

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра народних інструментів

**МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА**

У ГАЛУЗІ ЗНАНЬ 02 – Культура мистецтво

За спеціальністю 025 – Музичне мистецтво

на тему:

**СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СКРИПКОВИХ  
ТВОРІВ НА ДОМРІ**

Виконала студентка магістратури  
Денної форми навчання  
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво  
Богатирьова Тетяна Іванівна

Науковий керівник: доцент,  
доктор мистецтвознавства  
Щепакін Василь Михайлович

Рецензент: кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри народних інструментів  
Шемет Лариса Василівна

Національна шкала: \_\_\_\_\_

Кількість балів: \_\_\_\_\_ Оцінка: \_\_\_\_\_

ECTS \_\_\_\_\_

Голова комісії \_\_\_\_\_  
І. І. Снедков

Заступник голови \_\_\_\_\_  
Т. В. Большакова

Екзаменатор  
О. Г. Роценко \_\_\_\_\_

Харків 2021

## ЗМІСТ

<b>Вступ</b> .....	3
<b>Розділ 1. Художньо-виражальний потенціал домри у часопросторі виконавської практики</b> .....	9
<b>1.1. Історичні етапи конструктивної еволюції домри та виконавства на ній</b> .....	9
<b>1.2. Техніко-виразні можливості чотириструнної домри</b> .....	14
<b>1.3. Провідні тенденції формування домрового репертуару</b> .....	17
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	19
<b>Розділ 2. Скрипковий репертуар як пріоритетне джерело перекладень для домри</b> .....	21
<b>2.1. Жанрова палітра скрипкового репертуару в контексті історико-стильової еволюції</b> .....	21
<b>2.2. Взаємозв'язок розвитку скрипкового репертуару та скрипкової техніки</b> .....	26
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	31
<b>Розділ 3. Типові аспекти домрової інтерпретації скрипкових творів</b> .....	33
<b>3.1. Складові компоненти виконавської інтерпретації скрипкових творів на домрі</b> .....	33
<b>3.2. Артикуляційні особливості домрового перекладення Концерту №1 для скрипки з оркестром Ж. Б. Акколаї</b> .....	36
<b>3.3. Виконавська модель інтерпретації «Ескізу в молдавському стилі» Л. Колодуба</b> .....	40
<b>Висновки до Розділу 3</b> .....	45
<b>Висновки</b> .....	46
<b>Список використаних джерел</b> .....	50
<b>Додатки</b> .....	55

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми дослідження.** Актуальність теми дослідження зумовлена зростанням інтересу сучасних виконавців на домрі до інтерпретації скрипкових творів на своєму інструменті. Від початку існування домра пройшла складний шлях від народного музикування до серйозної академічної сцени, де вона посіла вагоме місце. Така роль потребує відповідного різноманітного репертуару. Але, у зв'язку з тим, що композитори до початку – середини ХХ ст. своєю увагою практично обминали домру, культурно-стильова хронологія в її репертуарі не має такої стрункості, що притаманна переважній більшості академічних інструментів. Тому, попри появу в останні десятиліття доволі різноманітних за стилями і жанрами оригінальних домрових п'єс — від невеличких характерних мініатюр до творів крупної форми — сонат, сюїт, фантазій, концертів, для сучасних домристів-виконавців вельми актуальною лишається необхідність збагачення їхнього репертуару перекладеннями скрипкових творів різних стилів та епох.

Виходячи з обґрунтування теми дослідження слід вивести такі рівні **актуальності** теми дослідження:

- потреба в уточненні органології та естетики домри як оркестрового, ансамблевого та сольного концертного інструменту;

- подальше з'ясування спорідненості і відмінностей в еволюції домри і скрипки як оркестрових, ансамблевих та сольних музичних інструментів;

- попри наявність низки праць з даної проблематики й досі недостатнє вивчення особливостей перекладення скрипкових творів для домри;

- поява нових яскравих виконавців-домристів, які дедалі все частіше включають до свого репертуару не лише оригінальні домрові п'єси, написані в останнє століття, а й скрипкові твори різних епох та створення ними низки яскравих інтерпретацій перекладів скрипкових творів;

- нагальна необхідність розширення репертуару виконавців-домристів, який би охоплював різні за часом написання, стилістично різнопланові і різножанрові твори, що презентують творчість композиторів різних часів і естетичних напрямів.

