

Е. Г. СКРЯБИНА

*Тольяттинский институт искусств*УДК
781.22:787.8**О РОЛИ ТЕМБРОВОЙ ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТИ
В СОВРЕМЕННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ ДОМРЫ**

Преодолев вековой рубеж существования в новом, усовершенствованном виде, русские народные музыкальные инструменты доказали свою жизнеспособность, социальную значимость и художественную ценность. Понятно, что современные достижения в искусстве игры на народных инструментах не были бы возможны без существования оригинального, специально для них созданного репертуара, обеспечивающего наличие своего собственного лица в любом из существующих музыкальных жанров. Иными словами, появление произведений, специально предназначенных для исполнения на домре, представляет собой непереносимое условие успешного развития народно-инструментального исполнительства в целом.

Проблематика, связанная с изучением оригинальной музыки для русских народных инструментов, в частности, для домры, приобретает особую актуальность. В этом плане прежде всего важно отметить существенный прогресс в развитии домровой концертной литературы, написанной на разнообразную тематику в самых различных масштабах, формах и жанрах.

Характерной тенденцией ныне становится все большее привлечение в оригинальные сочинения для домры нового подхода к использованию фольклорного тематизма и образных смыслов народного искусства, расширение художественного пространства и, соответственно, существенное обновление средств музыкально-художественной выразительности. Особо важное значение в драматургии современной музыки для домры приобретает расширение тембровой палитры звучания. В последнее время именно не используемые доселе тембровые возможности инструмента становятся особенно привлекательными в творчестве композиторов, сочиняющих для домры.

Осознание особой эстетической самоценности музыкального звука, высвобожденного из оков функциональной гармонии и, как следствие этого, значительное повышение интереса к средствам, связанным прежде всего с сонорной стороной музыки — тембру, фактуре, громкостной динамике, артикуляции — становятся чертой, в той или иной степени характерной для стилистики сочинений каждого крупного композитора XX века. Об этом, среди прочего, свидетельствуют многочис-

ленные высказывания композиторов и даже сами названия их сочинений. Например, «Звуковые пути» (Айвз), «Тембры и длительности» (О. Мессиян), «Звонь» (Р. Шедрин), «Шум и тишина» (С. Губайдулина) и другие.

В XX веке поиски новой тембровой выразительности, яркого красочного воплощения музыкальных идей, как известно, является одной из генеральных линий в развитии музыкального искусства. Роль тембрового начала возрастает до значения фактора, который существенно обогащает колористическую сторону музыки и делает ее важнейшим элементом процесса музыкального интонирования в целом.

В свое время Б. Асафьев, считая эту тенденцию одной из наиболее перспективных в развитии музыкального языка, писал: «Осознание тембровости как интонационно-выразительного качества проходит «ариадниной нитью» до наших дней и является ... самой яркой, прогрессивной областью музыкальной мысли, изыскивающей новые пути художественного познания действительности» [1, с. 317]. В наши дни в работах В. Медушевского, Е. Назайкинского и многих других исследователей разносторонне показана роль тембральной наполненности звучания как своего рода «одежды выразительности» (А. Володин) в раскрытии художественной содержательности современной музыки.

В подходе к отдельным инструментальным тембрам и их сочетаниям в XX веке наметились различные тенденции, позволяющие значительно расширить пространство традиционных выразительных средств. Одна из них заключается в новой трактовке тесситурных возможностей инструментов и использовании особых способов артикуляции, другая проявляется в дальнейшем расширении тембровой палитры и порождении новых тембров. Так, в музыкальной практике второй половины XX века ясно проявилось стремление к использованию разнообразных шумов, а также звучаний, синтезированных с помощью электронных средств как потенциально музыкальных элементов. В этом отношении показательна, к примеру, позиция О. Мессияна, который говорил: «Я никак не разграничиваю звуки и шум: и то, и другое является для меня музыкой» (цит. по: [5, с. 9]). Впрочем еще в 40-е годы Б. Асафьев высказывал

мысль о том, что «европейская музыка в недалеком будущем» в состоянии перейти к новой стадии инструментализма «без привычных нам инструментов» — к управлению чистыми тембрами как максимально чуткой выразительной сферой [1, с. 329].

Особенности ряда современных сочинений для домры убеждают в том, что указанная тенденция широкого «осознания тембровости», которую Асафьев считал весьма перспективной, ныне обнаруживается и в области композиторского творчества, нацеленного на создание оригинальной домровой литературы. Можно даже сказать, что именно стремление к тембровой характерности во взаимосвязи со спецификой исполнительства на домре в значительной мере обуславливает содержание и музыкальный язык создаваемых сочинений.

В процессе взаимосвязанного обновления художественно-образного строя и выразительных средств современной музыки для домры обнаруживаются два направления. Одно из них состоит в том, что 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. Другое же связано с тем, что в сочинениях некоторых авторов заметно усиливается поиск новых художественных образов, и в результате возникает потребность в необычных звучаниях, ранее не свойственных музыке, исполняемой на этом инструменте. Первое направление можно условно назвать развивающим, второе — переосмысливающим, обновляющим.

