

УДК 78.047+78.083.4+787.8

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-21>**Анастасія Сергіївна Єрмоєнко**

ORCID: 0000-0001-8238-7760

*аспірантка кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
domraeremenko@gmail.com*

ДО ПИТАННЯ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ ТА ФОРТЕПІАНО: ФАКТУРНІ ТА ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-ЗВУКООБРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ

Мета роботи. У статті аналізуються специфічні властивості домрових прийомів гри та їх інструментально-образні уособлення під час перекладення фортепіанної музики Дебюссі для чотириструнної домри і фортепіано. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні компаративного, естетико-культурологічного, історичного, музикознавчого методів, які утворюють єдину методологічну основу. Важливим є виконавський підхід. **Наукова новизна** статті постає у виявленні конкретики виконавських прийомів звуковидобування й звуковедіння на домрі з метою винайдення нових граней імпресіоністичного темброфонізму у збереженні ключових параметрів композиторського стилю Дебюссі. Зроблений акцент на збереженні звукової цілісності звучання при важливості індивідуалізації мікродинамічних та артикуляційних домрових прийомів гри, узгодження домрово-фортепіанного поєднання у фактурі твору та на можливостях оновлення імпресіоністичної темброфактури у домрово-фортепіанному перекладенні за рахунок іманентної мінливості щипкового звучання. **Висновки.** У результаті аналізу домрової звучності «Місячного сяйва» К. Дебюссі виявлена особлива складність артикуляційно-штрихової, філірувальної техніки звуковидобування, що дозволяє посилити мінливу витонченість ледь помітного звукового «підкрадання», пересування «навищипиньках» – як торкання найінтимніших сторін буття. Особливої значущості набувають виконавські прийоми домрової мікродинаміки, що надає фонізму фактури Дебюссі додаткових властивостей барвистої мінливості. Така ніжно гаснуча, «сухувата» щипкова звучність органічно «інкрустується» у фортепіанну фактуру (що потребує і від піаніста більшої «сухості» в ансамблевому поєднанні), утворюючи спільну фактурно-звукову цілісність. Домрове перекладення дозволяє «знайти нові реальності» (К. Дебюссі) його музичного звукопростору у прагненні відобразити у звуках нескінченно мінливий образ природи та найтонші відтінки людських емоцій.

Ключові слова: чотириструнна домра, перекладення, імпресіонізм, мікродинаміка, домрові прийоми інструментальної гри, темброфонізм, інструментально-звукообразні особливості домри.

Eremenko Anastasiya Sergeevna, Postgraduate Student at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

On the question of translation of piano works for four-string domra and piano: inventory and instrumental-sound features

Aim of the work. The article analyzes the specific properties of domra techniques and their instrumental and figurative personifications in the translation of Debussy's piano music for four-string domra and piano. **The research methodology** includes the application of comparative, aesthetic-cultural, historical, musicological methods, which form a single methodological basis. The performance approach is important. **The scientific novelty** of the article arises in identifying the specifics of performing techniques of sound production and sound science on domra with the aim of inventing new facets of impressionistic timbre phonism in preserving the key parameters of Debussy's composer style. The emphasis is made on preserving the sound integrity with the importance of individualizing the microdynamic and articulatory domra playing techniques. The domra-piano combination in the texture of the piece was coordinated, as well as the possibility of updating the impressionistic timbre structure in the domra-piano arrangement due to the immanent variability of the plucked sound. **Conclusions.** As a result of the analysis of the domra sonority of "Moonlight" by K. Debussy, a special complexity of articulatory-dashed, thinning technique of sound production was revealed, which makes it possible to enhance the changing grace of a barely noticeable sound "sneaking", movement "on tiptoe" – as touching the intimate sides of being. Of particular importance are the performance techniques of domra microdynamics, which gives the phonemes of the Debussy texture additional properties of color variability. Such a gently fading, "dry" plucked sonority is organically "inlaid" into the piano texture (which requires from the pianist more "dryness" in the ensemble combination), forming a common textural and sound integrity. Domra translation allows us to "find new realities" (C. Debussy) of his musical sound space in an effort to reflect in the sounds an infinitely changing image of nature and the subtlest shades of human emotions.

