

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

10.24411/2076-4766-2017-12009

А. В. ПЧЕЛИНЦЕВ

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

АКАДЕМИЧЕСКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: В ПОИСКАХ НОВОЙ ЗВУКОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

История развития русского народного инструментария наглядно свидетельствует о неуклонной тенденции перехода их из разряда чисто фольклорных в академические. Предпосылками этого стало значительное расширение жанровых и стилевых границ исполняемой музыки, прежде всего – классической, прочно вошедшей в репертуар этих инструментов. Сольно-концертное исполнительство на домре и балалайке стало магистральным направлением, в русле которого осуществлялись поиски новых художественных возможностей инструментария. Мощным импульсом для расширения репертуара послужило также обращение к современной музыке, значительно обогатившей исполнительскую палитру новыми приёмами техники игры.

Неизбежный путь к академизации прошли как одnogолосные, так и многоголосные инструменты. Следует согласиться с мыслью о том, что «чуть ли не вся изначальная история инструментов, теперь уже давно и безоговорочно признанных в качестве академических, – это путь из народных в профессиональные, а основные этапы этого пути у разных инструментов во многом были сходными» [6, с. 30]. Однако здесь необходима существенная оговорка: при всем сходстве этих путей совершенно различными оказывались чисто практические вопросы аранжировки, переложения, транскрипции, которые требовали своевременного научного осмысления.

Балалайка и домра стали инструментами, которые, усилиями композиторов и исполнителей на протяжении прошлого столетия, несли прежде всего просветительскую миссию, с помощью которых академическое музыкальное искусство становилось доступным для широких масс. Об этом пишет М. Имханицкий: «Инструмента-

ми, с помощью которых можно было наиболее эффективно решать важнейшие задачи развития массовой музыкальной культуры общества, стали те, которые были наиболее приспособлены для любительского исполнительства. Наряду с гармоникой таковыми стали балалайка, домра, мандолина и гитара» [3, с. 169]. С тех пор прошло много лет, и задачи исполнительства на народных инструментах заметно изменились, во многом благодаря многообразию возможностей, открытых практикой.

Преодолению определённой инерции восприятия струнных народных инструментов как только фольклорных, послужила деятельность замечательных музыкантов – композиторов и исполнителей на домре – А. Цыганкова, С. Лукина, М. Горобцова, В. Круглова; творчество балалаечников-транскрипторов, таких, как Б. Трояновский, А. Доброхотов, П. Нечепоренко, А. Данилов, А. Горбачев и др. Ими созданы обработки образцов народной музыки, отмеченные высокими художественными достоинствами.

В 80-е годы XX века тенденцию использовать достижения современной музыки в транскрипциях для народных инструментов чутко уловила В. Васина-Гроссман. «Чем ближе к современности, – пишет учёный, – тем активнее элементы народного искусства переосмысливаются композиторами, тем смелее ставятся в новый, иногда неожиданный контекст» [1, с. 144]. Задачи тембрового переосмысления народных инструментов потребовали введения в практику особых исполнительских приемов. Однако не только они стали индикатором новой трактовки струнных народных инструментов, хотя и были внешним её проявлением, техническим ресурсом и средством выразительности. Определяющей оказалась сама возможность новой интерпре-

тации образцов мировой музыкальной классики, а также современных сочинений, поскольку специфический тембр народных инструментов, «инсталлированный» в контекст современной интонационности, приобрёл новое семантическое значение. Наиболее ярко оно проявилось там, где народный инструментальный погрузился в непривычную для себя интонационную среду, например, в джаз. Независимо от жанровой принадлежности первоисточника, сольно-концертное и ансамблевое исполнительство на народных инструментах по-разному вырабатывало способы и средства трансформации, опирающиеся не только на специфику самого инструментария, но и те художественные задачи, которые в этих двух видах деятельности осуществлялись совершенно различными способами.

И домра, и балалайка прошли отличные друг от друга пути к академизации. Так, домра, которая была профессиональным инструментом скоморохов, достигнув своего расцвета в XVII веке, на долгое время – почти на двести лет – «вышла из употребления вместе с исчезновением исполнителей» [2, с. 82]. Возрождение инструмента пришлось на рубеж XIX–XX веков, однако стремительным развитием искусства игры на домре отмечена лишь вторая половина прошлого столетия.

