ИЗДАТЕЛЬСТВО ГРАМОТА

Манускрипт • Manuscript

2025. Том 18. Выпуск 3 | 2025. Volume 18. Issue 3

ISSN 2618-9690 (print)

Материалы журнала доступны на сайте (articles and issues available at): manuscript-journal.ru

RU

Барочная музыка в современном домровом искусстве: критерии исполнительской адаптации

Забавская Е. И.

Аннотация. Цель исследования – выявить основные критерии исполнительской адаптации барочной музыки в процессе ее исполнения на современной домре. В статье поднимаются вопросы корректности создания переложений старинной музыки для домры, сохранения стилевых особенностей оригинала, допустимости внесения изменений в авторский текст. Научная новизна исследования определяется противоречием, которое сложилось между исполнительской практикой и её теоретическим осмыслением: в современном домровом репертуаре закрепилось множество барочных произведений в переложении для данного инструмента, но отсутствует их анализ с исполнительской точки зрения. В результате анализа переложений барочной музыки для домры выявлены такие важнейшие критерии её исполнительской адаптации, как стилевое соответствие переложения оригиналу, адекватность воссоздания штриховой и динамической палитры произведения, особенностей его фактуры, сохранение образно-смысловой целостности первоисточника, а также наличие у исполнителя комплексных знаний о специфике музыкально-исполнительского искусства эпохи барокко.

EN

Baroque music in contemporary domra art: criteria for performance adaptation

E. I. Zabavskaya

Abstract. The study aims to identify the main criteria for the performance adaptation of Baroque music in the process of its performance on the modern domra. The article raises questions about the correctness of creating arrangements of early music for the domra, preserving the stylistic features of the original, and whether it is acceptable to make changes to the author's text. The scientific novelty of the research is determined by the contradiction that has developed between performance practice and its theoretical understanding: many Baroque works in arrangement for this instrument have become established in the modern domra repertoire, but there is no analysis of them from a performance point of view. As a result of analyzing arrangements of Baroque music for the domra, the following important criteria for its performance adaptation are identified: stylistic correspondence of the arrangement to the original, adequate recreation of the stroke and dynamic palette of the work, features of its texture, preservation of the figurative and semantic integrity of the original source, as well as the performer's comprehensive knowledge of the specifics of the musical performance art of the Baroque era.

Введение

Актуальность данного исследования обусловлена непреходящей ценностью барочного культурного наследия и необходимостью его освоения каждым профессиональным музыкантом. Музыка барокко составляет колоссальный и очень важный пласт инструментальной музыкальной литературы, «являясь одним из основополагающих направлений в мировой культуре, она транслирует ценности эпохи, позволяет нам соприкоснуться с шедеврами, оставшимися в веках и в наши дни. В музыке этого времени сочетаются многие, свойственные ей эстетические особенности, которые являются связующим звеном эпох и поколений» (Белобров, 2018, с. 10).

Профессиональные образовательные стандарты в области музыкального искусства (например, Федеральный государственный образовательный стандарт высшего образования (ФГОС ВО) бакалавриата и ФГОС ВО магистратуры по направлению подготовки «Музыкально-инструментальное искусство») содержат указание на необходимость и обязательность освоения произведений различных жанров и стилей, в том числе старинной музыки. В высшей школе всё чаще вводятся такие специальные дисциплины, как «Изучение барочной

Научная статья (original research article) | https://doi.org/10.30853/mns20250137

© 2025 Авторы. © 2025 ООО Издательство «Грамота» (© 2025 The Authors. © 2025 Gramota Publishing, LLC). Открытый доступ предоставляется на условиях лицензии CC BY 4.0 (open access article under the CC BY 4.0 license): https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

музыки», «Изучение барочной инструментальной музыки», «Изучение репертуара эпохи барокко», «Интерпретация барочной музыки», которые по решению образовательных организаций предлагаются для изучения студентами-инструменталистами, магистрантами, ассистентами-стажерами (например, в Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова, Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки, Воронежском государственном институте искусств и др.). В Российской академии музыки имени Гнесиных функционирует специальный образовательный проект «Барочная мастерская», участники которого получают теоретические знания и практические навыки исполнения музыки западноевропейского барокко.

