

На правах рукописи

СМИРНОВА Татьяна Николаевна

**ТРАНСКРИПЦИОННОЕ ТВОРЧЕСТВО В СОВРЕМЕННОМ
ДОМРОВОМ ИСКУССТВЕ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону — 2016

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВО
«Воронежский государственный институт искусств»

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор
Трембовельский Евгений Борисович

Официальные оппоненты:

Имханицкий Михаил Иосифович
доктор искусствоведения, профессор,
Российская академия музыки им. Гнесиных,
профессор кафедры баяна и аккордеона

Мурадян Галина Викторовна
кандидат искусствоведения, доцент,
Ростовская государственная
консерватория им. С. В. Рахманинова,
доцент кафедры эстрадно-джазовой музыки

Ведущая организация

ФГБОУ ВО «Саратовская государственная
консерватория им. Л. В. Собинова»,
кафедра теории музыки и композиции

Защита состоится «26» декабря 2016 г. в 18.00 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова
по адресу:

344002, г. Ростов-на Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Ростовской государственной
консерватории им. С. В. Рахманинова и на сайте <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>

Автореферат разослан «__»_____2016 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Дабаева Ирина Прокопьевна

Общая характеристика работы

Трехструнная домра занимает в настоящее время все более прочные позиции в музыкальной жизни. Постоянно пополняется корпус талантливых исполнителей, постепенно ширится домровый репертуар, многокрасочнее становится его жанровая палитра, совершенствуется инструментарий, множится число первоклассных солистов и ансамблей однородного или смешанного состава. Одна из существенных тенденций — сочетание народных инструментов (в их числе и домры) с симфоническим оркестром (например, в жанре концерта), или с его отдельными группами. Все большее число маститых и молодых композиторов приобщается к данной сфере творчества¹. Совокупность этих и многих других сопутствующих линий ее развития способствует преодолению изначально этнографических рамок народного инструментария и вхождению его в реестр профессионально-академической культуры.

Указанные позитивные тенденции не снимают, однако, тех старых и вновь нарождающихся проблем, которые требуют решения. Одна из самых острых среди них — нехватка оригинального репертуара. Эта проблема, несмотря на очевидные сдвиги в ее разрешении, объясняется сравнительно молодым возрастом инструмента. Вполне естественно, что домристы не ждут самопроизвольного изменения ситуации и потому постоянно подключают к своему репертуару произведения для других инструментов, чем и объясняется исключительная и все возрастающая роль транскрипционной деятельности. Именно она, в первую очередь, и стала тем каналом, через который домра вошла в мир академического искусства.

Дело не только в малом пока числе оригинальных домровых опусов, а и в неизбывном стремлении приобщиться к высшим достижениям музыкальной культуры всех времен и народов. Этим стимулом объясняется уже не одну сотню лет практикуемое создание новых транскрипций не только для «молодых инструментов», а и для тех, репертуар которых, как может казаться, наполнен до краев. Вспомним хотя бы о концертных переложениях Брамса, Шумана, Мендельсона, Листа, Бузони, Рахманинова, Гинзбурга, Денисова и Шнитке для рояля, оркестра и разного рода ансамблей

¹ Показательны в этом отношении опыты М. Броннера, С. Губайдулиной, Г. Зайцева, Т. Сергеевой, М. Цайгера и др. по созданию новых произведений для домры, а также включение в наметившуюся тенденцию выпускников композиторских отделений. Один из недавних примеров — создание выпускницей Ростовской консерватории им. С. В. Рахманинова В. Горочной цикла-мистерии «Нити сопричастности» для домры, фортепиано и поющей чаши.

таких, к примеру, шедевров, какими являются баховская Чакона и паганиниевские капризы, шубертовские песни и Лирические пьесы Грига. Тем более желанным становится включение подобных шедевров в репертуар народных инструментов. Сегодня транскрипции произведений разных эпох и стилей являются важной (возможно даже основной) частью репертуара домристов. Среди них — опусы Скарлатти, Рамо, Баха, Паганини, Сарасате, Венявского, Вьетана, Глинки, Чайковского, Бородина, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Слонимского, Щедрина и многих других композиторов.

Степень трансформации оригинала в накопленных к настоящему времени транскрипционных работах для домры бывает различной. Она мотивируется, в первую очередь, конкретным замыслом. В одних случаях определяющим является стремление сохранить первотекст, внося в него лишь самые необходимые штриховые и аппликатурные указания, в других — желание подчинить его своим собственным творческим побуждениям. Но большее или меньшее вторжение в оригинал происходит всегда — как в случаях домысливания и преобразования избранного произведения, так и при сбережении его текста в новых инструментальных условиях (последний подход сознательно практиковал В. Борисовский в своих транскрипциях для альты). Домровая литература изобилует и образцами, основанными на фольклорных источниках (песенных или инструментальных), которые нередко принимают вид оригинальных пьес, причисляемых к транскрипциям. В этом сказываются давние традиции. Еще Лист создавал по-разному соотносимые с оригиналом транскрипции не только на сочинения и темы композиторов, а и на народные (в основном песенные) образцы венгерской и многих других европейских национальных культур. «Несомненно, — отмечал Я. Мильштейн, — Лист делал различие между своими строгими и свободными переложениями, между простыми обработками и фантазиями. Об этом свидетельствует хотя бы то, что он ввел ряд новых обозначений для транскрипций», в том числе обработки, фантазии, парафразы, переложения, фортепианные партитуры и другие². Видный исследователь фортепианной транскрипции Б. Бородин, считая транскрипцию родовым понятием и учитывая два вида трансформации материала — техническую и интерпретирующую, предлагает разграничивать по этому признаку переложение и обработку³. Вслед за ним Л. Скачко в работе об аккордеонной

² Мильштейн Я. И. Ф. Лист. — В 2-х т. / Я. И. Мильштейн. — М.: государственное музыкальное издательство, 1956. — Т. 1. — С. 188.

³ Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования / Дисс... доктора искусств. 17.00.02. — М.: МГК им. Чайковского, 2006. — 434 с.

транскрипции членит ее, как понятие обобщающее, на переложение, редакцию и обработку⁴.

Уже сложившейся нормой стало выполнение переложений для домры самими исполнителями. Нередко оно осуществляется интуитивно и как бы на ощупь. В ходе практической работы при этом, конечно, приобретается аранжировочный опыт, который затем передается от домриста к домристу, от преподавателя к ученику. На этом пути встречается немало творческих удач, хотя и появление посредственных и откровенно слабых работ почти неизбежно. Но главное, что в итоге становятся очевидными довольно-таки сложные задачи, встающие перед аранжировщиком, решение которых не может быть спонтанным. Ведь оно предполагает возможность не просто использования, а некоего вживления аранжируемых объектов в новую звуковую среду. А это, в свою очередь, требует достижения такой органичности во взаимодействии материала старого и привнесенного, которая только и способна создать впечатление абсолютной естественности пребывания первоисточника в иных тембровых, регистровых и артикуляционно-штриховых условиях.