Key words: four-string domra, translation, impressionism, microdynamics, domra techniques of instrumental playing, timbrephonism, instrumental-sound-like features of domra.

Еременко Анастасия Сергеевна, аспирантка кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

К вопросу переложения фортепианных произведений для четырехструнной домры и фортепиано: фактурные и инструментально-образные особенности

Цель работы. В статье анализируются специфические свойства домровых приемов игры и их инструментально-образные олицетворения при переложении фортепианной музыки Дебюсси для четырехструнной домры и фортепиано. **Методология исследования** заключается в применении сравнительного, эстетико-культурологического, исторического,

музикознавчих методів, які формують єдину методологічну основу. Важливим є виконавський підхід. **Наукова новизна** статті полягає у виявленні конкретних виконавських прийомів звукостворення та звукоформування на домрі з метою розкриття нових граней імпрессионістического тембростроїзму в збереженні ключових параметрів композиторського стилю Дебюссі. Зроблено акцент на збереженні звукової цілісності звучання при важливості індивідуалізації мікродинамічних та артикуляційних домрових прийомів гри, узгодженні домрово-фортепіанного поєднання в фактурі твору та на можливостях оновлення імпрессионістическої темброструктури в домрово-фортепіанному перекладі за рахунок імманентної змінливості щипкового звучання.

Висновки. В результаті аналізу домрової звучності «Лунного світла» К. Дебюссі виявлено особливу складність артикуляційно-щипкової, філіровочної техніки звукостворення, що дозволяє посилити мінливе звучання майже непомітного звукового «підкрадання», переміщення «на цыпочках» – як торкання інтимних сторін буття. Особливу значущість набувають виконавські прийоми домрової мікродинаміки, які надають фоністу фактури Дебюссі додаткові властивості красоти змінливості. Така ніжно згасуюча, «сухувата» щипкова звучність органічно «інкрустується» в фортепіанну фактуру (що вимагає і від піаніста більшої «сухоти» в ансамблевому поєднанні), формуючи загальну фактурно-звукову цілісність. Домрове перекладання дозволяє «знайти нові реальності» (К. Дебюссі) його музичного звукопростору в прагненні відобразити в звуках нескінченно змінливий образ природи та тонкіші відтінки людських емоцій.

Ключові слова: чотириструнна домра, перекладання, імпрессионізм, мікродинаміка, домра, прийоми інструментальної гри, тембростроїзм, інструментально-звукові особливості домри.

Актуальність теми дослідження. Питання перекладання інструментальних творів для чотириструнної домри з фортепіано все ще залишається актуальним для домрового концертного і навчального репертуару. І справа тут не тільки у його недостатньому масиві, скільки в можливості для домристів стати дотичними різноманітних стилевих напрямків, яких домра, в силу «молодості» свого академічного статусу, була позбавлена. Сьогодні домрове виконавство знаходиться у стадії найактивнішого опрацювання своїх інструментально-звукових якостей, створення нових інструментальних прийомів гри, експериментує зі стилевими формами та музично-мовними засобами. У цьому аспекті звернення до творчості Дебюссі може виглядати, з одного боку, надто сміливим для щипкового інструмента, але з іншого, висуває перед виконавцем-перекладачем найцікавіші та найтонші обрії домрової

звукообразності, по-справжньому «дорослі» прояви її інструментальної «дитячості» (про дитячість як іманентну органічно-звукову властивість домри йдеться докладніше у дисертації Валентини Петрик [5]). Однак саме індивідуальна специфіка кожного інструменту і дозволяє за умов грамотного, творчого перекладення виявити імпресіоністський звуковий простір на основі свіжої тембральності і прийомів гри.

