

Шайдуллина Лейля Ахметзакиевна

преподаватель по классу домра

МБУДО г. Казани «Детская

музыкально-хоровая школа»

г. Казань, Республика Татарстан

К ВОПРОСУ О ПЕРЕЛОЖЕНИИ ДЛЯ ТРЕХСТРУННОЙ ДОМРЫ

***Аннотация:** с момента возникновения трехструнной домры на академической сцене одним из определяющих факторов развития исполнительства становится подбор концертного репертуара. В связи с этим, исполнители все чаще начинают обращаться и заимствовать произведения, написанные для таких инструментов, как фортепиано, скрипка, флейта, гобой. В статье рассматривается вопрос, который является актуальным как для начинающих домристов, преподавателей по классу домры, так и профессиональных музыкантов-исполнителей. Важным аспектом в осуществлении переложения является сохранение авторской идеи композитора, минимальное расхождение с оригиналом. Вместе с тем конечный вариант переложения должен быть адаптирован для предназначенного инструмента, в нашем случае, трехструнной домры.*

***Ключевые слова:** домра, домровое искусство, заимствование репертуара, расширение образной сферы, адаптация произведения.*

Первые сведения о щипковых с грифом инструментах доходят до нас уже в X веке, а название «Домра» появляется лишь в XVI столетии. Основываясь на исторических документах, можно прийти к предположению, что русская домра была струнным инструментом, имела полусферический резонаторный корпус, короткую шейку и играли на ней, защищая струны пальцами, как на гитаре, потом стали играть плектром-косточкой или перышком.

Предпосылки создания профессиональной академической домровой школы прослеживаются в возникновении в конце XIX века знаменитого кружка балалаечников. Основателем первого подобного коллектива, ставшего сегодня великой

историей народно-инструментального искусства, стал неутомимый пропагандист народных инструментов, публицист, дирижер, композитор и музыкально-общественный деятель Василий Васильевич Андреев (1861–1918 гг.). В репертуар андреевского «кружка» преимущественно входили обработки русских народных песен, однако постепенно стали создаваться предпосылки академического пути формирования коллективного исполнительства на русских инструментах. Благодаря творческому поиску и активной деятельности музыкантов, народно-исполнительское искусство находится в процессе постоянного совершенствования и развития [1].

Воссоздать народный оркестр или народный инструмент – дело относительно несложное, сложнее обеспечить его музыкальной литературой. Существующие понятия «фортепианная литература», «скрипичная» или «гитарная» говорят не просто о принадлежности музыкального произведения тому или иному инструменту, но и о специфической инструментальной выразительности. Домровая литература, по сути, только начинает создаваться, но уже сейчас мы имеем ряд произведений, каждое из которых обогащает наши представления о выразительных возможностях инструмента. К ним относятся такие произведения, как «Концерт» Ю.М. Зарицкого и «Концертино» Ю.Н. Шишакова, «Соната» и многочисленные пьесы А.А. Цыганкова.

Без использования репертуара, предназначенного для другого инструмента, не обходится ни один музыкант-исполнитель. Домра – инструмент сравнительно молодой, причем появившийся на свет как оркестровый инструмент. Оценивая тот или иной композиторский стиль, относя его произведения с выразительными возможностями домры, следует учитывать опыт накопления репертуара для других инструментов. Здесь можно отметить, как привычные представления о возможностях инструмента изменялись, расширялись творчески мыслящими авторами переложений и транскрипций.

Вполне естественно, что домрист обращается к инструментам, которые предполагают необычно богатой литературой (скрипка, фортепиано, клавесин), а также к духовым инструментам, близким домре по диапазону и силе звучания

(флейта, гобой). В число часто исполняемых произведений, заимствованных в духовой литературе, входят такие произведения, как «Концерт для гобоя и струнного оркестра» ля минор А. Вивальди, «Соната для флейты и фортепиано» Дж. Доницетти, «Соната для гобоя» Ф. Пуленка и многие другие.

В методической литературе встречаются попытки определить рамки образного содержания музыки, приемлемого для домрового исполнительства, не говоря уже о совсем странном требовании играть только «народную музыку» на инструменте, носящем наименование народного, – требование, от которого легко скатиться к примитивной трактовке и народного инструмента и народной музыки. Такие попытки можно оправдать лишь как указание на то, какого характера музыка убедительно звучала на домре до сих пор. Действительно, светлая напевная лирика без острого драматизма, без крайнего выражения страстей, хорошо звучит у домры. Еще более распространена разудалая, танцевальная музыка для домры с вариациями. Но совсем, кажется, не свойственны домре трагические образы. Такое мнение опровергается в современном домровом репертуаре.

