



УДК 780.614.1.071.2 : 781.22
ORCID 0000-0002-3222-2180

Елена Лермонтова
Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского

**ТЕМБРОВО-АРТИКУЛЯЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ
В ДОМРОВОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСТВЕ**
(на материале редакций-переложений скрипичной музыки)

Лермонтова Е. А. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). Рассмотрены пути расширения домрового репертуара, в том числе, за счёт редакций скрипичной музыки для четырёхструнной домры. Вопрос тембра и артикуляции рассмотрен в единой плоскости, что обусловлено спецификой звукового образа инструмента, его тембрового поля, инструментального стиля. Понятие «тембр» мыслится в широком и узком его понимании, выводятся основополагающие принципы темброобразования, актуальные для редакций скрипичных произведений для четырёхструнной



домры. Автор обращается к универсальным принципам создания домровой редакции в соответствии установкам Б. Михеева. Конкретное произведение, музыкальный фрагмент требуют индивидуального подхода. Скрипичные штрихи и их домровые эквиваленты рассматриваются с точки зрения художественной выразительности, сохранения качеств первотекста с учётом специфики инструмента, для которого создаётся редакция-перевод. Исполнение на домре скрипичной музыки демонстрирует универсализм народного инструмента как академического и, в то же время, его уникальную самобытность.

Ключевые слова: тембр, колорит, артикуляция, редакция, штрихи, перевод.

Лермонтова О. О. Темброво-артикуляційні особливості в домровому виконавстві (на матеріалі редакцій-перекладень скрипкової музики). Розглянуті шляхи розширення домрового репертуару, у тому числі, за рахунок редакцій скрипкової музики для чотириструнної домри. Питання тембру і артикуляції розглянуто в єдиній площині, що обумовлено специфікою звукового образу інструменту, його тембрового поля, інструментального стилю. Поняття «тембр» мислиться в широкому та вузькому його розумінні, виводяться основоположні принципи темброутворення, актуальних для редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри. Автор звертається до універсальних принципів створення домрової редакції відповідно установкам Б. Михеева. Кожен конкретний твір, музичний фрагмент вимагають індивідуального підходу. Скрипкові штрихи та їх домрові еквіваленти розбираються з точки зору художньої виразності, збереження якостей первотекста з урахуванням специфіки інструменту, для якого створюється редакция-переклад. Виконання на домрі скрипкової музики демонструє універсализм народного інструменту як академічного та, водночас, його унікальну самобутність.

Ключові слова: тембр, колорит, артикуляция, редакция, штрихи, переклад.

Lermontova O. Timbre-articulatory features in the domra performance (on the material of editorial transformations of violin music).

Background. In recent years, there has been an increasing interest in the problem of transcription. In particular, a number of dissertations have been devoted to this problem: studies M. Borisenko, T. Smirnova, M. Parshin, B. Borodin,



N. Ivanchej. However, the edition of violin music for four-string domra as an art phenomenon has not yet become the subject of a special study. The urgency of the work is also related to its direct connection with the tendencies of modern performing practice.

In the dissertation research by T. Smirnova, devoted to transcription creativity in modern domra art, the specifics of violent transcriptions did not become an object of independent study. Besides, in this scientific work the principles of transcription for three-string domra are considered, in the repertoire of which the creations do not occupy such a significant place as the four-string domra. The wide introduction of violin works into the repertoire of the four-string domra is explained by the identity of its structure with the violin, the breadth of the range of this type of instrument. Hence the more sweeping artistic-style and genre amplitude in the selection of violin originals and the possibility of performing compositions under the condition of introducing editorial instructions. Ukrainian domra can rightfully be called a violin among folk instruments, given the proximity of the instrument to the string and bow instrument not only with regard to the structure and range, but also the wealth of artistic expressive means.

Objectives. The objective of this study are to establish the timbre-articulatory features of the domra performing art, determined by reading the first text in the editions of violin music.

Methods. The author of the proposed article relies on the experience of the Kharkov domra school, in particular, the principles of creating a version of violin music for the four-string domra B. Mikheev, whose direct student is E. Lermontova. The application of methodological approaches in the study of text depends both on the material of the analysis and on specific analytical problems. A musical work is viewed from the point of view of its communicative specialty, since the text exists not only as an objective given, but also is passed through filters of individual reception, editorial and performing interpretations. Communicative specificity of the text in the cultural and historical space was considered in the works of R. Bart, M. Bakhtin, Yu. Lotman, who became the methodological basis of the proposed study.