Мета дослідження – визначити специфічні властивості домрових прийомів гри та їх інструментально-образні уособлення під час перекладення фортепіанної музики Дебюссі для чотириструнної домри і фортепіано.

Виклад основного матеріалу. У фортепіанній фактурі Дебюссі, яка характеризується специфічним проростанням мелодики і гармонії з фактури (зокрема, фортепіанної), складно виявляти диференціювання на окремі голоси-лінії, що вільно «перетікають» один в одній. Ця проблема (окрім специфічного то ширяючого, то поглибленого, континуальної природи, звуковидобування й звуковедіння) складає непросте завдання інструментального перекладення (хоча їх немало: для скрипки, для віолончелі, для оркестру). Ми зважились на таке, по-перше, в активному виконавському пошуку нових прийомів та засобів звукообразності, по-друге, з огляду на струнну основу тембральності фортепіано і домри, хоча й з різними підходами до звуковидобування – ударно-молоточковому (у першого) і безпосередньо щипковому (за допомогою медіатора або пальця, поза механічних пристроїв) у другій. Перекладення такої «фонічної» фактури, як у Дебюссі, спирається, передусім на зустрічні композиторського і виконавського текстів [3], що дозволяє диференціювати виразові засоби темброутворення на ті, які зафіксовані в графічному записі, і ті, які містяться тільки в виконавському тексті. Фортепіанна виконавська (і, особливо, виконавсько-композиторська) культура напружувалася у цьому відношенні вже не тільки практичні, а й теоретичні ресурси, домрова ж сьогодні – активно рухається у такому напрямку.

Обраний для перекладення, виконання та музикознавчого аналізу твір – «Місячне сяйво» К. Дебюссі – найраніший взірць імпресіоністського звукопису. Невипадково ця частина «Бергамаської сюїти» – єдина, назва якої принципово виходить за рамки старовинного клавірною сюїтного циклу. І жанрова дефініція (ноктюрн), і тональна семантика,

і превалювання фонічних властивостей гармонії над функціональністю передбачають «нічні» та «місячні» шедеври зрілого Дебюссі (що було для нього особливим): «І місяць висвітлює руїни храму» (в «Образах»), «Тераса побачень при місячному світлі», прелюдія «Звуки й аромати майорять в вечірньому повітрі», «Хай буде ніч благословенна» (у «Шести античних епіграфах»), «Аромати ночі», романс «Зоряна ніч», фортепіанні та оркестрові ноктюрни. «Місячне сяйво» в повній мірі відповідає всім аспектам цього мистецького спрямування. «З Місячним світлом ми проникаємо в новий всесвіт», – зауважив Хальбрейх [2, с. 91]. Тобто у цій п'єсі імпресіоністичний зображально-мальовничий звукопис композитора вперше проявляється повною мірою. І це особливо вражає, якщо врахувати, що і стосовно структури (проста тричастинна репризна форма), і у плані трактування тональності композитор ще зберігає вірність традиціям.

Утім, пейзажність і звукопис самі по собі не розкривають семантики музики Дебюссі, її смисловим центром виступає «емоційне ставлення до навколишнього світу через призму захоплено-споглядального сприйняття природи» [1, с. 42]. Через емоційно-звучні музичні враження композитор фактично ставить нас перед найбагатшим спектром світобудови. «Блиск моря, переливи сонячного світла, найтонші подуви повітря, аромат квітів, вечірня задуха південних міст, краса жінки – все викликає в душі незмінне захоплення, що змушує тремтіти і прискорено битися людське серце», – так визначив естетичне кредо Дебюссі М. Смирнов [6, с. 261].

