

Исполнительское искусство

Анастасия Упанова

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ БОРИСА КРАВЧЕНКО: ОПЫТ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО АНАЛИЗА

Жанр концерта занимает заметное место в домровом репертуаре. Идея игры, лежащая в основе жанра, созвучна природе домры, ее выразительным и виртуозным возможностям. Родоначальником домрового концерта явился Н. Будашкин. Созданный им в 1945 году Концерт для домры с оркестром положил начало развитию этого жанра¹. Позднее появились концерты Ю. Зарицкого, Ю. Шишакова, Г. Шендерова, Л. Балая, С. Слонимского, И. Рогалева, Н. Пейко, И. Тамарина, А. Тихомирова, А. Цыганкова, Ю. Щекотова, А. Лоскутова, М. Броннера, Е. Подгайца, Е. Стецюка...

Особое место в их числе занимает Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов Б. Кравченко, премьера которого состоялась в 1962 году [5, 82]. Своим рождением он обязан творческому союзу композитора с выдающимся представителем ленинградской исполнительской школы, домристом-виртуозом Эммануилом Ароновичем Шейнкманом, ставшим его первым исполнителем [6, 47]. Очевидно, что сотрудничество Кравченко и Шейнкмана во многом повлияло на арсенал исполнительских приемов, используемых в данном сочинении.

Идея концертирования в сочинении Кравченко реализована не только в характерном для жанра концерта «соревновании» солиста и оркестра, но и в своеобразной игре с формой. Это одночастное произведение сочетает черты различных форм: циклической, сонатной, рондальной. Столь же оригинальны и ярки исполнительские приемы, к которым обращается композитор.

Две противопоставляемые, находящиеся в постоянном взаимодействии сферы, виртуозная и кантиленная, в партии домры подчеркнуты разнообразием исполнительских приемов, которые предъявляют высокие требования к владению инструментом. Буквально с первых нот слушатель погружается в мир блестящей домровой виртуозности.

Одной из важных особенностей музыкального языка концерта является частая и порой неожиданная смена ритма. Для домриста этот момент представляет сложность, прежде всего в виду специфики одного из основных приемов игры — так называемых *переменных ударов*. Для примера обратимся к главной теме сочинения, отмеченной чрезвычайным ритмическим разнообразием. Особого внимания солиста требует соединение квартоль/триоль и его ритмическое обращение триоль/квартоль. Неравное количество ударов осложняет выбор штрихового решения. Проблема заключается в том, что в условиях неравномерного ритмического дыхания важнейшей задачей является сохранение логики мелодического развертывания. Главная тема отличается чрезвычайной гибкостью дыхания, и неверно выбранный штрих с большой вероятностью нарушит ее цельность и выразительность. Данная задача может решена двумя способами. С одной стороны, возможно следовать по пути наименьшего сопротивления, избегая некоторых исполнительских сложностей (например, так называемых «подцепов»: ударов вверх при переходе со струны на струну), требующих от домриста особенно тщательной технической проработки (пример 1). Однако в подобной ситуации, очевидно, придется пожертвовать интонационно оправданными штрихами и ровностью пульсации. С другой стороны, выбор штрихов может быть предопределен исключительно образно-интонационными особенностями темы, однако эта ситуация вызовет ряд исполнительских сложностей. Например, в одном из подобных случаев возникает «подцеп» на широком интервале (совмещенный со скачком в левой руке), при котором отсутствует опорное движение вниз при переходе от одного вида ритмической группировки к другому (пример 2).

Пример 1. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Первый вариант штрихового решения главной темы

Домра малая 

Пример 2. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Второй вариант штрихового решения главной темы

Домра малая 

Очевидно, что выбор штрихов, как и формирование аппликатуры для исполнения главной темы, должны исходить из уровня технической подготовки солиста. Однако главным является, быть может, вопреки удобству исполнения, соблюдение логики развития музыкального материала.