Results. The transition of a work to the conditions of the instrumental style of another instrument, carried out during the transcription of the text, implies the re-intonation of the musical material. When the script is edited or edited, a timbre-articulatory re-intoning takes place on the house. The key concepts are timbre



and articulation. At the same time, it should be borne in mind that the timbre determines the recognizability of the sound of the instrument, its color, and the strokes embody the enormous potential of artistic expressiveness.

It should be borne in mind that the creation of house transcriptions of violin music contributes not only to the academicization of Domra, the mastery of the classical repertoire, but also to the appropriation of a different instrumental style. The multicolored sound is one of the characteristic features of domra. Another of its peculiarities is that each of the domestic methods of sound extraction can create different sound tones (for example, different ways of starting, filing and ending the tremolated sound changes its character).

Conclusions. So, for today there is no research where the problem of edition of violin works for a four-string domra is comprehensively analyzed. Meanwhile, this form of artistic practice contributed to the expansion of the repertoire, the instrumentalization of the instrument, the introduction of domrists to the world classical music. Thanks to the introduction of domrists-interpreters of the sound image and instrumental style of the violin, the arsenal of intonational means of the musician expanded. This contributed to the creation of original works for the four-string domra as an academic instrument, which has the widest range of artistic and expressive means.

The editions of violin works for four-string domra are connected with the heuristic searches of the musician, conceivable as the result of the entry of the domrist into the artistic space of the world musical classics, which entails: a cognitive approach, mastering the styles and genres of violin music, entering the field of academic musical art of the age-old traditions, the development of sound-like thinking, artistic-aesthetic taste. It can be argued that the existence of academic music implies its execution both in the original avtor versions, and the creation of transpositions – the translation of music into conditions of a different instrumental style.

Key words: timbre, color, articulation, editorial, strokes, translate.

Постановка проблеми. В последние годы наблюдается интерес учёных к проблеме транскрипции. В частности, этой проблеме был посвящён ряд диссертаций: исследования М. Борисенко [3], Б. Бородина [4], Н. Иванчей [7], М. Паршина [15], Т. Смирновой [18]. Однако редакция скрипичной музыки для четырёхструнной домры как



феномен искусства ещё не становилась предметом специального исследования.

Актуальность работы также обусловлена её непосредственной связью с тенденциями современной исполнительской практики. Оригинальный репертуар для четырёхструнной домры пока ещё недостаточно широк и разнообразен. Пополнение его возможно из трёх основных источников: 1) использование репертуара трёхструнной домры; 2) включение в репертуар скрипичных произведений; 3) транскрипции произведений, написанных для других инструментов (фортепиано, балалайка, баян и др.). Однако во всех упомянутых случаях оригинальный текст нуждается в тщательной редакции, главным образом, штрихов, аппликатуры, а иногда и нотного текста.

Анализ исследований и публикаций, посвященных изучению заявленной темы, а также послуживших методологической базой исследования. В диссертационном труде Т. Смирновой [18], в котором рассматривается транскрипционное творчество в современном домровом искусстве, специфика скрипичных переложений не становилась предметом самостоятельного изучения. Кроме того, в данной научной работе выделены принципы транскрибирования для трёхструнной домры, в репертуаре которой скрипичные произведения не заняли столь значительного места, как у четырёхструнной. Широкое введение скрипичных произведений в репертуар четырёхструнной домры объясняется идентичностью её строя со скрипкой, широтой диапазона данной разновидности инструмента. Отсюда более размашистая художественно-стилевая и жанровая амплитуда в отборе скрипичных оригиналов и возможность исполнения сочинений при условии привнесения редакторских указаний. Украинскую домру по праву можно назвать скрипкой среди народных инструментов, учитывая её близость струнно-смычковому инструменту не только касемо строя и диапазона, но и богатства художественно-выразительных средств.

Автор предлагаемой статьи опирается на опыт Харьковской домровой школы, в частности, принципы создания редакции скрипичной музыки для четырёхструнной домры Б. Михеева, непосредственной ученицей которого является Е. Лермонтова.



