

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

**Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики**

**ЖАНР ПЕРЕКЛАДЕННЯ
У ДОРОБКУ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДОМРОВОЇ ШКОЛИ:
ДІЯЛЬНІСТНО-ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ ПІДХІД**

Магістерська робота
Куспляк Катерини Олександрівни
Науковий керівник
Доктор мистецтвознавства, професор
Шаповалова Людмила Володимирівна

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів та текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



Куспляк К. О.

Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ХАРКІВСЬКА ДОМРОВА ШКОЛА У КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯННОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ.....	9
1.1. Музикування на народних інструментах в системі мистецтва України ХХ – ХХІ століття.....	9
1.2. Харківська домрова школа: етапи становлення.....	13
Висновки до Розділу 1.....	16
 РОЗДІЛ 2. ПЕРЕКЛАДАННЯ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДОМРОВОЇ ШКОЛИ: ІСТОРИЧНИЙ ВИМІР.....	 19
2.1. Перекладення та транскрипції: етимологія та генезис.....	19
2.2.1. Жанрово-стильові особливості «Фантазії-експромту» <i>cis-moll op. 66</i> Ф. Шопена.....	23
2.2.2. Виконавська специфіка «Фантазії-експромту» <i>cis-moll op. 66</i> Ф. Шопена в перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка.....	25
2.3. Виконавська специфіка «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцоні в перекладенні для домри та фортепіано Б. О. Міхеєва.....	32
2.4. Виконавська специфіка «Концерту для кларнету» А. Шоу в перекладенні для домри та фортепіано К. Куспляк.....	36
Висновки до Розділу 2.....	40
ВИСНОВКИ.....	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	51
ДОДАТКИ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Початок ХХ століття в системі мистецтва України знаменується розвитком музикування на народних інструментах. Зокрема, на теренах українських земель з'являється чотириструнна домра. Втручання в органологію її триструнної попередниці було зумовлено нестачею домрового репертуару. Як свідчить С. Фамінцин [47, С. 77 – 78], завдяки сумісній праці таких майстрів, як Г. Любимова та С. Бурова, у 1908 році триструнна домра була перероблена на чотириструнну. Майстрами був обраний квінтовий стрій замість квартового, подібний до строю скрипки та мандоліни, що забезпечило стрімкий зліт нового інструмента у академічній середі.

Поруч з обробками фольклорного матеріалу (як правило, це були варіації на народні теми), у домровому репертуарі широко використовувались перекладення здебільшого скрипкової музики, які й дали поштовх для її академізації. У харківській домровій школі над адаптацією творів для домри працювали В. О. Гризодуб, Ф. Г. Коровай, М. Т. Лисенко, Б. О. Міхєєв та В. І. Міхеліс. Спочатку це були оригінальні скрипкові ноти з ремарками авторів перекладення. Ці ремарки складались з роз'ясненням штрихів та прийомів звуковидобування, що було дуже зручним. Так кожен домрист міг взяти оригінальні ноти та відмітити у них домрові прийоми.

Після перекладень скрипкових творів домристи почали звертатися до флейтових, гобойних, кларнетових, камерно-вокальних та навіть фортепіанних композицій. Проте вони не одразу виходили у вигляді окремих збірок, і навіть сьогодні нотний матеріал нерідко можна знайти лише в рукопису.

Особливий інтерес представляють перекладення представників Харківської домрової школи, зокрема М. Т. Лисенка. Його творчий доробок складають транскрипції для домри з різних інструментів та декілька

оригінальних творів. Саме М. Т. Лисенко вважається першопрохідцем та початківцем у поповненні домрового репертуару перекладеннями. Постать М. Т. Лисенка неодноразово згадувалась у ряді музикознавчих робіт Н. Костенко [11–13], проте його творчий доробок залишається майже невивченим.

При становленні Харківської домрової школи М. Т. Лисенко запровадив принципові засади виконавської специфіки гри на чотириструнній домрі. Його послідовники продовжували розвиток домри шляхом її академізації, а також збагачення домрового репертуару чисельними перекладеннями та оригінальними творами. У роботі над перекладеннями представники Харківської домрової школи дотримувалися інтерпретаційного підходу за спадкоємством.

Принципи роботи, які були задіяні представниками Харківської домрової школи під час роботи над перекладеннями, мета та мотивація, з якою вони приступали до цієї роботи ще не були розкриті в повній мірі, що й підтверджує *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження – виявити специфіку перекладення для чотириструнної домри представників Харківської домрової школи, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- розглянути становлення музикування на народних інструментах в Україні;
- дослідити створення та розвиток Харківської домрової школи;
- визначити етимологію та генезис жанру перекладень та транскрипцій;
- розкрити виконавську специфіку партії домри у перекладенні М. Т. Лисенка на прикладі «Фантазії-експромту» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена;
- розкрити виконавську специфіку партії домри у перекладенні Б. О. Міхєєва на прикладі «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцоні;

- розкрити виконавську специфіку партії домри у перекладенні К. Куспляк на прикладі «Концерту для кларнету» А. Шоу;
- виявити основні принципи роботи представників Харківської домрової школи над перекладенням творів для домри.

Об'єктом дослідження виступають принципи роботи над перекладеннями творів для домри, **його предметом** – виконавська специфіка перекладення «Фантазії-експромту» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена в версії для домри та фортепіано М. Т. Лисенка, «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцони в версії для домри та фортепіано Б. О. Міхєєва та «Концерту для кларнету» А. Шоу в версії для домри та фортепіано К. Куспляк.

Матеріалом дослідження слугують такі твори:

- 1) рукопис «Фантазії-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена у перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка;
- 2) рукопис «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцони у перекладенні для домри та фортепіано Б. О. Міхєєва;
- 3) рукопис «Концерту для кларнету» А. Шоу у перекладенні для домри та фортепіано К. Куспляк; а також наявні відеозаписи цих творів.

Методи дослідження. Відповідно до поставленої мети та завдань у магістерській роботі задіяні такі **наукові підходи**:

- *історичний*, який передбачає розгляд перекладень для домри у контексті її академізації;
- *органологічний* – дозволяє простежити етапи еволюції інструмента;
- *жанрово-стильовий*, застосовуваний для розкриття єдності композиційно-драматургічних принципів;
- *виконавсько-інтерпретаційний* – пов'язаний з розкриттям специфіки перекладених творів у їх домровому втіленні.

Теоретична база. Концепція дослідження базується на фундаментальних розділах напрямів сучасної вітчизняної музикології:

- *теорії та історії струнно-щипкового мистецтва, зокрема, домрового* – В. Комаренко [10], Н. Костенко [11–13], М. Т. Лисенко [19–20], Б. Міхєєв [22], А. Пересада [28]);
- *теорії та історії жанру транскрипції в музиці* – М. Борисенко [3], Б. Бородин [4], О. Лермонтова [15–17], Т. Литвинець [18], М. Паршин [27], М. Плющенко [29], Т. Смирнова [33];
- *теорії жанру та стилю в музиці* – М. Арановський [1], О. Катрич [9], Є. Назайкінський [23–24, 26], С. Скрєбков [30], О. Соколов [34], А. Сохор [35–36], В. Холопова [39–40], Ю. Хохлов [42], В. Цуккерман [43];
- *теорії музичної форми* – Б. Асаф'єв [2], Т. Кюрегян [14], Л. Мазель [21], В. Холопова [41], С. Шип [45].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що:

- вперше аналізуються «Фантазія-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена у перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка, «Менует» для струнного оркестру Дж. Больцони у перекладенні для домри та фортепіано Б. О. Міхєєва, «Концерт для кларнету» А. Шоу у перекладенні для домри та фортепіано К. Куспляк з точки зору їх виконавської специфіки;
- виявляються принципи роботи над перекладеннями різноманітних творів в доробку представників Харківської домрової школи: М. Т. Лисенка, Б. О. Міхєєва та авторки дослідження (К. Куспляк);
- визначаються теоретичні положення принципових відмінностей та схожостей у таких поняттях як «перекладення», «транскрипція», «адаптація» та «обробка».

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні перекладень для домри. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах України», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності. Дослідження також може бути корисним для домристів, які формують свій репертуар.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох основних розділів (з підрозділами та висновками), Висновків та Додатків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Харківська домрова школа у контексті вітчизняного музичного мистецтва ХХ-ХХІ століть» присвячено дослідженню музикування на народних інструментах в системі мистецтва України ХХ-ХХІ століття (1.1.), а також Харківської домрової школи та її етапів становлення (1.2.). Розділ 2 – «Перекладення представників Харківської домрової школи: історичний вимір» присвячено розгляду терміну «перекладення» та історії його виникнення (2.1.), дослідженню жанрово-стильових особливостей «Фантазії-експромту» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена (2.2.1.), її виконавської специфіки у домровій версії (2.2.2.), а також виконавської специфіки «Менуету» для струнного оркестру Дж. Більцоні в перекладенні для домри та фортепіано Б. О. Міхєєва (2.3.) та виконавської специфіки «Концерту для кларнету» А. Шоу в перекладенні для домри та фортепіано К. Куспляк (2.4.).

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 59 сторінок, з них основного тексту – 48. Список використаних джерел включає 50 позицій.

РОЗДІЛ 1

ХАРКІВСЬКА ДОМРОВА ШКОЛА У КОНТЕКСТІ ВІТЧИЗНЯННОГО МУЗИЧНОГО МИСТЦЕТВА ХХ-ХХІ СТОЛІТЬ

1.1. Музикування на народних інструментах в системі мистецтва України ХХ-ХХІ століття

В житті та побуті українського народу музика завжди посідала важливе місце. Музичність та співучість є одними з характерних рис українців, а музичні традиції сягають прадавніх часів.[38] Ще с давнини музика супроводжувала людину при народженні та смерті, на роботі та святах, у побуті, у ритуальних обрядах, церемоніях, під час танцю, пісні, тощо. Спочатку музикування знаходилось на аматорському, побутовому рівні. Всі знання, які здобували музиканти були або передані із вуст в уста, або знайдені шляхом самопошуку та самовиховання. Згодом, коли зростала потреба у музикантах, які розважають, обслуговують певні заходи – з'явилась потреба в більш детальному вивченні свого інструмента, його властивостей, технічних та тембральних можливостей та розширенні репертуару. Все це потребувало перш за все часу та більш професійних знань.

Ще за епохи Київської Русі з'являється ряд професійних музикантів усної традиції. До них відносились музиканти, які передавали епос, а також скоморохи, котрі якраз і були обслуговуючи-розважальним прошарком. Коли поняття «музикант» набуває статусу ремесла, професії – виникає потреба навчатися цьому більш детально. Особливо це стосувалося саме інструменталістів. Адже якщо співаки могли вивчати та репетувати під час

дороги, праці, то людина, яка грала на певному інструменті повинна була перш за все приділити цьому час і місце.

