**Работа над каденционным материалом концертов**

**в классе домры**

При создании каденции перед исполнителем встает вопрос о музыкально-стилистическом единстве каденционного материала и произведения. Необходимо ли соблюдение этого единства или же, отталкиваясь от понимания каденции как проявление солистом творческого «я», допустимо написание каденций в собственной манере?

Первой точки зрения придерживается австрийский пианист П. Бадура-Скода. В своей книге «Интерпретация Моцарта» он отмечает, что каденция «неизбежно вступит в непримиримое противоречие с духом музыки Моцарта», если она будет написана в более позднем композиторском стиле, а также что «важнейший элемент индивидуального стиля – добровольное признание границ, которые не могут быть нарушены, но внутри которых фантазия композитора ничем не сковывается» [1, с. 260]. Такое утверждение ориентирует музыканта на сочинение стилизованной каденции, которая хоть и внешне соответствует исходным образцам, но в то же время ограничивает средства и возможности исполнителя и лишает его выражения творческой индивидуальности.

Другую точку зрения выражает А.М. Меркулов. «Границы только моцартовского музыкального стиля <…> слишком тесны для большинства творчески мыслящих музыкантов разных эпох, не приемлющих столь жестких стилевых ограничений и исповедующих признание творческой свободы в индивидуальном выражении в каденции содержания интерпретируемого сочинения» [6, с. 128]. В качестве примера он приводит каденции Бетховена к его собственным ранним фортепианным концертам, отмечая, что они не стилизованы в духе ранних сочинений, а соответствуют более поздней композиторской манере. «Таким образом, Бетховен оттенил в каденциях себя раннего более поздним» [6, с. 129].

Особенности стилистической трансформации произведения в каденции сформулировал Б.Б. Бородин, выделив несколько разновидностей. Первая сохраняет стиль автора: она построена на элементах сочинения и «требует от исполнителя стилистической чуткости». Такой каденцией исследователь называет каденцию Брамса к Концерту G-dur (K. 453) Моцарта. Она отличается «лаконизмом и прозрачностью фактуры», а также в ней композитор использует тематический и пассажный материал концерта. Вторую разновидность Б.Б. Бородин характеризует как «сплав стилей» автора и исполнителя, которая является самой стилистически распространенной. Он приводит в качестве примера каденцию М.А. Амлена к медленной части концерта К. 453. «Каденция основана на моцартовском тематизме, хроматизированные пассажные формулы близки его манере. <…> В фактуре каденции используются приемы позднейших пианистических стилей». Следующую разновидность исследователь называет «стилистической модуляцией». Так, в каденции М.А. Амлена к концерту К. 491 «постепенно расшатываются тональные опоры, и после политонального эпизода возникает двенадцатитоновая серия, основанная на интервалике главной темы» [2, с. 421-425].

В качестве решения проблемы выбора каденции солиста к концертам А.М. Меркулов предлагает несколько вариантов:

1. Использование малоизвестных каденций.

2. Изучение множества каденций, анализ их строения, закономерностей, разработки тематизма, а после создание на этой основе собственной.

3. Сочинение исполнителем оригинальной каденции на основе тематического материала.

4. Создание нетематических каденций или каденций с новыми темами или мотивами, близкими авторским.

Для домриста первый вариант не является решением проблемы при исполнении оригинального концерта, т.к., как уже упоминалось ранее, практика создания исполнительских редакций домровых каденций практически отсутствует. Второй вариант возможен при изучении фортепианных, скрипичных каденций как своеобразных иллюстраций, образцов. Третий и четвертый варианты требуют от музыканта навыка музыкальной импровизации и композиторского мышления, для развития которых необходима практическая деятельность учащихся и студентов.

Сочинение музыки помогает исполнителю найти закономерности и понять принципы построения музыкальных произведений, позволяя ему тем самым воспринимать музыкальный материал на более высоком уровне. Это также прямой путь вовлечения ребенка в музыку и формирование у него комплекса музыкальности.

Самым доступным видом музыкального творчества для ребенка является импровизация, в которой «сочинение и исполнение музыки происходят одновременно, а содержанием служат, как правило, непосредственно возникающие эмоциональные состояния, образы» [5, с. 221]. Дети, воспринимая импровизацию как игру, довольно легко комбинируют звуки, интонации, находят различные сочетания. Они хорошо воспринимают музыку через ассоциации, поэтому стимулом для творчества становятся чаще всего задания на разнообразную звукоизобразительность, включая звукоподражания.

В дальнейшем, у многих будущих музыкантов тяга к сочинению начинает ослабевать, т.к. возросшие требования к мастерству, повышенная нагрузка, публичные выступления и большой объем материала не оставляют им душевных сил и времени на творчество. Но именно сочинение музыки и импровизация «инициируют художественную фантазию, <…>, активизируют самостоятельную и независимую творческую мысль» [5, с. 101]. Формированию у учащихся творческого воображения также способствует стимулирование педагогом вариативного подхода к исполнению произведения.

Для создания каденции необходимы понимание и правильная организация множества сторон музыкального процесса в сочинении. Поэтому мышление музыканта должно быть сконцентрировано на следующих аспектах деятельности. Первым аспектом можно назвать продумывание и анализ образного строя произведения: характеристика тематизма, выявление главного интонационного зерна, ассоциаций, образов, мыслей, определение настроения, жанровых признаков [8, с. 209]. Исполнителю необходимо выбрать тематический материал, который будет использоваться в каденции, продумать ее содержание и концепцию, определиться со стилистической направленностью. Будет ли она виртуозной, «пассажной», с отсутствием мотивной разработки главных тем концерта, или «тематической» с развитием одной, нескольких тем, их сопоставлением, появится ли новый смысловой план или будет продолжаться драматургическая линия, намеченная композитором, сохранится ли стилистическое единство произведения и каденционного материала или каденция будет представлять собой «стилистическую модуляцию».