**Зв'язок з науковими програмами, планами.** Тема магістерської роботи була затверджена на кафедрі теорії та історії музики згідно з її науковою тематикою «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

**Мета дослідження** – виявити специфіку виконавської інтерпретації скрипкових творів на домрі.

Відповідно означеній меті сформульовані такі **завдання**:

- охарактеризувати органологію та художньо-виражальні можливості домри та скрипки в історичному контексті;
- окреслити жанрову палітру домрового та скрипкового репертуарів;
- встановити взаємозв'язок репертуару для домри та скрипки і виконавської техніки;
- визначити складові компоненти виконавської інтерпретації;
- визначити взаємозв'язки та відмінності між скрипкою та домрою у виконавських засобах та прийомах;
- визначити типові аспекти виконання на домрі перекладень скрипкових творів та сформулювати модель їх виконавської інтерпретації.

**Об'єкт дослідження** – виконавська інтерпретація в музичному мистецтві.

**Предмет** – специфіка виконавської інтерпретації скрипкових творів на домрі.

**Матеріал дослідження:**

- нотний текст Концерту №1 для скрипки з оркестром Ж. Б. Акколаї [49]; «Ескіз в молдавському стилі» Л. Колодуба [50]
- відеозаписи з виконанням Концерту Ж. Б. Акколаї І. Перлманом (скрипка) [53], «Ескізу» Л. Колодуба І. Чернявським (скрипка) [51], «Ескізу» Л. Колодуба А. Воробйовою (домра) [52].

**Методологію дослідження** формують науково-методологічні праці з проблем пізнання, екстрапольовані на дослідження в культурологічно-мистецтвознавчій і, вужче, музикознавчій сферах – посібник В. Шейка Ю. Богуцького та Н. Кушнарєнко [41], стаття І. Польської, присвячена окресленню методології виконавського музикознавства [31], а також фундаментальні роботи з головних проблематичних питань сучасного музикознавства: автореферати дисертацій М. Борисєнко [8], Т. Веркіної [9], Н. Костєнко [18]; дисертація Т. Смірної [34]; праці В. Бобровського [6], В. Москаленка [24], Є. Руч'євської [33], В. Цєнної [37].

**Мета, завдання і структура** дослідження обумовили використання низки *загальнонаукових* і *мистецтвознавчих* методів, серед яких найактуальнішими є такі:

1) – *загальнонаукові методи і підходи:*

- *теоретичний*, за допомогою якого був здійснений науково-теоретичний аналіз мистецтвознавчої, музикознавчої, методичної та музично-педагогічної літератури;
- *історичний* – для з'ясування періодизації етапів розвитку домри і скрипки та домрового і скрипкового виконавства;
- *аналітичний* – для здійснення аналізу мистецтвознавчої, історичної та культурологічної літератури за проблематикою роботи;
- *джерелознавчий*, що дозволив визначитися з доцільністю використання в дослідженні тих чи інших джерел за обраною темою і долучити опубліковані матеріали та наукові праці до дослідницького процесу;

- *компаративний метод* – для визначення індивідуальних виконавських особливостей у виконанні скрипкового репертуару на скрипці та домрі, які сформувалися протягом декількох століть;

- *метод теоретичного узагальнення* – для підведення підсумків дослідження.

2) – *система музикознавчих методів*, що сприяла дослідженню окремих складових домрового та скрипкового репертуару, визначенню особливостей використання сучасних технік композиції та концепції інструментальної адаптації в проаналізованих творах. Серед них можна виділити:

- *органологічний*, який було використано для з'ясування процесу конструктивної і звуковидобувної еволюції скрипки і домри в контексті їх застосування як оркестрових, ансамблевих і сольних інструментів;

- *жанрово-стильовий*, пов'язаний з дослідженням специфіки жанрів інструментальної музики;

- *структурно-функціональний*, що застосований в аналізі музичної композиції драматургії та оркестровки концерту;

- *метод інтерпретаційного аналізу* виконавських версій проаналізованих транскрипцій, який було залучено задля виявлення специфіки трансформації загального скрипкового в домрове звучання, що проявилось в застосуванні низки артикуляційних прийомів гри на домрі, які відповідають певним прийомам гри на скрипці.