Необходимость постоянного и научно обоснованного совершенствования аранжировочных навыков музыкантов любого ранга и уровня профессиональной готовности (как исполнителей, так и композиторов) не вызывает сомнения. В этой связи сам собой назревает вопрос теоретического осмысления накопленного в музыкальной практике опыта транскрибирования и вытекающих из него проблем. Ведь оно, в конечном счете, будет способствовать качественному выполнению разного рода транскрипций для русской домры (и не только для нее). Все вышеизложенное высвечивает **актуальность** предпринятого исследования.

Объект исследования: транскрипции для трехструнной домры.

Предмет исследования: транскрипционная сфера домрового искусства, его инструментальная специфика и возможности.

Музыкальный материал составили, в основном, опубликованные транскрипции, а также нотные рукописи. Внимание уделялось и тем особым образцам транскрипционного жанра, в которых реализовались творчески индивидуальные замыслы их создателей. Среди них оригинальные опусы, в основу которых положены фольклорные источники, например, Фантазия на тему песни «Сронила колечко» М. Цайгера для балалайки соло,

⁴ Скачко Л. В. Транскрипция в системе современного аккордеонного искусства / Автореферат...канд. искусств. 17.00.02. – Минск, 2016. – 25 с.

сравниваемой с ее домровым вариантом, и «Пьеса на тему русской народной песни „Ничто в полюшке не колышется“» А. Цыганкова. Рассматривались также переложения, создаваемые по типу простой «адаптации» первоисточников. Большая их часть принадлежит исполнителям-домристам — А. Александрову, Р. Белову, Н. Бурдыкиной, В. Евдокимову, Е. Климову, В. Круглову, С. Лукину, М. Савченко, Ю. Филатову, А. Цыганкову (из них только А. Цыганков имеет композиторское образование). Автор исследования привлек и некоторые свои переложения, апробированные в концертной и педагогической деятельности, среди которых есть сочинения воронежских композиторов.

Цель диссертации: выявить и теоретически осмыслить особенности транскрипционного творчества в сфере домрового искусства.

Задачи исследования:

— уяснить побудительные мотивы к созданию домровых транскрипций;

— уточнить понятия транскрипции и ее разновидностей, их исторические проявления и функции;

— выявить функционирование домрового искусства в контексте различных пластов музыкальной культуры.

— зафиксировать непреходящее значение транскрипций в процессе академизации инструмента;

— рассмотреть домровый инструментально-тембровый генезис как важную константу в работе домриста-аранжировщика;

— постичь специфику домровых штрихов, отчасти в соотнесении с иным инструментарием;

— осмыслить в качестве аранжировочных традиционные и новые домровые темброво-исполнительские приемы звукоизвлечения и звуковедения;

— осуществить анализ транскрипционных работ в их соотнесении с первоисточниками и на его основе задаться вопросами аксиологического характера;

Степень разработанности проблемы. Искусство транскрипций в отечественном музыковедении представлено в теоретических трудах Б. Бородина, Н. Давыдова, О. Девуцкого, Н. Иванчей, Г. Когана, Ф. Липса, М. Паршина, Н. Прокиной, Н. Режениновой, В. Руденко, О. Сайгушкиной, Л. Скачко, В. Юзефовича, С. Ярошевского и др. В них разрабатываются, в основном, конкретные проблемы фортепианного, скрипичного, альтового, флейтового, баянного, балалаечного, аккордеонного, хорового транскрибирования, осуществляются опыты разграничения и систематизации

разновидностей транскрипций, исследуются вопросы их зарождения и эволюции в указанных сферах, анализируются техники и практики переложения. В области домровых транскрипций научная литература отсутствует, в силу чего большая часть вопросов и проблем, выдвинутых в данной диссертации, остается не изученной.

Этим и определяется ее *научная новизна*. Предпринятое исследование является первым в сфере транскрипций для домры. В нем впервые комплексно выявлена и теоретически обоснована проблематика, связанная с практикой их осуществления. Домровая транскрипция представлена как нотнописьменная интерпретация⁵, допускающая различную степень трансформаций и модификаций первоисточника, определяемую не только чисто художественными намерениями транскриптора, а и инструментариумом. Вопросы домрового транскрибирования впервые ставятся в связи с тембровыми, штриховыми, артикуляционными, динамическими и фактурными возможностями инструмента, его строем и диапазоном. Особо заострена актуальнейшая проблема домровых штрихов. В отличие от существующих методических пособий, где они обычно рассматриваются с точки зрения сугубо технических и узко инструментальных исполнительских движений, в диссертации предпринято научное осмысление их специфики, одна из целей которого — устранение понятийно-терминологического разнобоя. Впервые представлены с аранжировочных позиций и приемы звукоизвлечения, используемые в домровом исполнительстве. По-новому осмыслены и снабжены определениями такие явления как вибрато и тремоло.

Методологическая и источниковедческая база. В основе методологии исследования лежит комплексный подход, сочетающий конкретно-исторический, культурологический, сравнительно-аналитический и интерпретационный методы. Теоретическим фундаментом в разработке его сквозной темы стали труды по транскрипциям перечисленных ранее ученых, а некоторые исторические сведения извлечены, кроме того, из трудов А. Белкина, Д. Варламова, К. Верткова, А. Переседы, А. Фаминцына. Исключительно полезной в данном ракурсе стала комплексная монография М. Имханицкого «История исполнительства на русских народных инструментах», в которой автор воссоздал, в частности, и непростую историю домры, а также осуществил обзор оригинального домрового

⁵ В диссертации не рассматриваются случаи устного транскрибирования первоисточника, которые встречаются в исполнительской практике при игре домристов, к примеру, балалаечных произведений.

репертуара⁶. Решению проблем данной диссертации косвенно способствовали труды о домровом искусстве, даже те, в которых не затрагиваются транскрипционные сочинения. Представляется убедительным выделение А. Желтировой трех стадий эволюции домры в письменной традиции: возрождения, фольклоризма и стилевого плюрализма⁷. В диссертации о домровом концерте Е. Волчков зафиксировал начало сольной карьеры инструмента и его академизации годом создания Н. Будашкиным первого концерта для домры с оркестром народных инструментов (1945)⁸. Многоэтапный путь домрового исполнительства воссоздан в диссертации Е. Скрыбиной⁹, а проблемы обучения на домре выдвинуты в работах Т. Варламовой¹⁰ и К. Шарабидзе¹¹, которые и отметили необходимость осмысления «адаптированных» для домры произведений. При постановке вопроса о месте домрового искусства в сложной иерархии музыкальной жизни немало инспирирующих суждений было почерпнуто из монографии В. Конен, обратившей внимание на сферы искусства (третий пласт), не относящиеся напрямую ни к фольклору (первый пласт), ни к композиторскому творчеству (второй пласт). Логическое продление данной концепции позволяет сделать обобщение о способности домрового искусства представлять каждый из этих пластов с тем или иным склонением к одному из них.

