

ДОМРОВОЕ ИСКУССТВО В РАЗЛИЧНЫХ КОНТЕКСТАХ МУЗЫКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА

теории и истории исполнительства на народных инструментах уже давно и разносторонне обсуждаются вопросы обретения ими академического статуса, при том, что он обычно связывается с высоким уровнем профессионализма. И здесь возникают различные, иногда небесспорные критерии и признаки. Так, С. Левин считает, что к академическим или профессиональным относятся музыкальные инструменты со «стёртыми» национальными признаками [2, с. 130]. Определённый смысл в данном рассуждении, быть может, и есть. Однако не инструмент как таковой, а живая интонация воплощаемых им произведений делает, например, скрипку инструментом испанской (П. Сарасате), румынской (Дж. Энеску), венгерской (Б. Барток), еврейской (М. Копытман) или русской (П. Чайковский) культуры. То же, в сущности, можно было бы заявить о гармонии и баяне, балалайке и домре, кобызе и чонгури. Изначально домра и балалайка ассоциировались только с русской музыкой – ведь на них долгое время исполнялись в основном обработки русского фольклора или же его чистые образцы. Но сегодня и эти инструменты благодаря исполнению на них сочинений различных стилей, эпох, жанров и национальных культур могут словно перекрашиваться и становиться интернациональными. Процессы академизации и интернационализации действительно развиваются бок о бок.

При этом не исключено, что те или иные народные инструменты могут осмысливаться отчасти и как представляющие свою национальную культуру. Допустим, испанская или немецкая музыка, звучащая на русских балалайках, будет в восприятии слушателей обретать тона и краски, соответствующие изначальной природе инструмента. Определённую роль вместе с тем играют уже выработанные представления о нём, которые создают некую инерцию восприятия и психологическую установку. Смена установки – процесс длительный даже при благоприятствующих ресурсах репертуара и состава испол-

нителей. Констатируем всё это, разумеется, без негативного оттенка.

Сегодня в домровом искусстве (не только исполнительском) происходят весьма заметные модификации, обеспечивающие его пребывание в реестре академического. Одновременно сохраняются и самобытные знаки изначальной органики инструмента. С известной долей условности его можно отнести к народно-академическим – пограничным и способным в зависимости от манеры игры и репертуара склоняться в ту или иную сторону. Определяющим здесь является диапазон представлений и возможностей музыкантов – природа и уровень их мышления, культуры, выражаемых чувств и эмоций. Отмечая это, мы солидарны с М. Имханицким, утверждающим, что сам по себе инструмент не может быть ни профессиональным, ни академическим, ни народным. Он является лишь «орудием» в руках человека.

Что касается сохранения или стирания национальных признаков, то само по себе это явление ничего не решает. Более важным критерием является выход за рамки своей изначальной культуры и вхождение в мировые музыкальные процессы. При том так называемые национальные признаки могут быть и ярко выраженными, и слабо проявляемыми.

Изначальная история многих инструментов, давно и безоговорочно признанных в качестве академических, – это путь из народных в профессиональные. Основные этапы этого пути во многом сходны. Об этом можно судить на примере флейты, эволюция которой – непрерывный, хотя и длительный процесс. История концертной флейты началась ещё до новой эры, академическим же инструментом она стала только в XIX веке. За сто лет до этого известный флейтист и композитор Иоахим Кванц сетовал на отсутствие необходимого флейтового репертуара, что весьма напоминает ситуацию с домровым искусством, каким оно было шесть-семь десятилетий тому назад, а в некоторой мере является и

сейчас. В позапрошлом же веке Теобальд Бём завоевал репутацию не только талантливейшего реконструктора флейты и виртуоза, но и опытного транскриптора, обогатившего репертуар флейтистов произведениями, звучащими и поныне. Но как выяснится позже, главный результат эволюции флейты (и не только её) заключался в том, что была проложена трасса, установлены некие общие методы перевоплощения, обеспечившие другим инструментам возможность ускоренного движения по ней. Хороший пример – гармонь, её переконструирование в баян и многократные опыты его усовершенствования. Подобный путь практически за один XX век прошла и домра, что стало одним из самых коротких сроков эволюции инструмента (такой путь можно назвать редуцированным). Об исторических обстоятельствах, сделавших невозможным её развитие в более ранние периоды, будет сказано ниже.