Однако подходящим репертуаром, максимально полно репрезентующим барочную музыку, сегодня располагает не каждый инструмент. Так, современная домра – инструмент, ассоциирующийся с «самой молодой ветвью отечественного музыкального профессионального исполнительства и образования» (Скрябина, 2022, с. 164), – до сих пор не имеет полноценного и разнообразного старинного репертуара. Отечественные исследователи и методисты, изучающие проблему репертуара для домры «в исполнительском и педагогическом ракурсах, единодушны в оценке роли и значения многообразных адаптаций барочной, классической и романтической музыки – приоритетных составляющих эффективной подготовки высококвалифицированных современных музыкантов-профессионалов» (Жебровская, 2023, с. 76). Можно констатировать, что на данный момент существует довольно стабильный перечень произведений, которые активно вовлечены в исполнительский репертуар современных домристов (как в учебном, так и в концертном плане): концерты И. С. Баха (BWV 1041, BWV 1059, BWV 1060) и А. Вивальди (скрипичные концерты *G-dur, a-moll, d-moll*), сонаты А. Скарлатти (*g-moll* K43/L40, *D-dur* K96/L465, *d-moll* K120/L215, *a-moll* K149/L93), известные старинные пьесы для скрипки, флейты, гобоя или клавира (И. С. Бах «Эхо» из Французской партиты *h-moll*, Ф. Куперен «Маленькие ветряные мельницы», «Тростники», И. Н. Гуммель «Аллегретто», Л. Боккерини «Менуэт», А. Дюран «Чакона», Г. Ф. Телеман «Фантазия» и др.) в переложениях для домры. Одной из целей создания Г. Любимовым и С. Буровым четырёхструнной домры квинтового строя как раз и стало обеспечение возможности исполнять на домре скрипичные произведения «без сколько-нибудь существенных изменений оригинального нотного текста» (Лопатова, Лебедев, 2019, с. 134). Тем не менее при правильной подготовке образованный музыкант должен уметь самостоятельно адаптировать барочную литературу для исполнения на домре и внедрять её в концертный и учебно-педагогический репертуар.

Таким образом, проблематика настоящей статьи связана с изучением основных критериев адаптации музыки эпохи барокко для домры. В процессе исследования данной проблемы были поставлены задачи проанализировать существующие переложения для домры произведений И. С. Баха (Партита для скрипки соло № 3, Ария альта из «Страстей по Матфею»), А. Скарлатти (Соната для клавира *g-moll* K43/L40), Л. Боккерини («Менуэт» из Струнного квартета), на основе чего определить важнейшие критерии адаптации барочной музыки для домры и обосновать допустимость внесения изменений в нотный текст оригинала при создании адаптации.

В процессе исследования использовались следующие методы: обобщение и систематизация теоретических и научно-методических источников, посвященных домровому исполнительству, проблемам интерпретации и адаптации барочной музыки; анализ и систематизация методико-педагогического опыта авторов переложений старинной музыки для домры; исполнительский анализ существующих переложений барочных произведений для домры, позволяющий, в том числе, обосновать необходимость внесения изменений в оригинальный текст в процессе его адаптации.

Материалом исследования послужили произведения барочных композиторов в оригинале и в переложении для домры: И. С. Бах «Партита для скрипки соло» № 3, BWV 1006 (1720), Ария альта из «Страстей по Матфею» (1736); А. Скарлатти «Соната» g-moll (ок. 1738); «Менуэт» Л. Боккерини (1771).

Теоретическую базу исследования составили теоретические и методические работы современных музыковедов, посвященные проблемам барочного искусства и инструментального исполнительства (Арнонкур, 2019; Гинзбург, 1973; Коденко, 2019), исполнения старинной музыки на домре (Евсеенко, 2014; Жебровская, 2023; Лопатова, 2018; Скрябина, 2022; Смирнова, 2016), а также сборники переложений для домры, снабженные историко-теоретическими сведениями об исполнительстве эпохи барокко и методическими рекомендациями авторов (Подшивалова, 2015; Потёмкина, 2023).