Применение методологических подходов в изучении текста зависит как от материала анализа, так и конкретных аналитических задач. Музыкальное произведение рассматривается с точки зрения его коммуникативной специфики, поскольку текст существует не только как объективная данность, но и пропускается сквозь фильтры индивидуальной рецепции, редакторской и исполнительской интерпретации. Коммуникативная специфика текста в культурно-историческом пространстве рассматривалась в работах Р. Барта [1], М. Бахтина [2], Ю. Лотмана [10], которые стали методологической основой предлагаемого исследования.

Согласно концепции Ю. Лотмана, интерпретация текста возможна благодаря механизму перевода. Его целью не является простой акт передачи константной информации, так как текст «знает больше», чем исходное сообщение» [10, с. 27]. Эстонский учёный писал о механизме перевода в семиотической проекции; в случае же создания редакции скрипичной музыки для четырёхструнной домры с последующей исполнительской интерпретацией речь идёт о переводе на язык иного инструмента – тембровое, артикуляционное, интонационное переинтонирование. Таким образом, при создании редакций скрипичной музыки для четырёхструнной домры осуществляется интерпретация-перевод, которая затем находит продолжение в процессе поиска исполнителями художественно-выразительных средств её воплощения при создании оригинальной, обретающей уникальное звуковое выражение, версии (прочтения исходного сообщения, зафиксированного в отредактированном тексте). Нередким является двуединство данных творческой ипостасей в лице единоличного создателя редакции сочинения и одновременно его исполнителя.

Цель исследования – установить темброво-артикуляционные особенности домрового исполнительского искусства, определяемые прочтением первотекста в редакциях скрипичной музыки.

Изложение основного материала исследования. «Перевод» произведения на «язык» другого инструмента, осуществляемый при транскрибировании текста, подразумевает переинтонирование музыкального материала. А. Серебрянская выделяет тембровое переинтонирование [17], М. Плющенко – темброво-фактурное [16]. При пере-



ложении-редакции скрипичной партии на домровую происходит темброво-артикуляционное переинтонирование. Здесь ключевыми понятиями являются тембр и артикуляция. При этом следует иметь в виду, что тембр определяет узнаваемость звучания инструмента, его окраску, а штрихи, способы звукоизвлечения заключают в себе огромный потенциал художественной выразительности.

М. Мартышева в диссертационном исследовании затрагивает вопросы, связанные с тембровым полем скрипичного искусства. Тембровое поле, согласно концепции исследовательницы, «есть целостное явление, включающее в себя: а) объективный уровень – инструмент с присущими ему акустическими свойствами, акустические закономерности формирования тембра; б) субъективный уровень – умение композитора и исполнителя творчески использовать эти свойства и закономерности в художественных целях» [13, с. 8].

Следует иметь в виду, что создание домровых транскрипций скрипичной музыки связано не только с академизацией домры, овладением классическим репертуаром, но и влечёт за собой присваивание иного инструментального стиля. Сознательно или нет, но, адресуясь к скрипичной музыкальной литературе, домрист старается сохранить существенные качества первоисточника, касающиеся тембра и артикуляции. Интонационный материал определяет исполнительскую манеру, которую учитывает редактор и исполнитель-интерпретатор, причём эти ипостаси при переложениях-редакциях нередко совмещаются. Происходит перевод темброво-артикуляционной специфики скрипки на язык домрового исполнительского искусства. При этом, однако, следует учитывать, что каждый инструмент имеет уникальное и неповторимое тембровое поле, специфический артикуляционный аппарат. Все же можно говорить о первичности и вторичности звукообраза произведения, о присвоении художественно-выразительных свойств одного инструмента другим. Интерпретация художественного текста оказывается возможной благодаря действию механизма перевода (согласно концепции Ю. Лотмана [10]). При этом исполнительская редакция-переложение находится в силовом поле двух разнонаправленных тенденций – дифференциации и интеграции инструментальных стилей (на сегодняшний день понятие инструментального стиля



разрабатывалось в диссертационных исследованиях Э. Куприяненко касаясь альта [9] и А. Жерздева применимо к гитаре [6]).