В истории музыки, как и истории культуры в целом, ушедший XX век отмечен особым разнообразием стилей, течений, техник. Среди них: экспрессионизм, неоклассицизм, авангард, постмодернизм, серийность, сонорика, минимализм и др. Отдельно нужно выделить массовые жанры, джаз и рок, которые по бытованию не уступают музыке фольклорной и академической традиций. Существуют и другие, периферийные по отношению к главенствующим в иерархии музыкальных направлений, но влияющие на общую картину музыкальной жизни. Что, впрочем, наблюдалось и в прошлые столетия, хотя, размежевание пластов музыкальной культуры никогда ранее не было столь обострённым.

Это чутко уловили многие современные исследователи массовой музыки, творчества композиторов «второго ряда» и представителей российской периферии, а также джаза и рока. По отношению к музыке старинной существуют труды по культуре Западного Средневековья в аспекте творчества менестрелей, по средневековым и ренессансным песням. Охвачены и некоторые «побочные» явления музыкальной жизни старого Петербурга и других российских городов¹.

Исключительно важной и знаковой в русле исследований по вопросам музыкальной культуры стала монография В. Конен «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» [8]. Автор расширила традиционную схему разделения музыкального искусства на фольклор,

как своего рода почву («первый пласт») и профессиональную музыку («второй пласт»), добавив «третий пласт», «представленный своими собственными видами и жанрами, которые чаще всего живут в демократических кругах и не совпадают по своим фундаментальным признакам с двумя другими пластами» [8, с. 34]. Несмотря на разнородность и непохожесть этих видов – от искусства трубадуров, фроттол и вилланел эпохи Возрождения и до бытовой песни, городского романса, опытов вокально-инструментальных ансамблей, – они действительно объединяются по таким признакам, как предназначённость для бытового музицирования и некоторая облегчённость содержания и музыкального языка². Отсюда и массовость – одна из важнейших черт, отражённых, в частности, в определениях ряда учёных: «массовая музыка», «окружающая нас музыка» (Г. Бесселер), «между-музыка» («mezzo-muzika», К. Вега), «тривиальная музыка» (К. Дальхауз), «серьёзно-лёгкая музыка» (В. Прокофьев), «третья музыка» (В. Сыров) и ряде других³.

Некоторые такого рода определения способны характеризовать отдельные сферы домрового искусства, особенно на начальных и срединных этапах его существования. В целом же это искусство при учёте природы, образно-жанрового содержания, типа бытования, функций, специфики «потребления» (восприятия), художественного уровня репертуара, манеры исполнения и степени воздействия на слушателя может относиться в разных своих проявлениях и конкретных ситуациях как к первому и второму, так в некоторой своей части и к «третьему пласту» (границы этих «пластов», разумеется, могут быть не чёткими). Среди признаков причисления к третьему пласту акцентируем внимание на том факте, что, несмотря на видное положение в многофигурной панораме музыкальной культуры прошедшего XX века, домровое искусство примерно до 1960-х годов находилось несколько в стороне от магистральных путей развития современной отечественной музыки. Поэтому с позиций массового искусства оно могло рассматриваться как одно из его наиболее активно развивающихся направлений, смыкающихся с художественными достижениями академического творчества. Со стороны же «элитарной музыки» долгое время превалировал своего рода взгляд сверху. Сегодня такой взгляд может сохраняться лишь по отношению к указанным явлениям полувековой дав-

ности, которые продолжают существовать, как и домровые явления фольклорной природы. Но после появления оригинальных домровых опусов крупных композиторов⁴ и немалого числа транскрипций шедевров классической и современной музыки угол зрения существенно расширился.