Отдельного рассмотрения требует исполнение кантилены в концерте Кравченко. Данная сфера расположена во втором разделе сочинения, выполняющего функцию побочной партии сонатной формы или медленной части с точки зрения трехчастного цикла, либо контрастного эпизода, если рассматривать сочинение в рамках формы рондо. Стоит отметить, что композиция концерта ставит перед исполнителем проблему ее осмысления и интерпретации. Если раздел трактуется в качестве эпизода или побочной партии, темповый контраст должен быть менее выраженным, чем если относиться к этому материалу как к подобию медленной части цикла. В такой ситуации контраст может быть более существенным, а подготовка его появления менее интенсивной.

Контрастность кантиленного раздела по отношению к первой теме подчеркнута иными исполнительскими средствами, например, приемом *tremolo*, позволяющем добиться воздушного *pianissimo*, когда границы атаки и снятия звука становятся почти неосознаваемыми. Учащенные переменные удары, которые в *tremolo* сливаются в непрерывный звуковой поток, в зависимости от их концентрации наполняют звук разной степенью напряжения. Важно отметить, что Кравченко использует *tremolo* в различных смысловых контекстах: как в моменты тихого звучания, так и в кульминациях, как это происходит при возвращении лирического материала в динамизированной репризе. В репризе нежная лирика мелодии становится гораздо более взволнованной и напряженной, нежели в экспозиционном разделе. Подчеркнуть это отличие можно приближенным к ритмизованному и вместе с тем максимально частым *tremolo*, которое способствует созданию напряжения даже в динамике *pianissimo*.

Согласно авторскому указанию, тема кантиленного раздела исполняется на струне **Е** в первом ее проведении и на струне **А** во втором. В этом указании кроется существенный выразительный смысл. Дело в том, что «пение» на одной струне, несмотря на известные технические сложности, придает мелодической линии единую тембровую краску. Однако в данной ситуации необходимо принять во внимание специфику конкретного инструмента. Даже у самых высококачественных мастеровых домр верхний регистр второй и третьей струн не всегда звучит так же ярко и убедительно, как на первой струне **Д**. Например, в данном случае первое проведение побочной темы оканчивается самым высоким звуком — си второй октавы (пример 3). На струне **Е** эта нота располагается на накладке, являющейся продолжением грифа на корпусе. Вероятно, в результате сложности в полноценном качественном исполнении столь высокой для самой низкой струны ноты станет недостаточно чистый и громкий звук (с учетом пометки *mezzo forte*), что будет противоречить самому характеру тематизма и его роли в выразительном спектре концерта. В подобном случае, на наш взгляд, может быть оправдан отход от авторского указания, а именно — перенос второй половины темы, расположенной в высоком регистре, на вторую струну **А**.

Пример 3. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.
Кантиленная тема второго раздела

The musical score for Example 3 consists of two systems. The first system features the Domra (labeled 'Домра малая') in the upper voice and Piano (labeled 'Ф-п.') in the lower voice. The Domra part begins with a 'sul E' instruction and a 'p cantabile' dynamic marking. It includes a triplet of eighth notes. The Piano accompaniment starts with a 'p' dynamic and features a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the Domra melody with a 'mf' dynamic and includes a triplet of eighth notes. The Piano accompaniment also features a triplet of eighth notes and a 'mf' dynamic marking.

Кульминационный момент противостояния виртуозной и кантиленной сфер приходится на каденцию. Ее открывает новый материал песенного происхождения, достаточно быстро обретающий элементы виртуозности, которые обогащают развитие довольно сложными в исполнительском отношении двух- и трехголосными хроматическими пассажами. В результате общее динамическое напряжение стремительно усиливается. И когда виртуозное начало, кажется, одерживает верх, на гребне развития возникает кантиленная тема второго раздела концерта. Кардинально переосмысленная, уже не лирическая песня, а гимн, она знаменует перелом в развитии не только каденции, но и всего сочинения.

Пример 4. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Каденция солиста.
Переосмысленная кантиленная тема второго раздела

The musical score for Example 4 is for the Domra (labeled 'Домра малая'). It features a series of chords and a triplet of eighth notes. The score includes dynamic markings 'ff' and 'Б.п.' (pizzicato).

