

ІСТОРІЯ ПЕДАГОГІЧНОЇ ОСВІТИ

УДК 78(477)(092)

Віра Калабська

КОНЦЕРТ ДЛЯ ДОМРИ З ОРКЕСТРОМ В. ПОДГОРНОГО: ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТ

У статті розглядається інструментальний концерт та особливості крупної форми народної сфери кінця ХХ – початку ХХІ ст. Висвітлено виконавський аспект Концерту для домри з оркестром В. Подгорного, повідомлено історію написання Концерту та першого його виконавця. Автор аналізує форму твору, штрихи та прийоми гри на чорирьохструнній домрі, звертає увагу на виконавські складності та їх подолання. При написанні наукової розвідки були опрацьовані системним, аналітичним, порівняльно-історичним та логічним методами джерела з музикознавства, музичної педагогіки, а також історії музичного виконавства.

Ключові слова: виконавство на домрі, інструментальний концерт, концерт з оркестром, оригінальний репертуар, домра чотирьохструнна, В. Подгорний, Б. Міхеєв.

В статье рассматривается инструментальный концерт и особенности крупной формы народной сферы конца ХХ – начала ХХІ в. Освещены исполнительский аспект Концерта для домры с оркестром В. Подгорного, сообщается история его написания концерта. Автор анализирует форму произведения, штрихи и приемы игры на чорирехструнной домре, обращает внимание на исполнительские сложности и их преодоление. При написании научной статьи были обработаны системным, аналитическим, сравнительно-историческим и логическим методами источники по музыковедению, музыкальной педагогике, а также истории музыкального исполнительства.

Ключевые слова: исполнительство на домре, инструментальный концерт, концерт с оркестром, оригинальный репертуар, домра четырехструнная, В. Подгорный, Б. Михеев.

The instrumental concert and features large areas of folk forms the second half of the ХХ–ХХІ century are considered in the article. The goal of the article is to highlight aspects of performing the Concerto for Domra with Orchestra of V. Podgorny. The author tells the story of writing his first concerts and artist (B. Mikheev); analyzes the shape of the product, strokes and techniques of playing the domra four-stringed (natural and artificial flageolet; pizzicato by fingers of the left and right hands; vibrato by fingers of his left

hand), drew attention to performing complexity and overcome them component in the preparation of future teachers in the class of domra. When writing a scientific exploration used the following methods: System – a comprehensive study for music and performing arts of domra; comparative historical, logical, analytical-analysis of literature and sources of musicology, music pedagogy, history of musical performance.

Key words: *Performance domra; instrumental concert, Concert with Orchestra; original repertoire; domra four-stringed, V. Podgorny, B. Mikheev.*

Великого значення для популяризації інструменту, зокрема домри, має оригінальний репертуар, що написаний із урахуванням його технічних та колористичних можливостей. Нові твори у репертуарі для домри не завжди відповідають академічній майстерності виконавців. Тому нині домровий репертуар має значну кількість перекладів, за таких умов актуальності та особливого значення набувають оригінальні твори написані рукою майстра. Одним із таких творів є Концерт для домри з оркестром В Підогорного¹. Харківський композитор є автором ряду творів для симфонічного оркестру, ораторії, творів для скрипки з фортепіано і симфонічним оркестром, великої кількості пісень. Хоча основне місце в творчості композитора займала музика для баяна, про те були їм створені досить цікаві творів для 4-х струнної домри з оркестром: Концерт (1967), Концертино (1974), Інтермецо для домри з фортепіано (1975).

Різні аспекти загальної проблематики інструментального концерту знайшли відображення в музикознавчих працях, присвячених питанням жанру, стилю, музичної форми, композиції. Інструментальному концерту та його різновидам присвячена достатня кількість спеціальних праць, у яких вивчені проблеми жанру. Одним із перших розробку теоретичних основ інструментального концерту розпочав Б. Асаф'єв. У «Книзі про Стравінського» (цикл статей, створених в 20-ті рр. ХХ ст.) вчений відзначив найважливіші риси інструментального концерту, такі як пластичність мотивів, зіставлення конкуруючих звучностей, установка на імпровізаційну винахідливість у використанні матеріалу, плакатність тем, необхідність розрахунку сили звукової напруги [1]. Аналітичний підхід до розбору концерту спостерігається в середині ХХ ст. у працях М. Друскіна («Фортепіанні концерти Бетховена» [4]), Г. Орлова («Радянський фортепіанний концерт» [7]), Л. Раабе («Скрипкові концерти бароко і класицизму» [8], «Радянський інструментальний концерт» [8]), А. Соловцова («Концерт» [10]), Ю. Хохлова («Радянський скрипковий концерт» [13]). Серед сучасних українських науковців феномен концерту