В отличие от флейты, история которой была затронута выше, эволюция домры, как известно, не была непрерывной на протяжении веков. Её существование оказалось насильственно прерванным в середине XVII века в связи с гонением на скоморохов, чья среда домровое искусство и породила. Даже старинная поговорка – «Рад скомрах о своих домрах» – недвусмысленно свидетельствует о распространении домры (причём скоморохи играли на всех бытовавших в то время инструментах). М. Имханицкий указывает на разветвлённую специализацию скоморохов-инструменталистов и выделяет, в частности, исполнителей на древней домре – домрачеев [6, с. 63]. Существовали даже некие школы – центры обучения скоморохов, артели или «ватаги», которые создавались по зову и в рамках определённого общественного задания. Данный факт – одно из свидетельств, по нашему мнению, того, что искусство скоморохов находилось на то время в особом состоянии так называемого устного профессионализма, не теряя своей фольклорной основы.

О роли домр в ряду других инструментов можно судить и по старинным фрескам, на которые указывал, в частности, К. Вертков. На них был изображен пир с участием скоморохов-инструменталистов: «...Сидят подле стола на скамье люди и играют в гусли и в скрипки, и в свирели, и в волынки, и в домры» [3, с. 251]. Автор книги упомянул и о грамотах, где порицались «игрецы бесовские скоморохи с домрами» [там же, с. 255].

Скоморохи как носители смеховой культуры высоко ценились и народом, и высшим обществом, но не отвечали установкам церкви, по настоянию которой царь Алексей Михайлович призывает их извести (указ 1648 года «Об исправлении нравов и уничтожении суеверий»). Аналогичная ситуация сложилась и в Западной Европе, где ранее начались гонения на творчество жонглеров и шпильманов. Но если на Западе сами музыкальные инструменты не подвергались нападкам (возможно, это связано с тем, что инструментальная культура развивалась там и в лоне церкви), то игра на «бесовских гудебных

сосудах» осуждалась ортодоксальными приверженцами православия. Домра постепенно исчезла из обихода, вплоть до конца XIX века о ней практически не вспоминали.

Доступность музыки скоморохов, сопоставимой с фольклором (это, собственно, и есть явление фольклорного типа), и определяла силу воздействия их искусства и его массовость. Всё это соответствует особенностям музыки «третьего пласта» (по В. Конен), которые заключаются и в том, что массово-демократические жанры возникают из определённой среды не стихийно и не анонимно, как в фольклоре. Этот пласт является «посредником», привносящим элементы фольклора в сферы, отличные от него. По словам исследователя скоморошества А. Белкина, скоморохи-инструменталисты «были проводниками особого мироощущения народной праздничности» [1, с. 164].

С запретом скоморошества нить давних традиций жизни инструмента надолго прерывается, а их возрождение на новой основе происходит только в конце XIX века, когда В. Андреев вводит семейство домр в созданный им Великорусский оркестр. Домра в нём представляла преимущественно «третий пласт», поскольку оркестр исполнял в основном музыку салонного характера – танцы (вальсы, мазурки, полонезы), поурри, обработки народных мелодий, фантазии, вариации на классические темы. Основная цель при этом определялась популяризацией самих инструментов – цель, отметим, своевременная и актуальная. Её достижение знаменовало расширение круга слушательской аудитории и охват новых культурных пространств. Коллектив в начале XX века много гастролировал по стране и за рубежом, благодаря чему русские народные инструменты стали известны и там. Их массовая востребованность возросла настолько, что производством домр стали заниматься не только российские, но и зарубежные промышленники, в том числе фирма «Циммерман».

Нельзя, однако, утверждать, что всё проходило абсолютно гладко. Успехам сопутствовали и голоса критиков, выступавших против возрождения народных инструментов и тем более исполнения на них классической музыки. И здесь на передний план выходит проблема репертуара, как оригинального, так и транскрибированного.

Но первые шаги пройдены. И музыку для народного оркестра начинают писать крупные

композиторы. А. Глазунов посвящает Велико-русскому оркестру «Русскую фантазию» (1906), а вслед за ней появляются произведения у М. Ипполитова-Иванова, Р. Глиэра, С. Василенко. Хотя в основном игрались аранжировки, а также салонные пьесы типа вальсов «Фавн», «Бабочка», «Орхидея» В. Андреева.