Тембр – важнейшая категория в современной теории музыки. В узком понимании, тембр – это окраска звука, сообщаемая обертонами, призвуками. Однако существует расширительное понимание тембра. Категорию тембра разрабатывал В. Цытович в диссертационном исследовании, посвящённом изучению тембрового мышления Белы Бартока. Учёный разделяет понятия тембр и колорит, рассматривая их как идентичные: «... под словом “тембр” подразумевается не только узкая характеристика звучности отдельного инструмента, но и производное нескольких или многих тембров, которое принято называть “колоритом”. “Тембр” и “колорит” рассматриваются как идентичные понятия» [цит. по: 11]. В. Цытович дифференцирует тембры на реальные и иллюзорные. В первом случае внимание концентрируется на звучании отдельного инструмента (или группы инструментов). Во втором – тембровое пятно может возникать не благодаря инструментровке, а использованию специфических регистровых, гармонических, фактурных или всех приёмов в их единстве. При этом эти элементы воспринимаются как единое целое, не расчлняясь на отдельные составляющие: «Если разложить фактуру на составляющие её элементы, то тембр пропадает, и ни один элемент не может воссоздать хотя бы частицу общей синтетической звучности» [цит. по: 11].

А. Н. Сохор выделял четыре вида тембра: инструментальный, гармонический, регистровый и фактурный.

«*Инструментальный тембр*, по определению А. Н. Сохора – это окраска звука, зависящая от физических (акустических) свойств инструмента и от приема звукоизвлечения, которым пользуется исполнитель.

Гармонический тембр определяется составом созвучия, т. е. – при прочих равных акустических условиях – звучности различаются окраской, зависящей от гармонического и интервального сочетания отдельных звуков.

Общеизвестна роль регистра инструмента в окраске звука. В большинстве случаев светлая окраска свойственна верхнему, темная – нижнему регистру. Таков *регистровый тембр*.



Наконец, тембр зависит от фактуры: тесного или широкого расположения, создающего плотность, разреженность или “пустоту” звучания, от типа движения, от пульсации, различного вида фонов, т. е. всего, что входит в понятие “фактура”. Это фактурный тембр» [цит. по: 11].

Касаемо явлений музыки XX века М. Манафова предлагает применять термин темброколорит, подразумевая «некое суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, синтетически объединяющее в себе различные факторы, в той или иной степени воздействующие на звуковой «облик» произведения, такие как инструментальный состав, особенности артикуляции и звукоизвлечения, регистровое расположение созвучий и тембровых комплексов, фактурные решения, определяющие своеобразный колорит звучания» [12, с. 8–9].

В настоящей статье под колоритом автор имеет в виду систему соотношений красочных элементов, мыслимых в эстетико-стилевом контексте. Совместно они определяют облик произведения, созданный, в том числе, палитрой красочных музыкальных средств.

Особый интерес представляет диссертационное исследование А. Демидова [5], в котором одним из исследовательских дискурсов является темброколорит народных инструментов в творчестве В. Гаврилина. В работе исследуются инструментальный стиль и темброколорит наиболее показательных инструментальных и вокально-инструментальных произведений композитора сквозь призму использования народных инструментов.

При переходе скрипичной музыки в репертуар домриста происходит смена тембрового колорита. Выделим основные факторы темброобразования в узком и широком понимании, мыслимых как тембр и колорит, которые следует учитывать при изучении темброво-артикуляционного переинтонирования с учётом дифференциации и интеграции инструментальных стилей:

- 1) темброво-акустические свойства инструментов;
- 2) окраска регистров;
- 3) чистый тембр / микстовое звучание;
- 4) звукоизвлечение и артикуляция;
- 5) фактурно-гармонический комплекс (ФГК);



- 6) тембровый колорит произведения;
- 7) исполнительский состав (моно- или политембровый), темброво-акустические условия исполнения;
- 8) жанрово-стилевой аспект, связанный с исполнительской трактовкой художественной концепции произведения, включающей в качестве составной части системы тембр и колорит;
- 9) тембровая драматургия произведения (моно- или политембрового).

Все выше перечисленные факторы сказываются на стилеобразовании, связаны с жанровыми системами различных периодов в истории музыки, в том числе, и в связи с взаимодействием инструментальных стилей, звуковых образов инструментов в их эволюционном становлении. Домра, являясь народным инструментом, обладает яркой тембровой окраской. В связи с этим совершенно по-разному её тембр воспринимается в качестве сольного инструмента, в дуэте с фортепиано, совместно с оркестром народных инструментов, камерным и симфоническим оркестром. Проблема исполнительского состава предстаёт в единстве стилового и коммуникативного аспектов. Таким образом, анализируя редакцию произведения следует учитывать все тембровые условия.