Во многом благодаря многочисленным переложениям сложился комплекс приёмов, учитывающий технические и выразительные особенности инструмента. К ним относятся: приём расширения диапазона с помощью перестройки нижней струны e^1 на секунду или терцию, перенесение отдельных звуков, мотивов, фраз в другую октаву, транспозиция оригинала в другую тональность, изменение архитектуры гаммообразных и арпеджированных фигур, их фактурное преобразование и многие другие. Об этом подробно пишет Т. Смирнова [6]. Весь арсенал технических средств аранжировки призван, прежде всего, раскрыть в иной звуковой среде новые, порой неожиданные грани образного строя первоисточника с помощью темброво-регистровых, артикуляционных и фактурных приёмов.

Творчество композиторов, внёсших весомый вклад в развитие домрового репертуара, отмечено различными подходами к первоисточнику. Примером может служить обработка русской народной песни «Травушка-муравушка», выполненная А. Цыганковым. Она представляет собой фантазию на заимствованную тему, каждое варьированное проведение которой демонстрирует различные виды техники, включая такие колористические приемы игры, как двойные искусственные флажолеты, пиццикато левой рукой, а также фактурные комбинации арпеджированных и гаммообразных фигур обыгрывания

интонаций темы, рассредоточенных по всему диапазону инструмента.

Такой тип работы с первоисточником, где, наряду с трансформацией художественного образа, решаются исполнительские задачи виртуозного плана, требует приёмов и техники композиторского письма. Хотя, и здесь удельный вес композиторского начала находится в прямой зависимости от поставленных задач: виртуоз в большей степени заинтересован в том, чтобы, во всей полноте, представить, в первую очередь, технические возможности инструмента.

Показателен и другой пример работы с первоисточником, ставшим основой для создания совершенно самостоятельного произведения, где тембровое перевоплощение звукового образа домры дает удивительный художественный результат. «Григ-сюита» для домры и фортепиано С. Лукина, одного из выдающихся исполнителей современности, представляет собой образец стилистического переинтонирования первоисточника. Произведение обнаруживает несколько видов транскрипторской работы; все они направлены на реализацию драматургического замысла, который состоит в постепенном изменении образного строя сюиты.

Светлая григговская лирика представлена пьесами «Утро» (из оркестровой сюиты к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт») и «Ноктюрн» (из «Лирических пьес» для фортепиано). Степень внедрения в авторский текст здесь еще незначительна. Транскрипторский замысел состоит в усилении звукоизобразительности (путём введения виртуозной каденции в пьесе «Утро») и тонкой передаче поэтического колорита «Ноктюрна». Тембровое переосмысление григговского оригинала проявляется в момент драматургического перелома, в разделе «Шествие гномов» (из «Лирических пьес»). Здесь каждое новое проведение темы приобретает то утрированно гротесковые, то демонические или саркастические черты. Фактурное преобразование регулярной ритмики оригинала направлено на внедрение фигуративных мелодических конструкций, в скрытом двухголосии которых обнаруживается мелодическое ядро. Обилие колористических приемов, резкая, синкопированная ритмика, «метания» по регистрам, динамические «взрывы», виртуозные взлеты трехструнных *glissando* не только мастерски подчеркивают авторский замысел, но и рождают в версии С. Лукина персонифицированность звуковых образов.

Линию драматических образов продолжает «Смерть Озе» (из сюиты «Пер Гюнт»). Транскриптору удается очень точно передать всю палитру горестных эмоций. Этому способствует и выбранный динамический план, отражающий

диапазон переживаний – от тихого внутреннего созерцания до ярких эмоциональных всплесков. Транскрипция убедительно демонстрирует выразительные возможности инструмента, вполне конкурирующего (вопреки своей природе) с человеческим голосом.

Иные методы транскрипторской работы использованы в пьесе «В пещере горного короля» (из сюиты «Пер Гюнт»), в драматургическом плане продолжающей линию драматических образов. В этой части неизмеримо возрастает роль тембрового начала, но главным средством выразительности становится трансформация самой темы. Её интонации, искусно вплетённые в канву «*regretium mobile*», теперь лишь угадываются в кружеве шестнадцатых на фоне синкопированного баса. Фактурные преобразования каждого нового проведения темы, изменение её ритмического облика, логично подводят к аккордовой кульминации.

Приведённые выше примеры переложений для домры не претендуют на всю полноту охвата технических и выразительных возможностей инструмента, а лишь в некоторой степени приоткрывают отдельные грани творческого процесса транскриптора.