¹ В. Підгорний (1928-2010) – український композитор, виконавець, педагог. Закінчив Харківську консерваторію (1956) по класу композиції В. Борисова та класу баяну – Л. Горенко. З 1949 р. викладач Харківського музичного училища, з 1956 – Харківського інституту мистецтв. Доцент (1971), професор (1989), заслужений діяч мистецтв України (1988). З 1957 р. член Союзу композиторів СРСР [11].

як жанрово-стильового комплексу досліджує М. Баганча [2].

Слід зауважити, що пошук нових музично-виражальних засобів у концертах народно-інструментальної сфери в останні десятиліття ХХ і перше десятиліття ХХІ ст. з особливою інтенсивністю сприяв тенденції до програмності. Основні етапи формування особливого мислення в інструментальних концертах, пов'язаних з програмністю, характеристика особливості жанру програмного концерту кінця ХІХ – початку ХХ ст., були висвітлені в статті Є. Шаравіна «Феномен програмності в жанрі інструментального концерту» [12]. Зокрема автор відмічає, що прагнення до програмного чітко проявляється в сучасних концертах для домри, балалайки, баяна (концерти В. Семенова, Г. Шендерьова, Ю. Шишакова, М. Чайкіна та інших).

Однією із характерних ознак концертів написаних для домри в кінці ХХ ст. є зміщення ознак концерту з іншими жанрами. Наприклад, Поема-концерт, Концерт-токата В. Івка; Концерт-сюїта Б. Міхєєва та інші [5].

Є низка наукових розвідок присвячених домровому концерту. Так Є. Волчков у дисертаційному дослідженні «Концерт для трехструнної домри в творчестве отечественных композиторов» [3] розвиток цього жанру розмежовує на два основних періоди: 1945–1970-ті роки (стадія фольклоризму) та 1980–2000-ні (стадія стильового плюралізму). У роботі також простежено специфіку комунікативного процесу: домра та оркестр, автор і виконавець, каденції, аспекти віртуозності та інші.

Н. Костенко розглядаючи творчість слобожанських композиторів для домри висвітлює аспекти формоутворення, музичної драматургії, композиторського стилю концертів Д. Клебанова (Концерт для домри з симфонічним оркестром), І. Ковача (Концертіно для домри з оркестром), Б. Міхєєва (Концерт-билина, Концерт-сюїта, Концерт № 1 d moll), В. Подгорного (Концерт для домри з оркестром, Концертіно для домри з оркестром) [6].

Недостатня розробленість питання аналізу оригінальних творів для домри, зокрема великої форми – концерту, зумовила мету нашої статті – висвітлити виконавський аспект Концерту для домри з оркестром В. Подгорного при підготовці сучасного вчителя по класу домри.

Концерт для домри з оркестром був задуманий в 60-ті ХХ ст. і мислився для виконання на скрипці в супроводі симфонічного оркестру. Тематичний матеріал, тісно пов'язаний з українською народною пісенністю, підштовхнув автора переосмислити початкове рішення. Перевагу було віддано народному інструменту – чотирьохструнній домрі.

На Пленумі Спілки композиторів Концерт був вперше виконаний Б. Міхєєвим², який і відредагував партію домри. Перекладення для домри і

² Б. Міхєєв (1937) – композитор, один з видатних сучасних виконавців-домристов. Член Спілки композиторів України. Закінчив Харківське музичне училище (1957), Харківську консерваторію (1961). Виконавство, композиторська творчість, викладання і диригування – грані його творчості, які

фортепіано було видано в 1970 р.