Остановимся на методических принципах редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры. В работе над редактированием текста скрипичного произведения для домры главное место занимает отбор домровых приемов игры взамен скрипичных штрихов. Как заметил Б. Михеев в личной беседе с автором статьи, невозможно сформулировать единые универсальные рекомендации по этому поводу, так как в каждом конкретном случае в зависимости от характера, стилистических, жанровых и других особенностей произведения могут возникнуть нетипичные ситуации.

Многокрасочность звучания – одна из характерных особенностей домры. Другой её особенностью является то, что каждый из домровых приёмов звукоизвлечения может создавать различные звуковые оттенки (например, различные способы начала, филирования и окончания тремолируемого звука меняет его характер).

В числе наиболее общих правил подбора домровых приёмов звукоизвлечения профессор Б. Михеев называет следующие:



1) однообразный характер ряда звуков требует применения однообразного приёма;

2) из двух приёмов, дающих аналогичное звучание, следует выбрать более простой по технике исполнения;

3) определяя домровый приём игры, необходимо учитывать влияние на его восприятие звукового окружения, то есть предыдущее и последующее звучание;

4) красочность звучания лучше воспринимается при его соответствии характеру музыкальной фразы и образа в целом.

Тремоло – один из наиболее характерных приёмов игры на домре. С помощью тремоло достигается кантиленное звучание, воспроизводится ряд несвязных звуков и крупных длительностей, также возможно непродолжительное тремолирование звуков в эпизодах подвижного характера.

При исполнении с помощью тремоло легато в спокойном движении количество звуков, объединённых лигой, в сравнении со скрипичным изложением, может быть увеличено, поскольку непрерывность тремолирования на домре не ограничена (на скрипке продолжительность непрерывного звучания ограничена длиной смычка и скоростью его ведения).

С одной стороны, злоупотреблять этим преимуществом домрового тремоло не следует, лига, обозначающая тремоло, должна заканчиваться там, где в звучании необходима цезура.

С другой стороны, эту особенность необходимо использовать, так как остановки в тремолировании более заметны на слух в сравнении со сменой смычка и попытка буквального воспроизведения на домре обозначенных в скрипичном тексте лиг может исказить смысл и характер мелодии.

В качестве примера предлагается домровая редакция фрагмента из скрипичной «Поэмы» К. Доминчена, где обозначены домровые штрихи, соответствующие скрипичным лигам, которые исполняются на «4 смычка», в домровой версии весь мелодический фрагмент должен быть исполнен под одной лигой, а фразировка внутри него может быть показана с помощью динамики и агогики.



Пример № 1. К. Доминчен «Поэма»

СКРИПКА
Andante sostenuto

ДОМРА
p

Тремоло следует использовать осторожно там, где оно может чередоваться с другими приёмами игры, так как на их фоне тремоло акустически более активно и воспринимается как акцент. В случаях где акцент необходим, применение тремоло целесообразно.

В качестве примера подобной трактовки акцентов в домровом тремоло приведём редакцию фрагмента их Концерта *a-moll* для скрипки И. С. Баха (версия домровых штрихов принадлежит Б. Михееву).

Пример № 2. И. С. Бах «Концерт ля-минор» I ч.

Allegro moderato

Акустическая активность тремоло (пульсирующее звучание всегда воспринимается как более громкое в сравнении с неппульсирующим) должна учитываться и при воспроизведении этим приёмом скрипичного деташе.



Применение домрового тремоло на скрипичном деташе будет естественным в спокойном движении. Исполнение его в более быстром движении может дать ощущение суеты, напряжённости. В этом случае, как считает Б. Михеев, более целесообразно применение «щипка медиатора».

Исполнение на домре легато в быстром движении возможно также с помощью так называемого «переменного удара». В этом случае домристу необходимо исключить жёсткость атаки звука и добиваться ровного, без случайных акцентов, воспроизведения всех звуков, объединённых лигой. Применение этого приёма возможно преимущественно на *piano* и неэффективно на *forte* и *fortissimo*.

Исполнение скрипичного легато в быстром движении в домровых редакциях возможно также с помощью «ритмичного скольжения медиатора». Как считает Б. Михеев, использование этого приёма будет эффективным там, где каждый последующий звук исполняется на другой близлежащей струне.