В результате мелодическая линия «рассыпается», словно столкновение двух сфер привело к их взаимному уничтожению. Динамической точкой каденции является по существу обрушившие мелодию хлесткие диссонирующие аккорды в высоком регистре, перемежающиеся акцентированными ударами за подставкой (пример 5).

Пример 5. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Заключительный раздел каденции



Произошедшее радикально меняет образный строй концерта. Появляется новый материал, по жанру представляющий собой марш (пример 6). С точки зрения формы целого, его появление можно рассматривать как начало финала моноцикла.

Пример 6. Б. Кравченко. Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов. Маршевая тема

Разнообразным и сложным является набор исполнительских приемов, к которым обращается композитор в каденции. Их концентрация в данном разделе формы представляется максимальной. Музыка не утрачивает своей выразительности во многом благодаря попытке «примирить» кантиленную и виртуозную сферы. Происходит это путем контрапунктического наложения приемов звукоизвлечения. В качестве примера приведем эпизод, в котором домра исполняет мелодию *tremolo* в верхнем голосе, сопровождая ее *pizzicato* пальцами левой руки² в нижнем (пример 7).

Пример 7. Б. Кравченко Концерт для домры и оркестра русских народных инструментов. Каденция

В этот момент виртуозная составляющая оказывается в подчинении у кантилены. Прием *pizzicato* пальцами левой руки в данном случае подчеркивает выразительность кантиленного материала. Техническая сложность исполнения подобного соединения придает каденции особое драматическое напряжение, которое возникает вследствие увеличения натяжения струны при ее оттягивании «сдергиванием». Задача исполнителя заключается в том, чтобы избежать при этом динамического колебания тянущегося звука мелодии, для чего необходимо максимально плотно удерживать палец левой руки на грифе.

Как было сказано, выразительной и динамической вершиной каденции является проведение темы *tremolo* трезвучными аккордами (пример 4). Подобное изложение кантиленой мелодии свидетельствует о существенной динамизации развития, однако само ее появление говорит о том, что «песня» оказывается в силах противостоять виртуозному началу. Исполнителю чрезвычайно важно, несмотря на громкую звучность и маркированность каждого аккорда, добиться их качественных, максимально гибких соединений³. Возникающие в противном случае динамические «пустоты» между аккордами неминуемо приведут к спаду эмоциональной наполненности, что противоречит самой идее итога драматизации.

Отдельного обсуждения заслуживают исполнительские приемы, заимствованные из исполнительской практики других струнных инструментов. Это заимствование — своего рода эксперимент, и потому оно как нельзя лучше поддерживает игровой дух сочинения. Например, материал раздела с авторским указанием «подражая балалайке» изложен аккордами с соблюдением традиционного для балалаечного наигрыша способа штриховой организации (пример 8).

Пример 8. Б. Кравченко Концерт для домры с оркестром русских народных инструментов.

Фрагмент, адресующий к балалаечному наигрышу

Подражая балалайке

Домра малая

Ф-п.

др.

Также в последующих разделах встречается *дробь* — специфический прием игры на балалайке⁴, свойственный гитарной музыке. В известной степени театральный эффект возникает благодаря приему *pizzicato* пальцами левой руки, в котором правая рука исполнителя не задействована вовсе. Он заимствован из скрипичной, а также гитарной исполнительских практик. Примечательно, что все эти приемы, поддерживающие концертный тонус произведения, вошли в обиход домровой литературы.