За минулі роки він вже був включений як обов'язковий твір для виконання в рамках республіканського конкурсу (Одеса, 1981; Івано-Франківськ, 1988); конкурсу виконавців на народних інструментах імені А. Л. Репнікова (Петрозаводськ, 2013 р.) 3 туру (гра з оркестром) старшої вікової категорії (без обмеження віку) секції струнних щипкових інструментів (домра, балалайка), а також здобув собі широку популярність серед виконавців.

Концерт є дуже яскравим у емоційному відношенні твір, який від початку до кінця пронизаний національним українським колоритом. Форму Концерту можна визначити як сонатну з рисами рапсодійності.

Оркестровий вступ зі своєрідним ритмом і гармонією готує вступ головної партії у соліста (партія домри), яка є цитатою української жартівливої пісні «Удовиці я любив». Жанр даної пісні, її м'який ліризм, виконання її басовим голосом прояснює багато моментів як у виконанні теми, так і Концерту в цілому:

Спочатку виконавцю доведеться, мабуть, долати яскраво виражену двохдольність даної теми, яка і тут, в інструментальному викладі, явно відчувається. Для цього викладачу потрібно увагу та слух студента мобілізувати на подолання несправжніх акцентів, що виникають на третій долях тактів, спрямовуючи рух до першої долі, до кожного першого з двох тактів. У практиці практикується навіть ретельне вслуховування в перші двохтакти в четвертну е¹ на останніх долях такту. Воно допомагає студенту-виконавцю об'єднати такти, на перший погляд, які мають велику кількість опорних звуків (за умови, що зазначеним звукам е¹ буде переданий характер синкоп). Переосмислюючи жанрову природу теми, автор надає їй риси танцювальності, які можна почути насамперед в супроводі (підкреслення слабких долей). Деяке руйнування чотирьохдольності в 16-м, 17-м тактах, також сприяє виділенню рис

взаємодіють і сприяють удосконаленню універсальної особистості музиканта Б. Міхеєва. Його численні твори для домри і оркестру народних інструментів увійшли в концертний репертуар провідних виконавців, їх постійно включають в якості обов'язкових творів на міжнародних і національних конкурсах.

танцювальної, виконавець повинен підкреслити цезурою після, взятої досить обережно c^3 .

У розділі головної партії композитор виокремлює три частини, умовно які можна назвати варіаціями.

Перша варіація (18–27 такти) розвивається канонічно. Чільні мінори в тональності (спочатку h , потім e) безумовно визначають більш драматичний, в порівнянні з початковим викладом, характер даного відрізка. Найбільш складним моментом в роботі над першою варіацією, та, мабуть, і над подальшими, буде осмислення, «слухання» альтерованих звуків. Багато в чому цій роботі допоможе студенту-виконавцю заняття з фортепіанної партією, детальний аналіз гармонії.

Другу варіацію можна поділити на 3 розділи. У першому розділі використані варіаційні прийоми розвитку: звуки теми з'являються спочатку в шістнадцятих з секундовими інтонаціями, а потім із скачками на октаву. У другому розділі (3 та 4 цифри) – висхідний хроматичний хід, який постійно заповнюється то октавним ходом, то гамоподібними пасажами, що призводять до подальшої (третьої) варіації головної партії в експозиції, де на тлі своєрідного домрового наїгришу (гліссандо правої руки) звучить радісно тема у оркестру:

The image shows a musical score for piano. It consists of two staves. The top staff is for the right hand (treble clef) and the bottom staff is for the left hand (bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#). The right hand part features a glissando (guitar-style) with a dynamic marking of *p* and a '3' indicating a triplet. The left hand part provides a steady accompaniment with a dynamic marking of *p*. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Гліссандо правої руки – один з найбільш складних видів техніки домриста. Працюючи детально над даним місцем, студен-домрист звертатиме увагу на кругові рухи правої руки за годинниковою стрілкою, а найбільш значні труднощі для домриста укладає в собі перехід від виконання шістнадцятих ударами вниз і вгору до гліссандо правої руки, а значить багато часу потрібно буде витратити на розучування даного «стику» (застосовуючи спосіб «монтажу»).

