

фесійну підготовку нових, інноваційних дидактичних та виховних програм.

Перспективи подальшого дослідження у даному напрямку. Проблема пошуку моделі ефективного формування проектного мислення студентів-дизайнерів у процесі їх професійної підготовки є актуальною і потребує подальшого теоретичного осмислення та апробації.

Список використаних джерел

1. Бегенау З. Г. *Функция, форма, качество* / З. Г. Беренгау; [пер. с нем. Ал. Дижюра и М. М. Субботина]. [под ред. и с послесловием Г. Б. Милервина]. – М.: Мир, 1969. – 168 с.
2. Григорьев А. Д. *Формирование проектного мышления студентов-дизайнеров - как педагогическая проблема* / А. Д. Григорьев // Сибирский педагогический журнал. – 2007. – № 11. – С. 370-379. (Реестр ВАК Минобразования и науки РФ).
3. Лук О. М. *Мышление и творчество* / О. М. Лук. – М.: Педагогика, 1992. – 144 с.
4. Пономарев Я. А. *Психология творчества* / Я. А. Пономарев. – М.: Наука, 1976. – 302 с.
5. Савельев А. Я. *Модель формирования специалиста с высшим образованием на современном этапе* / А. Я. Савельев, Л. Г. Семущина, В. С. Кагерманьян. – М., 2005. – 72 с.
6. Сластеник В. А. *Педагогика: учебн. пособие для студ. высш. пед. учебн. заведений* / В. А. Сластеник, Н. Ф. Исаев, Е. Н. Шиянов; [под ред. В. А. Сластенина]. – М.: Издательский центр «Академия», 2002. – 682 с.
7. Щербина В. Г. *Система композиционных упражнений в содержании подготовки будущих учителей изобразительного искусства: Дис... канд. пед. наук: 13.00.04* / В. Г. Щербина. – Киев.: ИППО АПН, 2000. – 228 с.

Петрик В.В.

**Луганський державний
інститут культури та мистецтва**

ШЕДЕВРИ МУЗИЧНОЇ ЛІТЕРАТУРИ В ЖАНРІ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ЯК НЕВІД'ЄМНА ЧАСТИНА АКАДЕМІЧНОГО ДОМРОВОГО РЕПЕРТУАРУ

Анотація. У статті розглядаються видатні приклади світової музичної класики, які постійно використовуються в педагогічній і концертній практиці. У наш час жанр перекладень переживає бурливий розвиток, він допомагає розширити виражальні засоби, збагатити палітру інструмента новими барвами і образами.

Ключові слова: перекладення, тематичний матеріал, традиції, бароко, віртуозний інструменталізм, академізація домри, фольклор, ренесансні показники, мелодична сутність.

Анотация. Петрик В.В. Шедевры музыкальной литературы в жанре переложений как неотъемлемая часть академического домрового репертуара. В статье рассматриваются выдающиеся примеры мировой музыкальной классики, которые постоянно используются в педагогической и концертной практике. В наше время жанр переложений переживает бурное развитие, он помогает расширить выразительные приемы, обогатить палитру инструмента новыми красками и образами.

Ключевые слова: переложение, тематический материал, традиции, барокко, виртуозный инструментализм, академизация домры, фольклор, ренессансные показатели, мелодическая сущность.

Annotation. Petrik V. The masterpieces of musical literature in the genre of settings to music as an integral part of academic domra repertoire. The article considers the outstanding examples of the world musical classics, which are constantly used in pedagogical and concert practice. Nowadays the genre of settings to music expressive means, to enrich the instrument's palette with new colors and images.

Key words: setting to music, topical material, traditions, barocco, masteral instrumentalism, domra academizing, folklore, renaissance activities, melodic essence.

Постановка проблеми. Актуальність цієї роботи впливає з динаміки інструментального обігу сьогодення, коли стрімко академізуються ін-

струменти, що останніми десятиріччями розглядаються в аспекті побутової цінності народного життя, причому в реставруванні його втрачених ознак: «домра... інструмент, що втратив вживання у народному побуті» [4, с.287]. Мандоліна впевнено вписалася в академічний тембральний вжиток творів І. Стравінського (балет «Агон») та А.Веберна, а музичне життя України демонструє востання звукової виразності цього інструмента в концертні програми у функції соло з виконанням творів у класичних жанрах професійної музики. Зростання впливу в популярній музиці сьогодення грецько - ірландських фольклорних тамбуроподібних типологій стимулює поширення вживання інструментів, що складають спадщину грецько-візантійської органології, плодом якої, безумовно, є й українська чотирис-трунна домра-кобза.