Исполнение произведений из репертуара других инструментов выводит домриста за круг привычных представлений о ее выразительных возможностях, стимулирует их обогащение. Из вокальной литературы, кроме народных песен, более всего привлекают вокализы и романсы. Необходимо максимально расширять образную сферу домрового исполнительства. Мастерская транскрипция вокального произведения дает возможность домре раскрыться с новых, ранее недоступных сторон. Кроме того, у исполнителя появляется возможность передать музыкальное содержание романса не хуже некоторых вокалистов.

Пластичность темпа, естественность и ограниченность выражения были неразрывно связаны у Шопена с искусством пения на фортепиано. Не случайно Шопен настойчиво советовал своим ученикам как можно чаще слушать хороших певцов и учиться у них искусству музыкального выражения, порой он даже ре-

комендовал ученикам самим учиться петь. Знание законов пения было для Шопена необходимой предпосылкой правильной фортепианной игры, – и прежде всего, осмысленной фразировки, теплоты высказывания, хорошего звучания [3].

Подбирать фортепианные произведения для домровых транскрипций следует, прежде всего, из фортепианных миниатюр. Никакие фортепианные концерты, сонаты на других инструментах не прозвучат, поскольку каждое крупное фортепианное произведение непременно будет связано с его мощной спецификой. К фортепианной литературе домристов приводит, во-первых, поиск хорошей музыки и, кроме того, некоторая схожесть ударного звукоизвлечения, а также возможность условную кантилену фортепиано превратить в менее условную кантилену домровую. С большим удовольствием на домре исполняются переложения таких произведений, как «Вокализ» и «Элегия» С. Рахманинова, сюита «Времена года» П. Чайковского и другие шедевры фортепианной музыки [2].

Музыкальная фраза, исполненная на домре приемом тремоло и приемом одиночных щипков (ударов) медиатора, воспринимается порой как исполненная двумя различными инструментами (то же можно сказать и о скрипке, чередующей Legato смычком и Pizzicato). Так, например, в финале «Концерта для гобоя и струнного оркестра» ля минор А. Вивальди, в пределах одной фразы встречаются длительности, которые на домре могут прозвучать полноценно лишь в исполнении приемом тремоло, но есть другие, подвластные лишь переменным ударам медиатора. На гобое все эти длительности исполняются непрерывно льющимся звуком, то есть легато, что и соответствует характеру данной фразы. В силу же специфики домры создается впечатление нелепой инструментовки, в которой два разных инструмента чередуются вопреки логике музыкального построения. В аналогичных случаях необходимо достичь «легато» с помощью приема игры «переменные удары». Главное условие технического обеспечения данного приема звукоизвлечения – выдерживать звучание после удара медиатора до конца, до наступления следующего «ударного звука». Отмеченные особенности домры следует учитывать и при переложении произведений для флейты и фортепиано.

Оправдывает себя принцип расширения зоны действия одного приема игры. Домристы любят играть такие произведения, как «Адажио» Баха (по сути, все – тремоло), «Интродукция и Тарантелла» П. Сарасате (интродукция – тремоло, Тарантелла – переменные удары) и т. п. Хорошо звучит на домре тремоло, совпадающее с метрическими акцентами и интонационными кульминациями (например, средняя часть Прелюдии в «Прелюдии и Аллегро» Г. Пуньяни, Интродукция в «Интродукции и Рондо-каприччиозо» К. Сен-Санса и т. п.).

Адаптация скрипичного произведения для домры не исчерпывается лишь корректировкой штрихов и аппликатуры, динамических обозначений, темпов. Иногда незначительное изменение в самом нотном тексте (эпизодическое) делает скрипичное произведение пригодным для домрового репертуара. Еще более существенной может оказаться корректировка партии фортепиано.

В заключение отметим, что выбор произведения для определенного инструмента из репертуара других – проблема не только методической грамотности и тонкости преподавания, но и важный проблемный вопрос теории инструментального исполнительства в целом.

Список литературы

1. Имханицкий М.И. История исполнительства на русских народных инструментах [Текст]: Учебное пособие / М.И. Имханицкий. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 87 с.
2. Лысенко И.Т. Методика обучения игре на домре [Текст] / И.Т. Лысенко. – Киев: Музыкальная Украина, 1990. – 87 с.
3. Мильштейн Я.И. Советы Шопена пианистам [Текст] / Я.И. Мильштейн. – М.: Музыка, 1967. – 118 с.