З більшим удосконаленням своїх навичок (формулювання саме таке, адже про професійне навчання на той період часу ще зарано говорити) з'являлась потреба в репертуарі для кожного інструмента, а також для невеликих колективів: групок, ансамблів. Багато музичних творів були лише народними, не мали авторського закріплення. І саме в той час поступово з'являється таке поняття як обробка, варіативність. Але ще тільки на практиці, не в теорії. Наприклад, певні гурти обслуговують та грають на весіллі. Весілля тривало не менше двох днів і постійно потрібно було грати та розважати гостей. Яким би не був великий репертуар, його все одно не вистачить на 48, 24 та навіть 10 годин постійної гри з неповторними мелодіями. Саме тут і виникає потреба щось змінювати у вже існуючому репертуарі. Найпростіше, що можна зробити – це помінятися партіями, які грають музиканти, але коли так вже зроблено, що можна зробити далі? Ось тут і виникає «гра» інтонаціями, додавання чогось від себе, певна варіативність, імпровізація. Цей процес, що відбувався в давні часи, і був тим джерелом, з якого виникла народна музична культура. Він поклав початок формулюванню музичних систем, які в подальших історичних умовах, унаслідок своєрідності, привели до виникнення національних прикмет музичної мови.[38]

Починаючи з XX століття численні професійні та аматорські колективи починають звертатись до українського фольклору, народної тематики у своїй творчості, роблять обробки народних пісень. Вони представляли фольклорні традиції у формах академічного музикування. Музикування на народних інструментах у той час має більш аматорський характер. Після проголошення незалежності України 1918 року з'явилися колективи народних інструментів, які виконували обробки українських народних пісень і танців. Того ж року було

засновано Кобзарський хор, який згодом буде відроджений як Державна капела бандуристів. Величезним поштовхом у розвитку музикування на народних інструментах стало створення Першого оркестру українських народних інструментів у 1922 році. Багато українських композиторів під час створення своїх творів зверталися до української народної пісні. Створюється українська національна композиторська школа. У той же час відбувається відкриття класів народних інструментів спочатку у музичних школах, а згодом в училищі та консерваторії. Поступово музикування на народних інструментах перетворюється з аматорського до більш професійного. Колективи, які збиралися та виконували музику спочатку для себе, потрохи починають отримувати музичну освіту офіційно.

Прихід радянської влади на території України призвів до великих страждань і втрат, в тому числі і в українському мистецтві. В 30-ті роки ХХ століття було вбито кілька сотень бандуристів, кобзарів та лірників, серед яких був і Гнат Хоткевич. Заборонялося оспівування української культури, мови, традицій. Винищувалось все українське. Починаючи з другої половини 30-х років музичне мистецтво радянської України, в тому числі народне мистецтво, розвивалося переважно у руслі соцреалізму. Це був єдиний офіційно дозволений творчий метод в СРСР, відходження від якого дуже жорстко засуджувалось та каралось. Митців, котрі порушували цей «закон» та все ж таки намагалися оспівувати українське в своїй творчості, критикували та переслідували.

Починаючи з 60-х років ХХ століття починається поступовий розквіт українського мистецтва. Збагачення національних надбань виконавського мистецтва відбувається частково за рахунок опанування новітніх течій європейської музичної культури. Потрохи послаблюється цензура. Українська

музика починає розвиватися в руслі загальнокультурних і естетичних шукань світової музики.

З перебігом часу музикування на народних інструментах професіоналізується завдяки розвитку якості вищої освіти. Народні інструменти вже перестають асоціюватися лише з чимось аматорським та «низькорівневим». Поступово, народні інструменти, в тому числі і домра стають на шлях до академізації від аматорства. Титанічна праця митців того часу поступово виводить народні інструменти на академічну сцену не тільки у складі оркестру чи ансамблю, а як повноцінних, самодостатніх солістів наряду зі скрипкою, фортепіано, тощо.

Від початку XX століття до сьогодення мистецтво гри на народних інструментах мало свій розвиток паралельно із розвитком репертуару для народних інструментів. Можна сказати більше, що саме від розвинення репертуару залежало становлення музикування на народних інструментах. І якщо написання оригінальної музики мало вагу вже у другій половині XX століття, то первістками поповнення репертуару для народних інструментів були саме перекладення та обробки. Це обумовлювалось передусім нестачею репертуару та потребою у його поповненні. Так як інструмент тільки-но зародився – то і оригінального репертуару для нього спочатку не могло і бути. Поодинокі музиканти та аматорські гурти брали за основу вже існуючі музичні твори та спочатку просто виконували їх на своїх інструментах, враховуючи тембральні та діапазонові відмінності. Згодом, митці почали всіляко обрамляти оригінальний текст, додаючи варіативні фігурації, які характерні та притаманні інструментам, на яких вони грали. Такий вид музикування поклав початок обробці та аранжуванню. Все це сприяло розвитку творчого мислення митця, а згодом і розвитку шкіл народних інструментів.

1.2. Харківська домрова школа: етапи становлення

Діяльність професійних народних колективів сприяла стрімкому розвитку отримання освіти народників. Так, у 1921 році в Харкові (вперше в Україні) було відкрито клас народних інструментів у музичній профшколі №2, викладачем якого був В. Комаренко. Навчання проводилося на багатьох інструментах, серед яких була домра. Згодом у 1924 році відбулося відкриття класу народних інструментів у Харківському музично-драматичному інституті (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського) на базі капельмейстерсько-хорового факультету. В. Комаренко викладав клас домри та оркестровий клас. Вже у 1926 році зі зростанням кількості студентів та збагаченням навчальної програми клас народних інструментів переорганізувався в кафедру, завідувачем якої став Володимир Андрійович Комаренко (з 1926 по 1941 та з 1944 по 1947). Так бере свій початок Харківська домрова школа. Роль В. Комаренка величезна, адже саме його активна діяльність у сфері народно-інструментального мистецтва сприяла відкриттю класів (згодом відділу та кафедри) народних інструментів. Серед яскравих представників другої половини ХХ ст., які були послідовниками В. Комаренка – видатні та провідні музиканти, а саме М. Лисенко, Б. Міхеєв, В. І. Міхеліс, Є. О. Бортник, Ф. Г. Коровай.

Велику роль у становленні та розвитку Харківської домрової школи відіграє Микола Тимофійович Лисенко. Саме з його приходом на кафедру зміцнилась науково-методична база викладацького складу. Втім, найбільше надбання, яке привніс М. Лисенко – це розвиток, систематизація та наукове обґрунтування питань, пов'язаних з виконавської специфікою гри на чотириструнній домрі, а саме «<...>питання артикуляції, штрихової техніки, виконання кантилени та виховання культури звука<...>» [7, С. 117]. Саме він

вважається «корифеєм» тих принципів, які лягли у базис сучасного виконавства на домрі українського типу. Традиції професіоналізму та прагнення досконалості, притаманні М. Т. Лисенку, стали ключовими у подальшому розвитку Харківської домрової школи.

З перебігом часу поступово формується виконавське мислення, характерне для представників Харківської домрової школи. З найголовніших принципів можна виділити наступні: «<...>естетика звука<...>» та «<...>виконавська режисура<...>» [12]. Їх засновником та втілювачем вважається провідний лідер та представник Харківської домрової школи – Борис Олександрович Міхєєв. У 1967 році у співавторстві з М. Т. Лисенко видав «Школу гри на чотириструнній домрі для студентів вищих навчальних закладів». Цей посібник став провідним для навчання студентів-домристів у закладах вищої музичної освіти. У ньому Б. Міхєєв розкриває усі принципи та постулати виконавської специфіки гри на чотириструнній домрі, які є базисом і донині. Також Міхєєв Б. О. є автором дослідження «Акустичні закономірності звуковидобування на домрі». Він розкриває домру з найліпших акустичних та технічних сторін, відокремлює від іншого інструментарію та демонструє акустичні, виконавські та технічні можливості, які притаманні лише домрі.

Величезний внесок у становлення Харківської домрової школи Б. Міхєєв зробив своєю композиторською діяльністю. Перш за все – це значне поповнення оригінального домрового репертуару. До плідної творчої праці Б. Міхєєва домровий доробок здебільше поповнювався перекладеннями та обробками, що також робило вагомий внесок у становлення домрової школи. Але початківцем у написанні складних, академічних та акустично оригінальних творів для домри вважається саме Б. О. Міхєєв. По-друге, саме через написання та вивчення творів, написаних спеціально для домри, з'явилась можливість досліджувати її технічні та акустичні можливості, притаманні лише домрі. Своєю натхненною

творчістю та постійним музичним пошуком Б. Міхєєв доводив, що домра – самодостатній та багатогранний інструмент, який може стояти в одному рядку з такими багатовіковими, авторитетними інструментами, як фортепіано, скрипка, флейта, тощо. Саме Б. О. Міхєєв скрупульозним вивченням свого інструменту та своїм самобутнім виконавством зміг вивести домру на професійну арену та зробив все задля її академізації. Домра набула не просто статус провідного члена оркестру чи ансамблю народних інструментів, а стала самостійною концертною одиницею.

Таким чином, становлення Харківської домрової школи можна поділити на такі історичні етапи, за якими стояли її найяскравіші представники:

1. Заснування – Комаренко В. А.
2. Систематизація – Лисенко М. Т.
3. Розвиток – Міхєєв Б. О.

Підсумовуючи вищесказане можна сказати, що не дивлячись на досить короткий часовий перебіг, довжиною приблизно в одне століття, домра пройшла великий шлях розвитку від аматорського інструменту до самодостатнього, академізованого, повноцінного представника професійної сцени. Все це стало кореням впливу на розвиток та становлення Харківської домрової школи. Роль Комаренка В. А. полягала у започаткуванні Харківської домрової школи, а саме у відкритті класів, відділів та кафедри народних інструментів, серед яких викладалась домра. Лисенко М. Т. працював над тим, щоб систематизувати та науково обґрунтувати виконавську специфіку гри на чотириструнній домрі. Внесок Б. О. Міхєєва полягає у збагаченні домрового репертуару чисельними оригінальними творами та перекладеннями, створенні школи гри на чотириструнній домрі, що в свою чергу призвело до академізації інструменту та виводі його на професійну сцену.

Висновки до Розділу 1.

Музикування на народних інструментах в Україні з початку XX століття поступово набуває свого розвитку. Перш за все це пов'язане з потребою українців долучатися та розширювати культурну спадщину своєї Батьківщини. Саме музика завжди супроводжувала український народ у побуті, на роботі, в ритуальних обрядах та церемоніях, тощо. Музикування на народних інструментах того часу будувалося навколо українського фольклору, народної тематики. З розвитком музикування на народних інструментах поступово з'являється потреба в кількісному розширенні інструментарію, а також у професійному оволодінню ним. Стрімко зростає попит на музикантів. Спочатку музикування було вкрай примітивним через нестачу освітньої бази, інструментарію і музикантів. Але згодом, із розвитком економічної сфери поступово набуває розвитку і музична культура.

Створення В. Андєєвим оркестру російських народних інструментів (на той час ще «Гурток любителів гри на балалайках») у 1888 році поклало початок груповому музикуванню на народних інструментах. Це були перші кроки до перетворення музикування з народного, побутового до більш менш професійного. Величезним поштовхом в музичній культурі України стало створення Першого оркестру українських народних інструментів у 1922 році. Відбувається формування професійної музичної освіти, що зумовлюється відкриттям класів народних інструментів. Формуються нові колективи, зароджується композиторська школа. Все це призводить до генерування національної музичної мови.

Низка трагічних подій XX століття, а саме Перша та Друга Світові війни, прихід радянської влади на терени українських земель та голодомор, вплинули на розвиток музикування на території України і не тільки. Проте, не дивлячись

на історичні події, які сприяли гальмуванню та навіть знищенню української культури, музикування на народних інструментах продовжувало своє становлення та розвиток. Тож до середини ХХ століття можна вже говорити про повне формування традиційного оркестру народних інструментів, де домра посідає одну з домінантних ролей.