Об'єктом розгляду постає мелодійна виразність музичного мислення в проєкції на специфіку домрового репертуару в академічному вжитку сучасних вітчизняних музикантів. Предметом цієї роботи є узагальнення відомостей щодо оригінальних та перекладених для домри творів, що втілюють специфічний мелодизм інструмента, невідривний від ритмічно-репетитивної природи звуковидобування на ньому.

Аналіз досліджень і публікацій. Метологічною основою дослідження є праці представників інтонаційної школи Б.Асаф'єва в Україні, у тому числі М.Давидова, О.Сокола, О.Маркової та ін. Практичне значення роботи виходить із основ ідеї дослідження – осмислення здобутків художньої практики сьогодення в контексті культурологічних накопичень сучасного музикознавства й особливо тієї його частини, яку умовно називають «виконавським музикознавством» через орієнтованість на потреби виконавського мистецтва. Матеріали цього дослідження можуть бути використані в класах основного інструменту та в курсах теорії й історії виконавства у вищій і середній ланках музичної освіти.

Формулювання цілей статті. Метою дослідження є характеристика виразної специфіки домрової мелодійності, що відображує «зв'язок часів» старовини й сьогодення в процесі уявлень про відродження на початку ХХІ століття першоцивілізаційних здобутків музичної мелодійності.

Конкретними завданнями роботи є:

- 1) узагальнення даних про актуальні музично-інтонаційні пошуки музикознавства початку ХХІ ст. та усвідомлення місця в них домрової виразності;
- 2) узагальнення особливостей домрового репертуару в академічному вжитку щодо виражальних якостей мелодійності музики цього роду.

Результати дослідження. Жанр «перекладень» дуже різноманітний і втілює традиції музики бароко, коли запозичення тематичного матеріалу і темпо-динамічне оперування ним було розповсюдженою практикою. Відомо, що Й.С.Бах дуже часто займався перекладеннями, шістнадцять концертів для клавіру соло являють собою не оригінальні твори, а транскрип-

ції скрипкових концертів італійського композитора А. Вівальді та скрипкових концертів герцога Йоганна Ернста Заксен-Веймарського, племінника герцога Вільгельма Ернста, у якого служив Й.С.Бах. До перекладень Й.С.Бах звернувся, можливо, наслідуючи приклад свого родича і друга Годфріда Вальтера, однак бахівські перекладення більш досконалі за творчим переосмисленням оригіналу. Альберт Швейцер писав: «Бах любив чужу музику, тому що вона активізувала його фантазію» [8, с.75].

В епоху віртуозного інструменталізму в XIX столітті, коли різні обробки, транскрипції, фантазії стали постійними на концертній естраді, жанр «перекладень» переживав бурхливий розвиток. Він дозволяв не лише догодити смакам публіки, але дав нове життя улюбленим оперним, балетним і пісенно-романсовим мелодіям, допоміг розширити виражальні засоби, збагатити палітру інструментів новими барвами й образами.

Академізація домри, як і інших музичних інструментів, втілювалася через уподібнення її тембрально-регістрових і сукупно-технічних якостей інструментам, які є визначеними лідерами класичного інструментарію. Мелодична сутність домри містить паралелі до скрипкової мелодійності, тому домристи в першу чергу звернулися до скрипкового репертуару. Але домра не володіє таким гучним «оперним» голосом, як скрипка, тому для неї органічними є перекладення творів, які містять фольклорні, ренесансні або неокласичні стильові показники.

Поступово арсенал домрового репертуару збагачується творами, написаними для духових інструментів, перш за все творами для флейти і гобоя. На домрі природно звучить як кантілена, так і віртуозна музика.

У перекладеннях творів великої форми музика для домри тяжіє до стислих форм фіналів-епілогів циклічних опусів. Наприклад, численні клавірні концерти Й.С.Баха в більшості є перекладеннями скрипкових концертів італійських композиторів або власних концертів для скрипки.

Здійснюючи транскрипції скрипкових концертів для клавіру, Й.С.Бах за звичасм майже буквально переносив скрипкову партію у клавесинну з додаванням у лівій руці басового супроводу і тональною транспозицією твору на тон нижче.