Далее репертуар народного оркестра пополняется новыми сочинениями, в том числе И. Стравинского, где воплощена русская тематика: пейзажно-колористические опусы, раскрывающие картины русской природы, либо произведения, посвящённые народно-сказочной тематике. Таковыми стали и сюиты В. Бояшова «Конёк-горбунок» и «Северные пейзажи», созданные под очевидным влиянием А. Лядова.

Но в основном жанры произведений, хотя и отличались разнообразием, были во многом однородны. Не всегда удавалось преодолеть фольклорную зависимость, причём чаще осваивались наиболее доступные слои фольклора, преимущественно его городской вариант. Исполнительство на народных инструментах, касающееся прежде всего ансамблевого и оркестрового музицирования, имело в то время оттенок развлекательности, облегчённости. Поэтому оно прочно обосновалось в лоне «третьего пласта».

Освоение каждого инструмента и постепенное расширение сферы его применения – процесс динамичный, находящийся в постоянном развитии. И он непременно приходит к тому этапу, когда появляется потребность расширения и обновления его возможностей для концертного музицирования. К середине XX века такая потребность возникла и у домры. Написание первого Концерта для домры с оркестром Н. Будашкиным (1945) году совпадает с её выдвижением на позиции *solo*. И это стало решающим шагом на пути академизации инструмента. Домровое искусство расширило территорию и, сохраняя своё место в первом и третьем «пластах», уверенно и всё более глубоко стало входить и во второй.

Усложнение техники игры потребовало специального и непрерывного обучения. С середины XX века на домре стали учить не только в школе и училище, но и в вузе, хотя раньше она не входила в число инструментов, утверждённых в системе высшей квалификации. Образование домристов приобретает осознанный и очевидный профессиональный характер, свиде-

тельством чему служат не только специальные предметы, но и разветвлённая сеть музыкально-теоретических, исторических и общегуманитарных дисциплин.

Постепенно стали внедряться и профессиональные конкурсы исполнителей на народных инструментах. Возникали разнообразные методики обучения, поначалу базировавшиеся, в основном, на заимствованных теоретических постулатах известных школ игры на флейте, фортепиано и, более всего, на скрипке – А. Ауэра, К. Флеша, И. Лесмана, И. Ямпольского, Б. Степанова, К. Мостраса, Б. Струве и др. На положениях этих школ, а также на творческом переосмыслении соответствующего репертуара формировались основы домрового исполнительства и приобретались навыки освоения классических произведений. В этой же связи обогащаются приёмы игры, в частности, привносятся скрипичные (и не только) приёмы, совершенствуются технические ресурсы инструмента и самих исполнителей. Домровый репертуар включает новые жанры и формы, частично их переосмысливая. Для этого инструмента пишут профессиональные авторы (см. примечание 4), хотя оригинальный репертуар ещё недостаточно широк. Композиторы XVIII–XIX веков были лишены возможности использовать инструмент для реализации художественных идей.

Магистральный путь развития музыкального искусства несколько веков определяется профессиональным композиторским творчеством. Соответственны и приоритеты музыковедческой науки, сосредоточившейся на изучении его шедевров. Но всё возрастающий интерес к иным явлениям, особенно к фольклору, распространяется постепенно и на домровое искусство. Это подтверждают исследования Т. Варламовой, Е. Волчкова, А. Желтировой, Е. Скрыбиной, К. Шарабидзе⁵. Атуализация тех слоёв музыкального творчества, что длительное время развивались подспудно, – характерная примета нашего времени. Как следствие – всплеск интереса к изучению явлений, считавшихся периферийными. В их числе оказалось и домровое искусство.

Отметим, что само понятие «боковое течение» или «периферия» по отношению к явлениям культуры отличается нестабильностью и подвержено метаморфозам. Так, на протяжении многих столетий положение некоего центра культуры занимали страны Западной Европы.