Вообще проблема транскрипций соприкасается со многими музыковедческими темами, привлеченными в данном исследовании. Среди них важными представляются, в частности, теория А. Соколова о договаривании «своего» и «чужого»¹², а также суждения М. Арановского об

⁶ *Имханицкий М. И.* История исполнительства на русских народных инструментах / уч. пособ. для музыкальных вузов и училищ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. – 351 с.

⁷ *Желтирова А. А.* Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции / Дисс...канд. искусств. 17.00.02. –Магнитогорск, 2009. – 200 с.

⁸ *Волчков Е. А.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов / Дисс...канд. искусств. 17.00.02. – Ростов-на-Дону, 2011. – 229 с.

⁹ *Скрыбина Е. Г.* Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития / Дисс...канд. искусств. 17.00.02. – Магнитогорск, 2009. – 279 с.

¹⁰ *Варламова Т. П.* Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования / Дисс...канд. педагогических наук. 13.00.08, 13.00.02. – Москва, 2010. – 206 с.

¹¹ *Шарабидзе К. Б.* Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика (на материале учебно-воспитательной работы в классе домры) / Дисс...канд. педагогических наук. 13.00.02. – Москва, 2012. – 210 с.

¹² *Соколов А. С.* Введение в музыкальную композицию XX века. Учеб. пособие. – М.: ВЛАДОС, 2004. – С. 11.

«отождествлении» и «растождествлении»¹³, которые напрямую относятся к вопросам модификации «чужого» текста. При осмыслении жанровой природы транскрипций атрибутивными стали обобщения о «сопровождающих» (М. Арановский), «пограничных» (Л. Казанцева), «производных» (Н. Рыжкова), «транскрипционных» (Н. Катонина) и «вторичных» (Н. Прокина) сферах музыкального творчества. Постижению природы транскрипций способствовали и суждения П. Волковой о реинтерпретации, переосмыслении и интерпретации¹⁴.

А в вопросах переосмысления тембра в аранжировках для домры были учтены как обобщающие суждения Б. Асафьева, Г. Берлиоза, А. Веприка, О. Мессиаана, Н. Римского-Корсакова, Д. Рогаль-Левицкого и других авторов, так и положения сравнительно недавних трудов И. Шабуновой¹⁵ и М. Пекарского¹⁶. Важнейшим методологическим источником в разработке понятий «артикуляция» и «штрих» в общетеоретическом аспекте и применительно к народным инструментам стала система М. Имханицкого¹⁷. По вопросам лада в его двух ипостасях (модальной и тонально-функциональной), а также модального развития автор опирался на исследования Ю. Холопова, Е. Трёмбовельского и М. Ройтерштейна. Теоретической основой по теме «композитор и фольклор» послужили, в первую очередь, исследования И. Земцовского, Г. Головинского и Г. Орджоникидзе.

Теоретическая и практическая значимость. Материалы настоящей диссертации могут быть привлечены для дальнейших исследований в сфере транскрипций, а отдельные ее положения, например, о штрихах и включении домрового искусства в различные пласты музыкальной культуры, способны стать источником дальнейших разработок общенаучного характера. Теоретические обоснования и систематизация практики домровых переложений направлены к использованию в классах домры, а также на

¹³ Арановский М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.

¹⁴ Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) / научное издание. – Краснодар: ООО Издательский дом «ХОРС», 2008. – 200 с.

¹⁵ Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре / учебное пособие. – Ростов-на-Дону: издательство РГК им. С. В. Рахманинова, 2011. – 261 с.

¹⁶ Пекарский М. И. Жизнь и любовь барабанного организма. – М.: ООО Самполиграфист, 2014. – 320 с.

¹⁷ Среди многочисленных трудов М. Имханицкого по этой проблеме назовем одно из его последних учебных пособий: *Имханицкий М. И.* Новое об артикуляции и штрихах в музыкальном интонировании. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. – 232 с.

занятиях по следующим дисциплинам: «Аранжировка», «Инструментовка», «Педагогическая практика», «Методика» и «История исполнительства на русских народных инструментах», «История музыки», «Анализ музыкальных произведений». Некоторые выводы, например, о структуре репертуара и о специфике инструментария, могут позитивно влиять на концертно-исполнительскую и конкурсную деятельность.

Положения, выносимые на защиту:

1. Домровая транскрипция как своего рода нотнописьменная интерпретация допускает различную степень трансформаций и модификаций первоисточника, определяемую художественным замыслом транскриптора и инструментарием.

2. Транскрипционные работы имеют исключительное значение в процессах академизации домрового искусства и его приобщения к мировым достижениям художественной культуры.

3. В условиях очевидной академизации домра не теряет изначальных качеств народного инструмента, а также способности представлять различные пласты современного музыкального творчества соответственно характеру мышления музыканта. При этом профессиональная среда обеспечивает домровому искусству наилучшие условия для развития.

4. Определяющим фактором в работе аранжировщика служит инструментально-тембровый генезис, предопределяемый конструкцией инструмента и приемами звукообразования на нем. Важнейшее значение штрихов и их градация выявляются в шкале степеней интонационно-тоновой и фразировочной слитности-раздельности при учете того, что соседние в этой шкале штрихи часто не отделяются друг от друга определенно и резко — между ними образуются пограничные зоны.

5. Взвешенная, аксиологически направленная характеристика транскрипций осуществима путем аналитического соотнесения с первоисточником параметров фактуры, голосоведения, фразировки, регистрово-тембрового колорита и, конечно, партии солиста.

Апробация работы. Диссертация обсуждена на кафедре теории музыки Воронежского государственного института искусств и рекомендована к защите. Ее основные положения изложены в одиннадцати публикациях автора, четыре из которых в научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Отдельные результаты апробированы в докладах на научных и научно-практических конференциях: VI Всероссийской конференции «Болховитиновские чтения – 2013: Искусство в контексте современной культуры» (Воронеж, 2013); Региональной конференции «Актуальные проблемы современного инструментального

исполнительства» (Курск, 2014); VIII Международной конференции «Болховитиновские чтения –2015: Человек в искусстве: в поисках национальной идентичности» (Воронеж, 2015), Всероссийской конференции «Актуальные вопросы музыкознания» (Челябинск, 2016). Материалы исследования составили содержание авторских мастер-классов и лекционных курсов, проводившихся в музыкальных образовательных учреждениях Воронежа, Липецка и Тулы по линии повышения квалификации преподавателей.

Структура диссертации включает Введение, три главы, Заключение, Список литературы и Нотные примеры. Таблицы и схемы помещены в тексте диссертации. Главы состоят из разделов и очерков.