Перед тим як звернутися до жанру концерту, Й.С.Бах глибоко й ретельно вивчав концерти своїх сучасників, і перш за все Антоніо Вівальді, твори якого у цьому жанрі він високо цінував і ще у Веймарі робив перекладення для клавіру й органа соло. У А.Вівальді Й.С.Бах перейняв тричастинну побудову циклу (швидкі крайні частини обрамляють повільну середню), ровноподібну структуру частин, де головна тема (ритурнель) викладена оркестровим tutti, проходить у різних тональностях і чергується з розвиваючими епізодами, які доручені солістам, та сам принцип змагання між солістами й оркестром, тобто активне «концертування» [5].

У кожній ноті скрипкових концертів Й.С.Баха відчувається могутня творча індивідуальність їх творця. На відміну від яскравого імпровізацій-

ного характеру, віртуозного блиску сольних партій у творах А.Вівальді, концертам Й.С.Баха притаманна стримана суворість, величність, класична зрівноваженість і багатство образів, глибина й велич філософської думки. Й.С.Бах привносить у жанр концерту поліфонізацію музичної тканини, інтенсивний мотивний розвиток. Крізь типову рондальну структуру пробілюють тональні, а іноді й тематичні відносини, характерні для сонатної форми. Концерт *g-moll* відрізняється поєднанням драматичної напруженості й граничним лаконізмом вираження (за розміром П'ятий концерт – один із найкоротших).

Першу частину пронизує суворість ходу головної теми з характерними перекликами – «луною» між солістом й оркестром. Це чудовий зразок баварського драматичного тематизму. Імпровізаційність викладення, характерна для сольної партії, виразно відтінює кульмінаційні моменти. У першій частині, *allegro*, вражає поєднанням суворості конструктивності й імпровізаційної свободи викладення, віртуозності й зосередженого занурено-ліричного настрою. Друга частина, *Largo*, поетичний «ліричний відступ». Створенню загального колориту сприяє дивна витонченість і прозорість інструментування: задушевна, прекрасна мелодія, розцвічена фігураціями, від початку до кінця доручена солісту й супроводжується легкими акомпануючими акордами. Третя частина, *Presto*, знову звертається до драматичних образів. Головна тема має певну інтонаційну близькість з ритуралем першої частини; тут також використовується ефект «луни». Але у фіналі помітні танцювальні риси: швидкий моторний рух у тридольному розмірі поєднується сильним емоційним піднесенням.

Виконавцям-домристам, які опановують цей твір, необхідне глибоке розуміння композиційної будови твору, а також «синтаксису» музичної мови, тобто інтонаційних та образно-змістовних зв'язків між звуками та фразами.

Поєднання різних ігрових прийомів та легкість, невимушеність їхнього виконання допоможуть виявленню характеру твору. Виконавець повинен володіти легким чітким штрихом, розвиненою моторикою та технікою гри правою рукою. Друга частина, *Largo*, зосереджено-стриманого характеру, виконується м'яким, співучим звуком, а це можливо за наявності густого й красивого тремоло. Танцювальний характер третьої частини, *Presto*, вимагає чітких і активних дій пальців лівої руки, координації рук, особливо в мелізмах.

Скрипковий концерт *Re* мажор Л.Бетховена – справжній музичний триптих, який продовжує і завершує розпочатий В.А.Моцартом процес становлення нового типу симфонізованого концерту, заснованого на принципі повної рівноправності соліста й оркестру.

Л.Бетховен привносить у концертний жанр притаманну йому симфонічним полотнам грандіозність масштабів, драматичну могутність, напруження та інтенсивність розвитку. Скрипковий концерт *Re* мажор Л.Бетховен написав у 1806 році і присвятив Стефану Брейнінгу. Австрійський

скрипаль і диригент театру «Ан дер Він» Франц Клемент вперше виконав його 23 грудня того ж року.

Офіційна критика не відразу належно оцінила новий твір Л.Бетховена. Е.Ерріо зазначав: «Віденська театральна газета писала – «Концерт має певну красу, але часто нескладний і швидко втомлює слухача нескінченними повторами деяких загальних місць» [6, с.144]. Однак чудова музика швидко завоювала популярність у слухачів та виконавців.