Практическая значимость исследования обусловлена его непосредственной исполнительской направленностью, связанной с расширением репертуара, оптимизацией и универсализацией исполнительской практики современных домристов. Результаты исследования, представленные в виде подкреплённых примерами критериев адаптации барочной музыки для домры, могут быть внедрены в учебный процесс профессиональной подготовки домристов, осваивающих музыку эпохи барокко.

Обсуждение и результаты

Адаптация барочной музыки для домры как актуальная проблема современного исполнительства требует, прежде всего, анализа и опоры на уже существующую нотную литературу, в которой сформировались определённые художественные принципы создания переложений для данного инструмента. Как указывает авторитетный современный исследователь домрового искусства Вера Махан, сложность оценки неоригинального репертуара для домры (переложений и транскрипций) связана с поразительной краткостью и интенсивностью периода,

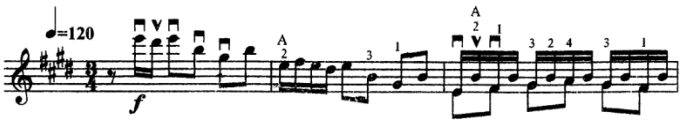
за который домра перешла из сферы «функционирования в любительской среде до профессионального исполнительства, от простейших песенок – до переложений сложного классического репертуара» (2017, с. 7). Особенности конструкции домры как изначально народного инструмента, специфика звукоизвлечения, колорит звучания – вот те факторы, которые обусловили исполнительские возможности инструмента и уникальность выразительной палитры домры. В стилистическом плане данный инструмент вполне подходит для исполнения барочных произведений, так как сочетает в себе «необычайную певучесть, мягкость и теплоту, лирическую проникновенность тона <…> с необычайно густым тремоло, исключительной чёткостью ритмики, свойственной одиночным резким щипкам медиатора или ударам пальцами по струнам» (Скрябина, 2022, с. 170). Это именно те художественные качества звучания, которые необходимы для исполнительского воплощения барочной музыки.

Основным принципом адаптации барочной литературы для современных инструментов является тщательное сохранение ***стилевого соответствия*** переложения оригиналу. Уточним, что переложением считается «адаптация произведения для другого инструмента, которая максимально приблизит исполнение к “природному” звучанию. Такая смена инструментальных условий звучания музыкального произведения считается закономерной и оправданной. Но только в случае, если оригинальные средства музыкальной выразительности органично перевоплощаются в средства выразительности инструмента-реципиента, синтезируются на новой основе, а не берутся напрокат, как нечто чужеродное» (Евсеенко, 2014, с. 42). Изучая современный домровый репертуар, Евсеенко (2014) рассматривает проблему адаптации старинной музыки для домры с герменевтической позиции и акцентирует внимание на интерпретации композиторского замысла как исполнителем, так и автором переложений. С этой точки зрения целесообразным представляется адаптировать барочную музыку для инструментов со сходными тембрами и динамическими возможностями.

Звонкий и колоритный, по мнению О. Евсеенко (2014), тембр домры способен успешно воплотить звучание оригинальных скрипичных партитур и лютневых табулатур эпохи барокко, сольных произведений для гобоя и флейты, а динамическая палитра этих инструментов может быть вполне корректно передана на домре. Например, *forte* в высоком регистре домры сопоставимо по напряженности и уровню громкости с аналогичным нюансом у флейты или скрипки; *diminuendo* на домре динамически всегда «переходит в мягкость, сопровождающую снятие медиатора со струны» (Евсеенко, 2014, с. 44). Другой современный исследователь, домристка Е. Скрябина (2022, с. 171), указывает, что клавирные произведения эпохи барокко также подходят для адаптации для домры. Естественно, при переложении следует соотносить динамические возможности инструментов и отличия их звучания: клавир и клавесин звучнее домры и богаче по многоголосной фактуре, но имеют сходную «щипковую» специфику звукоизвлечения; скрипка и гобой отличаются большей певучестью; флейта сходна по динамической палитре и т. д. Кроме того, современная домра даёт возможность успешно реализовывать принцип «домрового универсализма, позволяющий освоить музыку различных исторических эпох и стилевых направлений, причем домристы в настоящее время используют в своей исполнительской практике одновременно как трёх-, так и четырёхструнную разновидности инструмента» (Лопатова, 2018, с. 101). Универсализм также позволяет сохранять стилевую специфику старинной музыки, несмотря на «народность» происхождения инструмента и его современную исполнительскую палитру.

