный образ характером безысходности. Не менее интересны ритмические и интонационные связи этого эпизода – дублирующаяся звуковысотность первых двух шестнадцатых, даёт ощущение «задержания» опорного звука, что придаёт мелодическому построению характер «плачeveго качания»³. Благодаря тому, что высокий звук становится долгим и тяжёлым, а низкий, наоборот, кратким и слабым, как бы увеличивается заключённая в интонации «сила падения», тем самым возрастает и экспрессивность. Но Пожидаев усиливает отмеченное качество мелодики с помощью динамического звучания домровой партии (*ff*), которая из внутренне взволнованной становится отчаянно драматической (см. Рис. 5).

Следующим элементом сужения тесситуры является использование интонаций протяжных лирических русских песен, а именно — часто встречающегося мелодического оборота – ниспадения от квинты к тонике. Заметим, что мелодическое движение от квинты к тонике лада, нередко с ритмической остановкой на последней, усиливает каденционно-завершающий смысл мотива. Так это сделано у Г.Шендерёва в третьей части «Вдоль да по речке» Концерта для домры с оркестром (см. Рис. 6). Необходимо подчеркнуть, что в русской музыке первой половины XIX века данный мотив получил широкое распространение и в бытовом романсе, и в профессиональной песне, и в инструментальных произведениях у молодого Глинки, молодого Бородина и др. Этот тип мотива (ниспадающее движение от квинты к тонике) усиливает минорные черты эпичес-

кого образа, привносит оттенок сентиментальной чувствительности, а завершающие каденционные возможности этого мотива (как это сделано у Г.Шендерёва) вносят «печаль прощания», как отмечает Г.Головинский, характерное ощущение «реализуется едва ли не как его неперемненное свойство»⁴.

Фольклор – многовековая школа художественного воплощения народного характера, национального стиля. Современное искусство получило широкую возможность общения с народным творчеством. В результате такого общения возникают и будут возникать самые разнообразные опусы от произведений, лишь ассоциативно родственных фольклору, до таких, в которых авторы ищут конкретные пути достижения художественного совершенства фольклора. У каждого народа существует неисчислимое множество проникновенных музыкальных произведений, отличающихся богатством содержания, разнообразием жанров и художественных образов. Каждый народ выработал характерные интонационные особенности, ритмику и строение мелодии, создал самобытные инструменты. В современную эпоху русские народные музыкальные инструменты, перешагнувшие вековой рубеж своего существования в новом усовершенствованном и профессионализированном виде, за истекшее время не только в полной мере доказали свою жизнеспособность, но и обнаружили большую художественную ценность, социальную значимость. Домра — один из них — инструмент молодой, причем появившийся на свет как инструмент оркестровый. Между тем, сегодня, по истечении всего-то около ста лет по сравнению с историей развития других академических инструментов, вряд ли у кого-либо может возникнуть мысль об ограниченности этого инструмента в отношении технических средств и экспрессивных возможностей — настолько вырос к настоящему времени уровень домрового исполнительства.

Рассмотрение важнейших сторон выразительности музыкального языка позволяет утверждать, что домра к настоящему времени обладает значительным арсеналом средств для раскрытия самых серьезных и глубоких музыкально-художественных замыслов. Притом наиболее полное соответствие современного содержания индивидуальной природе инструмента может быть, разумеется, достигнуто именно в музыке, специально созданной для домры.

³ Рубцов Ф. Интонационные связи в песенном творчестве славянских народов. — Л.: 1962. — С. 53.

⁴ Головинский Г. Композитор и фольклор // Очерки. — М.: 1981. — С. 48.



Рис.1. Нотный пример. Г.Шендеров. Концерт, ч.2



Рис.2. Нотный пример. Л.Балай. Концерт, ч. 1 (разработка)



Рис.3. Нотный пример а) Т.Смирнова. Концерт (экспозиция, побочная партия)



Нотный пример б) Т.Смирнова. Концерт (реприза, побочная партия)



Рис.4. Нотный пример. А.Цыганков. Вальс «На Муромской дорожке»

Moderato ma con moto

The image shows a musical score for a waltz by A. Tsiganov. It consists of two systems of music. The first system has a treble clef staff with a melody marked *ff* *dramatico* and an 8va dynamic marking. Below it is a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The score ends with a fermata over the final note.

Рис.5. Нотный пример. В.Паджидаяев. Концерт

Рис.6. Нотный пример. Г.Шендеров. Концерт, ч. 3

FOLKLORE IN MODERN COMPOSITIONS FOR DOMRA: SOME PECULIARITIES OF CHANGES

© 2009 T.G.Skryabina^o

Togliatti Institute of Arts

The present article tackles upon the problem of study of the original music for domra. At present the national origins are growing important. It becomes evident as methods mainly regarded from the point of view of intonational and expressive meaning acquire unique characteristics. In this case, the renovation of artistic and imaginative sphere is, in the first place, in a composer's ability to reintone the original material, to find new colours, new content in the interrelation of specificity with domra execution peculiarities. This is one of the conditions for innovation in domra literature. The author draws on the modern scientific views and statements in music theory and personal performing and teaching experience.

Keywords; Musical art, folk instrumental art, original music for domra.

^o *Skryabina Ekaterina Germanovna, Associate professor the Folk Instruments department. e-mail: skryabina.katerina@rambler.ru*