Приведём по этому поводу следующий пример-схему, где показан этот принцип с соответствующими значками-ремарками (лигами, обозначающими соединяемые звуки).

Пример № 3



Переходя к характеристике «единичного деташе» в его адаптации к домровой артикуляции, следует отметить, что как правило, отрывистое звучание на домре достигается с помощью раздельного и переменного удара медиатора.

Быстрое многократное повторение отрывистых звуков – приём чисто домровый. В связи с этим имитация отрывистых и прыгающих скрипичных штрихов на домре естественна и может применяться фак-



тически без излишних дополнительных указаний редактора. Опытные исполнители-домристы сами определяют нужное направление удара, но в учебных целях это направление можно обозначить чёрточками – « / » (вверх), « \ » (вниз).

Выводы. Итак, на сегодняшний день отсутствует исследование, где комплексно ставится проблема редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры. Между тем, данная форма художественной практики способствовала расширению репертуара, академизации инструмента, приобщению домристов к мировой музыкальной классике. Благодаря присвоению домристами-интерпретаторами звукового образа и инструментального стиля скрипки расширился арсенал интонационных средств музыканта. Это способствовало созданию оригинальных сочинений для четырёхструнной домры как академического инструмента, обладающего широчайшей амплитудой художественно-выразительных средств. Скрипичная музыка по сегодняшний день сохраняет для домристов свою актуальность, предоставляя возможность проявлять потенциал инструмента в единстве с исполнительским мастерством, стремясь не уступать интерпретаторам первотекста.

Корифей Харьковской домровой школы Б. Михеев подчёркивал необходимость индивидуального подхода к каждому конкретному скрипичному произведению как первотексту, в связи с чем автор статьи ставит данную методологическую позицию в качестве исходного пункта творческих поисков. Совпадение строя четырёхструнной домры со скрипичным инспирирует редакторов на создание переложений-переводов для инструмента, родственного струнно-смычковому инструменту и одновременно обладающего уникальными художественно-выразительными особенностями. Редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры связаны с эвристическими исканиями музыканта, мыслимыми как результат вступления домриста в художественное пространство мировой музыкальной классики, что влечёт за собой: когнитивный подход, освоение стилей и жанров скрипичной музыки, вхождение в сферу академического музыкального искусства многовековой традиции, развитие звукообразного мышления, художественно-эстетического вкуса. Можно утверждать, что



существование академической музыки подразумевает её исполнение как в оригинальных авторских версиях, так и создание переложений – перевод музыки в условия иного инструментального стиля.

Темброво-артикуляционное переинтонирование связано со сменной колорита, включая артикуляционные средства, штрихи, художественно-выразительные особенности инструмента. Данный процесс следует мыслить в объективной и субъективной плоскости, поскольку следует иметь в виду специфику инструментов – скрипки и домры, особенности первотекста, творческий подход редактора, индивидуальное прочтение переложения исполнителем. Нередко домристы, создающие редакцию скрипичного сочинения, сами же их и играют, прорабатывая текст в исполнительско-интерпретационных целях. Они вырабатывают концепцию интерпретации первотекста, проходя весь путь – от его изучения, перевода в условия иного инструментального стиля до непосредственного воплощения в исполнительской версии, что подразумевает проведение в жизнь произведения в новом темброво-артикуляционном звучании.

Выполнение рекомендаций, предложенных профессором Б. Михеевым, имеет в основе две функции. Первая из них – художественная, поскольку удобное и естественное для домрового звукоизвлечения исполнение скрипичных штрихов будет способствовать сохранению идейно-образного замысла редактируемого скрипичного произведения. Вторая функция подобных редакций – чисто дидактическая, методическая. Речь идёт о том, что начинающие домристы осваивают принципы и приёмы домрового редактирования скрипичных образцов, учатся сами выполнять подобные редакции и применять их в художественном исполнении и педагогической работе.

Домровые редакции скрипичной музыки, как постоянно отмечает профессор Б. Михеев, к дальнейшему совершенствованию домрового искусства в его академическом статусе. Домра при правильном подходе к её выразительно-конструктивным возможностям и ресурсам оказывается по степени своего универсализма инструментом, не уступающим скрипке. А исполнение скрипичных произведений в домровых редакциях способствует, во-первых, актуализации скрипичных сочинений, которые звучат по-новому, во-вторых – демократизации



скрипичної музики, котрою через домрові версії повертаються її народні істини.