При создании переложений старинной музыки для домры сложились две тенденции: «С одной стороны, произведение адаптируется для инструмента, с другой стороны, наоборот, инструмент адаптируется под музыкальный материал. Оба вида имеют право на существование, но результат получается различным» (Подшивалова, 2015, с. 65). Например, «Прелюдия» из Партиты для скрипки соло № 3 И. С. Баха часто звучит в репертуаре современных домристов в переложении Р. Белова, как оптимально подходящее по диапазону и тембру произведение, позволяющее продемонстрировать виртуозные возможности домры. При этом можно наблюдать, как автор переложения корректирует штриховую палитру оригинала, не сохраняя фразировочные лиги там, где они органичны при исполнении на скрипке, но маловыразительны при игре на домре (в оригинале во втором такте шестнадцатые объединяются лигой (Пример 1, такт 2). И наоборот – там, где звучание домры способно создавать акустически выигрышные элементы скрытого двухголосия, столь характерные для музыки эпохи барокко и произведений И. С. Баха, автор добавляет условный нижний голос, который прекрасно прослушивается за счет большей «мягкости», пластичности струн домры (Пример 1, такт 3).

Прелюдия в переложении для домры



Пример 1. *И. С. Бах. Партита для скрипки соло № 3*

В данном случае такая ***штриховая палитра*** позволяет более выпукло продемонстрировать принципы барочного исполнительства, отразить риторическую основу музыкального интонирования эпохи барокко. Артикуляция и фразировка составляют важный исполнительский аспект старинной музыки, будучи связанными, с одной стороны, с природой дыхания и пения, а с другой – с законами риторики, «благодаря которой музыка могла говорить» (Арнонкур, 2019, с. 23). Расстановка цезур, артикулирование различных мотивов, кадансировние,

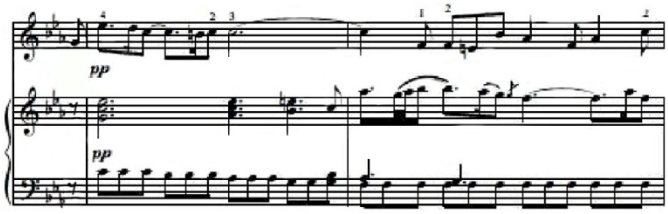
иерархия акцентов, повторение тем и т. п. подчинялись определённой логике «расчленённости» музыкальной речи, в сущности имманентной домровому исполнительству с его особым, отрывисто-чётким интонированием. Один из величайших теоретиков барочного исполнительства И. Кванц учил, что сходные тематические структуры («музыкальные идеи одного рода») не должны явно отграничиваться друг от друга, однако «необходимо разделять те мысли, где заканчивается одна и начинается другая тема» (1999, с. 143). И в целом в процессе адаптации старинной музыки важно правильно «определять артикуляционную сторону звучания <…> и добиваться корреляции штрихов домры и других инструментов» (Смирнова, 2016, с. 17). Например, расположение диссонансов на сильных долях и их разрешений на слабых оптимально отражается через домровые исполнительские движения кисти вниз-вверх; а часто употребляемое в барочных произведениях «скрипичное *detaché* передается с помощью домрового равнозначного переменного удара» (Евсеенко, 2014, с. 44) в переложениях для домры.

В других случаях сам музыкальный материал не требует особой адаптации к артикуляционным и фактурным возможностям домры, как, например, знаменитый «Менуэт» из струнного квинтета Л. Боккерини (1743-1805). Данное произведение существует в версиях для самых различных солирующих инструментов в сопровождении фортепиано, и его мелодия, штрихи и мелизматика настолько органичны для любого струнного инструмента, что домристу можно воспользоваться практически любым переложением без всякой дополнительной адаптации. В переложении Г. Тулзаковой для домры полностью сохраняется артикуляция и орнаментика «Менуэта» Л. Броккерини, однако начальные мотивы пьесы получают терцовое удвоение – там, где это доступно для исполнения на двух соседних струнах домры. То есть специфика домры обусловливает корректировку некоторых фактурных особенностей произведения. Естественно, при этом проставлена специальная домровая аппликатура, так как в процессе адаптации аппликатурные условия всегда корректируются в соответствии со спецификой инструмента.