«Місячне сяйво» (Andante, tres expressif – Andante дуже виразно, Des - dur, 9/8) за жанровими ознаками представляє рід ноктюрну. Цей шедевр молодого Дебюссі – одна з репертуарніших його фортепіанних п'єс. Вона існує в різних перекладеннях: для скрипки, для віолончелі, для оркестру. П'єса сповнена тонкого звукового аромату, який у своїй плинності і постійному тембрально-фонічному мерехтінні надає інструментальному звучанню надзвичайної чарівності. Справляє свій вплив і «нічна поетика», яка відрізняється від романтичної. На відміну від романтичного «приводу розкрити мрію і роздуми поета», «ніч для Дебюссі – це те, що загострює його почуття; а вони для нас... як несподівана милість. Ці почуття проникають в нашу душу тим більш глибоко, бо абсолютно ненав'язливі: вони відображають певний стан наївності – умова для поетичного

натхнення» [2, с. 93]. На наш погляд, домрова звучність у цьому відношенні утворює додатковий асоціативний шар такої «наївності» – іманентною камерністю звучання, невеликими розмірами, засобом безпосереднього звуковидобування по струні (без участі спеціальної механіки, як у фортепіано), втілюючи, якщо можна так сказати, гармонію єднання з джерелом звуку подібно до «гармонії з природними стихіями, із загальним життям» у звуковому фонізімі Дебюссі. У звуковому світі Дебюссі можна умовно виділити звуки і пласти, чие звучання настільки динамічно стоншене, що уподібнюється обертоновому. Домрове звуковидобування у цьому сенсі надає виконавцеві найширші можливості (місце звуковидобування медіатором по струні, його інтенсивність, ступінь глибини «зануреності» медіатора у струну та інше), які поширюються не тільки на момент початкової атаки звуку, а й на його стаціонарну частину та закінчення – тобто мають «ювелірний» потенціал інструментальної мікродинаміки, що значно збільшує виразовий арсенал фонізму. Таким чином, «зануреність у вселенську музику, притаманну природі» [2] Дебюссі на домрі виконавцем-домристом може відчуватися як загострено відчутне.

Особлива роль у фактурній звучності Дебюссі відводиться співаючим терціям та низхідним паралельним септакордам, які уособлюють м'яко звучний фонізм фортепіано. Адже терції – інтервал, який багато значив для Дебюссі (не випадково у нього є прелюдія «Терції, що чергуються», етюд «Для терцій», «терцова» прелюдія «Вітрила»). Домрові терції у вказаній м'якій якості фонізму на домрі викликають певні виконавські труднощі через необхідність тембрального й динамічного врівноваження звуків інтервалу, або такого ж врівноваження, злиття у спільну тембрально-фонічну пляму в ансамблі з фортепіано.

Тональність Des-dur, матового колориту, напевно, також багато означала для Дебюссі: це тональність фортепіанного «Ноктюрна», оркестрової постлюдії «Пеллеаса», аріозо Пеллеаса із третьої дії, симфонії «Море», прелюдій «Феї – чарівні танцівниці», «Ворота Альгамбри». Бемольні тональності, менш зручні у домровому виконанні через аплікатурний фактор, поглиблюють «матову» тенденцію звучання.

У сфері динаміки «Місячного сяйва» фіксується однозначне переважання тихих, матових звучностей (piano-pianissimo) – тільки два такти в усій п'єсі граються на forte. Це саме те співвідношення, яке стане характерним для більшо-

сті творів Дебюссі в подальшому. Слід відзначити, що домра, здатна проявити себе у фортевій динаміці за рахунок збільшення сили впливу на струни (ударом або тремоло) та інтервально-акордового багатоголосся, все ж виявляє більшу тембрально-обертонovu характерність саме в піанних зручностях.

Перекладення для скрипки, зроблене А. Рьолянсом зі збереженням оригінальної тональності, активно використовується як скрипачами, так і домристами і часто звучить на концертній естраді та у навчальному репертуарі.