Можливо, виконавець прийде до впевненості, що слід відмовитися від динаміки, зазначеної в нотах, і гамоподібні пасажі виконати з *staccato*, відмовившись від *ff* на початку пасажу, що допомагає зберегти сіли та сприятиме об'єднанню розділу головної партії. Наступний за проведенням теми динамічний підйом призводить до кульмінації експозиції, де за посередництвом гармонійних з'єднань відбувається модуляція в b moll. Саме в цій тональності викладається побічна партія.

Який не є великий контраст між головною та побічною партіями, початок її сприймається цілком природно завдяки майстерно зробленому переходу.

В основу побічної партії покладена українська народна пісня «Ой, не світи, місяченьку». Композитор взяв дві українські народні пісні для головних тем концерту, в першій максимально підкреслив танцювальний початок, а в другій – пісенність (темп *Andante*, наявність мелодійних підголосків). Побічна партія вводить нас у світ тонкого та поетичного смутку:

The musical score is presented in five systems. The first system features a vocal line with a melody and a piano accompaniment with chords and arpeggios. The second system continues the vocal line with a piano accompaniment. The third system shows a vocal line with a piano accompaniment. The fourth system shows a vocal line with a piano accompaniment. The fifth system shows a vocal line with a piano accompaniment. The word "Концерт" is written below the third system, and the number "3" is written below the fourth system.

Почавши роботу над темою з підсумовуванням тактів, виконавець зможе швидше відчувати її «широкий подих». Здається найбільш логічним припустити, що сильним буде кожен перший з двох тактів. Після відповідної роботи по об'єднанню «двохтактов» виконавець неминуче

зупиниться на думки, що дев'ятий такт слід сприймати як кульмінаційний і до нього спрямувати свій рух. Певні труднощі представляє осмислення звуку f^2 , який є найвищим у темі, і ритмічно на ньому визначається деяка зупинка, але той факт, що він звучить на слабкій долі такту, думається, повинен служити для домриста підставою, щоб звук цей був би дещо «прикритий» м'якої атакою звуку, а подальше невелике *crescendo* допоможе виділити кульмінаційний такт. Розвиток побічної партії в цифрі 8 носить наліт імпровізаційності – велика ритмічна різноманітність, часта зміна ритму. Тут використовується тремоло, удари однобічні та різнобічні, ковзання правою рукою, є трелі. В цілому весь епізод носить характер нестійкості, схвильованості, тому звичайно, що він призводить до кульмінації розділу побічної партії, де тема виконується подвійними нотами в високому регістрі й звучить пристрасно. Завершується розділ побічної партії епізодом каденційного характеру, виконуваним гліссандо правої руки, повертаючи слухача знову в поетичну сферу початкового звучання теми. Наступний оркестровий розділ ніби підводить підсумок, але в той же час у ньому звучить тривожне очікування продовження. Тут матеріал побічної партії дуже насичується, і, не дивлячись на деяке розслаблення в кінці, в цілому цей розділ виконує свою функцію – готує розробку.

Власне розробка (11–17 цифри) починається різким темповим зрушенням *Allegro*. Вона складається з невеликого вступу, 4-х варіацій і предикта. Велику роль тут відіграє ритмічна група – дві шістнадцяті та восьма. З'являючись часто впродовж всієї розробки, вона кожен раз повинна бути виголошена чітко, без тенденції до прискорення, яка може виникнути, якщо не дослухувати другу шістнадцяту. Необхідну пружність дана ритмічна група набуває, якщо буде перенесена опора на перший звук, а не на останній.

Предікт (цифра 17) на новому якісному рівні синтезує, ускладнює в розробці прийоми розвитку, що прозвучали, і готує репризу. Розробка дає можливість домристу продемонструвати найрізноманітніші види техніки: подвійні ноти, акорди, скачки, гліссандо правої і лівої рук, але найімовірніше, найскладнішим завданням, яке належить вирішити виконавцю, це завдання подолання деякої роздробленості розробки. Для цього слід почати з визначення кульмінаційного розділу в даній розробці – 4 варіація і предікт (16–17 цифри). Далі потрібно визначити кульмінаційні такти кожного розділу. У вступі це такт 6; в першій варіації – 10-й такт 12 цифри; в другій варіації – 1-й такт 14 цифри; в третій – 7-й такт (H dur); в четвертій – 9-й такт 16 цифри; весь же предікт повинен бути спрямований до початку репризи. Тільки усвідомивши кульмінаційні точки розробки, підпорядкувавши головної всі інші, виконавець зможе вирішити задачу об'єднання всього розділу в єдине ціле.