Із виходом домри на академічний рівень з'являється потреба із розвитком саме домрового репертуару. Від самого початку становлення домрової школи до сьогодення важливе місце в збагаченні домрового репертуару посідає саме жанр перекладення. Перш за все це пов'язане з тим, що домра доволі молодий інструмент і його історія охоплює невеликий історичний період. Митців-композиторів, котрі писали і пишуть спеціально для домри ще менше, а розвиток школи будь-якого інструмента не можливий без розвитку репертуару.

Становлення Харківської домрової школи стало плідним результатом музикування на народних інструментах в Україні на початку ХХ століття. Було досліджено, що формування принципів, характерних для домрової школи Харківщини відбувалося завдяки таким митцям як:

- Комаренко В. А (заснування та відкриття класу домри; з перебігом часу на більш високих рівнях музичної освіти – училище та консерваторія);
- Лисенко М. Т. (систематизація та наукове обґрунтування питань, пов'язаних з виконавською специфікою гри на чотириструнній домрі; написання чисельних перекладань та певної кількості власних композицій; виховання професіональних виконавців на чотириструнній домрі – Б. О. Міхєєв, В. І. Міхеліс, Є. О. Бортник, Ф. Г. Коровай та інші);
- Міхєєв Б. О. (розвиток Харківської домрової школи за рахунок широкої композиторської діяльності – поповнення домрового репертуару шляхом написання оригінальних творів та перекладень для домри; дослідження та

наукове обґрунтування специфіки звуковидобування на чотириструнній домрі, її акустичних закономірностей; академізація домри).

РОЗДІЛ 2

ПЕРЕКЛАДАННЯ ПРЕДСТАВНИКІВ ХАРКІВСЬКОЇ ДОМРОВОЇ ШКОЛИ: ІСТОРИЧНИЙ ВИМІР

2.1. Перекладення та транскрипції: етимологія та генезис

Для того щоб охарактеризувати особливості перекладень та транскрипцій, визначення їх схожих рис та тотожностей, зробимо невеликий екскурс в історію їх походження. У адаптаціях творів ми часто зустрічаємо такі поняття як «перекладення», «аранжування», «обробка» та «транскрипція». При співвідношенні оригіналу з його версією ми у більшості випадків не бачимо різницю між цими поняттями при передачі оригінального задуму композитора у домровому варіанті. Тому нам потрібно визначити чи є ці поняття різними, спорідненими та може зовсім однаковими.

Ціла низка словників пропонує своє тлумачення «перекладення», «аранжування», «обробки» та «транскрипції». Так, у словнику А. Євгенєвої під транскрипцією розуміється «<...> перекладення музичного твору для виконання іншим інструментом <...> чи його вільна віртуозна обробка <...>» [31, С. 398]. Перекладення вона визначає як «<...> перекладений у іншій формі музичний твір <...>» [32, С. 75].

У словнику під редакцією Г. Келдиша транскрипція визначена як «<...> переклад музичного твору <...>» [47, С. 273]. Також, при зверненні до визначення терміну «перекладення» нас «відсилають» до поняття «аранжування», під яким мається на увазі «<...> перекладення (адаптація) музичного твору, написане для іншого інструменту <...> для виконання на іншому інструменті <...>» [там само, С. 12].

Музичний словник Ю. Юцевича визначає транскрипцію як «<...> перекладення музичного твору, його аранжування <...>, вільна обробка <...>» [48, С. 187].

Натомість С. Шип в навчальному посібнику з теорії музики «Музична форма від звуку до стилю» в розділі про жанри музикування розкриває такий ряд понять: «художня редакція», «аранжування» та «обробка». Автор розмежовує ці поняття та визначає те, що «<...> слово редакція вказує на найменшу міру внесення змін у вже створений художній текст <...>» [45, С. 342]. Він обумовлює це тим, що «<...> творчі дії обмежені завданнями уточнення якихось нечітких деталей тексту або виконавчих засобів – темпу, звучності, артикуляції, фразування <...>» [45, С. 342]. «<...> аранжування надає досить великі можливості для втручання одного митця в текст твору, котрий належить іншому <...> авторові. У цьому випадку можливі зміни тембрової і регістрової палітри звучання, фактури, <...> ритміки й мелодики первісного тексту <...>» [45, С. 342]. Поняття «<...> обробка передбачають вільні дії митця з текстом певного твору, зокрема його до компоновання й перекомпоновання. Таке втручання може заторкувати будь-які сторони музичної тканини й форми <...>» [45, С. 342]. Так ми можемо зробити висновок, що поняття обробка, аранжування, адаптація, перекладення та транскрипція хоч і тотожні, проте мають певні відмінності. Таким чином, різниця між цими поняттями визначаються ступеню збереження оригінальності художнього твору й характером участі автора у його створенні.

Розквіт транскрипції почався з XVIII століття. Так, як свідчить Н. Іванчей, у Франції на межі XVIII–XIX століття вийшли перекладення для клавесину чи фортепіано фрагментів опер [8, С. 22]. У XVIII–XIX столітті в Росії стали з'являтися варіації на теми народних пісень та їх обробки, які були популярні у домашньому та світському музикуванні [там само, С. 29]. Пізніше, велику роль

зіграли фортепіанні адаптації Ф. Ліста, після яких формується жанр транскрипцій. Пізніше цю тенденцію підхопив Л. Годовський, Е. Денисов, С. Рахманінов, К. Сен-Санс, О. Щетинський та інші [3].

Дослідження жанру транскрипції займалися багато музикознавців, з яких не винятком є наукові дослідники нашого університету. Так, до наукової праці М. Борисенко належить дисертація, яка присвячена жанру транскрипції, де вона позначає специфіку транскрипцій (формується на базі чужої композиції), їх головну жанрову ознаку (транскриптор працює в межах двох стильових складових), визначає поняття транскрипції як синтетичного жанру й поділяє транскрипції на строгі та вільні зразки [3, С. 3, 5, 8, 14].

Важливим у нашій магістерській роботі є визначення до якого типу зразків належить «Фантазія-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена у перекладенні М. Т. Лисенка, «Менует» для струнного оркестру Дж. Больцони у перекладенні Б. О. Міхєєва та «Концерту для кларнету» А. Шоу у перекладенні К. Куспляк. Під строгими зразками транскрипцій М. Борисенко розуміє перетворення, які суттєво не порушують зміст оригінальної композиції, її композиційно-драматургічну логіку. У вільних зразках все навпаки, вони містять модифікації, які призводять до зміни композиційно-драматургічної побудови твору. Такими модифікаціями можуть бути нові розділи, доповнення у вигляді фігурацій чи «прикрас», зміна каденцій тощо [там само, С. 14].

Усі ці риси відносяться й до домрових транскрипцій, поява яких була викликана нестачею репертуару, затребуваністю у класичних зразках на міжнародних конкурсах. Тобто творів, яких у домровій скарбниці не може бути, що зумовлено появою інструменту на академічній сцені тільки на початку ХХ століття.

Так, у домровій творчості переважають адаптації творів з найменуванням перекладення та обробки. Під перекладеннями мається на увазі адаптація

(транскрипція) композицій з інших інструментів, які максимально близько передають оригінальну версію твору. Обробки все ж мають досить відмінну рису – це обробки народних пісень у дусі варіацій. Тут збільшуються розміри композиційною побудови, додаються варіації на головну тему та навіть можуть бути нововведення у композиції. Такі домрові обробки можемо розглядати як вільні транскрипції.

У нашому університеті збереглось багато скрипкових нот з підписами фундаторів харківської домрової школи та їх рекомендаціями для виконавців. Це сприяло науковій зацікавленості питання транскрипції. Так О. Лермонтова у своїй статті розглядає редакції для чотириструнної домри скрипкової музики з точки зору тембрових особливостей домри, специфіки її артикуляції у порівнянні зі скрипковим легато при дотриманні художньої цілісності твору [16]. Є досить цікавим, що такі транскрипції аналізуються відповідно установам Б. Міхєєва, у якого й навчалася авторка дослідження.

Серед представників донецької виконавської домрової школи редакцією скрипкової музики для домри зацікавилась Т. Литвинець. Автор дослідження пояснює чому нема спеціальних перекладень скрипкової музики для домри. Тут мають місце такі органологічні параметри домри як діапазон та стрій, які збігаються зі скрипковими [18, С. 259]. Описана специфіка виконання скрипкової штрихової палітри та особливостей звуковидобування на домрі.

Відсутність дослідження транскрипцій фортепіанної музики пояснюється не тільки її незначною кількістю, але й темброво-артикуляційною віддаленістю таких інструментів як домра та фортепіано. Так, один твір з точки зору композиційно-драматургічних особливостей може значно відрізнятись, чому сприяє «підтримання» звуку прийомом тремоло та неможливість виконання всієї фортепіанної фактури.

Не дивлячись на те, що питання транскрипцій для чотириструнної домри є досить відкритим, воно досліджується й далі. В своїй бакалаврській роботі вже була зроблена спроба дослідження перекладень творчого доробку М. Т. Лисенка на прикладі фортепіанних композицій. Продовжуючи розкриття цього питання, в магістерській роботі планується дослідження принципів роботи над перекладеннями для домри у творчому доробку Б. О. Міхеєва, К. Куспляк та різницю або зв'язок у роботі над перекладеннями між цими представниками Харківської домрової школи.

2.2.1. Жанрово-стильові особливості «Фантазії-експромту» *cis-moll* оп. 66 Ф. Шопена

Постать Ф. Шопена стала об'єктом багатьох досліджень, серед яких ціла низка монографій, статей та дисертацій. Не винятком є й «Фантазія-експромт» *cis-moll* оп. 66, яка стала розглядається у монографії М. Томашевського [37]. Ф. Шопен не став об'єднувати експромти у цикли та видавати їх під окремим опусом, на відміну від інших своїх композицій. Усі його експромти створювались у різний час та були самостійними опусами. «Фантазія-експромт» *cis-moll* оп. 66 датована 1834 роком та не була опублікована при житті Ф. Шопена. Вже після його смерті завдяки Ю. Фонтано у 1855 році світ побачив одну з найвідоміших світових композицій [там само, С. 406].

«Фантазія-експромт» відноситься до поліжанрової композиції. Так жанр фантазії відбився у варіаційному розвитку, віртуозних фігураціях, імпровізаційності. Ю. Чернявська у своїй дисертації зазначає, що фантазія у різні епохи взаємодіяла з різними жанрами – варіаціями, дивертисментом, експромтом, кантатами, каприсом, капричіо, концертштюком, маршем, попури,

транскрипціями, просто п'єсами та сонатами [44, С. 35, 36, 38]. Так, ми можемо виділити характерні риси фантазії як жанру (за Ю. Чернявською):

- 1) самостійність жанру;
- 2) свобода виконання, яка надає фантазії спонтанності та імпровізаційності;
- 3) високі технічні вимоги до виконавця;
- 4) композиції переважно для сольного виконання.

Жанр експромту представлено у середній частині, її поривчастості та ліричності. Більшість науковців приходять до єдиної думки щодо жанрового боку композиції – сентиментальна ноктюрнова кантилена у середній частині та віртуозні фігурації по типу етюд у крайніх [37, С. 406]. Експромт проявив себе у поривчастому, імпровізаційному характері. Надання йому таких рис пояснюється у словнику А. Євген'євої: «<...> як музичний твір, який створюється у момент виконання, без попередньої підготовки та нарисів <...>» [31, С. 753].

