

3. Музыка епохи класицизму або музика класицизму – академічна музика XVII–XVIII століття. / Вікіпедія. [Текст] Режим доступу: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>.
4. Якименко С.І., Естетичний інтерес як педагогічна проблема інтегрованої технології. / [Текст] Режим доступу: <http://studentam.net.ua/content/view/7598/97/>.

*Денисюк Софія*

*Науковий керівник – доц. Ороновська А. Д.*

## ТРАНСКРИПЦІЇ В СКРИПКОВІЙ ТВОРЧОСТІ ФРІЦА КРЕЙСЛЕРА

*«Для мене музика – це довершена філософія життя.  
Те, що я можу сказати в музиці,*

*є частинкою мого глибинного внутрішнього ества, яке я ніколи не зможу виразити у  
словах.»*

*Фріц Крейслер*

Транскрипція – отримала велике розповсюдження у XIX столітті в часи розквіту віртуозності легендарних композиторів, таких, як Н. Паганіні, Г. Венявського, Г. Ернста, К. Ліпінського, А. В'єтана, І. Мошелеса, Й.Н. Гуммеля, С. Тальберга, Ф. Ліста та ін. Проте, якщо роботи попередників в цьому жанрі були в більшості лише простими аранжуванням, то транскрипції Ф. Крейслера стали справжніми творчими обробками, де він зумів вкласти частинку своєї яскравої артистичної індивідуальності.

В музичну історію Ф. Крейслер увійшов, як майстер поетичного звучання, віртуоз-колорист та митець, що сприяв формуванню особливого виконавчого стилю, а також збагатив скрипкову гру новими виразовими і технічними прийомами. Композитор ніколи не вправлявся на скрипці в звичному сенсі цього слова, не вважав за потрібне «розігруватися» перед виступом. На його думку, займатися на інструменті необхідно лише в тій мірі, в якій необхідно, щоб руки знаходились в хорошому стані. Занадто велика кількість чисто технічної роботи завжди стомлювала його і погано впливала на фантазію і творчість зокрема. Він вважав, що для концертуючого скрипаля, який виступає мало не щодня, технічна сторона гри не може бути всепоглинаючою. На думку Ф. Крейслера, важливо залишатися розумово і фізично свіжим, а також перебувати в потрібному настрої для виступу: «Щирість і сама особливість виконавця є першими і найголовнішими основами. Технічна підготовка є щось таке, що саме собою розуміється. Занадто велика підготовка рук часто веде до технічних перебільшень і спокушає виконавця непотрібним чином підкреслювати її. Для мене техніка – щось внутрішнє, а не підготовка рук» [2 с. 352].

Метою статті є розглянути використання форми транскрипції у скрипковій творчості Ф. Крейслера та її актуальність в сучасному виконавстві.

У XX столітті особливе місце займають твори де використовується «музичні цитати» або ж розвиваються «чужі теми». Ці віяння не були принципово новими, ще у середньовіччі в епоху бароко існувало мистецтво музичного перекладу з одного інструменту на інший, існували *missa parodia*, чи клавірні концерти Й.С. Баха - А. Вівальді, де за основу брались чужі теми. В епоху бароко практика роботи з запозиченими мелодіями була дуже поширеною, оскільки свідчила про обізнаність автора у досягнення своїх колег чи попередників. Однак, у XIX столітті цей жанр набув особливої популярності. Термін «транскрипція» вперше запровадив Ф. Ліст. Транскрипція – це акт співтворчості виконавця з композитором, який відтворює контекст першоджерела, його драматургічні та стилістичні особливості. Широку популярність цей жанр отримав разом з піднесенням віртуозного інструментального виконавства у XIX столітті.