Соответственно указанным направлениям авторов оригинальной домровой музыки можно разделить на две группы. К первой из них относятся, в основном, сочинявшие для домры композиторы старшего поколения, которые начали свой творческий путь в 40–50-е годы прошедшего столетия. Для раннего периода их творчества характерны более привычный круг художественных образов и, соответственно, традиционный музыкальный язык. В этом плане назовем Н. Будашкина, Ю. Шишаква, П. Барчунова, Г. Шендерева, М. Куликова, В. Городовскую.

В сочинениях ряда других композиторов, образующих вторую группу авторов, обнаруживается ярко выраженный поиск путей расширения и обогащения образно-интонационного содержания произведений для домры. Это — Б. Кравченко, Л. Балай, В. Пожидаев, А. Цыганков. Творчески преломляя установившиеся в прошлом традиции, они в гораздо большей степени стремятся по-новому раскрыть художественно-выразительные возможности домры, выявить такие ее свойства и звуковыразительные возможности, о которых ранее не подозревали ни исполнители и слушатели, ни сами композиторы.

Говоря о присущей им тенденции расширения тембровой сферы домрового искусства, необходимо прежде всего отметить, что тембр в сочинениях указанных авторов стал гораздо более существенным элементом формообразования, приобрел большую роль в общем комплексе выразительных средств музыкальной драматургии. Таким образом, становится ясным, что обогащение колористических ресурсов домры органично подчинено воплощению новых художественных идей в созданных для нее оригинальных произведениях.

Современные сочинения в свою очередь в значительной степени потребовали обогащения тембровой стороны домрового исполнительства. Иными словами, широкое освоение в исполнительской практике достижений, уже накопленных в домровой музыке, становится в настоящее время едва ли не главной предпосылкой создания новых значительных сочинений для нашего инструмента, ибо композиторы должны почувствовать заинтересованность самих исполнителей в создании оригинального домрового репертуара. Стимулом же этого в первую очередь должно стать активное включение в исполнительскую практику лучших образцов современных произведений, созданных для домры. Разумеется, осуществление данного требования ставит новые задачи в развитии исполнительского мастерства домристов. Остановимся на этом несколько подробнее.

Так, важнейшую роль в раскрытии новых тембровых возможностей домры играет повышение экспрессивного начала в звучании инструмента. Наиболее ярко это проявляется через обогащение домрового звучания новыми громкостно-динамическими нюансами. Существенными предпосылками обновления в этом плане послужили искания композиторов в области воплощения лирических образов.

Постижение интонационной природы инструмента, в котором объединены три компонента музыкально-звукового выражения — тембр, громкостная динамика и регистр, — позволило значительно расширить выразительные ресурсы сочинений для домры. Ее громкостно-динамические градации, как и тембровые краски, обладающие немалыми выразительными возможностями (Л. Мазель) и содержательным потенциалом, широко используются пишущими для домры современными композиторами в создании звучаний самого различного характера — от нежной, чарующей теплоты лирико-мелодического высказывания до неистово-взволнованного, напряженного динамизма тремолирующей домры. Так, в новых произведениях для домры значительно расширена громкостно-динамическая шкала звучаний (от *ppp* до *fff*), которую способна воспроизводить хрупкая, на первый взгляд, домра. Об этом свидетельствует Концерт для домры, написанный В. Пожидаев

вым. В нем, особенно в обширной разработке, многогранное развитие получает главная партия. Здесь тембр солирующей домры должен быть весьма экспрессивным, не исключая мелкой пассажной техники, октавного и аккордового движения, *glissandi* и других соответствующих приемов. Для создания яркой кульминации в разработочном разделе требуется последовательное и значительное накопление звуковой энергии. Особенно важным становится динамическое нагнетание за счет хроматизации музыкального материала: композитор с этой целью наполняет мелодическую линию октавной хроматикой, которая усилена благодаря динамике *fff*. Более того, в наивысшей кульминационной точке разработки в результате включения аналогичного мелодического материала в партию сопровождения возникает пятиоктавное удвоение темы, хотя авторские динамические указания фактически остаются на том же уровне. Но если целостно воспринимать звучание сольной партии и громкостно-динамический уровень сопровождения (особенно при исполнении с оркестром), то можно считать, что реальная громкость в данном эпизоде Концерта далеко превышает *fff*. Между тем столь длительное использование максимальной силы звука, обостренное диссонировавшими интонациями выявляет здесь исключительно яркую драматическую экспрессию, в чем-то граничащую с выражением отчаяния или неистовости (пример № 1).

В Концерте В. Пожидаева не менее ярко выявлен драматургический потенциал громкостной динамики. Автор выстраивает звуковой план произведения как бы в зеркальном динамическом отражении. Реприза по отношению к экспозиции отличается совершенно противоположной динамикой (*pp*). Благодаря этому создается впечатление, будто чувство бесконечной безысходности, преобладающее в образном строе Концерта, растворяется, словно уходит в прошлое, сменяясь безмятежной созерцательностью.