Вторым аспектом является обдумывание материальной ткани произведения – логики развертывания мысли в гармонической последовательности, тональный план каденции, развитие драматургии, ритмических и мелодических особенностей, формообразования, динамических оттенков.

В связи с этим направлением работы необходимо вспомнить о нескольких приемах логического развития музыкальной мысли, которое начинается после изложения основного материала. Одним из простых приемов такого развития является повтор, который аккумулирует содержащуюся во фразе или мотиве энергию и приводит к нарастанию напряжения, рождая тем самым новое мелодическое построение. Дополняющим повтор способом развития можно назвать сопоставление, которое дает значительный эффект новизны. Следующий прием – варьирование, он широко используется в каденциях и основан на постоянном осмыслении повторяемого как нового, привнесение в известное новых элементов. Ускорение темпа, увеличение силы звука, диминуирование и частая смена гармоний характерна для прогрессирующего сжатия, а принцип компенсации связан с желанием уравновешивать пропорции сочинения. «Если один фрагмент произведения написан с использованием одного тематического материала, то для компенсации затем дается тематический материал другого эмоционально-образного содержания» [8, с. 205].

И третий аспект – нахождение наиболее совершенных способов и средств воплощения задуманного на инструменте. Здесь можно рассмотреть значение и роль тембра, штрихов и колористических приемов.

Расширение тембровой палитры звучания имеет большое значение в музыкальной драматургии. Обогащая колористическую сторону, тембр является важным элементом процесса музыкального интонирования [10, с. 111]. Каждая струна имеет определенный тембр, а также многое зависит положения правой руки домриста. Два основных положения – игра на грифе и у подставки, имеют промежуточные позиции, такие как игра на грифе около 13-15 ладов, подражая банджо, около голосника и над голосником. Если отодвинуть руку ближе к подставке, верхние обертоны «высветляются» и звук становится более открытым. Игра ближе к грифу, наоборот, усиливает низкие обертоны, тем самым делая звук матовым и закрытым [9, с. 62].

Колористические приемы являются неотъемлемой частью выразительных средств домриста и выполняют важную роль в воплощении художественно-образной сферы музыкальных произведений. «Работа над колористическими приемами обогащает палитру выразительных средств исполнителя, пробуждает его интерес к дальнейшим творческим поискам в области красок на инструменте» [4, с. 69]. При сочинении каденции можно использовать все многообразие красочных игровых приемов: пиццикато пальцами левой и правой руки, флажолеты, вибрато, глиссандо, шумовые эффекты и т.д. Большую методическую работу по колористическим приемам написала Т.И. Вольская в соавторстве с И.В Гареевой – «Технология исполнения красочных приемов игры на домре», в которой дается подробное описание каждого приема. Таким образом, можно сказать, что воплощение художественных образов и идей органично подчинено использованию колористических и тембровых ресурсов домры.

«Штрихи – это конкретное воплощение всего многообразия артикуляции, а характер, окраска и форма звука обусловлены образным содержанием. Штрихи – понятие частное и специальное, связанное с воплощением определенной формы звуков на инструменте, имеющем конкретные технические возможности с помощью различных приемов артикуляции» [3, с. 3]. Под артикуляцией здесь понимается совокупность разнообразных процессов внутри звука – атака звука, интонирование, филировка, угасание. Многие виды штрихов на домре исполняются различными приемами, выбор которых зависит от длительности и темпа исполнения. В свою очередь выбор штриха и приема игры для его воплощения обуславливается драматургией произведения, идеями и художественными задачами, стоящими перед исполнителем [7, с. 2].

Для музыканта очень важно владеть штриховым разнообразием, динамическими и тембровыми оттенками, колористическими приемами и использовать весь комплекс выразительных средств для создания собственных каденций. Каденция всегда составляла неотъемлемую и знаковую часть концертного жанра. Она является очень значимой для исполнителя, т.к. позволяет показать свое мастерство владения инструментом, проявить себя, войти в диалог с автором сочинения и внести свой вклад в трактовку концепции произведения.

**Список литературы**

1. Бадура-Скода Е. и П. Интерпретация Моцарта. Как исполнять его фортепианные сочинения. – М.: Музыка, 2011. – 463 с.

2. Бородин Б.Б. История фортепианной транскрипции: эволюция направлений, стилей и методов в контексте художественной культуры: монография. – М.: Дека-ВС, 2011. – 507 с.

3. Варламова, Т.П. Становление исполнительства на домре. – М.: МГУКИ, 2009. − 24 с.

4. Вольская Т.И., Гареева И.В. Технология исполнения красочных приёмов игры на домре. – Екатеринбург, 1995. – 50 с.

5. Кирнарская Д.К. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика. – М.: Academia, 2003. – 366 с.

6. Меркулов А.М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: Учеб. пособ. для вузов: 2-е изд., испр. и доп. – М.: Юрайт, 2020. – 182 с. 22.

7. Осипова Д.Г. Артикуляция на домре // Актуальные проблемы художественно-эстетического и нравственного воспитания и образования детей и молодежи: традиции и новаторство: Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Липецк, 2020. – с. 200-204.

8. Петрушин В.И. Музыкальная психология: Учеб. пособие для студентов и преподавателей: 2-е изд., испр. и доп. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1997. – 384 с.

9. Позднякова Т.В. Магия звука домры // Русские народные инструменты: история, теория, методика: сборник научных и методических статей. – Красноярск, 2018. – с. 60-64.

10. Скрябина Е.Г. О роли тембровой выразительности в современных сочинениях для домры // Проблемы музыкальной науки. – 2008. − № 2 (3). – С. 92-95.