Заметную эволюцию претерпело также и современное балалаечное исполнительство, где переложения классической музыки стали неотъемлемой частью концертного репертуара. Технология трансформации оригинального музыкального текста для балалайки существенно отличается от принципов его преобразования для домры. Традиции аранжировки академической музыки для балалайки имеют более глубокие корни. Исследование, проведённое М. Паршиным, выявило, что «ещё в конце XVIII века деятельность профессиональных музыкантов и музыкально образованных любителей нередко выражалась в исполнении музыки европейской традиции, нетипичной для народного творчества, что более чем на столетие предвосхитило реформы В. В. Андреева и появление сольного виртуозного исполнительства академической направленности на балалайке» [4, с. 32].

Несовершенство первых опытов по переложению академической музыки для балалайки в начале XX века было обусловлено неразвитой техни-

кой игры и низким образованием исполнителей. Упрощение всех компонентов фактуры с целью обеспечения доступности произведения для музыкантов-любителей, нередко приводило к искажению оригинала – изменению мелодического рельефа и ритмического рисунка. Слабые стороны таких обработок часто компенсировались партией фортепиано, в которую добавляли гармонические голоса и подголоски, что делало совместное звучание двух инструментов более выразительным.

Постепенная кристаллизация методов трансформации в творческой деятельности выдающихся балалаечников 30–40-х годов прошлого века существенно повлияла на формирование статуса балалайки как академического инструмента. Главной заботой транскрипторов того времени стала выразительность звучания. Средства достижения этого были разными. Если для Н. Осипова основным приёмом трансформации было перенесение оригинала в удобную для балалайки тональность, то для П. Нечепоренко характерно стремление создать собственный музыкальный текст, основанный «на оригинальном развитии авторского материала» [5, с. 16].

В балалаечных транскрипциях второй половины XX века в целом сохраняются пути, намеченные П. Нечепоренко. Продолжается поиск способов компенсации искажений авторского текста, неизбежных при переложении. Появляются транскрипции скрипичной («Фолия» А. Корелли–Ф. Крейсера в обработке Ш. Амирова) и симфонической музыки («Ночь на Лысой горе» М. Мусоргского в транскрипции А. Данилова). Вырабатываются новые исполнительские приёмы воспроизведения оригинала, расширяются технические и выразительные возможности инструмента.

Таким образом, стремительное развитие искусства аранжировки для струнных народных инструментов как главного средства расширения репертуара послужило не только мощным импульсом развития инструментария, но и появлением совершенно новой, на основе тембрового переинтонирования, трактовки звуковой идентичности балалайки и домры, значительному расширению их выразительных средств в результате адаптации к новым жанрово-стилистическим условиям.

ЛИТЕРАТУРА

1. Васина-Гроссман В. К вопросу о критериях национального и современного // Советская музыка на современном этапе: статьи и интервью. М.: Советский композитор, 1981. С. 143–164.

2. Вертков К. Русские народные музыкальные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.

3. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах:

учебное пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.

4. *Паршин М.* Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2013. 231 с.

5. *Паршин М.* Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: автореф. дис. ... канд. иск. Магнитогорск, 2013. 30 с.

6. *Смирнова Т.* Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: дис. ... канд. иск. Воронеж, 2016. 168 с.

REFERENCES

1. *Vasina-Grossman V.* K voprosu o kriterijah nacional'nogo i so-vremennogo [To the Issue of National and Modern Criteria] // *Sovetskaja muzyka na sovremennom jetape: stat'i i interv'ju* [Soviet Music at the Present Stage: Articles and Interviews]. Moscow: Sovetskij kompozitor Press, 1981. P. 143–164.

2. *Vertkov K.* Russkie narodnye muzykal'nye instrumenty [Russian Folk Musical Instruments]. Leningrad: Muzyka Press, 1975. 280 p.

3. *Imhanickij M.* Istorija ispolnitel'stva na russkikh narodnyh instrumentah: uchebnoe posobie [History of Russian Folk Instruments Performing: Textbook]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music Press, 2002. 351 p.

4. *Parshin M.* Razvitie iskusstva koncertnoj balalaечноj trans-kripcii: dis. ... kand. isk [Development of the Art of Balalaika Concert Transcription: PhD Thesis]. Magnitogorsk, 2013. 231 p.