Перспектива подальшого дослідження. Основні положення публікації можуть бути використані для наступного вивчення феномена редакцій скрипичних творів для чотирьохструнної домри як художньої інтерпретації авторського перводжерела.

ЛИТАРАТУРА

1. *Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика ; пер. с фр., сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М. : Прогресс, 1989. — 616 с.*
2. *Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. — 4-е изд. — М. : Сов. Россия, 1979. — 318 с.*
3. *Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2005. — 17 с.*
4. *Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс... доктора искусствовед. : 17.00.02 ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — Москва, 2006. — 44 с.*
5. *Демидов А. Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Ростовская гос. конс. им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2015. — 21 с.*
6. *Жерздев О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2011. — 18 с.*
7. *Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Ростовская гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. — Ростов-на-Дону, 2009. — 17 с.*
8. *Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монография. — Харків : С. А. М., 2012. — 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).*
9. *Куприяненко Е. Б. Альт у політембровому камерно-інструментальному ансамблі австро-німецької традиції (пізнє бароко – Й. Брамс) : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2010. — 18 с.*



10. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и топологии культуры. — Таллин : Александра, 1992. — 247 с.
11. Манафова М. Тембр и темброколотит в современной музыкальной системе // Культура. — № 14 [212]. — 15.09.2010 [Электронный ресурс]. www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main.
12. Манафова М. Темброколотитические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова) : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Санкт-Петербургская гос. конс. (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2011. — 22 с.
13. Мартышева М. Тембровое поле как целостный выразительно-колотитический компонент скрипичного звучания : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 ; Санкт-Петербургская гос. конс. (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. — Санкт-Петербург, 2011. — 25 с.
14. Михеев Б. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением : метод. рек. для студ. муз. вузов. — Харьков, 1990. — 24 с.
15. Паршин М. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 ; Тольятинская консерватория (институт). — Магнитогорск, 2013. — 25 с.
16. Плющенко М. Транскрипции Александра Назаренко: индивидуальностилевые спектры жанра. Южно-Российский музыкальный альманах 2018 (1) : музыкальный журнал. — С. 51–56.
17. Серебрянская А. Тембровое переинтонирование в композиторском творчестве В. Птушкина. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Комуникативна організація музичного твору : збірка наукових статей, присвячених проблемі музичної комунікації [упорядник В. Г. Москаленко]. — К., 2015. — Вип. 116. — С. 147–154.
18. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 ; Воронежский гос. институт искусств. — Воронеж, 2016. — 168 с.

REFERENCES

1. Bart R. (1989). *Izbrannyye raboty: Semiotika: Poetika [Selected works: Semiotics: Poetics]* ; per. s fr., sost., obshch. red. i vstup. st. G. K. Kosikova. M. : Progress. 616 s.



2. Bakhtin M. M. (1979). *Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoevsky's poetics]*. 4-ye izd. M. : Sov. Rossiya. 318 s.

3. Borysenko M. (2005). *Zhanr transkrypcii v systemi individual'nogo kompozytors'kogo stylu [Genre of transcription in the system of individual composer style]* : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 ; Hark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevs'kogo. Harkiv. 17 s.

4. Borodin B. (2006). *Fenomen fortepiannoy transkripsii: opyt kompleksnogo issledovaniya [Phenomenon of piano transcription: the experience of a complex study]* : avtoref. diss... doktora iskusstved. : 17.00.02 ; Moskovskaya gos. konservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moskva. 44 s.

5. Demidov A. (2015). *Narodnyye instrumenty v tvorchestve V. A. Gavrilina. [Demidov A. Folk instruments in the works of V. A. Gavrilin]* : avtoref. dis... kand. iskusstvedeniya : 17.00.02 ; Rostovskaya gos. kons. im. S. V. Rakhmaninova. Rostov-na-Donu. 21 s.

6. Zherzdiev O. V. (2011). *Spetsyfika faktury u muzytsi dlya shyestystrunnoi (klasychnoi) gitary solo [Specificity of texture in music for six-string (classical) solo guitar]* : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 ; Hark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevs'kogo. Harkiv. 18 s.