Близький за часом створення Четвертій симфонії і «Апасіонати» – Скрипковий концерт відображає атмосферу творчого піднесення, в якій протікала діяльність Л.Бетховена. Музика Концерту – то задушевна і лірична, то енергійна і святкова, ніби наповнена сонячним сяйвом. Краса і щедрість мелодики, широта розвитку, новаторське трактування форми дозволяють віднести цей твір до вершин творчості композитора. Л.Бетховен добре знав природу й виражальні можливості скрипки, і в концерті її партія виділяється надзвичайною теплотою і щирістю.

Фінал – Rondo написаний в рондо-сонатній формі. Тут царює стихія народного танцю, яка створює картину бурхливого веселого свята, в музиці акцентується жанрово-побутовий елемент. Рефрен фіналу – колоритний зразок австрійського лендлеру. Жвава і запальна мелодія з гострохарактерними пружними мотивами переходить від соліста до блискучого tutti оркестру.

Е.Ерріо в книзі «Життя Бетховена» писав: «Здається, що сюди домішується вплив предків, дідуся Людвіга, та проявляється він саме в цьому вибуху народних веселощів. Думається про Тенієрса Антверпенського, особливо про Давида Молодшого, про цю незвичайну патхненність, яку можливо порівняти тільки з бетховенською щирістю; я згадую картину із зібрання брюссельського музею: сцена біля ферми, селяни танцюють під звуки волинки, інші п'ють або їдять, а пани, які приїхали у розкішній кареті, церемонно споглядають їх коло» [9, с.146].

У побічній темі з її ефектними контрастами мажору і мінору й терпкими інтонаціями – відчутний вплив угорської народної музики. У середньому епізоді звучить нова мінорна мелодія, забарвлена в ніжні елегійні тони. Вінчає фінал розгорнута кода і завершує концерт могутніми і яскравими акордами оркестру.

Перекладений для домри скрипковий концерт Л.Бетховена свідчить про особливий ліричний тонус вираження цього автора, якому притаманна кантово-гімнічна суворість звучання, позбавлена тієї ноти суб'єктивізму, яку так цінували романтики і яка була серед віденських класиків найбільш показова для В.А.Моцарта [1]. Вищезазначена якість лірико-спічного звучання на кантовій мелодичності у Дев'ятій симфонії, спеціально підкреслена в даному значенні своєї виразності Б.Асаф'євим, була продовжена і в інших творах цього автора. Делікатність ліричного тону музичного вимовлення на домрі посилює відзначені особливості узагальнення гімнічних ознак лірики Л.Бетховена, указує на той духовне підґрунтя мислення композитора, яке пі-

дкреслюється В.Медушевським у функції вирішальної якості стилістики даного автора: «Найголовніший же зміст творчості, внутрішня світла причина його героїчного стилю – могутня сила пориву до Бога» [6, с.35].

Музика раннього романтизму в домровому репертуарі представлена спадщиною Ф.Шуберта. Концертштюк (концертна п'єса) для скрипки і оркестру D-dur Ф.Шуберта складає дуже вирашаний у домровій версії діалог соліста й оркестру. Тут, як і в інших сонатах та вокальних творах цього композитора, зустрічаємо цитати, перш за все із моцартівських творів. У Allegro другої частини стислого циклу помітно споріднення теми з початковою темою Симфонії g-moll № 40 В.А.Моцарта, а також достатньо і в цій частині, і в інших «моцартівських інтонацій» хроматичних прохідних і ослідувань на сильному часі.

Тональність D-dur / d-moll, одна з улюблених В.А.Моцартом уславляючих тональностей, трактується Ф.Шубертом у принциповому «змішуванні» ладових ознак, створюючи, таким чином, змінність «світла і тіні» в колористиці «епохи сільфід» і друїстичної магії легенд Оссіана.

Загальний композиційний план демонструє концертно-сонатну циклізацію, але подану компактно, що нагадує принцип фантазії творів і В.А.Моцарта, і самого Ф.Шуберта. «Мерехтіння» D-dur / d-moll в першій повільній частині твору охоплює моцартівську ритмічну комбінаторику пунктирних і кантових ритмів, але з підкресленим розгортанням семантичних показників перших, коли вольово-польотні фігури «підкріплюються» вишуканими пасажами у високому регістрі. Особливо це стосується мотивів «щебетання» (тт. 19–21) у третій октаві, які змінюються різнорегістровими «дотиками» у пасажах контрастуючих регістрових ділянок (тт. 23–26). Ця сама ідея «буяння між небом і землею» регістрових меж в легких пасажах проступає і в Allegro, що створює щось подібне «танка Пека» за кельтськими легендами. Подальше музичне просування по композиційним компонентам показує особливу увагу композитора до «майже пуантилістичних» пристрастей у подачі інтонацій, знайомих за моцартівською класикою.