И только со второй трети XIX века в музыкальную жизнь и вслед за ней в музыковедение стали проникать явления, для Европы являвшиеся периферийными. Слуховой кругозор западного человека неуклонно расширялся за счёт, в частности, и интереса к русской музыке, достигнув своего апогея в XX веке⁶.

История музыки имеет немало примеров изменения «культурного статуса» некоторых видов и жанров. Сошлёмся на струнный квартет, который не всегда относился к одному из ведущих академических камерных жанров. При своём рождении и на протяжении второй половины XVIII века квартетное искусство находилось на периферии музыкальной жизни. Его существование было связано с домашним музицированием, а репертуар определялся в основном переложениями. В творчестве раннего Й. Гайдна квартет ещё тяготел к дивертисменту типа кассации, то есть разновидности «уличной музыки». И лишь позднее, у самого Й. Гайдна, у В. А. Моцарта и, особенно, у Л. ван Бетховена квартет занял то место в реестре ведущих академических жанров, которое сохраняется за ним вплоть до нашего времени.

Характерные метаморфозы произошли в искусстве джаза, о котором в интересующем нас ракурсе писал А. Сохор: «Джаз, начинавшийся как массовое искусство, в ряде своих новейших течений утратил прежнюю ориентацию на широкого слушателя, превратившись в музыку для знатока» [9, с. 5].

Как пример противоположной направленности приведём на лютовое искусство, имевшее в XVI – начале XVIII века высокий статус и широкое распространение, а со временем утратившее свои преимущества.

Рассмотренные факты музыкальной жизни разрозненны, относятся к разным эпохам и видам творчества. Выбор их, быть может, случаен. Но в совокупности они могут служить примером того, что положения центра и периферии, магистрального и бокового ответвлений со временем не раз менялись местами. Причём процесс этот протекает постоянно. Домровое искусство, повторимся, развивалось до некоторых пор в русле боковых течений, но настолько интенсивно, что результатом этого развития стало обретение им качественно иного уровня и статуса. Переживая некий переход от искусства первого и третьего «пластов», оно в настоящее время стоит в одном ряду с профессиональными академическими яв-

лениями и занимает свою нишу в музыкальной культуре современности. Не менее характерно и то уже отмеченное обстоятельство, что домровое искусство не утратило свои прежние, отнюдь не ущербные, а просто другие позиции, в силу чего мы вправе говорить о пребывании его одновременно во всех трёх пластах при вполне определённом теперь приоритете второго. Во многих же конкретных случаях оно с этого времени, словно бы вбирая в себя соки разных культур, располагается и как бы на пограничье между ними – народным и академическим, массовым и элитарным, любительским и профессиональным.

При этом домровое искусство способно вбирать в себя влияния различных пластов культуры и в разных пропорциях. И потому в каких-либо частных случаях (применительно ко времени, направлению, композитору, транскриптору, конкретному произведению или области творчества) оно может склоняться к одной из альтернативных сторон, не теряя при этом связей с другой, а то и находясь как бы посередине, захватывая черты каждой стороны примерно в равных количествах. Если представить домровое искусство в виде некой фигуры (например, прямоугольника), внутри которой помещена черта, разделяющая стороны явления, то такая черта не будет закреплённой в одном месте. Она может быть уподоблена скорее свободно перемещаемому движку, позиция которого будет фиксировать пропорцию в соотношении сторон. Преимущественное положение одной из сторон как раз и позволит причислить изучаемое явление к одному из пластов или же обнаружить те или иные варианты их смешения.

Приведённые выше соображения могут помочь в дальнейшем осмыслении домрового искусства и домры как его носителя. В один и тот же исторический период она способна по-разному функционировать в социокультурном пространстве. Какое-то время домра принадлежала только первому пласту культуры, продолжая отчасти принадлежать ему и сегодня. Начиная с первых опытов транскрибирования и создания разного рода фантазий, попури и вариаций на народные темы она стала инструментом по преимуществу «третьего пласта», не утратив и далее такое своё предназначение. Последние же 50–60 лет, когда на домре стали исполнять сложнейшие сочинения скрипичной, флейтовой, клавесинной и фортепианной литературы, а также когда появился

ряд новых композиторских работ, специально адресованных сольной домре, она уверенно вошла и в культуру «второго пласта», став его полноправным представителем.