Велике значення має аналіз «Фантазії-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена турецького піаніста М. Манзара (Munzur Metin), який розглянув композицію з точки зору форми та гармонічного аналізу [50]. Автор статті визначає «Фантазію-експромт» як складну тричастинну композицію, де кожен розділ (А В А) поділено на підрозділи. Приділяється увага арпеджіо у лівій руці першого розділу (А), що визначається дослідником як структура на якій будується весь твір. Після чотирьох тактів вступу з'являється головна тема композиції, яка складається з висхідних 16-х, а утворена поліритмія стає ключовою упродовж всього твору.

У першому підрозділі (тт. 13 – 24) Ф. Шопен використовує тонічні, субдомінантові та домінантові гармонії з перевагою тональності *Es-dur*. На перший план виходить мелодичний голос, який зашифровано у віртуозних

фігураціях. Так, не дивлячись на кантиленну мелодію композитор залишає властивості, які притаманні фантазії як жанру (віртуозність та польотність). З появою основної тональності (*cis-moll*) з'являється і головна тема, яка у останньому періоді переходить у наступний розділ (В).

Середня частина (чи другий розділ, В) викладена у енгармонічному мажорі (*Des-dur*), її мелодія повільна та має ліричний характер. Для мелодичного голосу характерний рух вгору, тому такий тип розвитку мелодії споріднює її з першою частиною (А). Загалом, середній розділ має більш вільну структуру, яка прикрашена мордентами та групето. Ф. Шопен завершує другу частину на затриманому тоні es^2 (III ступень *cis-moll*) у мелодичному голосі та *as* (V ступень *cis-moll*) у лівій руці. Саме на такій гармонії готується головна тональність (*cis-moll*) у наступному етапі композиції. Останній розділ «Фантазії-експромт» (А) точно повторює перший. Кода (тт. 119 – 138) складається з акомпанементу у лівій руці та мелодії у правій, яка «прихована» у фігураціях.

2.2.2. Виконавська специфіка «Фантазії-експромту» *cis-moll* op. 66 Ф. Шопена в перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка

Велику роль у домровому репертуарі відіграють перекладення творів для інших інструментів. Найчастіше такими перекладеннями є скрипкові твори, де нотний текст залишається не змінним, за рідким виключенням, а носяться пояснення щодо штрихів та прийомів звуковидобування. Великою рідкістю є перекладення фортепіанних п'єс. Головною важкістю при перекладенні є три основних чинника:

- 1) обмежений діапазон;
- 2) переклад щільної фортепіанної фактури;

3) складність та незручність виконання деяких віртуозних фігурацій, які виражені в оберненні тризвуків, що «кружляють» навколо основного тону.

Проте, у домровій репертуарній «скарбниці» є й такі твори. Їх поява, в першу чергу, була зумовлена не тільки затребуваністю нових композицій, але й великим бажанням виконавців доторкнутись до «перлини» світової музики. Одним з таким зразків є «Фантазія-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена. Так, завдяки М. Т. Лисенку, віртуозна фортепіанна фантазія стала цілком доступною та можливою для виконання на домрі. Що стосовно творчої спадщини самого автора перекладення, то можемо сказати, що це не єдине його творіння зі зразків перекладення фортепіанної музики. У цей перелік також входить «Гавот» для домри та фортепіано й «Баркарола» для двох домр соло.

«Фантазія-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена в перекладенні для домри та фортепіано стала не просто композицією для солюючого інструменту з супроводом. Це – своєрідний домрово-фортепіанний дует, з рівноправними по складності партіями.

М. Т. Лисенко цілком адаптує композицію Ф. Шопена, дотримуючись при цьому точної передачі нотного тексту. Проте, повторення однакових мотивів автор перекладення урізноманітнює тембрально. Це – використання *pizzicato* у середній частині (тт. 51 – 58) та у коді (т. 128). Для урізноманітнення мелодичного голосу у крайніх частинах М. Т. Лисенко використовує фактурний розвиток. Новим у нотному тексті є авторські акорди на слабкі долі (тт. 117 – 128), які покликані підкреслити мелодичний голос.

Не змінним залишається й тональний план. Виконання «Фантазії-експромту» у незвичній тональності (*cis-moll*) на домрі стає дуже зручним. Спокійна та мелодична середня частина (*Moderato cantabile*), навіть не дивлячись на нетипову для домри тональність *Des-dur*, стає зручною для

виконання. Роздивимось нижче специфіку перекладення фортепіанного твору М. Т. Лисенком.

За композицією «Фантазія-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена являє складну тричастинну форму з кодою, яку схематично можемо зобразити наступним чином:

I частина				II частина				III частина, реприза			Кода	
Вступ 1	Тема 1 (a)	Тема 2 (b)	a ¹	Вступ 2	Тема 3 (c)	c ¹	c	a	b	a ¹	a ²	c ²
Allegro agitato (η=84)				Largo	Moderato cantabile			Presto				
cis-moll				Des-dur				cis-moll				
тт. 1-4	тт. 5-12	тт. 13-24	тт. 25-40	тт. 41-43	тт. 43-62	тт. 63-74	тт. 75-82	тт. 83-90	тт. 91-102	тт. 103-117	тт. 119-128	тт. 129-138

Відкривається **перша частина** (*Allegro agitato*, тт. 1 – 40) фортепіанним вступом (авторська ремарка *sforzando*, тт. 1 – 4), який виконує функцію прологу. М. Т. Лисенко не доручає його домрі через низький регістр. Перша тема фантазії (*a*, авторська ремарка *piano*, тт. 5 – 12) є основною та доручається домрі. Її виконання полегшує виставлена аплікатура у рукописі, одразу стає помітний виконавський досвід М. Т. Лисенка. Упродовж першої теми партія фортепіано побудована на матеріалі лівої руки з оригіналу.

Бурхливий та стривожений характер основної теми може нас «налякати». Такі фігурації, та у подальшому їх «вихор» у високому регістрі третьої октави, не зовсім типові для вже сталих п'єс у домровому репертуарі. Такий тип викладення не часто зустрінеш й у скрипкових перекладеннях. Проте, при першому розборі «Фантазії-експромт» стає зрозуміло, що виконання подібного комплексу при відповідному тональному плані стає цілком можливим.

Друга тема у першій частині (*b*, авторська ремарка *forte*, тт. 13 – 24) контрастує першій та заснована на превалюванні кантилени. Тут мелодичний голос дублюється в партії обох інструментів й утворюється унісон «голосів» (інструментів). У цій темі партія фортепіано повністю повторює оригінальний текст Ф. Шопена. Домрі ж доручається власне лірика, яка виражена не тільки у зміні прийому на тремоло, а у ритмічному збільшенні мелодії до тривалостей

«чверть». Нижній голос з утвореного двоголосся слугує гармонічною подушкою, коли верхній, який М. Т. Лисенко підняв октавою вище, підноситься над бурхливою фортепіанною фактурою. Таким чином, автор перекладення нам показує, що не дивлячись на першочергове призначення композиції (для фортепіано) у його версії усе одно домінує домра.

Для урізноманітнення мелодичного зерна М. Т. Лисенко обирає різні ритмічні формули упродовж другої теми (b). Такими формулами є ритмічне збільшення та дві нові остинатні формули. Перша постає перед нами у вигляді октавного ходу та репетицій (авторська ремарка *piano*), коли друга – це репетиції на мелодичній вершині (авторська ремарка *forte*), які посилені акордами на кожен долю такту. Динамічний нюанс (авторська ремарка *piano pianissimo*, тт. 23 – 24) досягається шляхом повернення до першої остинатної фігури (октавні репетиції), яка поступається другій своєю прозорою фактурою.

Перша тема (a^1 , авторська ремарка *piano* та *a tempo*, тт. 25 – 40) знову постає перед нами та є тематичним обрамленням першої частини. Вона точно викладається тільки упродовж перших п'яти тактів. У подальшому тема варіюється за допомогою фігурацій, стрибків та низхідного хроматичного ходу. До цієї миті М. Т. Лисенко точно слідував ремаркам оригіналу. Проте, починаючи з низхідної хроматичної фігурації у партії фортепіано пропущений виклад акорду арпеджовано (т. 35) та ремарку щодо посилення гучності (повинно бути *crescendo*, т. 36).

Партія фортепіано у завершальному реченні (тт. 37 – 40) викладається згідно оригіналу. Для домри М. Т. Лисенко обирає висхідне мелодичне зерно октавами, яке рухаються по тризвуках основної тональності (*cis-moll*). Такий хід проходить у протилежному русі відносно партії фортепіано й утворює враження розширення звукового простору. При зіставленні авторських римарок, тут відсутнє *sforzando* на першу долю (тт. 37), яке логічно витікає з попереднього

crescendo (т. 36) у Ф. Шопена, що також упущено автором перекладення. Досягнувши c^3+c^4 (т. 39) партія домри обривається. М. Т. Лисенко міг би дописати мелодію (e^3+e^4 та g^3+g^4), проте чи було б це логічним з гармонічного боку, а саме – закінчити партію домри на стійкому V ступені при подальшому розвитку.

У першій частині «Фантазії-експромту» М. Т. Лисенку вдалось показати домру з двох різних ракурсів – як інструмент, який здатен до відтворення фортепіанної віртуозності та технічних складнощів, та як інструмент, що здатен до кантিলени та копіювання суто фортепіанної техніки (репетиції на одному звуці, які виконують функцію остинатних фігур).

Друга частина (*Largo, Moderato cantabile*, тт. 41 – 82) «Фантазії-експромту» уособлює легкість, яка виражена у прозорій фортепіанній фактурі, спокій та умиротворення, що виражено у помірному темпі та мажорному нахилі (*Des-dur*). Двотактовий вступ (*Largo*, тт. 41 – 42) у вельми повільному темпі налаштовує нас на зміну характеру. Починаючи з нього й упродовж всієї частини ми знаходимо упущені авторські ремарки Ф. Шопена. Конкретно у вступі, це – відсутність ремарки *pesante* (т. 41), *poco accelerando* та *diminuendo* (т. 42). Також у поле зору потрапляє трактовка розміру – цілий замість *alla breve*. Тут можемо припустити, що скоріш за все, М. Т. Лисенко просто забув додати ризику до цілого розміру.

Після фортепіанного вступу перед нами постає третя тема (*c, Moderato cantabile*, авторська ремарка *solo voce*, тт. 43 – 62) з якої складається вся друга частина. Саме вона виражає «світлий» та «теплий» настрій середньої частини й доручається домрі. При її першому проведенні тема виконується на тремоло, й саме так досягається шопенівська ремарка *solo voce*. Саме за рахунок цього прийому музична тканина починає «дихати», тут слід імітувати фортепіано шляхом швидкого філірування звуку.

При другому проведенні теми (c^1 , авторська ремарка *piano pianissimo*, тт. 63 – 74) мелодія урізноманітнюється дублюванням в октаву, тим самим вона підіймається октавою вище та підноситься над акомпанементом. Тут можемо провезти аналогії з безтурботністю, піднесеними почуттями над земними турботами та рутиною. Наприкінці другого проведення теми М. Т. Лисенко для зручності виконання залишає віртуозну фігурацію з першого проведення теми з внесенням до неї невеликих змін: друга доля у акордовому викладенні та посилення фігурацій двоголоссям. У своєму рукописі М. Т. Лисенко не додав мелодичний фрагмент з оригіналу (т. 74), який присутній при його першому виконанні (т. 62) та ремарку Ф. Шопена *poco ritenuto* (т. 74).