Таким образом, переложения для домры на практике оказываются в разной степени приближенными к оригиналу с точки зрения воссоздания его штриховой палитры и особенностей фактуры. То же самое можно сказать и о ***динамических средствах*** выразительности. Во многом они соответствуют динамической палитре инструмента, которому было поручено произведение в оригинале. Например, *forte* в высоком регистре домры сопоставимо по напряженности и уровню громкости с аналогичным нюансом у флейты или скрипки; *diminuendo* на домре динамически всегда «переходит в мягкость, сопровождающую снятие медиатора со струны» (Евсеенко, 2014, с. 44). Движение смычка вверх или вниз в эпоху барокко подразумевало и отличие в динамическом нюансе (одна из старинных версий записи динамики в нотах даже графически совпадала с обозначениями направления смычка), на что следует ориентироваться, используя в переложениях для домры различные игровые движения: движение кисти вниз всегда даёт звук более громкий и насыщенный, чем вверх. Также при адаптации старинной музыки домристу нужно обязательно учитывать принципы использования динамики в музыке барокко («свет» и «тень», «террасообразная динамика», связанная с артикуляцией «микродинамика, характерная для динамики речи» (Арнонкур, 2019, с. 54)).

При адаптации старинной музыки для домры отдельно следует упомянуть проблему исполнения произведений кантиленного характера. При всей теплоте и мягкости тембра домры, она всё же обладает довольно кратким, легко затухающим звуком с яркой и «цепкой» атакой, что выдвигает высокие исполнительские требования к интонированию кантилены. Возможным решением стало уже традиционное использование в переложениях тремолирования на одной струне или приема «переменных ударов». Особенно качественно звучит на домре тремоло, которое органично совпадает с метрически сильным временем, акцентами, местными кульминациями фраз. Примером такого подхода к адаптации барочного произведения является Ария альта из «Страстей по Матфею» И. С. Баха в переложении для домры Е. Подшиваловой (Пример 2).

Ария альта в переложении для домры



Пример 2. *И. С. Бах «Страсти по Матфею»*

В данном случае Е. Подшивалова находит оптимальное решение для качественного звучания и аппликатурного удобства: третья струна перестраивается с *“e”* на *“d”*, а кантиленное звуковедение и штрих *legato* достигаются с помощью правильного распределения мышечных усилий между руками и благодаря тремолированию.

В целом основным критерием корректности адаптации барочной музыки для домры служит ***образно-семантическая целостность оригинала*** и стилевое соответствие ему, недопустимость искажения композиторского замысла. Авторы адаптаций должны не только досконально знать художественные ресурсы своего инструмента, соотносить выразительные возможности старинных и современных инструментов, разбираться в стилистике барокко, чисто технически уметь воплощать барочную музыку, но и обладать тонким стилевым «чутьем», музыкальным вкусом, знаниями эстетики барокко для того, чтобы вносить изменения в исходный

текст. Иначе могут появиться стилистически инородные элементы – например, нелогичные фразировочные лиги, ненужные фактурные приёмы в виде дополнительных басов или подголосков, нетипичных для барочной полифонии, неверные или лишние мелизмы. Это не только нарушает стилистику старинного произведения, но и может исказить изначальную его идею, характер и образ.

При этом исследователи (Евсеенко, 2014; Смирнова, 2016) допускают ***отклонения от оригинального текста***, если того требует специфика инструмента или стилевая корректность исполнения. Дело в том, что адаптация старинной музыки для домры не ограничивается только лишь корректировкой штрихов, динамики, фразировки и подбором аппликатуры. Порой музыкантам приходится решать технические проблемы, заменяя неудобные звуки, упрощая фактуру изложения, перенося построения в верхней или нижней части диапазона на октаву выше или ниже, добавляя новые подголоски или элементы скрытой полифонии с целью создания более «объёмного», продолжительного звучания. Эпизодически допустимы «замены расположения голосов, обращения, дублировки, перенесение в другую октаву тонов, голосов и построений, изменение рисунка пассажей» (Смирнова, 2016, с. 16). Иногда незначительное изменение в самом нотном тексте, замена невозможного на домре интервала или неудобной ноты делают оригинальное скрипичное или флейтовое произведение полностью пригодным для воспроизведения на домре. В таких случаях допустимо пожертвовать точностью текста во имя обогащения домрового репертуара.