Основное содержание диссертации

Во *Введении* обосновывается актуальность темы и степень ее разработанности, определяются объект, предмет и материал исследования, формулируются цель, задачи и положения, выносимые на защиту, раскрывается методологическая и источниковедческая база, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, структура.

Глава I «Транскрипция как жанр и вид деятельности» состоит из двух разделов. В *первом разделе «Транскрипция и ее разновидности. Включение „вторичных произведений” в домровый репертуар»* фиксируется область музыкального творчества, представленная такими его видами как аранжировка, обработка, переложение, парафраз, попури, редакция, версия, инструментовка и собственно транскрипция. Эти виды основаны на привлечении каких-либо уже существующих образцов и не всегда имеют между собой четкие разделительные границы. Будучи более или менее автономными, они вместе с тем как бы наплывают друг на друга. В силу этого композиторы и транскрипторы указанные жанровые обозначения нередко используют как взаимозаменяемые, да и в теории отсутствует единая система определений. Термин же «транскрипция» применяется (в том числе в данной работе) двойко — в узком смысле (самостоятельный жанр) и в широком (обобществление разного рода композиций с «чужим» текстом — то же, что *arrangement*). В этом втором значении он близок определению «вторичное» или «производное» произведение. Осмысление существующих опытов систематизации транскрипционных работ, выполненных в трудах вышеуказанных исследователей, в диссертации осуществляется параллельно с их историческим обзором. Вообще поднятая тема соприкасается со многими затрагиваемыми проблемами, например: о традиции и новаторстве, об

интерпретации и редактировании, о реинтерпретации и переосмыслении, о «договаривании» чужого текста, о стилевом взаимодействии и, конечно, об авторстве и заимствованиях.

Побудительные мотивы к созданию домровых транскрипций многообразны. В первую очередь они определяются стремлением расширить репертуар исполнителей за счет, в частности, произведений «мертвого периода» в истории домры¹⁸ и тем самым включить соответствующий род творчества в мировую музыкальную культуру в роли полноправного представителя. Первоисточники эти естественно подвергаются частичной модификации, которая позволяет обнаружить степень эластичности, мягкости, податливости и многовариантности их материала. И здесь встает всегда интересная и захватывающая проблема их выбора, укрупняемая тенденциями современной музыки к интенсивному раздвижению звукового пространства. Ведь транскрипция этому немало способствует как особая форма интерпретации, к которой музыка всегда была предрасположена в принципе. Подчеркнем, что модификация первоисточника в транскрипциях для домры может нести с собой не только неизбежные потери, но и приобретения, поскольку этот инструмент обладает большой суммой своих преимуществ, зафиксированных в диссертации¹⁹. В отдельных случаях их учет способен даже внести в произведение не выявленные ранее содержательные смыслы и краски, которые в нем возможно были потенциально предопределены. Все это делает исключительно актуальным теоретическое осмысление проблем переложения и переделывания традиционных текстов.

Во *втором разделе* первой главы *«Домровое искусство в контексте различных пластов музыкального творчества»* говорится об исторических параметрах существования домрового искусства в контексте его исключительной способности внедряться в различные исторические и социальные пространства культуры. В определении пластов музыкального творчества в диссертации использована концепция В. Конен. Она расширила традиционную двухпластовую схему его членения на фольклор как своего рода почву (первый пласт) и профессиональную музыку (второй пласт), добавив к этой схеме, по ее формулировке, третий пласт, «представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в

¹⁸ Известно, что история домры, прерванная в XVII веке в связи с запретом скоморошества, была продолжена лишь на рубеже XIX–XX столетий, когда В. Андреев ввел семейство домр в созданный им Великорусский оркестр.

¹⁹ Данные соображения могут относиться к транскрипциям для любых других инструментов.

демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами»²⁰. Несмотря на разнородность и непохожесть этих видов — от искусства трубадуров, фроттол и вилланелл эпохи Возрождения и до, к примеру, бытовой песни, городского романса, некоторых опытов вокально-инструментальных ансамблей и рок-музыки — они действительно обобщаемы по таким признакам как: предназначенность для бытового музицирования и некоторая облегченность содержания и музыкального языка. Отсюда и массовость — одна из важнейших черт, отраженных, в частности, в определениях «массовая музыка», «окружающая нас музыка» (Г. Бесселер), «*mezzo-muzika*» (К. Вега) «серьезно-легкая музыка» (В. Прокофьев), «третья музыка» (В. Сыров) и ряде других.

Изначально домра, как и балалайка, — носители сугубо народной культуры (первый пласт), поскольку на них исполнялись преимущественно чистые образцы русского фольклора. В оркестре же В. Андреева, в основном, пропагандировалась музыка третьего пласта с очевидными следами фольклорной зависимости и, отчасти, облегченной транскрипционной жанровости. Это разнообразные танцы, поурри, обработки, вариации, фантазии на народные темы, думки, сказы и салонные пьесы типа вальса «Фавн», «Бабочки» и «Орхидеи» руководителя оркестра. Основная цель — своевременная и актуальная — определялась популяризацией русских инструментов. Вероятно, совсем не случайно, что домра (и не только она) массовой слушательской аудиторией принималась, в основном, как безусловный носитель народной культуры вместе с отпочковавшимися от нее зонами третьего пласта. Даже когда на ней звучала музыка других народов и иной стилистики. Определенную роль при этом играли, видимо, уже выработанные и в той или иной мере сохраняющиеся до наших дней представления об инструменте, создающие некую инерцию восприятия и психологическую установку. Ее смена — процесс длительный, тем более что прежние формы музицирования вновь и вновь обнаруживают свою жизнеспособность.

Но искусство народных инструментов не стоит на месте. Уже в начале прошлого века к нему приобщились Глазунов, Ипполитов-Иванов, Глиэр, Василенко, в дальнейшем Стравинский, Бояшов, Будашкин. Во второй же его половине этот славный ряд имен интенсивно ширился за счет композиторов новых и разных поколений, включая маститых, пишущих и принципиально

²⁰ Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / Монография. — М.: Музыка, 1994. — С. 34.

новые произведения, и транскрипции. Ведь не только манера игры, но и что играет, то есть сама исполняемая на домре музыка имеет отнюдь не последнее, если не определяющее значение в академизации инструмента. Теперь уже домра стала «своей» в культуре второго пласта и можно уверенно прогнозировать, что именно профессиональная композиторская и исполнительская среда обеспечит ей в обозримом будущем наиболее благоприятствующие условия для развития.