Перша тема «Місячного саява» розпочинається в *Andante, tres expressif* (*Andante*, дуже виразно). Набір терцієвих акордів, плавно низхідних, має створити загадково-казкове звучання, м'яку «подушку» для партії скрипки, яка грає *con sord*. Специфічна для домри кантиленність тремоло здатна створити «нескінченну тривалість дихання» мелодійної лінії. Обираючи місцем контакту відрізок струни ближче до її середини, можна видобути звук м'який, але наповнений. Також домристу необхідно переміщати під час гри точку контакту медіатора за ходом переміщення лівої руки уздовж струни та враховувати товщину і довжину струни під час видобування кожного звуку, утримуючи при цьому логіку та експресію загального легато відповідно до структури музичних фраз та речень. Отже, з огляду на основні закономірності звукоутворення на домрі головними моментами керування якістю звука виступає місце контакту медіатора зі струною й характер організації коливань струни, тобто спосіб звуковидобування. На відміну від фортепіано, де місце удару молоточка по струні визначається конструкцією інструмента (але туше, атака суттєво змінюють тембр-зміст звучання), на домрі й усіх струнних інструментах вибір місця утворення коливань струни залежить від виконавця. Ускладнюючи техніку звуковидобування, цей фактор значно розширює перед виконавцем можливість звукового забарвлення, і не тільки у момент атаки, а й під час інтонування стаціонарної частини звуку та його закінчення. Для імпресіоністського «плинного» звукопису це – велика перевага, компенсуюча відсутність педалі.

Зважаючи на інтерваліку мелодії першої побудови (секундово-терцієва), використовуємо принцип лінійної аплікатури (використання якомога більше можливостей однієї струни, пріоритет збереження лінії, а не зручність). Важливим моментом є техніка лівої руки, на яку виконавці часто не звертають

уваги під час виконання ліричних творів. Пальці лівої руки мають м'яко ставати на лад без опор, перехід в позицію має бути плавним, наче ковзаючи по грифу, що створює ефект однієї цільної лінії. Як, наприклад, у другому реченні (такти 15-26), аби досягти чутного маркато під час повторення однакових нот на *pp*, на відміну від скрипки, яка користується зміною смичка на кожен ноту, домристу потрібно скористатись почерговою підміною пальців, не зупиняючи при цьому тремоло правої руки. А найважливішим у домровому звуковедінні стає обов'язково м'яке зняття пальця з ладу ще до зняття медіатора – для уникнення призвуків після зняття.

У тричастинній формі, де середній розділ в рухливішому темпі і мелодія звучить на тлі потоку фігурацій, втілена улюблена стихія Дебюссі, пов'язана зі струмуючим потоком повітря, води, світла – сонячного або місячного. Тема середнього розділу *rosò più mosso*, з кожним новим проведенням стрімко піднімаючись на октаву все вище, приводить до кульмінації, де вперше з'являється один такт *forte*, після якого швидко (два такти) згасання звуку – спочатку два *piano*, потім у репрізі три *piano*. У цьому розділі перед виконавцем-домристом стоїть завдання досягти нечутного переходу зі струни на струну. Адже кожна із чотирьох струн домри відрізняється за тембром: наприклад, звук «до» другої октави по-різному звучить на всіх чотирьох струнах. Практика домрової гри показує, що під час переходу, приміром, із низької позиції в більш високу на струні *мі* слід змінити пластику рухів кисті й передпліччя правої руки, наблизити їх до підставки заради збереження єдності тембру як естетично прийнятної якості. Права рука бере участь у необхідному процесі філірування звуку, що вимагає тонкого почуття й високого рівня технологічної досконалості. У домри філірування, як прийом «живого дихання», компенсує відсутність інтонаційного скрипкового або голосового вібрато. Коли мелодія сягає верхнього регістру, з'являється акордова фактура і «напрошується» *forte*, Дебюссі залишає *pianissimo*. Так втілюється прихована дебюссієвська трепетність, томна недомовленість, витонченість почуття, органічна для щипкового звучання.