7. Ivanchey N. (2009). *Fortepiannaya transkripsiya v russkoy muzykal'noy kul'ture XIX veka [Piano transcription in the Russian musical culture of the XIX century]* : avtoref. dis... kand. iskusstvedeniya : 17.00.02 ; Rostovskaya gos. kons. (akad.) im. S. V. Rakhmaninova. Rostov-na-Donu. 17 s.

8. Kostenko N. E. (2012). *Boris Aleksandrovich Mikheyev : monografiya [Boris Alexandrovich Mikheev : monograph]*. Kharkiv : S. A. M. 180 s. (Biografiya i bibliografiya vydayushchikhsya muzykantov) [(Biography and bibliography of outstanding musicians)].

9. Kupriyanenko E. B. (2010). *Al't u politembrovomu kamerno-instrumentalnomu an-sambli avstro-nimetskoj tradytsii (piznie baroko – Y. Brams) [Alto in the half-timed chamber-instrumental an-samble of the Austro-Nimets tradition (pisnee baroko – J. Brahms)]* : avtoref. dys... kand. mystetstvozn. : 17.00.03 ; Hark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotliarevs'kogo. Harkiv. 18 s.

10. Lotman Yu. M. (1992). *Izbrannyye stat'i [Selected articles]* : v 3 t. [in 3 vol.] T. I [vol. I] : *Stat'i po semiotike i topologii kul'tury [Articles on semiotics and topology of culture]*. Tallin : Aleksandra. 247 s.



11. Manafortova M. (2010). *Tembr i tembrokolorit v sovremennoy muzykal'noy sisteme [Timbre and timbre-color in the modern musical system]* // *Kul'tura*. — № 14 [212]. — 15.09.2010 [Elektronnyy resurs]. www.relga.ru/Environ/WebObjects/tgu-www.woa/wa/Main?level1=main.

12. Manafortova M. (2011). *Tembrokoloristicheskiye svoystva orkestrovoy tkani v muzyke vtoroy poloviny XX veka (na primere tvorchestva E. Denisova) [Timbre-color properties of orchestral fabric in the music of the second half of the XX century (on the example of creativity E. Denisov)]* : avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 ; Sankt-Peterburgskaya gos. kons. (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg. 22 s.

13. Martysheva M. (2011). *Tembrovoye pole kak tselostnyy vyrazitel'no-koloristicheskiy komponent skripichnogo zvuchaniya [The timbre field as an integral expressive-coloristic component of the violin sounding]* : avtoref. dis... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 ; Sankt-Peterburgskaya gos. kons. (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg. 25 s.

14. Mikheyev B. (1990). *Akusticheskiye zakonomernosti zvukoobrazovaniya na domre i ikh ispol'zovaniye v rabote nad zvukoizvlecheniyem [Acoustic laws of sound formation on domra and their use in the work on sound extraction]* : metod. rek. dlya stud. muz. vuzov. Khar'kov. 24 s.

15. Parshin M. (2013). *Razvitiye iskusstva kontsertnoy balalayechnoy transkriptsii [The development of the art of concert balalaika transcription]* : avtoref. diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 ; Tol'yatinskaya konservatoriya (institut). Magnitogorsk. 25 s.

16. Plyushchenko M. *Transkriptsii Aleksandra Nazarenko: individual'nostile-vyye spektry zhanra [Transcriptions of Alexander Nazarenko: individuality of the spectra of the genre]*. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh 2018 (1) : muzykal'nyy zhurnal*. S. 51–56.

17. Serebryanskaya A. *Tembrovoye pereintonirovaniye v kompozitorskom tvorchestve V. Ptushkina [Timbre re-intonation in V. Ptushkin's composer's creative work]*. *Naukovyy visnyk NMAU im. P. I. Chaykovs'koho : Komunikatyvna orhanizatsiya muzychnoho tvorcu : zbirka naukovykh statey, prysvyachenykh problemi muzychnoyi komunikatsiyi [uporyadnyk V. H. Moskalenko]*. K., 2015. Vyp. 116. S. 147–154.

18. Smirnova T. (2016). *Transkriptsionnoye tvorchestvo v sovremennom domro-vom iskusstve [Transcriptional creativity in contemporary domra art]* : diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 ; Voronezhskiy gos. in-stitut iskusstv. Voronezh. 168 s.