В целях проведения аналогии в диссертации кратко воссоздана история зарождения и развития скрипичного и флейтового искусства. В литературе часто подчеркивается, что чуть ли не вся изначальная история разных инструментов, теперь уже давно и безоговорочно признанных в качестве академических, — это путь из народных в профессиональные. Основные этапы этого пути у разных инструментов во многом были сходными, хотя время его прохождения различно. Так, история концертной флейты началась еще до нашей эры. Современным же академическим инструментом она стала только в XIX веке, что связано, в частности, с деятельностью (в том числе транскрипционной) Теобальда Бёма. Как выяснится позже, один из главных результатов эволюции флейты, как и некоторых других инструментов, заключался в том, что была проложена трасса, установлены некие общие методы перевоплощения, обеспечившие в дальнейшем возможность ускоренного движения по этой трассе. Примером может служить гармонь, ее переконструирование в баян и многократные опыты усовершенствования. Подобный путь практически за один двадцатый век прошла и домра, и это стало чуть ли не самым коротким сроком эволюции инструмента.

Устремленность домрового исполнительства в академическую сферу очевидна. Поэтому важно зафиксировать, что домра — академический инструмент тогда, когда на ней звучит академическая музыка в исполнении музыканта, обладающего академическим мышлением²¹. Когда же на домре звучит музыка, основанная на русских фольклорных истоках и с особенностями фольклорного музицирования, — она может быть этническим инструментом. Эти свои первоосновные позиции домра едва ли в обозримом будущем потеряет, хотя они и существенно потеснены. Поэтому, видимо, она и представляет разные слои современного (в широком смысле) творчества, будучи инструментом как бы народно-академическим, пограничным и

²¹ Утверждая это, мы опираемся на весьма полезные суждения М. Имханицкого, согласно которым инструмент — лишь «орудие» в руках человека. Каково мышление музыканта, таков и результат его использования.

способным в зависимости от манеры игры на нем и репертуара склоняться к той или иной стороне.

К теме академизации существуют разные подходы, иногда небесспорные. Так, С. Левин считает, что к академическим или профессиональным относятся обычно музыкальные инструменты со «стертыми» национальными признаками²². В этом рассуждении есть свой определенный смысл, ибо процессы академизации и интернационализации в восприятии слушателей действительно могут быть взаимосвязанными. Но все же не инструмент как таковой, а живая интонация воплощаемых на нем образцов делает скрипку как бы испанской (у Сарасате), румынской (у Энеску), венгерской (у Бартока), еврейской (у Копытмана) или русской (у Чайковского), а в совокупности — интернациональной.

После «реанимации» домры прошло более ста лет. Композиторы все активнее пишут для нее новые сочинения и транскрипции. Но проблема репертуара все-таки остается острой. К тому же, XVIII и XIX века не знали домры в силу ее насильственного изъятия. Поэтому-то сегодня и сохраняет свою злободневность задача распознавания среди шедевров золотого классико-романтического периода музыки тех образцов, что могли бы звучать и на ней. И сделать такое звучание реальностью. В этом смысле миссия транскриптора — скорректировать саму историю и представить ее слушателю такой, какой она могла бы быть — во всем многообразии тембрально-исполнительской палитры красок.

Глава II «Домровый инструментально-тембровый генезис как основа транскрипционной работы» посвящена исследованию тех особенностей переложения для домры, что определяются имманентной природой инструмента.

В *первом разделе* главы «*О специфике инструментария*» предложено сравнение домры с некоторыми другими инструментами, позволившее уточнить ее возможности, предопределяемые конструкцией, приемами звукообразования, звукоизвлечения и звуковедения. В ходе такого сравнения показаны и сильные, и относительно слабые стороны инструмента. Но в целом отмечен весьма широкий реестр приемов и возможностей как источник ресурсов для аранжировки. Зафиксировано, в частности, внимание на способности домры к исключительно яркому динамическому всплеску и перемене колорита тона за счет силы удара, перемены амплитуды кистевых движений, диапазона вибрато и скорости тремоляции. Фиксация ряда

²² См. об этом: Варламов Д. И. *Метамарфозы народного музыкального инструментария / Монография.* – М.: Издательство «Композитор», 2009. – С. 130.

установившихся в практике домрового транскрибирования действий (они связаны, в частности, с транспонированием, скордатурой, фактурным преобразованием, дублировками, перенесением в другую октаву тонов, голосов и построений, изменением рисунка пассажей и расположения аккордов) позволило показать их «работу» в конкретных образцах — в транскрипции Ю. Филатова финала скрипичного концерта Мендельсона и в собственной транскрипции Антракта из балета Чайковского «Спящая красавица».

Тематика *второго раздела* данной главы «*Домровые штрихи и их корреляция со штрихами других инструментов*» охватывает не только практическую, но, в первую очередь, научно-теоретическую сторону выдвинутой проблемы. Ведь в существующих пособиях по игре на домре штрихи, как правило, рассматриваются только с точки зрения узко инструментальных исполнительских движений. При этом чуть ли не нормой в этих пособиях стал терминологический разнобой, устранить который — одна из задач данного раздела. Критическому осмыслению подвергнуты установившиеся в практике домрового исполнительства определения штриховая игра и дубль-штрих. Предложена и описана классификационная таблица домровых штрихов с подразделением их на слитные (легатные) и отдельные (нон легатные и отрывистые, стаккатные), в которую включены и обозначения штрихов, в нотных текстах не всегда одинаковые. Авторская позиция относительно самого понятия «штрих» устанавливается в соотношении с артикуляцией, звуковым произнесением, то есть в согласии с концепцией М. Имханицкого. В работе описаны основные и дополнительные штрихи, включенные для наглядности в особого рода штриховую шкалу степеней интонационно-тоновой и фразировочной слитности-раздельности, заключенную между двумя полюсами — легатиссимо и стаккатиссимо. Соседние в этом ряду штрихи не всегда бывают отчленены друг от друга определенно и резко. Между ними нередко устанавливаются своего рода смежные зоны. То, что границы могут быть как бы размытыми, отражает исключительную тонкость, сложность и спектрообразность системы. Исследование различных факторов, способствующих максимальной эффективности слитных штрихов, позволило выделить среди них факторы аппликатурные с фиксацией осуществленных разработок в еще одной таблице.

Работа транскриптора начинается с тщательного содержательно-технологического анализа текста, предопределяющего и выбор штрихов, от которых зависит характер произнесения этого текста, окраска тонов и общая тембровая палитра. Соответственно, объективное изучение уже

существующих и вновь создаваемых транскрипций для решения, в частности, аксиологических задач не может не совмещаться с подобным же анализом оригинала, что практически и наиболее полно будет продемонстрировано в третьей главе. Накопленный опыт домровых переложений показывает, что даже при минимальной, не говоря уже о более решительной модификации авторского текста штрихи требуют корректировки. Именно они, определяя артикуляционную сторону звучания, являются особенно важными в процессе интонирования, в стремлении, в конечном счете, к адекватной передаче содержательных параметров перекладываемой музыки. Все это служит дополнительным обоснованием необходимости и важности осуществляемой в данном разделе корреляции штрихов домры и других инструментов. Ведь тот или иной штрих в новых инструментальных условиях может резко, порой до неузнаваемости изменить характер аранжируемого произведения, что и побуждает к детализированному исследованию поднятой темы.