Заключенням для другої частини є перші вісім тактів з першого проведення теми (c , тт. 75 – 82). Відповідно, з упущеною ремаркою Ф. Шопена *poco ritenuto* на попередньому такті тут відсутня й ремарка *a tempo*. Авторським від М. Т. Лисенка у «Фантазії-експромті» є виклад акордами на слабкі долі, які беруть свій початок у останніх тактах третьої частини (тт. 117 – 118). Їх функція – підкреслити мелодію в партії фортепіано на слабкі долі.

Третя частина виконує функцію репризи (авторська ремарка *piano*, тт. 83 – 117). Кода (авторська ремарка *poco a poco diminuendo*, тт. 119 – 138) побудована на інтонаціях з першої теми (a) та третьої (c). Тут партії фортепіано доручається власне оригінал Ф. Шопена. У першій фазі коди (a^2 , авторська ремарка *sempre forte*, тт. 119 – 128) М. Т. Лисенко складає для домри окрему партію. Це – проведення мелодії октавою вище на кожну долю такту та її дублюванням в октаву. При затриманні мелодії на остинатному звуці в оригіналі, автор перекладення для домри викладає акорди на слабкі долі (тт. 120 – 123). Наприкінці фази не дивлячись на те, що мелодичний голос тепер викладається на сильні долі, М. Т. Лисенко залишає домрі виклад акордами. Можемо припустити, що автор перекладення не захотів (чи не став) вносити

зміни до вже сталого викладу матеріалу. Таким чином, упущена шопенівська ремарка *legattissimo*, що цілком виправдано, оскільки М. Т. Лисенко використовує акордовий виклад, за умов якого *legatissimo* неможливо виконати.

Друга фаза коди (c^2 , авторська ремарка *piano pianissimo*, тт. 129 – 138) є заключною у всій композиції, де домра дублює мелодичний голос фортепіано. Завершує «Фантазію-експромт» Ф. Шопена два останніх акорди в партії фортепіано з шопенівського оригіналу.

Проаналізувавши «Фантазію-експромт» Ф. Шопена у версії для домри та фортепіано М. Т. Лисенка, можемо зробити висновок, що домра як інструмент зі своєю специфікою здатен до відтворення зразків не тільки зі скрипкового репертуару. Пропуск деяких важливих шопенівських ремарок – арпеджіато, динамічних вказівок, роз'яснень щодо уточнення характеру (*pesante*, *dolce* та *legattissimo*), відсутності вказівки темпу у третій частині, обумовлений не стільки прагненням переосмислити текст оригіналу, скільки, скоріше за все, недостатньою увагою до деталей запису.

Проте, це перекладення є одним з найцінніших у домровому репертуарі. Це – яскрава концертна композиція, яку знають у всьому світі, в якій ми можемо показати домру з різних сторін як універсальний інструмент, який не тільки став в одну ланку з іншими академічними інструментами (струно-смичковими, духовими, фортепіано тощо), але й може з ними змагатися.

Таким чином, можемо виділити характерні риси для перекладення фортепіанних п'єс М. Т. Лисенко на прикладі «Фантазії-експромт» *cis-moll* оп. 66 Ф. Шопена:

- 1) розподіл фортепіанної фактури на обидва інструменти;
- 2) при домрово-фортепіанному дуеті доручення фортепіано партії лівої руки, а домрі – правої;

3) урізноманітнення однакових фрагментів темброво, за допомогою прийомів, змін у фактурі та ритмічних формул;

4) для виділення головуючої домри – внесення змін до її теситурного положення відносно фортепіано.

Таким чином усе вище перераховане ще раз доводить, що твір у руках справжнього майстра перекладень стає можливим для його відтворення на домрі.

2.3. Виконавська специфіка «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцоні в перекладенні для домри та фортепіано Б. О. Міхєєва

Джованні Больцоні (1849 – 1919) – італійський композитор та скрипаль, видатний своїм «Менуетом» для струнного оркестру. Навчався в Пармській консерваторії. У своїх театральних творах він мав обмежений успіх. Найбільше він проявив себе в камерній музиці та у чисельних коротких симфонічних композиціях, що призначені зберегти традиції італійської інструментальної та симфонічної музики. Його твори розроблені з впевненістю, наділені чуттєвістю, не позбавлені виключних рис і в той самий час абсолютно новаторські. [49] Яскравим прикладом такої композиції є «Менует» для струнного оркестру Сі Мажор (написаний в 1878 році).

Менует (франц. *Menuet*, від *menu* – маленький, дрібний; *menu pas* – маленький крок) – старовинний французький народний танець. Походить від народного хороводного танцю провінції Пуату. Музичний розмір $\frac{3}{4}$. Близько 1650 р. за Людовіка XIV став придворним танцем, який виконувався в стриманій, галантній манері і поступово перетворився в «танець королів» і став «королем танців». З Франції поширився в усі країни Європи, в тому числі в Росію, де його танцювали на асамблеях Петра I. Багато композиторів писали

менуети (перший з них – Ж. Б. Люллі), вони вводили менуети в опери, балети (Ж. Б. Люллі, К. В. Глюк), в сюїти (Г. Муффат, Й. Пахельбель, Фішер). Як самостійна інструментальна форма менует спочатку складався з 2 частин по 8 тактів з повторюваннями кожної частини (Ж. Б. Люллі, Ж. Ф. Рамо, Ф. Куперен). В процесі ускладнення форми виникли і 3-частинні менуети (в сюїтах Баха, Генделя). У практику увійшли також парні менуети, з яких 1-й контрастував 2-му (зазвичай триголосному; звідси назва тріо); після 2-го повторювався 1-й. Такий менует увійшов в сонатно-симфонічний цикл, як його передостання частина (в симфоніях Мангеймської школи). У симфонічних циклах - в касаціях, дивертисментах, серенадах, а ще раніше в оперних симфоніях Скарлатті і увертюрах до ораторій Генделя («Самсон»), менует служив заключною частиною. У Гайдна знайшов гумористичне забарвлення, зближуючись за характером з народним танцем. У симфоніях Бетховена (крім 1-ої і 8-ої) місце менуету займає скерцо. Менует вводився композиторами-класиками і в творах камерних жанрів (сонати, тріо, квартети). При цьому часто набував більш ліричний. характер, іноді замінюючи повільну частину (Моцарт, Бетховен). У деяких фортепіанних сонатах Гайдна заключні частини побудовані як менует (в темпі і характері менуету). У Бетховена є сонати з першою або заключною частиною *Tempo di minuetto*. До кінця 19 і 20 ст. менует як інструментальна форма використовується рідко.[47, С. 179] Одним із таких прикладів є саме «Менует» для струнного оркестру Дж. Больцони.

«Менует» для струнного оркестру написаний у складній тричастинній формі типа тріо з Кодою. Склад: Скрипка I, Скрипка II, Альт, Віолончель та Контрабас. Основна тональність Сі Мажор. Середній розділ написаний у тональності субдомінанти – Мі Мажор. Розмір типовий для менуету – $\frac{3}{4}$. Темп в перекладі з італійської (*Tempo di Minuetto comodo*) – темп зручного,

комфортного менуету. За характером це витончена, граційна, урочиста та життєстверджувальна музика, написана під стилізацію епохи бароко.

Перший розділ складається з 2-х речень, кожне з яких має репризу. Перше речення має 8 тактів та базується на наступній гармонійній послідовності: $T - D - D - T - T - S - D - T$. Це підтверджується партією контрабаса. Головну тему проводить партія перших скрипок. З різницею в інтервали партія других скрипок має майже тотожний ритмічний малюнок з партією перших скрипок. Альт та віолончель на *pizz* та *стаккато* тримають гармонію.

Перша фраза першого речення починається з оспівувальних *16-тих*, які спускаються по вертикалі від перших скрипок до віолончелі. Далі у 3-му такті триразове ствердження $D7$, і завершується перша фраза поверненням до тоніки, та низхідним пасажем, що обумовлює і динамічний спад.

Друга фраза першого речення починається зі стрімкого висхідного пасажа у дуєті перших та других скрипок, який майже одразу спускається, постійно утворюючи оспівування. Завершується перше речення низхідним пасажем у перших та других скрипок на *стаккато* та *pp*. Допомагають ствердити основну тональність альт та віолончель завдяки арпеджію.

Друге речення першого розділу починається з висхідного пасажу перших та других скрипок, які тривають на протязі всієї першої фрази та утворюють все нові оспівування. В діалог з першими та другими скрипками вступає альт, відповідаючи тим самим ритмічним малюнком, тільки з 2-ї долі, тим самим утворюючи невеликий канон.

Друга фраза починається спільним затактом усіх інструментів окрім контрабасу. Мелодія в партії першої скрипки робить так звані «реверанси» (оспівування). Друга скрипка та альт гармонійно підтримують партію першої скрипки, натомість віолончель має самостійну мелодичну лінію. *Diminuendo*

перед генеральною паузою з ферматою у всього оркестру, і після вирішення *D* в *T* в динаміці *pp*.

Середній розділ написаний у тональності *S – Мі* Мажор. Складається з 2 речень, кожне з яких має репризу. В першому реченні партія перших скрипок граційна, витончена та грайлива. Це обумовлюється чергуванням *legato* та *стаккато*, висхідними пасажами та чисельними оспівуваннями. Цікава роль відведена віолончелі: наспроти енергійній партії перших скрипок та і взагалі спільному характеру речення, вона має не менш важливу тему, але кантиленну і спокійну за настроєм. За першим разом віолончель завершує речення низхідним пасажем, а за другим – висхідним. Друга скрипка та альт на *стаккато* роблять показ гармонії. Контрабас виконує функцію баса, граючи переважно лише на першу долю. В кінці першого та на початку другого речень відчувається тяжіння до основної тональності. Це обумовлено підвищеною сьомою ступеню (*ля #*) та оспівування ноти *сі* групою нот.

Друге речення середнього розділу умовно можна розділити на 2 настрої, згідно мелодичного устрою та штрихів: кантилена (2 такти) + скерцо (2 такти) + кантилена (2 такти) + скерцо (2 такти). Перші 2 такти весь оркестр окрім контрабасу грають кантиленний хід, який переходить у грайливе, скерцозне оспівування, яке в свою чергу завершується низхідним пасажем *16-тих* по вертикалі від других скрипок до віолончелі. Друга фраза знову починається з кантиленного ходу. Скерцозні мотиви на *pp* та *rallentando* завершуються інтонаційним реверансом групи скрипок та віолончелі. Контрабас переважно грає на сильні долі на початку фраз, також у перших скерцозних тактах та наприкінці речення.

Третій розділ – це реприза першого розділу, але без повторень. Це характерна риса для музики епохи бароко. Відбувається повернення до основної

тональності – Сі мажор. Немає ніяких інтонаційних та текстових відмінностей від першого розділу.

Кода починається на завершенні третього розділу, тим самим перервавши його, але дуже делікатно, в динаміці *estremamente* (вкрай, надзвичайно) *ppp*. Весь оркестр грає *pizz* і *стаккато*. Складається з 2 речень. Перше речення має 2 ідентичні фрази. Мотив починається в партії перших скрипок і з кожним наступним тактом спускається і починається у других скрипок і в альтів. Таким чином утворюється канон. Контрабас упродовж всього речення тримає *T*.