Так какое же место отведено домре в сегодняшней музыкальной жизни? Повторим этот узловый вопрос статьи. Ответ прозвучит следующим образом: она представлена во всех возможных сферах. Действительно, домра и сегодня остаётся в полном смысле слова народным инструментом. Кроме всего, она прошла период освоения транскрибированных сочинений музыкальной классики, преимущественно легко доступной. Затем она стала объектом композиторского творчества, поначалу самих домристов, ярко проявивших себя на поприще не только

исполнителей, а и транскрипторов. И, наконец, уже известно немало случаев, в том числе отмеченных выше, обращения к домре профессиональных композиторов.

Домра стала своей в культуре «второго пласта» и можно уверенно прогнозировать, что именно профессионально-академическая композиторская и исполнительская среда обеспечит ей в обозримом будущем наиболее благоприятные условия для развития. Но при этом она едва ли потеряет свои первоосновные позиции и именно потому всегда будет представлять любые слои современного, в том числе народного, любительского, академического (авангардного и постмодернистского) музыкального творчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Оценить масштаб этих отраслей музыковедения могут помочь труды М. Сапонова, Т. Кюрегян, Е. Зинкевич, А. Цукера, В. Сырова, Н. Огарковой, Е. Скурко, М. Этингера, Ю. Воронцова, Т. Юровой, Т. Синецкой, Н. Иванчей, С. Блинова и многих других учёных.

² Образование в музыкальных культурах разных слоёв (прежде всего, фольклорного, устно-профессионального и профессионального) свойственно многим, в частности, восточным национальным культурам. Сошлёмся на исследование Т. В. Карташовой, выделившей в культуре Северной Индии такие основные пласты, как «*шастрия-сангит*, или музыка “высокой традиции” (классическая), *уп-шастрия* (“полуклассическая”), *лок-сангит* (традиционная музыка)... и т. д.» [7, с. 147]. Уп-шастрия занимает промежуточное положение «между классикой и полуклассикой», сочетая признаки высоко классического и традиционного искусства, что зафиксировал Прабха Атре [там же, с. 39]. Из недавних трудов по сходной тематике назовём статьи С. П. Галицкой «О профессионализме в традиционной музыкальной культуре» [4] и С. А. Елемановой «Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы» [5].

³ Об определениях «окружающая нас музыка» Г. Бесселера, «между-музыка» К. Веги, «тривиальная музыка» К. Дальхауза см.: URL: <http://www.poet-severyanin.ru/articles/tretiy-plast.html>. Рассуждения о «серьёзно-лёгкой музыке» можно встретить в статье В. Прокофьева «О трёх уровнях художественной культуры Нового и Новейшего времени (к проблеме примитива в изобразительных искусствах)» (в сб.: Примитив и его место в художественной культуре Нового и новейшего времени: сб. ст. / отв. ред.

В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1983. С. 6–28). Понятие «третьей музыки» является фундаментом монографии В. Сырова «Стилевые метамарфозы рока или путь к “третьей музыке”» (Нижний Новгород: Изд-о Нижегородского гос. ун-та, 1997. 209 с.).

⁴ Сошлёмся на такие произведения, как Пять пьес для домры и фортепиано «По мотивам татарского фольклора» С. Губайдулиной, концерты для домры с оркестром Е. Подгайца, К. Волчкова, Л. Колодуба, Т. Сергеевой, Концертные этюды Д. Кривицкого, его же «Интродукция, 6 вариаций и тема», пьесы К. Волкова, «Пять капризов в романтическом ключе» А. Цыганкова и многие другие.