В третьем разделе «О переосмыслении тембра в аранжировках для домры» развивается мысль о том, что тембровая палитра и специфические звучания инструмента могут предопределять принципы аранжировки для него. Парадигма домрового инструментально-тембрового генезиса, возведенного на некий макроуровень, побуждает к тому, чтобы принять в качестве аранжировочных описанные выше домровые приемы. Таковыми становятся и любые новые приемы, например, ударные, электронные, шумовые, микрофонные, кластерные, что в условиях решительного раздвижения тембрового объема современной музыки представляется вполне естественным. Учет при переложении тех и других способов игры раздвигает возможности выбора материала и, кроме того, способствует расширению технических и тембро-выразительных констант самого инструмента. Существенно пополненный реестр домровых приемов в качестве аранжировочных позволяет гибко и изобретательно отражать и процессы формообразования путем смены способов звукоизвлечения на разных его этапах. Показательными тому примерами могут служить ставшие образцовыми транскрипции для разных инструментов и составов Ф. Листа и Р. Шумана, С. Рахманинова и П. Пабста, Т. Сергеевой и М. Пекарского. Представленные в данном разделе транскрипции для домры произведений Д. Бортнянского, М. Цайгера и других авторов тоже по-своему подтверждают приводимые положения.

Тембровый генезис инструмента неизбежно влияет и на степень модификации текста оригинала, которая служит одним из критериев разграничения транскрипций на такие виды, как: дословная аранжировка,

адаптация или приспособление. В принципе же модификация того или иного рода (тембральная, артикуляционно-штриховая и т.п.) обязательно возникает даже в случаях близкого родства таких, например, инструментов как домра и балалайка. Об этом можно судить по произведениям, адресованным сразу им обоим (некая взаимно обратимая транскрипционность): Ноктюрн А. Тимошенко для балалайки или домры с фортепиано; Концерт-симфония А. Цыганкова для домры или балалайки с симфоническим или народным оркестром.

Учет инструментально-тембровой первоосновы аранжируемого произведения позволяет прогнозировать более или менее очевидные способы работы с ним, хотя, конечно, этот параметр не всегда безусловен. Какие-либо излишне категоричные утверждения о возможности или невозможности транскрипции конкретных опусов исторически могут оказаться отвергнутыми. Свидетельством тому служат доказанные, проверенные временем и ставшие своего рода транскрипционными явлениями в истории музыки опыты работы композиторов различных эпох, например, с «Временами года» Вивальди и Чайковского, сочинениями Баха, «Картинками с выставки» Мусоргского, каприсами Паганини и другими произведениями, которые многократно «пересочинялись» для разных инструментов и составов.

Умение адекватно передавать в транскрипциях параметры оригинала во многом зиждется на теоретическом осмыслении, хотя все-таки определяющими и конечными в решении конкретных вопросов остаются музыкальный опыт, способности и вкус музыканта-аранжировщика. И здесь уже нет строгих «рецептов» и норм. Ощущение же правильности определяется, пожалуй, учетом оптимальных возможностей интонирования на определенном инструменте. Так, исполнение на домре некоторых клавесинных пьес Рамо (например, «Курицы») может дать даже более интенсивные, по сравнению с оригиналом, художественные показатели. Другой пример — флейтовая соната Пуленка, которая в варианте для домры несколько не проигрывает в силу ее отнюдь не меньшей динамической и штриховой гибкости и подвижности. Как видно, параметр первотембра не всегда является решающим при оценке результата, о чем свидетельствует и признание Д. Шостаковича относительно своих фортепианных прелюдий ор. 34, переложенных Д. Цыгановым: «Я порою забываю, что они сочинены мною для фортепиано. Так хорошо и „скрипично” они звучат»²³.

²³ Цыганов Д. Полвека вместе // Советская музыка, 1976. – № 9. – С. 29–30.

В Главе III «Первоисточник и транскрипция: Аналитические очерки» предлагается целостное рассмотрение ряда транскрипций. Оно базируется на раскрытых выше теоретических вопросах, которые находят здесь свое уточнение, развитие и практическое воплощение. В очерках данной главы представлены различные транскрипционные работы для домры и фортепиано, несхожие по изначальным замыслам и конкретным решениям. Их изучение в соответствии с алгоритмом самих аранжировочных действий совмещено с кратким анализом первоисточников. Это позволяет, в частности, прийти к некоторым возможным наблюдениям и обобщениям аксиологического характера²⁴.

Глава включает три очерка, в которых изучению подвергнуты «„Половецкие пляски“ А. Бородина в версии В. Круглова» (1 очерк), «Две пьесы из „Времен года“ П. Чайковского: транскрипция А. Александрова» (2 очерк), «Пьеса на тему русской народной песни „Ничто в полюшке не колышется“» А. Цыганкова (3 очерк).

Первый очерк предвращается бесспорным суждением, согласно которому при аранжировке сочинений классических (особенно известных) необходимо заботиться не просто о грамотном и взвешенном включении партии солиста, но и обо всех параметрах формы, фактуры, фразировки, голосоведения, регистрово-тембрового колорита и пр. Такая установка представляется безусловной, когда транскрипция замысливается не принципиально новым произведением на чужом материале, а именно переложением. В этом случае любые изменения первотекста, особенно в сфере композиционной структуры и тематизма вводятся с исключительной мерой осторожности и деликатности.

Данное суждение и стало отправной точкой при анализе транскрипции В. Круглова, на титульной странице которой стоит имя Бородина как автора. Основания для этого очевидны: включенные в транскрипцию разделы оригинала сохранены за редкими исключениями почти буквально, конечно в переинструментированном виде и с фактурно-тесситурными изменениями. В то же время транскрипция воссоздает лишь некоторую часть оригинала, которая, к сожалению, не может отразить уникальные формообразующие

²⁴ Аксиологический аспект при рассмотрении транскрипционных работ возникает почти всегда, что, быть может, объясняется особой природой этого рода творчества и его как бы двойным авторством. Даже относительно некоторых хрестоматийных транскрипций Листа отмечалась (со времен И. Брамса и А. Рубинштейна) склонность композитора к преувеличениям, удлинению формы и слишком решительным изменениям фактуры и мелодии. Со временем, правда, часть такого рода критики уходила в прошлое, теряя свою действенность.

идеи, концепцию и сюжетную подоснову «Половецких плясок». Охватив симультанным взглядом всю бородинскую композицию (в диссертации этому способствует таблица, обобщившая результаты многостороннего анализа), можно увидеть в ней немало тех неотрывных от нее особенностей и закономерностей, что продиктованы логикой формы и композиторской режиссурой. Помимо чисто музыкальных достоинств, примечательны такие черты композиции, как оригинально проявленный в ней симметрично-

арочный принцип $\overbrace{1\ 2\ 3\ 4} \quad \overbrace{1\ 4\ 2\ 3}$, как мотивно-интонационное родство казалось бы несоотносимых тем, как логически выверенный тональный план, отличающийся попеременным включением диезных и бемольных строев и плагальной направленностью, как векторность смены разделов от песенно-лирических к все более стремительным и неудержимым вплоть до предельно экспрессивной коды.