У другому реченні мелодичний хід бере свій початок у віолончелей та альтів та потім чергується з першими та другими скрипками. Контрабас не грає в цьому реченні зовсім, з'являючись лише наприкінці твору. Завершується Кода і весь твір тональним тризвуком (прийомом *Arco*), традиційно розкладеним на голоси оркестру, з домінуючим терцовим тоном у партії перших скрипок.

Камерний склад оркестру, для якого був написаний цей твір, дав широку можливість автору перекладення (Міхєєву Б. О.) фактурно урізноманітнити партію домри, зробити її акустично багатшою. Головного принципу, якого дотримувався інтерпретатор – це написання прийомів в партії домри так, щоб вони дуже добре підходили, були близькі їй і саме добре звучали. Завдання, яке ставив перед собою автор полягало у постійному балансуванні між тим, щоб домра все-таки не втрачала свою художню характеристику та щоб не зруйнувати авторського задуму.

2.4. Виконавська специфіка «Концерту для кларнету» А. Шоу в перекладенні для домри та фортепіано К. Куспляк

ШОУ Арті (Артур Джейкоб /Я'аков/ Аршавський; Artie Shaw; 1910, Нью-Йорк, - 2004, Лос-Анджелес), американський кларнетист, аранжувальник,

керівник оркестру, композитор. З 1917 р. до 1923 р. навчався грати на саксофоні, а потім до 1925 р. грав у міських ансамблях на танцях. Самостійно навчився грі на кларнеті. Переїхав до Лос-Анджелеса, де вступив до оркестру І. Ааронсона. Потім переїхав з оркестром до Нью-Йорка, але незабаром залишив його, давав сольні концерти на кларнеті та саксофоні, виступаючи на радіо та танцювальних майданчиках Гарлема. Згодом Шоу все більше волів грати на кларнеті. У 1930-ті роки. Шоу під впливом свого друга, кларнетиста Б. Бейдербека, освоїв гру в стилі диксиленд, проте тяжів до пошуків нових інструментальних та тембральних поєднань. У 1938 р. Шоу став одним із провідних джазових музикантів Америки, популярність йому принесли виступи та записи на радіо. Частково на матеріалі музики до кінофільмів Шоу написав Концерт для кларнету з оркестром, де використовував елементи різних джазових стилів - блюзу, бугі-вугі, диксиленду. Шоу — один із провідних джазових та естрадних музикантів 20 століття. Його гра на кларнеті відрізняється надзвичайно багатою палітрою, різноманітністю артикуляції, особливо у високих регістрах, і високою музичною культурою. Шоу виділявся постійним прагненням до експериментів, він один із небагатьох музикантів, які привнесли в джазову музику елементи бароко і вдало поєднали в джазовому оркестрі традиційні інструменти з великою групою струнних. [46]

«Концерт для кларнету» з оркестром був написаний у 1940 році. Форма концерту досить вільна і дуже важко його віднести до певної класифікації. Тож умовно в концерті можна виділити такі розділи:

1. Оркестровий вступ
2. Повільна частина (Rubato)
3. Швидка частина (Boogie-woogie)
4. Каденція (Ad libitum)
5. Швидка частина (Swing)

6. Каденція (Ad libitum)

Оркестровий вступ складається з чотирьох тактів, вводячи емоційно слухача в атмосферу того часу (Америка 30-40 рр.). Перехоплює мелодичну лінію соло кларнету. Мелодія має імпровізаційний характер, це підкреслює позначка *Rubato*.

Цьому розділу притаманні риси блюзу, які виражаються через чергування функцій соліста та оркестру. Наприклад, соліст грає мелодію – оркестр тримає «гармонійну педаль», і навпаки, коли в соліста мелодія логічно переходить в тривале «розв'язання» - оркестр підхоплює мелодичну лінію, таким чином вступаючи в мелодичну конфронтацію.

Швидка частина починається з оркестрового вступу з позначкою «*в темпі бугі-вугі*». З першого мотиву, який складається з 4 нот, розвивається певна варіація. Композитор використовує таку орнаментику як, *тріолі, форшлаги, гліссандо, акценти, форцандо*. Завдяки цим засобам прикрашання мелодія обрамляється рисами, характерними саме для цього стилю в музиці (бугі-вугі). На протязі всього розділу оркестр тримає ритмічну рівновагу, «крокуючи» сильними долями. Акомпанемент майже незмінний. Окрім акцентів у соліста ритмічну збивку виконує група саксофонів. В середині розділа тему у соліста перехоплюють тромбони, згодом скрипки та потім труби разом з тромбонами. Завершується розділ ферматою соліста з оркестром *туті*.

Перша каденція соліста на вільний манер періодично фіксується оркестровою педаллю *fzp*. За характером в мелодії можна виділити єврейський колорит, що дуже не схоже на те, що було попереду. Такий відрізняючий за інтонаціями фрагмент музики ми можемо пов'язати саме з походженням композитора.

Наступний розділ починається грою там тамів з позначкою «*у темпі свінгу*», які супроводжують соліста під час всього розділу. Іноді синкопічно

оркестр перебиває так званий свінг соліста. В середині оркестр вступає інтонаційно в конфронтацію с солістом, як на початку концерту.

Друга каденція як і перша має імпровізацію у соліста і оркестрову педаль на *fzr*. Інтонаційно її можна умовно поділити на 2 частини. Спочатку ми чуємо інтонації, характерні для Америки того часу, потім кілька фраз знову з єврейським колоритом. І завершує цей розділ і загалом твір акорд на *ffz* зі зняттям на *стаккато* у всього оркестру.

В своїй роботі над перекладенням слід відмітити, що даний твір дуже органічно мав своє відтворення на домрі. Адже якщо порівняти кларнет і домру, то домра має свої переваги завдяки багатоголосній фактурі. Тому одноголосна партія у багатьох випадках набагато простіше у виконанні порівняно з багатоголосною. Єдине, що неможливо в точності відтворити на домрі на прикладі даного твору, так це музичні фрагменти, де є ноти, нижче соль малої октави, через обмежений домровий діапазон. У цьому випадку є доречним перенесення певного музичного фрагменту на октаву вище, використовуючи принцип змінення теситурного положення. Також, складність перекладення даного твору полягає у збереженні творчого задуму композитора, дотриманні стилістичних засад, при цьому використовуючи акустичні та тембральні можливості домри так, щоб вони не перешкождали, а навпаки сприяли цьому.

«Концерт для кларнету» А. Шоу в перекладенні для домри з фортепіано розкриває домру як інструмент, на якому дуже доречно можна виконувати твори в стилі блюз, бугі-вугі та свінгу, що є доволі рідко. Тому що найчастіше твори, які пишуть спеціально для домри у цих стилях, можна назвати лише аля-блюз, аля-свінг, що в перекладі означає «по типу». Цей твір написаний у 1940 році в Америці. Саме в цей час і в тій країні такі жанри як джаз, блюз, свінг досягли свого розквіту і професійної складової. З цього можна зробити висновок, що музикант, який надалі буде виконувати цей твір на домрі буде

зростати не тільки віртуозно, через наявність певних технічних труднощів в виконанні на домрі, а й музично, творчо.

Таким чином, принципи які були задіяні під час роботи над перекладенням «Концерту для кларнета» А. Шоу наступні:

1. Максимальне відтворення оригінального тексту задля збереження художнього задуму композитора.
2. Теситурне змінення партії домри у випадках, де неможливе її оригінальне відтворення через обмежений діапазон.
3. Демонстрація акустичних та тембральних можливостей домри через таку музичну орнаментику: тріолі, форшлаги, гліссандо, акценти, форцандо.

Висновки до Розділу 2.

Вивчивши етимологічний ракурс понять перекладення та транскрипції, ми прийшли до висновку, що не дивлячись на різноманіття найменувань результату творчого процесу «чуже – своє» – адаптація, обробка, перекладення, редакція, усе ми відносимо до одного поняття – транскрипція. Різниця між ними полягає лише у ступені зміни оригінальності художнього твору й характером участі автора у створенні транскрипції. Цей висновок підтверджують словники А. Євгенєвої, Г. Келдиша, Ю. Юцевича, а також праця С. Шипа. Також зроблений цілий ряд наукових досліджень, де під транскрипцією розуміють перероблений, перекладний та адаптований твір для іншого інструменту. З моменту існування жанру транскрипції (XIX століття) дослідниками була виділена її специфіка (твір формується на базі чужої композиції), жанрова ознака (робота над твором у межі двох стильових складових), розподіл на

зразки (строгі та вільні) й визначення рис синтетичного жанру (за М. Борисенко).

Становленню оригінальних творів для чотириструнної домри передували перекладення та обробки. Вони були зумовлені нестачею домрового репертуару, бажанням домристів-виконавців доторкнутись до світової музичної спадщини та включення класичних творів на конкурсах. Так, першими транскрипторами були самі виконавці, а потім їх професійні досягнення призвели до появи специфіки перекладення (редакції скрипкових творів по установі Б. Міхєєва).

Відзначено, що українські композитори завжди розмежовували поняття перекладень та обробок, а найменування «транскрипції» не використовували зовсім. Так, під домровими обробками розумілися варіації на тему, а під перекладеннями – адаптація інших композицій по більшій частині для домри у супроводі фортепіано. Автори перекладення стали робити скрипкові редакції згідно домрової специфіки (тембр, штрихи, артикуляція), та навіть випускати статті з рекомендаціями та поясненнями щодо домрового виконання скрипкових творів не порушуючи художньої цілісності композиції (за Т. Литвинець).

Усім науковим дослідженням проблематики домрового репертуару, специфіки редакцій та перекладень передував М. Т. Лисенко – людина, яка й дала поштовх для подальших транскрипцій та їх досліджень.

Розглянувши перекладення «Фантазії-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена, «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцони та «Концерту для кларнету» А. Шоу у доробку представників Харківської домрової школи, а саме М. Т. Лисенка, Б. О. Міхєєва та К. Куспляк з точки зору виконавської специфіки були виявлені наступні чинники, які складають важкість перекладення цих композицій: обмежений діапазон, проблема відтворення фортепіанної та оркестрової фактури та складність при виконанні певних (віртуозних

фортепіанних, оркестрових) фігурацій. У процесі аналізу виконавської специфіки «Фантазії-експромту» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена в перекладенні для домри та фортепіано М. Т. Лисенка, «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцони в перекладенні для домри та фортепіано Б. О. Міхєєва та «Концерту для кларнета» А. Шоу в перекладенні для домри та фортепіано К. Куспляк нами були виділені принципи, якими керувалися автори перекладення при створенні своїх транскрипцій:

- максимальне відтворення оригінального тексту задля збереження художнього задуму композитора;
- розподіл будь-якої фактури (фортепіанної, камерної, оркестрової з солістом) на обидва інструменти (домра та фортепіано);
- створення своєрідного домрово-фортепіанного дуету, з рівноправними по складності партіями (не просто композиції для солюючого інструменту зі супроводом).
- при домрово-фортепіанному дуєті домрі здебільше доручаються провідні теми, фортепіанна партія – роль акомпанементу, інколи навпаки;
- урізноманітнення фрагментів темброво, за допомогою прийомів, змін у фактурі, ритмічних формул та акустичних властивостей домри;
- для виділення головуючої домри – внесення змін до її теситурного положення відносно фортепіано;
- теситурне змінення партії домри у випадках, де неможливе її оригінальне відтворення через обмежений діапазон;
- написання прийомів в партії домри так, щоб вона не втрачала свою художню характеристику.