⁵ См.: Варламова Т. П. Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования: дис. ... канд. пед. наук. М., 2010. 206 с.; Волчков Е. А. Концерт для трёхструнной домры в творчестве отечественных композиторов: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2011. 229 с.; Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 200 с.; Скрыбина Е. Г. Домровое исполнительское искусство: истоки, становление, тенденции развития: дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2009. 279 с.; Шарабидзе К. Б. Современные проблемы обучения игре на народных музыкальных инструментах: теория и практика (на материале учебно-воспитательной работы в классе домры): дис. ... канд. пед. наук. М., 2012. 210 с.

⁶ Взаимодействию культур российских столиц и периферийных регионов, а также разных сфер музыкального творчества посвящён ряд публикаций Е. Трёмбавельского (см., к примеру: [10]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Белкин А. А. Русские скоморохи. М.: Наука, 1975. 194 с.
2. Варламов Д. И. Метаморфозы народного музыкального инструментария: монография. М.: Композитор, 2009. 180 с.
3. Вертков К. А. Русские народные инструменты. Л.: Музыка, 1975. 280 с.
4. Галицкая С. П. О профессионализме в традиционной музыкальной культуре // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 4. С. 6–14.
5. Елеманова С. А. Понятие «профессионализма устной традиции» и казахская песенная культура: новые и старые вопросы // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 57–62.
6. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: учеб. пособие для муз. вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
7. Карташова Т. В. Уп-шастрия как звуковой символ музыкальной культуры Южной Азии // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы. М., 2015. С. 147–155.
8. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века: монография. М.: Музыка, 1994. 160 с.
9. Сохор А. Н. О массовой музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1974. Вып. 13. С. 3–31.
10. Трёмбовельский Е. Б. Организация культурного пространства России: отношение центров и периферии // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 132–137.
11. Atre P. Enlightening the listener. Contemporary North Indian classical vocal music performance. New Delhi: Munshiram Manoharlal publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
12. Delalande F. Postscript: Music composition, creativity and collaboration // *Musicae scientiae*. 2016, pp. 457–461.
13. Goldman Jonathan Text and Beyond. The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century. Ut Orpheus, 2016. 320 p.
14. Prior N. Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond // *Cultural Sociology*. 2011, p. 121.
15. Tymoczko Dmitri A geometri of music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice. New York: Oxford university press, 2011. 450 p.

REFERENCES

1. Belkin A. A. *Russkie skomorokhi* [The Russian Skomorokhs]. Moscow: Nauka, 1975. 194 p.
2. Varlamov D. I. *Metamorfozy narodnogo muzykal'nogo instrumentariya: monografiya* [The Metamorphosis of Folk Musical Instruments: a Monographic Work]. Moscow: Kompozitor, 2009. 180 p.
3. Vertkov K. A. *Russkie narodnye instrumenty* [Russian Folk Instruments]. Leningrad: Muzyka, 1975. 280 p.
4. Galitskaya S. P. O professionalizme v tradicionnoy muzykal'noy kul'ture [On Professionalism in Traditional Musical Culture]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2015, No. 4, pp. 5–14.
5. Elemanova S. A. Ponyatie «professionalizma ustnoy traditsii» i kazakhskaya pesennaya kul'tura: novye i starye voprosy [The Concept of “Professionalism of the Oral Tradition” and the Kazakh Song Culture: New and Old Issues]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2014, No. 4 (17), pp. 57–62.
6. Imkhanitsky M. I. *Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: ucheb. posobie dlya muz. vuzov i uchilishch* [History of Performance on Russian Folk Instruments: Textbook for Music Schools and Colleges]. Moscow: Gnessin Russian Academy of Music, 2002. 351 p.
7. Kartashova T. V. Up-shastriya kak zvukovoy simvol muzykal'noy kul'tury Yuzhnoy Azii [Up-shastriya as a Sonar Symbol of the Musical Culture of South Asia]. *Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy* [Art as a Cultural Phenomenon: Tradition and Perspectives]. Moscow, 2015, pp. 147–155.
8. Konen V. Dzh. *Tretiy plast: novye massovye zhanry v muzyke XX veka: monografiya* [The Third Stratum: New Mass Genres in 20th Century Music: Monographic Work]. Moscow: Muzyka, 1994. 160 p.
9. Sokhor A. N. O massovoy muzyke [About Mass Music]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Issues of Theory and Aesthetics of Music]. Issue 13. Leningrad, 1974, pp. 3–31.
10. Trembovelskiy E. B. Organizatsiya kul'turnogo prostranstva Rossii: otnoshenie tsentrov i periferii [The Organization of the Cultural Space in Russia: Attitudes in the Centres and the Periphery]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2003, No. 2, pp. 132–137.
11. Atre P. *Enlightening the Listener. Contemporary North Indian Classical Vocal Music Performance*. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers Pvt. Ltd, 2000. 154 p.
12. Delalande F. Postscript: Music Composition, Creativity and Collaboration. *Musicae scientiae*, 2016, pp. 457–461.