Транскрипция В. Круглова поначалу (до второй пляски включительно) убедительна, но последующее купирование крупных и существенных блоков композиции представляется небесспорным. Так, отсутствие в ней 141-тактной (с 91 по 232) и семантически значимой общей пляски (с тематизмом «Славы» и серединным ариозо Хана) не только «снимает» мощную эмоциональную вершину, но и лишает домриста возможности продемонстрировать выразительные качества уместного здесь предельно густого тремоло и эффекта скордатуры с перестройкой нижней струны на тон вниз. Сомнение вызывает и последующее изъятие огромного блока музыки объемом более чем в 200 тактов (с 321 по 538), вплотную подводящего к коде, в которой у Бородина подытоживается материал «Славы», в транскрипции купированный. Дело, конечно, не просто в самих купюрах, а в том, что в итоге осталась невоплощенной содержательно емкая концепция Бородина. В транскрипции просто воспроизведены такт в такт три пляски (четвертая не полностью), но утеряна сюжетная канва, и без словесного текста способная выполнять важные выразительные и формообразующие функции (напомним о программности нарративного типа некоторых чисто инструментальных сочинений М. Мусоргского, Р. Штрауса, П. Дюка и других композиторов).

Обсуждению могут быть подвергнуты и некоторые другие стороны транскрипции, например, логическая недоведенность тонального плана и вариантного принципа развития, факт сквозного и непрерывного солирования домры, создающего предпосылки к одноплановости тембровой драматургии. К тому же, во вступлении домра вынужденно звучит относительно оригинала октавой выше, отчасти перекрывая, тем самым,

перспективы тесситурного развертывания. А в последующей «Пляске девушек» ей отдана не только первая (сопрановая), а и вторая (альтовая) тема, которую пришлось перенести на октаву выше. Это неизбежно обеднило изобретательную фактуру первоисточника, наполненную дуэтностью и ансамблевыми переключками.

Указанными и некоторыми другими замечаниями, вопросами и сомнениями работа транскриптора, конечно, не перечеркивается. Тем более что некоторым из них можно дать объяснение. Даже изъятие общей пляски «Слава» при всех отрицательных последствиях мотивировано, быть может, стремлением сделать непрерывной линию темпового и громкостного нагнетания с динамической кульминацией в самом конце.

Во **втором очерке** подчеркивается, что созданием «адаптированной» домровой версии «Времен года» Чайковского А. Александров немало способствовал приобщению этой ветви музыкального творчества к мировой музыкальной классике. Тем более что образность цикла (в частности, рассмотренных в диссертации двух начальных номеров), представляющего собой «поэтизацию русской природы и деревенского быта сквозь „усадебные настроения“» (Б. Асафьев), как нельзя лучше согласуется со звучанием русской домры. В пьесе «Январь. У камелька» вибрирование ее мягкого тремоло позволяет подчеркнуть запечатленную в пушкинских строках эпиграфа атмосферу уюта и домашнего очага: «И мирной неги уголок». А в последующей «Масленице» тембр изначально народного инструмента тоже, хотя и по-своему, отвечает природе конкретно национального образа: яркость звука домры уже в самом начале будто бы «зазывает» на народное гуляние, согласуясь со словами П. Вяземского «Скоро масленицы бойкой / Закипит широкий пир». Фиксируя очевидные и немалые достоинства работы А. Александрова — самой его инициативы и конкретного результата, бережного отношения к оригиналу, прорисовки отдельных его черт и отсутствия сокращений — нельзя обойти и те стороны, что нуждаются в критическом осмыслении. Сомнения вызывают, прежде всего, всякого рода привнесения в первотексты «нечайковских» тематических и нотографических деталей. Особенно спорным представляется постоянное внедрение в «Масленицу» чуждого ей «ритма скачки» (две шестнадцатые, восьмая), забивающего сквозную (начиная с 3 такта) ритмическую формулу Чайковского (четыре шестнадцатые, две восьмые). Некоторую вольность позволил себе транскриптор и в третьем проведении рефрена рондальной формы, внося в него дополнительные голоса и уплотнив вертикаль. Его побуждения могут иметь обоснования. Но они все-таки идут вразрез с коренной формообразующей идеей первоисточника, заключающейся в

абсолютной сохраняемости рефрена и, по контрасту, в гибкой изменчивости эпизодов. К слову, в самих эпизодах транскриптор умело использовал возможности ансамблевой игры, усилив эффекты диалога между голосами «женского» и «мужского» регистров, вообще свойственные композитору. Как видно, успех в данном случае сопутствует аранжировщику тогда, когда он как бы доразвивает («договаривает») авторский замысел средствами нового инструментария, а не вносит что-либо просто от себя.

Последнее проявилось, кроме того, в проставлении дополнительных или заменяющих лиг, которые, видимо, предназначены для уточнения «авторской» фразировки. Не исключено, что в этом сказалось влияние тех редакторов (они, ведь, тоже отчасти и интерпретаторы, и транскрипторы), которые поступают подобно С. Кравченко, решившему восполнить «смысловыми», по его определению, лигами «дефекты» нотных оригиналов композитора²⁵. Чайковскому, однако, присуща своя система лигатуры. Его «мелкие лиги» призваны усилить значение каждой интонации в пределах мотива. Крупные же построения часто не объединяются лигами, поскольку в организации самого материала (мелодико-тематического, гармонического, метроритмического) у композитора бывает заложено вполне определенное фразировочное дыхание. Показательно, что в оригинале пьесы «У камелька» миниатюрные мотивы подчеркнуто отделяются друг от друга лигами; в кульминации же они словно бы суммируются в слитную и протяженную мелодическую волну, пусть даже графически не маркированную длинными лигами. А дважды повторенный начальный такт «Масленицы», кажущийся только элементарным гармоническим оборотом (Т—II₂ | Т—II₂), на самом деле оказывается изобретательно организованным средоточием полифонически сопрягаемых двузвуковых мотивов.

В третьем очерке «**Пьеса на тему русской народной песни „Ничто в полюшке не колышется“ А. Цыганкова**» рассмотрение конкретного произведения предваряется перечнем некоторых общих задач, которые решаются при изучении сочинений, связанных с претворением народного первоисточника. Среди наиболее важных — уяснение содержательных и технологических подходов композитора к нему и определение баланса первичного материала с привнесенными средствами профессиональной музыки. Такие сочинения оправданно называют «концентрированным выражением проблемы „композитор и фольклор”» (Л. Бушуева), в связи с

²⁵ См.: *Чайковский П. И.* Произведения для фортепиано / Редакция и вст. статья Т. П. Кравченко. – Киев: «Музична Україна», 1978. – 248 с.