Все вищесказане свідчить про взаємозв'язок між цими представниками Харківської домрової школи за спадкоємною ознакою. Це доводить, що у роботі

над перекладаннями представлені інтерпретатори дотримувалися принципів які були сформовані у домровій школі Харківщини. Ці характерні риси творчого мислення постійно вишукувались та передавались із покоління в покоління, від вчителя до учня.

ВИСНОВКИ

У процесі аналізу понять перекладення й транскрипції, не дивлячись на різноманітність найменувань подібних жанрів (адаптація, версія, обробка, перекладення, транскрипції), що відбилося в роботах А. Євгенєвої, Г. Келдиша та Ю. Юцевича, О. Гончарової, О. Лермонтової та Т. Литвинець, М. Борисенко, С. Шип та Н. Іванчей, був зроблений висновок, що всі вони зводяться до одного – транскрипції, відмінність між якими полягає у ступені збереження оригінальності художнього твору й характером участі автора у його створенні. Принцип транскрипції полягає в формуванні твору на базі чужої композиції, роботі у межі двох стильових складових, а розподіл транскрипцій на строгі та вільні зразки надання їм рис синтетичного жанру.

Жанр транскрипцій у репертуарі для чотириструнної домри відіграє надзвичайно важливу роль, оскільки саме перекладення передували оригінальним домровим композиціям. Показово, що автори домрових адаптацій розмежували поняття перекладень та обробок, а визначення «транскрипції» зовсім не використовували. Обробками називали варіації на теми народних пісень, а під перекладеннями мали на увазі власне жанр транскрипції.

Огляд історії домрових транскрипцій дозволив виявити, що їх розвиток починається з домрових адаптацій скрипкової музики, що було зумовлено їх зручністю – домристи просто брали скрипкові ноти у бібліотеці та виконували на домрі скрипкову партію, пізніше до зразків зі струно-смичкового репертуару доручились перекладення з репертуару духових інструментів.

У першому розділі відзначено, що музикування на народних інструментах в Україні з початку ХХ століття поступово набуває свого розвитку. Українська музична культура будувалася на українському фольклорі, народній тематиці. Інструментальне та вокальне музикування завжди супроводжувало український

народ. Спочатку воно було аматорським, чисто народним. Поступово формуються колективи, професіоналізують свої вміння поодинокі музиканти. Відкриваються класи різних народних інструментів, що призводить до формування освітнього процесу в сфері народного мистецтва. Створення Першого оркестру українських народних інструментів у 1922 році поклало початок професіональному груповому музикуванню в музичній культурі України. Формується національна музична мова, яка була побудована на народній культурі та фольклорі.

Трагічні події XX століття мали свій вплив на гальмування розвитку музикування на українських землях і не тільки. Радянська влада всіляко винищувала здобутки і надбання спадщини музичної культури українців. Єдина форма, за якою дозволялося писати та виконувати твори було у дусі соцреалізму. Всі, хто намагався протистояти диктаторському режиму були переслідуваними.

Поступово починаючи з 60-х років XX століття настає послаблення тиску влади на мистецтво. Відбувається інтеграція з європейським мистецтвом, що накладає свій відбиток на формуванні музичної культури в Україні загалом і в тому числі музикуванні на народних інструментах.

Зародженню національної композиторської школи передують активна діяльність музикантів в роботі над перекладеннями і обробками вже існуючих музичних «перлин» світу. Саме нестача оригінального репертуару стала поштовхом для початку написання перекладень та обробок.

Дослідивши становлення та розвиток Харківської домрової школи у системі мистецтва України XX – XXI століть ми прийшли до висновку, що не дивлячись на короткий часовий перебіг та складний історичний контекст в якому ця школа мала розвиток, вона пройшла стрімке процвітання завдяки таким митцям як Комаренко В. А., Лисенко М. Т. та Міхєєв Б. О. Саме вони

поклали ті принципи та засади, які відрізняють Харківську домрову школу від інших в Україні. Це підтверджують роботи «Школа гри на чотириструнній домрі для студентів вищих навчальних закладів» Б. О. Міхєєва у співавторстві з М. Т. Лисенко та «Акустичні закономірності звуковидобування на домрі» Б. Міхєєва.

У другому розділі ми розглянули етимологію та генезис таких понять як перекладення, транскрипція, адаптація, аранжування, обробка та що між ними є схожого, а чим вони відрізняються. Від самого початку становлення домрової школи до сьогодення важливе місце в збагаченні домрового репертуару посідає саме перекладення. Перш за все це пов'язане з тим, що домра доволі молодий інструмент і його історія охоплює невеликий історичний період. Митців-композиторів, котрі писали і пишуть спеціально для домри ще менше. А розвиток школи будь-якого інструмента не можливий без розвитку репертуару. Розглядаючи принципи роботи над перекладеннями для домри в історичному хронотопі, починаючи від започаткування Харківської домрової школи до сьогодення можна виділити основні з них, а саме:

- Первісна мета появи перекладень полягає саме у збагаченні домрового репертуару, через нестачу спеціалізованого. Тож досвід попередніх епох, композиторів і творів не лише збагачує домровий репертуар, а й виводить домру з побутового, народного інструмента на рівень академічного, сольного, концертуючого.

- В роботі над перекладеннями з будь-якого інструментального складу для домри, основним і домінуючим принципом залишається розкриття домри, як інструмента з найліпших боків. Показ її сильних, домінуючих сторін навіть над такими багатовіковими інструментами як скрипка, фортепіано, тощо. Демонстрація технічних, тембрових та акустичних особливостей, притаманних лише для домри і відрізняючих її від іншого інструментарію.

- Розвинення творчого мислення. Адже в роботі над перекладеннями підключається здатність до інтерпретування конкретного твору, що призводить до розвинення таких навичок як інструментування, аранжування, тощо.
- Освоєння досвіду минулих творчих здобутків задля створення нової композиторської бази. Адже створення нового неможливе без вивчення тих стандартів, що вже були видобуванні.

Більш докладно ми розглянули виконавську специфіку перекладення «Фантазії-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена, «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцони та «Концерту для кларнету» А. Шоу у доробку представників Харківської домрової школи, а саме М. Т. Лисенка, Б. О. Міхєєва та К. Куспляк.

При аналізі композицій були представлені головні чинники, які викликають складнощі при транскрипції цих творів. До них відноситься обмежений діапазон домри, складність відтворення фортепіанної, оркестрової фактур та виконання віртуозних фігурацій, які є типовими у фортепіанних творах (обернення тризвуків та їх «кружляння» навколо основного тону). У результаті аналізів домрових варіантів були зіставлені по дві версії композицій – оригінал та домрова адаптація. Результатом були знайдені неточності, відмінності з оригіналом та їх вплив на композиційно-драматургічні особливості твору.

Виявлена специфіка перекладення «Фантазії-експромт» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена для домри та фортепіано М. Т. Лисенком, яка полягає у розподілі фортепіанної фактури та оригінального матеріалу на обидва інструменти, урізноманітненні однакових музичних фрагментів темброво (*pizzicato*), за допомогою прийомів (тремоло, удари), змін у фактурі (додання двоголосся) та ритмічних формул (ритмічне збільшення теми, додання остинатних фігур),

виділення домри як солюючого інструменту шляхом внесення змін до її теситурного положення відносно фортепіано.

Це доводить, що у М. Т. Лисенка є свій індивідуальний підхід до домрових перекладень, який залежить від вибору, генезису та органологічних властивостей першоджерела. «Фантазія-експромт» є настільки зручною, що автору перекладення навіть не довелося вносити текстових змін для полегшення технічних моментів у композиції. Така «зручність» твору полягає у техніці правої руки домриста при переході медіатора з однієї струни на іншу ударом вниз. Цей рух (вниз) є природнім та не викликає незручностей, які потім могли б відбитися у звучанні. Якщо казати про рівень технічних складнощів, то гамоподібні пасажі та фігурації по звуках тризвуків відпрацьовуються на технічних заліках. Таким чином, вищеперераховані показники у поєднанні зі зручною аплікатурою полегшують виконання композиції на домрі.

При дослідженні виконавської специфіки «Менуету» для струнного оркестру Дж. Больцони в перекладенні Б. О. Міхєєва виявлені наступні принципи роботи. Головною ціллю та мотивацією інтерпретатора було щоб домра завжди залишалася домрою, не втрачала своє обличчя та художню характеристику. При цьому твір в перекладенні має звучати органічно на домрі, не бути спотвореним, щоб результат був можливо не краще, але точно не гірше. Б. О. Міхєєв намагався розкрити потенціал домри через барокову музику, адже за його словами вона поза часу і добре лягає на будь-який інструмент, в тому числі на домру. Слід лише в музиці цієї епохи уникати такий прийом звуковидобування як тремоло, бо воно змінює первісний задум та зміст. Інтонації музики, яка написана в стилі бароко говорять самі за себе і не потребують додаткових прикрас.

Дослідивши виконавську специфіку «Концерту для кларнета» А. Шоу в перекладенні К. Куспяк можна виділити наступні риси. Перекладення цього

твору не потребувало забагатих зусиль, адже домра та кларнет дуже близькі інструменти за діапазоном, а також домра має перевагу перед кларнетом через те, що це багатоголосний інструмент, на відміну від духових. Тому головною ціллю було збереження художнього задуму композитора і передача його саме на домрі. Щоб це звучало не як пародія на блюз, свінг та бугі-вугі, а досить органічно та розкривало домру ще з одного боку. Саме цей твір можна розглядати як величезний поштовх до виведення домри на ще один рівень виконавського мистецтва і підтвердження, що це не лише народний інструмент, а вже давно академічний.

Так, завдяки М. Т. Лисенку, Б. О. Міхєєву та К. Куспляк скарбниця домрового репертуару поповнилась «Фантазією-експромтом» *cis-moll op. 66* Ф. Шопена, «Менуетом» для струнного оркестру Дж. Бальцоні та «Концертом для кларнету» А. Шоу. Складні та віртуозні композиції, які на перший погляд, неможливо уявити у домровому виконанні, завдяки зусиллям авторів перекладень М. Т. Лисенка, Б. О. Міхєєва та К. Куспляк стають цілком можливими та навіть зручними на домрі.

Розглянувши принципи роботи над перекладеннями в доробку Харківської домрової школи на прикладі «Фантазії-експромту» *fis-moll* Ф. Шопена (перекладення М. Т. Лисенка), «Менуету» для струнного оркестру Дж. Бальцоні (перекладення Б. О. Міхєєва) та «Концерту для кларнета» А. Шоу (перекладення К. Куспляк) можна виділити наступне. Не дивлячись на широкий історично-часовий розбіг, усі з вищеназваних інтерпретаторів дотримувались головної мети – демонстрація домри як самобутнього, неповторного, багатофункціонального та темброво-збагаченого інструменту, історія якого ще тільки починає своє утворення і розвиток. Це передбачає, що метою майбутніх митців-домристів, зокрема представників Харківської домрової школи повинно бути подальший розвиток домри, як академічного інструмента, збагаченим

репертуаром, який складається з перекладень та власних творів та вихід домри на світовий рівень музичного мистецтва.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. Музыкальный современник: сборник статей. М. : Сов. Композитор, 1987. №6. С. 5–68.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). – Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків, 2005. 17 с.
4. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс... доктора искусствоведения. Москва, 2006. 44 с.
5. Вертков К. А. Домра / К. А. Вертков // Муз. Энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – Москва, 1974. – Т. 2. С. 287–288.
6. Гончарова О. М. «Сонечко» Л. Ревуцького в транскрипції М. Т. Лисенка як унікальний досвід домрового мистецтва України / *Актуальні питання сучасного виконавського мистецтва на народних інструментах (кобза, домра, мандоліна, балалайка)*. Харків, 2017. С. 45–52.
7. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Луцьк, 2010. С. 112 – 132.
8. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 33 с.
9. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
10. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ. : Радянська шк., 1961. 135 с.
11. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монографія. Харків : С.А.М., 2012. 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).