Реприза починається з різкого тонального зсуву (h moll – b moll). Відсутність у ній головної партії можна пояснити рядом причин: по-перше,

автор мислить трохи вільніше в рамках сонатного алегро, надаючи останньому риси рапсодії; по-друге, елементи головної партії дуже активно розроблялись в розробці, поява головної партії зробило б репризу менш динамічною. Починається реприза зі сполучною партії, котра призводить до побічної партії, яка викладена в оркестрі. З 5-го такту в мелодійному голосі рух по хроматизму вгору, яке разом з рухом баса в протилежному напрямку із фактурою акомпанементу, що ущільнюється призводить до кульмінації репризи, що збігається з початком каденції соліста.

Написана в традиціях віртуозних скрипкових каденцій, остання несе величезну смислове навантаження в концерті, будучи по суті кульмінацією Концерту. Незважаючи на гадану «роздрібненість», в каденції чітко видно три розділи зі вступом. Переважає в ній інтонація побічної партії.

У тематичному відношенні в Коді затверджуються інтонації головної партії. Перекидається своєрідний міст: експозиція-розробка-кода, що логічно завершує музичний твір.

Отже, Концерт для домри з оркестром В. Подгорного – яскравий твір, який займає гідне місце серед оригінальних творів, написаних саме для домри. Гармонійне поєднання сонатної форми з варіаційним розвитком тем, яскравість і багатогранність образного матеріалу, цікаві технічні прийоми – все це вносить свіжість в сприйняття самої музики, пробуджує інтерес до роботи над Концертом. Можна з повною впевненістю сказати, що Концерт В. Подгорного є цінним внеском в розвиток репертуару домриста.

Перспективним подальшим дослідженням вважаємо оригінальні концерти для домри з оркестром створені композиторами-виконавцями, що розкривають потенціал сучасного народного академічного інструменту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. Музыка. – 1977. – 280 с.
2. Боганча Марина. Методологические основы изучения феномена концертности как жанрово-стилевого комплекса / Марина Боганча // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теории і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 42 / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. – Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2015. – С. 56–67.
3. Волчков Евгений Анатольевич. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов 2011. 17.00.02 Музыкальное искусство Ростов-на-Дону
4. Друскин М. С. Фортепианные концерты Бетховена. Путеводитель / М. С. Друскин. – М. : «Сов. композитор», 1973. – 88 с., с нот. ил.
5. Калабська Віра. Оригінальний репертуар як складовий компонент підготовки майбутнього вчителя по класу домри. Віра Калабська // Проблеми підготовки сучасного вчителя : збірник наукових праць

- Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини / [ред. кол. : Безлюдний О. І. (гол. ред.) та ін]. – Умань : ФОП Жовтий О. О., 2016. – випуск 14. – С. 52–59.
6. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореферат... к. мист., спец. : 17.00.03 – «Музичне мистецтво» / Костенко Н. Є. – Харків, 2009. – 20 с.
 7. Орлов Г. Советский фортепианный концерт / Г. Орлов. – Ленинград : Музгиз, 1954. – 209 с.
 8. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма : монография / Раабен Л. Н. – СПб : Издательство РГПУ им. А. И. Герцина, 2000. – 126 с.
 9. Раабен Л. Н. Советский инструментальный концерт / Л. Н. Раабен. – Л. : Музыка, 1967. – 307 с.
 10. Соловцов А. Концерт / А. Соловцов. – М. : Музгиз, 1963. – 60 с.
 11. Союз композиторов Украины : справочник. – К. : Муз. Украина, 1978. – 264 с.
 12. Шаравин Е. В. Феномен программности в жанре инструментального концерта / Евгений Вадимович Шаравин // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Искусствоведение. – Тамбов: Грамота, 2013. – № 12. Ч. 1. – С. 217–219.
 13. Хохлов Ю. Н. Советский скрипичный концерт / Ю. Хохлов. – М. : Музгиз, 1956. – 231 с.