5. *Parshin M.* Razvitie iskusstva koncertnoj balalaечноj trans-kripcii: avtoref. dis. ... kand. isk [Development of the Art of Balalaika Concert Transcription: Synopsis for the PhD Thesis]. Magnitogorsk, 2013. 30 p.

6. *Smirnova T.* Transkripcionnoe tvorcestvo v sovremennom domrovom iskusstve: dis. ... kand. isk [Transcription Works in Contemporary Domra Art: PhD Thesis]. Voronezh, 2016. 168 p.

АКАДЕМИЧЕСКИЕ НАРОДНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ: В ПОИСКАХ НОВОЙ ЗВУКОВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ

Статья посвящена роли аранжировки в становлении домры и балалайки как инструментов академической традиции. Поиск новых выразительных возможностей рассматривается в русле сольно-концертного исполнительства. Важным компонентом здесь стало значительное расширение жанровых и стилистических границ исполняемой музыки, прежде всего – классической. Обозначены условия преодоления инерции восприятия струнных народных инструментов как только фольклорных. Стремительное развитие новых исполнительских приемов рассматривается как средство тембрового переосмысления струнных народных инструментов. Их специфические темброво-регистровые качества в контексте современной интонационности приобретают новое выразительное значение. В качестве примеров транскрипторской работы для домры приводится краткий анализ нескольких произведений. В одном из них трансформации художественного образа первоисточника сопутствует решение задач виртуозного плана. Другой пример дан как образец стилистического

переинтонирования первоисточника, как сплав двух композиторских начал. В силу исторических условий развитие искусства транскрипции для балалайки имеют более длительную историю. В его основе лежит путь от упрощенной интерпретации образцов начала прошлого века к аранжировкам и транскрипциям на основе строгого отношения к авторскому первоисточнику, созданию собственного музыкального текста через расширение технических и выразительных возможностей инструмента. Стремительное развитие искусства аранжировки для струнных народных инструментов послужило не только мощным импульсом развития инструментария, но и основанием совершенно новой, на основе тембрового переинтонирования, трактовки звуковой идентичности балалайки и домры, значительному расширению их выразительных возможностей в результате адаптации к новым жанрово-стилистическим условиям.

Ключевые слова: аранжировка, транскрипция, домра, балалайка, тембровое переосмысление, стилистическое переинтонирование.

ACADEMIC FOLK INSTRUMENTS: IN THE SEARCH OF A NEW SOUND IDENTITY

The article is devoted to the role of arrangement in the formation of domra and balalaika as instruments of academic tradition. The search for new expressive possibilities is considered in the context of solo-concert performing. An important component here was a significant expansion of genre and stylistic boundaries of the performed music, first of all – the classical one. The article describes the conditions which are to overcome the inertia of perception of stringed folk instruments as only folk ones. The rapid development of new performing techniques is considered to be the means of rethinking of stringed folk instruments' timbre. Their specific timbre-register qualities acquire a new expressive meaning in the context of modern intonation. A brief analysis of several works is given as examples of transcriptional work for domra. In one of them, the transformation of artistic image of the primary source is accompanied by the solution of virtuoso issues. Another example given as a model of stylistic

re-intoning of the primary source, and also as a fusion of origins by two composers. Due to historical conditions, the development of transcription art for balalaika have a longer history. It is based on the way from a simplified interpretation of the samples that belong to the beginning of the last century – to arrangements and transcriptions based on a strict attitude to the author's source, creating their own musical text through the expansion of technical and expressive capabilities of the instrument. The rapid development of arrangement art for stringed folk instruments served not only as a powerful impetus to the development of instruments, but also as the basis for a completely new significant expansion of their expressive possibilities. It is a result of adaptation to new genre-stylistic conditions, based on timbre re-intoning, interpretation of the sound identity of balalaika and domra.

Key words: arrangement, transcription, domra, balalaika, timbral rethinking, stylistic re-intoning.

Пчелинцев Анатолий Васильевич

профессор кафедры философии, истории,
теории культуры и искусства

Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке

Россия, 123060, Москва

e-mail: avepchelintsev@gmail.com

Anatoliy V. Pchelintsev

Professor at the Department of Philosophy, History, Theory of Culture and Art

Schnittke Moscow State Institute of Music

Russia, 123060, Moscow

e-mail: avepchelintsev@gmail.com