В Концерте для домры и оркестра русских народных инструментов Бориса Кравченко чрезвычайно убедительно претворена песенная лирика в ее сопоставлении с мощной энергией народного танца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волчков Е. А. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: специальность 17.00.02: автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — Ростов-на-Дону, 2011. — 26 с.
2. Вольская Т. И., Гарева И. В. Колористические приемы игры на домре: методическое пособие для преподавателей, исполнителей, композиторов, студентов среднего и высшего звена обучения. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2018. — 68 с.
3. Нечепоренко П. И., Мельников В. И. Школа игры на балалайке. — Москва: Музыка, 1988. — 184 с.
4. Сенчуров М. И. Об аппликатуре на балалайке // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сб. статей / Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Факультет народных инструментов; ред.-сост.: М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. — Санкт-Петербург: СПбГК, 2004. — С. 5–19.
5. Сергеева И. Н. Произведения композиторов Ленинграда — Санкт-Петербурга для домры (опыт составления каталога) // Вопросы исполнительства на струнных народных инструментах: сборник статей. Выпуск 2 / ред. сост. М. И. Сенчуров, Ю. Л. Ногарева. — Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская гос. консерватория, 2009. — С. 77–87.
6. Шкрёбко Н. Н. Эммануил Аронович Шейнкман (1939–1995): лекция по дисциплине «История исполнительского искусства». — Санкт-Петербург: Скифия-принт, 2019. — 48 с.

REFERENCES

1. Volchkov E. A. Kongsert dlya trekhstrunnoy domry v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov [Concert for three-string domra in the works of Russian composers]: special'nost' 17.00.02: avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoi stepeni kandidata iskusstvovedeniya [specialty 17.00.02: abstract of the dissertation for the degree of Candidate of Art criticism]. Rostov State Conservatory named after S. V. Rachmaninov. Rostov-on-Don, 2011. 26 p.
2. Volskaya T. I., Gareeva I. V. Koloristicheskie priyomy igrы na domre: metodicheskoe posobie dlya prepodavatelej, ispolnitelej, kompozitorov, studentov srednego i vysshego zvena obucheniya [coloristic techniques of playing the domra: manual for teachers, performers, composers, students of secondary and higher education]. Yekaterinburg: Ural Musorgsky state conservatory, 2018. 68 p.
3. Necheporenko P. I., Melnikov V. I. Shkola igrы na balalajke [The school of playing the balalayka]. Moscow: Music, 1988. 184 p.
4. Senchurov M. I. Ob applikature na balalajke [About fingering on the balalaika]. Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh [Questions of performance on stringed instruments]: Collection of works. Vol. 1, comp. and ed. by M. I. Senchurov, Y. L. Nogareva. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2004. P. 5–19.

5. *Sergeeva I. N.* Proizvedeniya kompozitorov Leningrada — Sankt-Peterburga dlya domry (opyt sostavlениya kataloga) [Music by composers of Leningrad — St. Petersburg for domra (experience in cataloging)] // *Voprosy ispolnitel'stva na strunnykh narodnykh instrumentakh: sbornik statey* [Questions of performance on string folk instruments: a collection of articles], vol. 2 / comp. and ed. by M. I. Senchurov, J. L. Nogareva. St. Petersburg: St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov, 2009. P. 77–87.
6. *Shkrebko N. N.* Emmanuil Aronovich Shejnkman (1939–1995): lekciya po discipline «Istoriya ispolnitel'skogo iskusstva» [Emmanuil Aronovich Shejnkman (1939–1995): lecture on the discipline «History of performing art»]. Saint-Petersburg: Skifiya-print, 2019. 48 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Развитию жанра концерта для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов посвящено исследование Е. В. Волчкова [1].
- ² Подробнее о специфике данного приема см.: [2].
- ³ Для качественных соединений аккордов чрезвычайно важно правильно подобрать аппликатуру. При решении данной задачи можно обратиться к работе М. И. Сенчурава, посвященной исполнению двойных нот на балалайке: автор предлагает «закреплять за определенным голосом свой палец и передвигать его по грифу скольжением; <...> избегать “перескока” одного и того же пальца со струны на струну в соседних интервалах» [4, 7]. Полагаем, этот принцип применим и к аккордовой технике на струнных народных инструментах. Руководствуясь им, исполнителю удастся добиться максимально возможной связности между аккордами.
- ⁴ Подробнее об этом см.: [3, 37].