Транскрипція є однією з форм виконавської творчості, що відтворює художньо-естетичні погляди музиканта і композиторську уяву. Стиль транскрипції, як правило, залежить від естетичних засад епохи, країни, школи і світосприйняття самого композитора. Від міри авторської корекції оригіналу, транскрипція може виступати, як переклад, художня обробка, аранжування, парафраза, фантазія. Складність ідентифікації цих різновидів полягає у тому, що кожен з музикознавців вкладає у ці терміни свій сенс, а також у неповторності кожного музичного зразка. Однак, поруч із цим, індивідуальний характер транскрипції є закономірним,

бо її об'єкт – реально існуючий твір, що має авторство і спеціально не передбачає свого перегляду. Тому «транскриптор» у своїй обробці не маючи жодних штампів, сам встановлює правила переробки, у кожному випадку виробляючи їх самостійно. Саме це встановлює для транскрипції індивідуально-стильовий аспект, який поширюється як на оригінал, так і на його версію [3 с. 312].

Скрипкові транскрипції Фріца Крейсlera – це свого роду переклад на мову звуків різних людських переживань, вічних прагнень, кохання, розчарування і надій. Вони сповнені мелодичною красою, романтичною пристрасстю, яскравим національним забарвленням та продовжують приносити радість і насолоду слухачу. Якщо роботи його попередників в цьому жанрі були в більшості лише простим аранжуванням, то транскрипції цього композитора стали справжніми творчими обробками, де він зумів вкласти частку своєї яскравої артистичної індивідуальності. Транскрипція не була чимось принципово новим у скрипковому жанрі, під цим поняттям зазвичай прийнято розуміти переклад чи обробку оригінального музичного твору для іншого інструменту, голосу, інструментального або вокального ансамблю. Проте, роботи Ф. Крейсlera в жанрі транскрипції ми розглядаємо в більш широкому значенні, як художнє явище в галузі музичного виконавства. В цьому розумінні функцію транскрипції в музичному мистецтві можна порівняти з художнім перекладом в поезії. Заслуга Фріца Крейсlera в тому, що своїми роботами в цьому жанрі він збагатив концертний репертуар скрипалів багатьма цікавими і неповторними творами.

Перші роботи Фріца Крейсlera в цьому жанрі належать юнацьким рокам. Він значно розширив межі переробки оригіналу та переглянув право транскриптора на власний стиль, як співавтор та інтерпретатора.

В 1933 році настає новий етап в транскрипційній діяльності композитора. В той час він був змушений через сталі антифашистські переконання виїхати спочатку у Францію, а потім в Америку. Він активно працює над новими обробками і включає їх у свої концерти. До його творчого доробку належать 55 творів і понад 80 транскрипцій і обробок різних концертів та п'єс. Будучи майстерним композитором, він створював свої виконавські варіанти, в яких сходять до піднесеного переказу інструментальними виразовими засобами ХХ ст. та музики різних епох.

Один з найбільш переконливих прикладів такої транскрипції є «П'ятдесят варіацій на тему Гавота А. Кореллі», який Ф. Крейсler трансформує в яскраву мініатюру «Варіації на тему Кореллі». Композитор укрупнює тему гавота, відходячи від її оригінальної дрібності, забирає повтори тих самих звуків. Все це композитор робить аби позбутися статичності і наповнити мелодію рухом.

Таким чином, тема стає більш вагомою, виразною та динамічною.

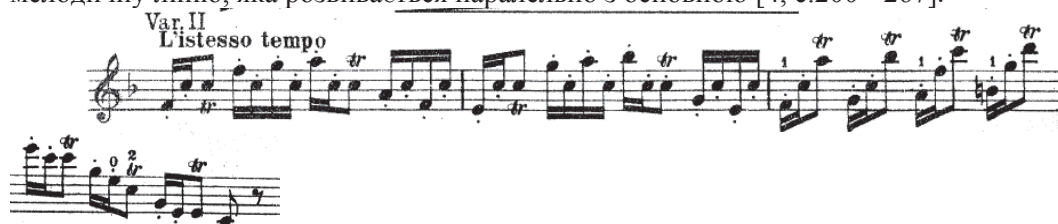


Транскриптор створює три варіації замість п'ятдесяти, як це є в оригіналі. Тема проходить в темпі **Allegro ma non troppo**. Перша варіація (на відміну від двох наступних) побудована шляхом імітації ритмічного малюнка п'ятнадцятої варіації Дж. Тартіні, викладена у характерному вигляді розкладених тризвуків (цей прийом часто зустрічається в Concerto grosso і сонатах), варіація проходить в темпі **Poco meno mosso**.