У репрізі особлива виразність досягається завдяки специфічному дзвінкому тембру струнних у високому регістрі та філіровці вказаних композитором *ppp* та *morendo jusqu'a la fin*. Усі пальці лівої руки мають стояти на ладах, плавно приби-

раючи попередній. Перехід із позиції в позицію відбувається швидко, але плавно, кисть звільнена і ковзає по грифу до наступної позиції, можливий маленький під'їзд, так зване «портаменто», але це не має сприйматися як глісандо. Домра ніби «інкрустується» у фортепіанну партію – як східний орнамент розцвічує контури сецесійних прикрас. На думку Г. Енгельбрехта, «хрестоматійна помилка виконавців камерної музики Дебюссі полягає в тому, що інструменти по-бетховенськи владно декламують, насправді ж вони мусять ледь помітно підкрадатися» [1], що відповідає природним легким, «прозорим» торканням шипкової тембральності.

Висновки. Таким чином, домрова інтерпретація ноктюрну, виявляючи особливу складність артикуляційно-штрихової, філірувальної техніки звуковидобування, дозволяє посилити мінливу витонченість ледь помітного звукового «підкрадання», пересування «навшпиньках» – як торкання найінтимніших сторін буття. Така ніжно гаснуча, «сухувата» шипкова звучність органічно «інкрустується» у фортепіанну фактуру, утворюючи спільну фактурно-звукову цілісність. Домрове перекладення дозволяє «знайти нові реальності» (як висловлювався Дебюссі [4]) його музичного звукопростору у прагненні відобразити у звуках нескінченно мінливий образ природи та найтонші відтінки людських емоцій.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аристова И.М. Проблема воплощения экстагического состояния в музыке (на примере произведений К. Дебюсси, А. Скрябина и Ч. Айвза) : дис.... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2004. 165 с.
2. Кокорева Л. Клод Дебюсси. Москва : Музыка, 2010. 496 с.
3. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології) : дис.... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. имени А.В. Неждановой. Одесса, 2008. 181 с.
4. Парусова Е.В. Пейзажные образы в фортепианном творчестве конца XIX – начала XX веков. К проблеме изобразительности в искусстве: дисс ... канд.. искусствоведения : 17.00.02 / Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова. Саратов, 2010. 257 с.
5. Петрик В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва) : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2009. 178 с.
6. Смирнов М.А. Эмоциональный мир музыки. Москва : Музыка, 1990. 318 с.

REFERENCES

1. Aristova, I.M. (2004). The problem of the embodiment of the ecstatic state in music (on the example of the works of K. Debussy, A. Scriabin and C. Ives): Candidate's thesis. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Kokoreva, L. (2010). Claude Debussy. Moscow: Music [in Russian].
3. Ma Xingxing (2008). Textual bases of performing interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Candidate's thesis. Odessa. [in Russian]
4. Parusova, E.V. (2010). Landscape images in the piano work of the late 19th - early 20th centuries. On the problem of figurativeness in art. Saratov. [in Russian].
5. Petrik, V. (2009). Instrumentalism Category in the Musical Work (By the Example of the Art of Playing the Domra): Candidate's thesis. Odessa, [in Ukrainian]
6. Smirnov, M.A. (1990). The emotional world of music. Moscow: Music [in Russian].

УДК 78.071.2 + 78.071.4

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-22>

Олег Павлович Бадалов

ORCID: 0000-0002-2706-1458

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри теорії, історії і практики культури

Чернігівської філії

Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв

oleg.p.badalov@gmail.com

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИКАНТІВ ЧЕРНІГІВЩИНИ ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ РЕГІОНАЛЬНОГО КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мета публікації – дослідження мистецької діяльності музикантів Чернігівщини, що діяли у другій половині ХХ ст.: фольклориста, засновника аматорського хорового руху В. Полевика, фундаторів регіональних виконавських шкіл В. Розен (фортепіано) та А. Стриги (баян), репрезентанта камерного хорового виконавства Л. Боднарука. **Методологія** дослідження базується на джерелознавчому, історико-хронологічному, логіко-узагальнюючому методах для аналізу періодичних, епістолярних