Многие современные домристы способны самостоятельно адаптировать музыку эпохи барокко для исполнения на домре при условии надлежащего понимания стилевых основ старинной музыки. Для этого необходимо наличие комплексных знаний о специфике исполнительства эпохи барокко. На сегодняшний день эта проблема является чрезвычайно сложной, затрагивающей вообще всех музыкантов-исполнителей, которые разделились на два лагеря: на одном полюсе находятся современные музыканты, которые мыслят актуальными выразительными средствами и «обращаются» непосредственно к современной публике с ее особенностями восприятия. На другом полюсе – так называемые «аутентисты», стремящиеся к «исторически информированному» исполнительству (*historically informed performance*), нацеленному на то, чтобы достичь звучания, подобного подлинному барочному. Эта тенденция сравнительно молодая, она возникла в XX веке и охватила как идейные, так и технические аспекты музыкальной деятельности. Среди исполнителей возрос интерес к аутентичному инструментарию, возрождению забытых приёмов игры, особенностей строя эпохи барокко. В связи с убеждением, что образы и смыслы барочной музыки могут быть полноценно воплощены только с помощью оригинального инструментария, у музыкантов возникло стремление «максимально популяризировать аутентичные инструменты» (Коденко, 2019, с. 13).

Несмотря на то, что домра по вполне очевидным причинам полностью выпадает из такого контекста (исторически-барочного инструментария), современные домристы также пытаются идти по пути исторически информированного исполнительства. Например, в сборнике клавирных сонат Д. Скарлатти (1685-1757) в переложении для домры и фортепиано, созданном петербургской домристкой Т. Потёмкиной при поддержке композитора-мультиинструменталиста Е. Панченко и опубликованном в 2023 году, авторы детально обосновывают свои методические позиции стремлением сохранить принципы нотной записи эпохи барокко. Они создают переложения сонат Д. Скарлатти, адаптируя оригинальный текст для современной домры, но не выписывая особенности динамики и штрихов – то есть излагают материал в виде переложения-«уртекста». Рассматривая сонату *g-moll* K43/L40 в переложении для домры, помещённую в данном издании, обнаруживаем не только сохранение фактурных и образно-тематических основ произведения, но и сознательный отказ от фиксации динамики, штрихов и расшифровки мелизматики. Безусловно, чтобы ориентироваться в подобных переложениях, современному домристу приходится детально изучать исполнительскую специфику барочной музыки, в частности особенности орнаментики, расшифровки мелизмов, а также принципов «речевой» артикуляции, которая делает инструментальное исполнение близким к человеческой речи, где фразы произносятся на одном дыхании, но с выразительным вычленением отдельных «слов»-мотивов.

Подытоживая всё вышесказанное, отметим, что даже если современный домрист обращается к уже готовым переложениям, он должен критически подходить к нотному тексту барочных произведений и по возможности сравнивать его с оригиналами, уртекстами и другими достоверными источниками. Переложение может быть не во всём корректным, и настоящие музыканты, стремящиеся полноценно раскрыть и воплотить композиторский замысел, не могут довольствоваться им. Например, в некоторых переложениях встречаются удаления фразировочных лиг, беспричинно измененные ноты, что в новом варианте трансформирует, а иногда и искажает исходный замысел. Оптимальный вариант – это такой уровень владения домристом теоретическими и практическими знаниями о барочном исполнительском искусстве, который позволяет ему безошибочно оценивать качество переложений старинной музыки для домры, корректно дополнять и совершенствовать их и при необходимости самостоятельно адаптировать произведения.