Другой подход к использованию громкостно-динамических возможностей звучания избран П. Куликовым в его «Интермеццо» для домры и фортепиано. В двух проведениях тематического материала автор применяет контрастные динамические сопоставления *forte* — *piano*. Причем динамический контраст подчеркнут и изменением фактуры. Так, аккордовому звучанию в нюансе *forte* противопоставлено одноголосное *piano*, звучащее октавой ниже. Такое соотношение фактуры, регистра и громкости в домровой партии словно имитирует драматургически важное контрастное сопоставление оркестрового *tutti* и отдельных, камерных по звучанию, инструментов (пример № 2).

Отметим, что данный прием непосредственно восходит к структуре русской народной песни — чередованию запева и припева. Однако в отличие от традиционной формы народной песенности,

пьеса начинается с бойкого многоголосного припева, который затем оттеняется одноголосным куплетом солиста.

В творчестве ряда композиторов, пишущих для домры, яркое претворение получило звучание так называемого «мерцающего колорита» (термин М. Имханицкого), который может быть создан путем длительного использования серебристого тремоло в высоком регистре инструмента. Подобный эмоционально-звуковой эффект чаще всего применяется в нюансе *piano*, что помогает адекватно выявить чарующе тонкий образный характер музыки.

Так, в пьесе А. Цыганкова «Скерцо-тарантелла» особенно пленителен завершающий раздел средней части, где высокий регистр инструмента (тесситура доходит здесь до *e* четвертой октавы — звука, редко употребляемого на малой домре) благодаря нюансу *piano* звучит исключительно прозрачно. Яркость этого эпизода подчеркнута динамическим контрастом с предшествующим разделом, что в целом значительно усиливает экспрессивное звучание домры в этом произведении (пример № 3).

Справедливости ради следует упомянуть, что подобные приемы изложения материала использовались и в первой части Концерта № 2 для домры Ю. Шишакова. В этом сочинении выразительная кантилена побочной партии, построенная на народно-песенных интонациях, изложена в высоком регистре и динамически ярко контрастирует предшествующему материалу. Уже здесь красочное использование «мерцающего колорита», по нашему мнению, наметило некоторые пути раскрытия новых выразительных возможностей сольного исполнительства на домре (пример № 4).

В новых сочинениях для домры мерцания колорита, выдержанные в одном нюансе, используются, как правило, в крайних разделах, благодаря чему тонкая акварельная окраска тем (часто непосредственно связанных с фольклорными истоками) особенно впечатляет и надолго остается в памяти.

Произведения современных авторов, предназначенные для домры, различны по жанрам, характеру и настроению. Они отличаются, с одной стороны, широким использованием новых средств выразительности, привлекают зрелостью композиторского письма, а с другой, — истинной народностью и интересным, своеобразным преломлением особенностей русского народного инструментализма. В целом они значительно расширяют круг музыкально-художественных образов, свойственных домровому репертуару. Словом, они в значительной степени способствуют утверждению домры в современном музыкальном исполнительстве как виртуозного инструмента сольно-концертного плана.

Вопрос соответствия инструментально-технических средств игры на домре и новых темброво-ко-

лористических возможностей инструмента авторскому замыслу представляет не только теоретический интерес, но имеет также большое практическое значение для развития домровой музыки и исполнительства. Отрадно, что современные отечественные композиторы учитывают большой и весьма перспективный потенциал нашего инструмента, поэтому так важен непрерывный поиск новых музыкально-выразительных и инструментально-технических средств с учетом немалых художественно-интонационных возможностей домры. Это в перспективе может обеспечить достижение качественно новых художественных результатов, кото-

рые будут способствовать дальнейшему подъему академического домрового искусства. Вместе с тем ясно, что решение этой задачи отнюдь не исчерпывается лишь тембральными и динамическими средствами выразительности.

В заключение подчеркнем, что тембровая и громкостно-динамическая стороны домровой музыки и исполнительства не могут оставаться традиционными и, следовательно, индифферентными по отношению к актуальной ныне задаче существенного обогащения художественно-образной сферы и, в целом, содержательности профессионального народно-инструментального искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. — 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971.
2. Имханицкий М.И. Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра: учеб. пособие / ГМПИ им. Гнесиных. — М., 1981.
3. Медушевский В.В. Интонационная форма музыки: монография. — М.: Музыка, 1993.

4. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. — М.: Музыка, 1988.
5. Сниткова И. Звуковой материал в современной музыке и некоторые аспекты теории фактуры // Фактура в системе музыкально-выразительных средств. — Красноярск, 1991.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 В. Пожидаев. Концерт для домры (разработка, главная партия)

Пример № 2 П. Куликов. Интермеццо

Скрябина Екатерина Германовна
доцент кафедры народных инструментов
Тольяттинского института искусств

Пример № 3 А. Цыганков. Скерцо-тарантелла

Пример № 4 Ю. Шишаков. Концерт для домры № 2, I ч.