Дві інші варіації – написані ним самим. У другій варіації (**L'istesso tempo**) композитор прикрашає вісімку треллю, а шістнадцятки виписані ефектним спікато. Цікавим є той факт, що

за рахунок трелі транскриптор підкреслює слабку долю, створюючи таким чином особливу мелодичну лінію, яка розвивається паралельно з основною [4, с.200 - 267].



Отже, в обох цих варіаціях ми можемо простежити своєрідну приховану поліфонію. В першій варіації композитор ховає мелодичну лінію в сильні доли на початку квартолі, у другій варіації навпаки випишує її на слабкі доли, однак, підкреслює яскравими трелями.

Третя варіація написана в аналогічному з другою варіацією темпі, має акордову фактуру, яка сприяє величавому характеру.



Такий фанфарний виклад поєднує у собі чергову розробку головної теми та частково виконує функцію коди. Третя варіація стає емоційною кульмінацією усього твору. Таке композиторське рішення обумовлене бажанням сворити арку між проведенням теми на початку і в кінці твору. Саме тому ефектною акордовою фактурою композитор збагачує не фінальне проведення теми, а третю варіацію.



Завдяки цьому, «Варіації» перетворюються у лаконічний, змістовний, завершений твір [6, с. 45-65].

Для оновлених транскрипцій Ф. Крейсlera характерні справжня скрипковість, барвистість, соковитість і пікантність гармонічного оформлення партії фортепіано. Композитор створює нові деталі, що вносять в оригінал неповторну своєрідність, надаючи своїм творам нового мелодійного, гармонічного і ритмічного змісту. Варто зазначити, що за своїм художнім значенням, його транскрипції є далеко не рівноцінними, як з точки зору відбору музичного матеріалу, так, і щодо прийомів транскриптування.

Транскрипції, переклади і авторські обробки Ф. Крейсlera високо оцінили не лише його слухачі, але і професійні критики. Одразу згадуються слова Л. Ауера: «Фріц Крейсler опублікував свої чудові аранжування старих композиторів, а також деякі твори Паганіні; за ним прослідували М. Ельман, С. Цимбаліст та інші [1, с. 278].

Розглядаючи транскрипції і переклади Фріца Крейсlera, як одну з найяскравіших моделей перетворення жанру в першій половині ХХ століття, варто звернути увагу на те, що вони відобразили дуже характерні тенденції на тлі естетико-стильових пошуків свого часу. З одного боку, Крейсler закономірно виступає як спадкоємець романтичних традицій і виразний постромантичний виконавець, з іншого ж – як представник модерного мислення в тому сенсі, в якому видозмінюються духовні пріоритети в час після Першої світової війни. Апелювання до давньої музики, впровадження багатьох забутих імен композиторів ХVІІ – ХVІІІ ст. (насамперед А. Вівальді) та активний концертний графік в більшій мірі компенсував все більшу зацікавленість сучасними академічними опусами.

Узагальнюючи особливості сприйняття і поширення жанру перекладу з музики ХХ століття, варто звернути особливу увагу на умови його функціонування, тобто на контекст. Адже, саме музично-історичний контекст визначає провідну роль в музичному пласті. Такий виключно музичний контекст створює характерні часові установки на сприйняття різних творів. Це пов'язано, в першу чергу, з слуховим вихованням публіки [5, с. 30].