Заключение

Таким образом, мы приходим к выводу, что исполнительская адаптация барочной музыки для современной домры представляет собой сложный художественно-технический и при этом глубоко творческий процесс, успешность которого определяется множеством критериев. Важнейшими из них являются: стилевое соответствие переложения оригиналу, сохранение общего колорита звучания и образно-смысловых начал сочинения, адекватность воссоздания его штрихов, динамики, мелизматики, фактурных особенностей. Для этого целесообразно

использовать родственные штрихи и исполнительские приёмы, характерные как для оригинального инструмента, так и для домры, либо по меньшей мере добиваться максимальной их корреляции. В некоторых случаях допустимы незначительные отклонения от оригинального текста, если того требует стилевая корректность исполнения или более точное воссоздание принципов барочного музицирования. Всё это предполагает обязательное наличие у домриста комплексных знаний о специфике исполнительства эпохи барокко, чувства стиля, опыта, ответственности. Только при скрупулезной и внимательной работе, при тщательном анализе оригинального нотного текста и детальном изучении особенностей музицирования в старинную эпоху можно добиться максимальной близости переложения к первоисточнику. Несомненно, при создании современной адаптации всё равно будут иметь место некоторые потери, однако следует приложить все усилия, чтобы свести эти отличия к минимуму.

В качестве перспектив дальнейшего исследования мы предлагаем расширить круг анализируемых произведений из числа прочно вошедших в репертуар переложений для домры, привлекая к изучению старинную музыку других эпох (Возрождение, ранний классицизм). Главной практической целью научных поисков должна стать разработка и апробация перечня конкретных методических рекомендаций по адаптации старинной музыки для современной домры.

Материалы исследования | Research materials

1. Подшивалова Е. А. Концертные произведения эпохи барокко для трехструнной домры: учебно-методическое пособие. Омск: Издательство Омского государственного университета, 2015.
2. Потёмкина Т. О. Барокко на домре. Доменико Скарлатти. Сонаты. СПб.: Планета музыки, 2023.

Источники | References

1. Арнонкур Н. Музыка барокко. Путь к новому пониманию музыки. М. – СПб.: Пальмира, 2019.
2. Белобров А. А. Интерес россиян к барокко в современной музыкальной культуре // Евразийский Союз Ученых. 2018. № 3-2 (48).
3. Гинзбург Л. С. Об интерпретации музыки XVIII века // Музыкальное исполнительство. 1973. Вып. 8.
4. Евсеенко О. А. Стилевое взаимодействие как творческий фактор современного музыкального переложения (на примере домры) // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2014. № 3 (33).
5. Жебровская А. С. Транскрипции клавирных сонат классической эпохи в современном репертуаре домриста // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4 (53). https://doi.org/10.52469/20764766_2023_04_75
6. Кванц И. Из трактата «Искусство игры на флейте» (1752) // Музыкальная академия. 1999. № 3.
7. Коденко И. И. Формирование аутентичного исполнительства как тенденция музыкальной культуры XX-XXI ст. // Science Review. 2019. № 9 (26).
8. Лопатова Е. С. Современное состояние академического исполнительства на домре // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2018. № 44.
9. Лопатова Е. С., Лебедев А. Е. Инструментальный универсализм в современном академическом исполнительстве на домре // Манускрипт. 2019. Т. 12. Вып. 1. https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.1.29
10. Махан В. В. Домра в России: истоки и возрождение: автореф. дисс. … к. иск. М., 2017.
11. Скрябина Е. Г. Домровое исполнительское искусство: из истории профессионального образования // Музыкальное искусство и образование. 2022. Т. 10. № 4. https://doi.org/10.31862/2309-1428-2022-10-4-164-178
12. Смирнова Т. Н. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: автореф. дисс. … к. иск. Ростов н/Д, 2016.

Информация об авторах | Author information

RU

Забавская Елена Ивановна[1]
[1] Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва

EN

Elena Ivanovna Zabavskaya[1]
[1] Gnessin Russian Academy of Music, Moscow

[1] *lenovikova@mail.ru*

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 06.06.2025; опубликовано online (published online): 28.07.2025.

Ключевые слова (keywords): адаптация барочной музыки для домры; переложение для домры; артикуляция на домре; динамические возможности домры; исторически информированное исполнительство; adaptation of Baroque music for the domra; arrangement for the domra; articulation on the domra; dynamic capabilities of the domra; historically informed performance.