13. Goldman J. Text and Beyond. *The Process of Music Composition from the 19th to the 20th Century*. Ut Orpheus, 2016. 320 p.

14. Prior N. Critique and Renewal in the Sociology of Music: Bourdieu and Beyond. *Cultural Sociology*, 2011, pp. 121.

15. Tymoczko D. *Geometry of Music. Harmony and Counterpoint in the Extended Common Practice*. New York: Oxford University Press, 2011. 450 p.

Домровое искусство в различных контекстах музыкального творчества

В статье зафиксированы заметные модификации, обеспечившие пребывание домрового искусства в реестре академического. Отмечен и факт сохранения самобытных знаков его изначальной органики. Эти два обстоятельства объясняют устойчивое восприятие домры как народно-академического инструмента, способного в зависимости от репертуара, манеры игры, природы мышления музыкантов склоняться в ту или иную сторону. В связи с обсуждением понятия «академический статус» в статье высказывается гипотеза о взаимодействии процессов академизации и интернационализации. Ракурс рассуждений, исходящий из теории В. Конен о трёх пластах искусства – фольклорном, профессиональном и так называемом «третьем пласте», позволил укрепить тезис о том, что в различных проявлениях и на разных этапах развития домровое искусство может относиться к любому из них. Непростая история этого инструмента пришла ныне к тому этапу, когда он стоит в одном ряду с профессиональными академическими явлениями и занимает свою нишу в музыкальной культуре современности.

Ключевые слова: домра, пласты культуры, академизация, центр и периферия, интернационализация.

The Art of Domra Playing in Various Contexts of Musical Composition

The article pinpoints perceptible modifications providing with the presence of the art of domra playing in the registry of academic music. Special attention is paid to the fact of preservation of distinctive signs of its initial organics. These two circumstances explain the steady perception of the domra as a folk and academic classical instrument capable of swaying towards one or the other direction, depending on the repertoire, manner of playing, nature of the musicians' thinking. In connection with the discussion of the concept of "academic status" the article expresses the hypothesis of the interaction of the processes of academization and internationalization, and also briefly recreates, analogously with the domra, the history of the flute, which became an academic classical instrument only in the 19th century. The angle of reasoning emanating from the theory of Valentina Konen about the three strata of art – folk, professional and the so-called "third stratum" – made it possible to strengthen the thesis that in various manifestations and at various stages of development the art of domra playing could pertain to any of these. In general, the complex history of this instrument led presently to the stage when it stays in one range with professional academic phenomena and takes up its niche in the musical culture of our times.

Keywords: domra, the domra in professional music, the domra in folk music, Russian folk instruments, academization and internationalization of the art of domra playing.

Смирнова Татьяна Николаевна

ORCID: 0000-0002-7483-6607

доцент кафедры оркестровых
народных инструментов

E-mail: smirnova.tanya-1995@yandex.ru

Воронежский государственный
институт искусств

Воронеж, 394053 Российская Федерация

Tatiana N. Smirnova

ORCID: 0000-0002-7483-6607

Associate Professor at the Department
of Folk Orchestral Instruments

E-mail: burkovsky.gosha@yandex.ru

Voronezhskiy gosudarstvennyy institut iskusstv
Voronezh State Institute of Arts

Voronezh, 394053 Russian Federation