12. Костенко Н. Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 270 с.
13. Костенко Н. Українській чотириструнній домрі – 110 років. *Творча та педагогічна діяльність М. Т. Лисенка: надбання сучасного виконавського мистецтва України*. Харків, 2018. С. 4–13.
14. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков : исследование, учебное пособие. Москва, 1998. 345 с.
15. Лермонтова Е. Редакция скрипичных произведений для 4-х струнной домры как творческий процесс: методические принципы Б. А. Михеева. Харьков, 2016. – Рукопись. 65 с.
16. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства*. Зб. наук. ст. Вип. 11 / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; [ред.-упоряд. Ганзбург Г. І., Шубіна Л. І.]. Харків : ХНУМ, 2018. С. 114–132.
17. Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова]. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2019. Вип. 52. С. 145–159.
18. Литвинец Т. А. Концерт №1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуаре домриста. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2012_12_30 (дата звернення: 28.04.2020).
19. Лысенко Н. Методика обучения игры на домре. Київ : Муз. Україна, 1990. 91 с.

20. Лысенко Н. Школа игры на четырёхструнной домре. Київ : Муз. Україна, 1989. 252 с.
21. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Москва : институт военных дирижёров, 1959. С. 311–325.
22. Михеев Б. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением : метод. рек. для студ. муз. вузов. Харьков, 1990. 24 с.
23. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 256 с.
24. Назайкинский Е. В. История в музыке: Избранные исследования. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 392 с.
25. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
26. Назайкинский Е. Стилъ и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
27. Паршин М. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. дисс... канд. искусствовед. Магнитогорск, 2013. 25 с.
28. Пересада А. Справочник домриста. Краснодар, 1993. 368 с.
29. Плющенко М. Транскрипции Александра Назаренко: индивидуальностилевые спектры жанра. *Южно-Российский музыкальный альманах 2018 (1) : музыкальный журнал*. С. 51–56.
30. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
31. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва : Рус. яз., Полиграфресурсы, Т. 4. С – Я. 1999. 800 с.
32. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва : Рус. яз., Полиграфресурсы, Т. 3. П – Р. 1999. 752 с.

- 33.Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02. Воронеж, 2016. 168 с.
- 34.Соколов О. К. проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века : сборник статей*. Горький : Волговятское книжное издательство, 1977. С. 12–57.
35. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.
36. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 104 с.
- 37.Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / Перевод с польского Л. Акопяна и Е. Янус. Москва : Музыка, 2011. 840 с.
- 38.Українська музика, 2008. URL: <https://web.archive.org/web/20190811162529/https://axioma.at.ua/publ/2-1-0-91>
- 39.Холопова В. Музыка как вид искусства : учебное пособие. Санкт-Петербург : Лань, 2000. 300 с.
40. Холопова В. Музыка как вид искусства. Музыкальное произведение как феномен. Москва, 1994. 319 с.
41. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург: Лань, 1999. 490 с.
- 42.Хохлов Ю. О музыкальной программности. *Муз. энциклопедия*. Том 4. 1963. С. 44–46.
43. Цуккерман В. музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
- 44.Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Москва, 2017. 206 с.
- 45.Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. С. 342, 368.

- 46.Электронная еврейская энциклопедия, 2006. URL: <https://eleven.co.il/jews-in-world/fine-art/14891/>
- 47.Энциклопедический музыкальный словарь. / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1959. 326 с.
- 48.Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3 изд. Киев : Музычна Україна, 1988. 263 с.: ил.
- 49.Dizionario Biografico degli Italiani – Volume 11, 1969. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bolzoni_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/giovanni-bolzoni_(Dizionario-Biografico)/)
- 50.Munzur Metin. The Analysis of Fantasia Impromptu (Op. Posth. 66) in Terms of Structural and Harmonical Study on Chopin's Fantasia Impromptu / *Journal of Education and Future (JEF)* (Vol.2013, No. 3). Pag. 121–126.

ДОДАТКИ

Інтерв'ю 18.05.2021 року

Катерина Куспляк: У якого викладача Ви навчалися?

Борис Олександрович Міхєєв: «Я навчався у двох викладачів: у Лисенко М. Т. по класу домри і у Дорошенко К. Л. по класу диригування.»

К. К.: Який репертуар тоді Ви вивчали та виконували?

Б. М.: «Тоді була тенденція до того, щоб вивчати віртуозний репертуар, і я найчастіше такий виконував: «Фантазія-експромт» Ф. Шопена, Концерт для скрипки з оркестром Ф. Мендельсона, «Рондо» Кабалевського, «Блискучий полонез» Г. Венявського.»

К. К.: Чи грали вже тоді перекладення?

Б. М.: «Звичайно грав, Лисенко М. Т. постійно їх робив.»

К. К.: Чи знали, що Ваш викладач робить перекладення? Чи долучав він Вас до цієї роботи?

Б. М.: «Так звичайно. Він давав мені робити, контролював, щось змінював або залишав. Моменти спільної роботи були обов'язковими.»

К. К.: Чи навчав М. Т. Лисенко Вас певним принципом перекладення?

Б. М.: «Я так не вважаю, я сам бачив, як він робить і "на вус мотав". Теоретично він ніяк не обґрунтовував будь-яких положень.»

К. К.: Коли Ви вперше почали робити перекладення?

Б. М.: «З першого моменту, як почав працювати викладачем - так і почав робити перекладання. Я не фіксував час. Робив тоді багато, що саме вже не пам'ятаю. Це був постійний супутник в роботі.»

К. К.: Що Вас до цього спонукало?

Б. М.: «Недолік репертуару і бажання поповнити його в першу чергу художнім творами, яких не було.»

К. К.: Твори для яких інструментів і складів Ви найчастіше перекладали?

Б. М.: «В основному я робив для домри соло, для дуету, квартету домр. Змішані склади я не дуже використовував в своїх перекладаннях.»

К. К.: Твори для яких інструментів Ви брали за основу перекладень найчастіше і чому?

Б. М.: «Абсолютно різноманітні, в основному фортепіанні. Тому що вся квінтесенція, найяскравіші і художньо цінні твори є саме в фортепіанній літературі. У цьому сенсі вона найбагатша. Є все-таки небагато спільного між домрою і фортепіано. Фортепіано - інструмент ударно-щипковий, тому є деь взаємозв'язок з домрою.»

К. К.: Якими принципами Ви керувалися під час роботи над перекладеннями?

Б. М.: «Певних принципів не було. Хотів зробити так, щоб було ближче до істини, щоб не спотворити авторський задум. От і все. А там вже як виходило. Теоретичних принципів і правил не було. Найголовніше зробити так, щоб результат був не гірше, ніж в оригіналі. Може бути не краще, але точно не гірше. Якщо це гірше - то я вже відмовлявся.»

К. К.: З якою метою Ви робили перекладення «Менуету» Дж. Больцоні?

Б. М.: «Справа в тому, що творів для домри в стилі бароко дуже мало. Виконуємо деякі твори для скрипки А. Вівальді, А. Кореллі. А «Менует» Дж. Больцоні ґрунтується на епосі бароко романтичного напрямку. Дуже красива музика, дуже цікава форма. І до того ж струнний склад, з якого я робив перекладення, давав можливість робити його різноманітним фактурно. Існує перекладення цього твору для мандоліни з фортепіано В. Монті. На мій погляд, воно дуже примітивне. А в цьому перекладенні я зробив так, що воно фактурно різноманітне, цікаве і звучить багатше, ніж в інших варіантах.»

К. К.: Чому взагалі Ви вирішили працювати над цим твором?

Б. М.: «... тому що музика подобалася, ми її диригували в класі і потім я взяв і зробив її для домри. Також ми її грали в оркестрі по моїй інструментовці.»

К. К.: Які характерні принципи Ви можете виділити у Вашому перекладенні «Менуету» Дж. Больцони?

Б. М.: «Найголовніше, щоб прийоми, які написані в партії домри вони дуже добре підходили, були близькі їй і саме добре звучали. Щоб домра все-таки не втрачала своє обличчя. Вона повинна намагатися не зруйнувати авторський задум, але свій образ, своє обличчя і свою художню характеристику домра не повинна втрачати. Вона повинна бути домрою все одно. Ось це головний принцип.»

К. К.: Які твори потрібно вибирати для перекладень? Чи існують певні принципи?

Б. М.: «Багато що залежить саме від особистого вибору виконавця. Це дуже важлива справа. Від цього залежить результат. Можна обрати твір, який не буде повноцінно звучати на домрі, тому від такої роботи краще відмовлятися, не витрачати час. Тому що, якщо таке збиткове перекладення вийде - воно буде дезорієнтувати виконавців, студентів. Їм буде здаватися, що так треба. Не дай Бог, коли на погане студентам здається, що так треба. Дуже важливо при виборі твору знайти такі моменти, які зближують. У мене є робота по цій темі - «Принцип відбору твору». Там я описую ознаки, за якими можна братися за перекладення.»

К. К.: Тобто не варто брати все, що подобається?

Б. М.: «Звісно. Подобається - це важлива ознака, але не обов'язкова. Старовинна музика, барокова музика, вона в основному поза інструменту. Якщо взяти твори Й. С. Баха для скрипки, для фортепіано або оркестрові версії – там найголовніше це музика, її зміст, інтонації і т. д. Тому музика цієї епохи часто добре лягає, за винятком тремоло, тому що тремоло естетично не підходить до

цієї музики. Необхідно, щоб або весь твір був на тремоло, і воно вже нівелюється, або зовсім уникати тремоло. Більш сучасна музика використовує особливості, тонкощі звуковидобування інструментів в більшій мірі, і саме на цьому будується композиція. А музика, про яку я говорю - вона стоїть на вічних істинах. Саме її інтонаційний зміст говорить за себе і не вимагає ніяких додаткових прикрас. Тому при перекладенні дуже важливо, щоб не засовати сильно нові, сучасні прийоми. Вони можуть бути і цікаві і привабливі, але це буде неправильно. Необхідно зберігати музику чистою.

Якщо ми розглянемо іншу старовинну музику - класику. Це Л. Бетховен, В. Моцарт, Ф. Шуберт - вони жили в ту епоху, коли мандоліна у Відні була дуже поширена і популярна. І не випадково багато композиторів писали твори з її використанням. Мандоліна побутувала, і вона пробивалася на більш академічні варіанти виконавства. І тому у цих композиторів закладено інтонаційне зерно мандоліни, в основному, де є моторна частина музики.

Ще одна ознака – якщо в музиці є інтонації народної пісні: української, білоруської, слов'янської. Вони наближають. Домрове звучання не суперечить інтонаційній основі цієї музики, а навпаки близьке. Не обов'язково, щоб цитувалася. Наприклад, як у М. Глінки: цитат немає, а музика народна. Вловивши це зерно, можна сміливо працювати, тому що протиріч між загальними інтонаціями і з тим, що буде звучати на домрі, не буде. Це важлива ознака.»

Інтерв'ю записала та переклала К. Куспляк