Домрова версія твору загострює містичні риси вираження, властиві цьому композитору, але вони не декларуються, а складають підтекст художнього змісту. Так, «буяння» у високому регістрі, особлива легкість регістрових охоплювань загострює ту міру просвітленості, яку В.Холопова визначає в якості фонічного комплексу західної музики – дзвонове звучання сприймається на заході у високому регістрі [7].

Отже, аналіз твору Ф.Шуберта з точки зору його переробки з урахуванням можливостей домри виявляє: сприйнятий характер «розкріпачення» арфових звучностей, якими захоплювалося покоління «строф Оссіана», для домрової літератури. Наявність стилістичних цитат підсилює академічну «відстороненість» в музичному висловлюванні, природну для домрового тембрального колориту.

В руслі виявлення «замаскованих змістів» представляє звучання Скрипкового концерту А.Хачатуряна. Композитор талановито поєднав за собою академічної скрипкової гри з ефектами народно-інструментального вираження, в якій струнно-щипковий принцип складає суттєвий бік звучання. Багатий і самобутній світ вірменської музики і музики інших народів визначив оригінальність інтонаційного мислення А.Хачатуряна [2], багато в чому відмінного від традиційного, загальноєвропейського.

Для його образного тематизму характерні два типи тем-рухів: кантлени з характерно гусано-ашугською вишуканістю (примхливістю) розвитку (I частина концерту) та імпульсивністю гостро ритмічної танцювальності (III частина концерту) [3, с.115]. Контрастні чергування двох типів емоційного руху багато в чому були підказані композитору практикою народного музикування, у своїх витоках вона йде від музичного мислення ашугів, гусанів, народних рапсодів, співців-музикантів [3, с.4].

У концерті А.Хачатурян досягає великої майстерності сценічної віртуозності. Темброве «бенкетування» було для нього специфічною художньою формою втілення повноти, яскравості. «Ренесансна натура» (вислів Б.Асаф'єва) автора концерту завжди відзначалася оптимізмом світосприйняття, об'єктивністю художнього мислення [3, с.123].

Висновки. Яскрава, емоційна, надзвичайно складна технічно музика композитора підносить виконавців-домристів на новий щабель оволодіння сучасним академічним репертуаром. Саме музика III частини Концерту з перевагою коротких стаккатних штрихів, застосування перемінних ударів, підключення характерного домрового прийому тремоло, у середньому епізоді III частини, дозволяє домристам утвердити домру як академічний інструмент. Домрове перекладення сольної партії «емансипує» нетрадиційні джерела тематизму композиції, відмічає особливого роду позаєвропейський колорит фонічних прийомів концерту.

Список використаних джерел

1. Альшванг А. Людвиг Ван Бетховен: [очерки жизни и творчества] / А. Альшванг. – М.: Музыка, 1977 – 445 с.
2. Арам Ильич Хачатурян: [сб. статей] / [сост. С. Рыбакова]. – М.: Советский композитор, 1975 – 269 с.
3. Ванслов Б. Скрипичный концерт Арама Хачатуряна. Познание / Б. Ванслов. – Л.: Музгиз, 1951. – 13 с.
4. Вертков К. Домра / К. Вертков // Музыкальная энциклопедия: [в 6-ти томах]. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – С. 287–288.
5. Грінберг М. Антоніо Вівальді – творець скрипкового концерту / М. Грінберг // Українське музикознавство. – К.: Музична Україна, 1967. – Ч. 2. – С. 130–140.
6. Медушевский В. Концепция духовно-нравственного воспитания средствами искусства / В. Медушевский. – М., 2001. – 35 с.
7. Холопова В. Композитор Альфред Шнитке / В. Холопова. – Челябинск: Акраим, 2003. – 254 с.
8. Швейцгер А. И. С. Бах / А. Швейцгер; [пер. с нем.] – М.: ОГИЗ, 1965. – 271 с.
9. Эррио Э. Жизнь Бетховена / Э. Эррио; [пер. с франц.] – М.: Музгиз, 1960. – 349 с.