которой недаром возникают вопросы о близости к оригиналу или отдаленности от него. Но в любом случае в сравнении фольклорного и авторского материала обнаруживается некоторая историческая дистанция, поскольку при заимствовании темы «соединяются не только чужое и свое..., но и прошлое с настоящим». Ведь фольклорная первооснова «отстоит по времени своего рождения от ее вторичного воссоздания в качестве темы, как правило, довольно далеко»²⁶.

В качестве характерного и показательного примера отмеченных форм взаимодействия избрана «Пьеса на тему русской народной песни „Ничто в полюшке не колышется“». Сама эта песня стала хрестоматийной после ряда интерпретаций такими разностилевыми певцами, как С. Лемешев, сестры Федоровы, А. Градский, а также ее использования в кинофильмах «Композитор Михаил Глинка» и «Русское поле». Повышенное внимание к ней предопределено, прежде всего, ее чисто музыкальными достоинствами, а также сюжетной канвой поэтического текста, захватывающей несколько образных сфер. Эта картина пейзажа («Ничто в полюшке не колышется»), своей безучастностью оттеняющая чувства мучимого ревностью пастушка («Как напала на меня грусть жестокая»), переходящего затем к мыслям о мести за измену («Я другую выберу себе милую»).

Домровая пьеса стала убедительным примером углубления заложенных в народном первоисточнике образов и прорисовки сюжетно-повествовательной линии, внесшей в чисто инструментальный опус черты нарративности. А. Цыганкову на основе фольклорного материала удалось создать развернутое и богатое контрастами произведение с яркой драматургией тематического развития. Соединяя народную мелодию с собственными темами (ревности, мести) и, соответственно, диатонику с хроматикой, параллельно-переменный лад со сложными гармоническими комплексами и целотоновыми образованиями, композитор использует многие достижения современной музыки. Но он сохраняет и «гены» обработки, для которой всегда была свойственна связь и игра времен, привносящая элементы полистилистики.

Представленные в главе III образцы демонстрируют широкий реестр транскрипционных действий от почти буквального воспроизведения первоисточника в иных тембральных и фактурных условиях до создания на его основе новой композиции и даже относительно самостоятельного опуса.

В **Заключении** подведены общие итоги исследования и суммированы

²⁶ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке / учебное пособие для студентов высших учебных заведений. – М.: ВЛАДОС, 2003. – С. 214.

основные положения. Среди проблем домровой аранжировки одни отмечены в нем как специфические, другие — как общие для всего транскрипционного искусства. С учетом этого в диссертации выдвинута в качестве важнейшей константы роль сугубо домрового генезиса, определяющего особые свойства инструмента и имманентно связанные с ними приемы звукообразования и звуковедения, артикуляционно-штриховые и тембральные возможности. Характер их использования определяется не только теоретическими предписаниями, а и индивидуальным мышлением транскриптора, его непосредственными намерениями в отношении первоисточника. В силу этого проникновение в сущностные слои современного домрового транскрибирования было осуществлено как путем его панорамного осмысления, так и через постижение индивидуальных решений конкретных мастеров. В диссертации зафиксированы многообразные возможности домрового искусства, предопределившие интенсивные процессы его академизации, в которых роль транскрипций классического (в том числе современного) академического репертуара трудно переоценить.

В силу своей многоаспектности заявленная проблематика не может быть исчерпана в пределах одной работы. Предлагая дополнительные пути ее изучения, автор считает возможным расширенное подключение понятия «реинтерпретация», которое его исследователь П. Волкова вполне оправданно трактует как созвучное с понятием «транскрипция». При этом, вероятно можно будет расширить сферу транскрипционного творчества, включив опыты использования в качестве первичного материала не только конкретных произведений, а и лежащих в их основе способов звукоорганизации. Такого рода предположения и гипотезы нацелены на некоторые из открывающихся перспектив дальнейшего исследования темы.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. Смирнова Т. Н. Транскрипционные виды музыкального творчества и их исторические проявления // Гуманитарные и социально-экономические науки. – 2014, № 3 (76). – С. 64–67.
2. Смирнова Т. Н. Домровые штрихи и их корреляция со штрихами других инструментов // Проблемы музыкальной науки. – 2014, № 3 (16). – С. 42–48.
3. Смирнова Т. Н. Транскрипция и ее разновидности. Включение «вторичных произведений» в домровый репертуар // Проблемы музыкальной науки. – 2014, № 4 (17). – С. 103–108.

4. Смирнова Т. Н. Домровое искусство в различных контекстах музыкального творчества // Проблемы музыкальной науки. – 2016, № 3. – С. 69–76.

Другие публикации:

5. Смирнова Т. Н. Некоторые практические вопросы переложения для домры // Болховитиновские чтения – 2013: Искусство в контексте современной культуры. Мат. VI Всер. конф. / отв. ред. Скрынникова О. А. – Воронеж, 2013. – С. 262–272.

6. Смирнова Т. Н. Аранжировка для домры: к вопросу о преобразовании первоисточника // Педагогический опыт: решения и находки: сб. научно-метод. статей / отв. ред. Дендебер И. А. – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2014. – Вып. 18. – С. 126–136.

7. Смирнова Т. Н. Об исполнении инструктивных упражнений на домре // Актуальные проблемы современного инструментального исполнительства. Мат. научно-практ. конф. – Курск, 2014. – С. 54–63.

8. Смирнова Т. Н. О структуре пособия и специфике исполнения комплекса упражнений / Т. Н. Смирнова // Шаг за шагом: исполняем гаммы и арпеджио на трехструнной домре (учебное пособие) – Воронеж: Воронежский государственный педагогический университет, 2014. – С. 3–10.

9. Смирнова Т. Н. Работа с фольклорным первоисточником. О претворении А. Цыганковым русской народной песни «Ничто в полношке не колышется» // Болховитиновские чтения – 2015: Человек в искусстве: в поисках национальной идентичности. Мат. VIII Междунар. конф. / отв. ред. Девуцкий О. В. – Воронеж, 2015 – С. 127–133.

10. Смирнова Т. Н. Опыт обработки для домры народной песни как свидетельство актуальности данного жанра в образовательном процессе // Наука и образование: новое время – 2016, № 2 [электронный журнал]. – URL: http://articulus-info.ru/wp-content/uploads/2016/04/2_Smirnova-T.N..pdf

11. Смирнова Т. Н. Плюсы и минусы транскрипции А. Александрова «Времен года» П. Чайковского для домры и фортепиано (на примере пьес „У камелька“ и „Масленица“) / Т. Н. Смирнова // Вопросы современного музыкознания. Сб. науч. трудов VI Всерос. научно-практ. конф. (14–15 апр. 2016). – Вып. 5. – Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2016. – С. 124–136.