Підсумовуючи вищезазначене, можемо стверджувати, що - Фріц Крейслер був митець, концертуючий скрипаль і артист у найширшому значенні цього слова. Створюючи свої транскрипції, містифікації та обробки авторських творів, він з однієї сторони йшов за смаками публіки, а з іншої втілював свій композиторський потенціал. Будучи добре освіченою людиною мистецтва, він дуже точно відчув, що саме потрібно слухачеві. Якщо поглянути на постать Фріца Крейслера зараз, ми помічаємо, що він не просто йшов у ногу зі своїм часом, а навіть випереджував його.

Отже, не дивлячись на епоху і на зміну музичних смаків публіки, слухачам завжди залишається цікавим симбіоз відомого, класичного і високого з цікавим і новим. Фріц Крейслер вже тоді зрозумів цей рецепт успіху [7].

Композиторська та виконавська творчість Фріца Крейслера мала історичне значення для скрипкового мистецтва, його багаточисленні містифікації, обробки авторських творів і транскрипції – поклали початок інтенсивному оновленню концертного репертуару скрипалів.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Ауер Л. Моя школа гри на скрипці / Л.Ауер. - М. Музика, 1965. - 278 с.
2. Коган Г. Вибрані статті / Г.Коган - Вип. 2. - М.: Сов. Композитор, 1972. – 352с.
3. Лобанова М. Музичний стиль і жанр: історія і сучасність / М. Лобанова - М.: Радянський композитор, 1990. - 312 с.
4. Наливайко Д. Мистецтво: напрями, течії, стилі / Д. Наливайко - К.: Мистецтво, 1985. - 285 с.
5. Пилатюк Н.І. Жанр скрипкового перекладу в Суспільно-культурному контексті XVII–XX ст. / Дипломна магістерська робота / Львів, 2009. - с. 35-51.
6. Сирватка Ю. О. «Скрипкові транскрипції та обробка композицій у творчості Фріца Крейслера» / Дипломна магістерська робота м. Львів 2016. – 65 с.
7. Kreisler, Fritz. Liebesleid. In The Fritz Kreisler Collection: Original Compositions / Transcriptions/Cadenzas for Violin and Piano. Foreword by Yehudi Menuhin. New York: Carl Fischer, 1990.

*Атаманчук Елеонора*

*Науковий керівник – доц. Палій Н.В.*

#### МУЗИКА В ЖИТТІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*Бажаю так скінчити я свій шлях,  
Як починала: з співом на устах!  
Леся Українка*

Кожний вид мистецтва прекрасний по-своєму, а їх поєднання здатне глибоко вражати нашу душу, викликати емоційний сплеск. Література і музика завжди йшли поруч. Це дві галузі культурного життя народу, між якими існує взаємопроникнення.

Творчість геніальної української поетеси Лесі Українки тісно пов'язана з музикою, з піснею. Вона, як відомо, пристрасно любила музику, чудово грала на фортепіано, завзято використовувала в своїх творах різноманітні музичні образи для повноцінного зображення життя та утвердження реалістичного мистецтва. Так, у віршах циклу «Сім струн» створила уявний звукоряд, а головний герой її драми «Лісова пісня» має неабиякий хист до музики [6, с.44-47, 136-215]. Леся чудово грала на фортепіано, глибоко розуміла музику, співпрацювала з Миколою Лисенком, записувала мелодії народних пісень [5, с.35, 385].

У житті поетеси важливе значення завжди мали дві великі музичні сфери, що органічно поєднувалися: класична музика і народне мистецтво. З дитинства вона кохалася в стихії народної поезії, сама записувала народні пісні.

Актуальність даної теми зумовлена зверненням до творчої постаті Лесі України, яка щорічно вшановується громадськістю. Численні покоління української молоді відкривають усе нові сторінки життя та творчості геніальної української поетеси.

Мета статті – окреслити роль музики у формуванні творчої особистості Лесі Українки.

Музичний дар Лесі Українки, що так яскраво проявив себе в шатах поетичного слова, був підкріплений ґрунтовною музичною освітою. Сім'я Косачів створила всі умови, щоб діти у родині оволоділи музичною грамотою. Коли Лесі виповнилося 5 років, батьки купили для неї