**Теоретичну базу** роботи склали праці з:

- *теорії музики та музичної форми* (Б. Асаф'єв [1]; В. Бобровський [5]; [6]; Ц. Когоутек [16]; Л. Мазель [22], Т. Мюллер [25]; Є. Руч'євська [33]; В. Ценова [37]);
- *музичного жанру та стилю* (Є. Назайкінський [26], [27]);
- *музичної інтерпретації* (М. Борисенко [8]; В. Москаленко [24]; Т. Смірнова [34]; І. Ямпольський [43]);
- *історії музики та культури* (Н. Костенко [18]; Л. Левчук, В. Панченко,

- О. Шинкаренко [19]; В. Ценова [37]; Т. Цитович [38]);
- *інструментознавства та оркестровки* (І. Барсова [3]; Г. Берліоз [4]; А. Гайдено [10]; М. Зряковський [12]; М. Імханицький [15]; В. Махан [21]; У. Пістон [29]; Н. Чистякова [39]; М. Чулакі [40], Л. Шиндер [42]; А. Кампен [44]; М. Шансі [48]);
  - *виконавської майстерності* (Л. Ауер [2]; Т. Веркіна [9]; М. Лисенко, Б. Міхєєв [20]; [23]; А. Пересада [28]; Р. Нассіб [31]).

**Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що

- *вперше* в українському музикознавстві зроблений аналіз саме даних скрипкових творів;
- представлена концепція *трьохступеневої інтерпретації* скрипкових перекладень домристом-виконавцем;
- *набули подальшого розвитку* питання виконавської інтерпретації в аспекті домрового перекладення скрипкових творів;
- *уточнена*: специфіка виконавської інтерпретації скрипкової артикуляції в аспекті домрового виконавства.

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати магістерської роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Музична інтерпретація», «Історія та теорія музичного виконавства», «Інструментознавство», «Сучасні проблеми академічного виконавства»), а також під час індивідуальних занять зі спеціального інструменту. Матеріали та висновки роботи передбачають можливість їх подальшого використання для поглиблених досліджень з даної тематики.

**Апробація отриманих результатів.** Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури, деякі її положення були презентовані на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та

інформаційне суспільство ХХІ століття» 23–24 квітня 2020 р.

**Публікації.** За темою магістерської роботи були надруковані тези виступу на Всеукраїнській науково-теоретичній конференції молодих учених «Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття» «Особливості виконавської інтерпретації скрипкових творів на домрі» [7].

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, трьох Розділів, восьми підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (усього 48 позицій), нотних та відеоматеріалів (5 позицій) та 16 Додатків. Загальний обсяг магістерської роботи складає 66 с., з них основного тексту – 47 с.



## РОЗДІЛ 1

### ХУДОЖНЬО-ВИРАЖАЛЬНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДОМРИ У ЧАСОПРОСТОРИ ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

#### 1.1. Історичні етапи конструктивної еволюції домри та виконавства на ній

Історія хордофонних інструментів налічує вже не одне тисячоліття. Про появу та використання такого типу музичних приладь свідчить наскальний живопис датований приблизно тринадцять тисяч років до нашої ери у печері Труа Фрер (Франція), де зображено так – званий «музичний лук» – звичайний мисливський лук, що використовувався не за полювальницьким промислом, а саме як однострунний музичний інструмент [44]. Такий тип інструментів використовувався, на думку науковців, суто для супроводу під час співу (див. додаток 1). Із розвитком музичних засобів виразності постала проблема у розширенні можливостей примітивних струнних інструментів. Вирішенню проблеми слугувало додавання більшої кількості струн. З'явилися *ліро-подібні* інструменти, що стали предтечами сучасних арф, цимбалів, бандур, та, певною мірою, струнно-клавішних інструментів (на кшталт клавесина та фортепіано). «Урські арфи» – найстаріші знайдені ліро-подібні інструменти, вік яких налічує близько чотирьох тисяч п'ятсот років [48].

Проте розширення можливостей інструменту шляхом додавання більшої кількості струн мало і свої недоліки: по-перше, через велику кількість струн інструменти становилися масивні та менш мобільні; по-друге, конструкція таких інструментів повинна була витримувати навантаження, яке створювали різнокаліберні струни, тому виникла необхідність робити інструменти жорсткої побудови; по-третє, сама наявність струн була нагальною потребою, бо на той час єдиної технології по виготовленню струн ще не було, що ускладнювало їх встановлення та заміну. Таким чином, потрібно було знайти інший шлях у розширенні можливостей інструментів. І вихід було знайдено у додаванні грифу у ті конструкції, що вже існували. Знання про підвищення

звукості струни через її скорочення було відомо ще за часів «музичного луку» (тоді його вкорочували пальцями). *Гриф* з'явився досить давно, проте не користувався попитом через свою ламкість. Із розвитком технологій обробки дерева, конструкція грифа стала більш жорсткою, що дозволило робити інструменти із меншою кількістю струн. Таким чином з'явилися «*грифові струнні інструменти*», до яких належить велика кількість сімейств інструментів, об'єднаних у дві основні групи – *струнно-смічкові* та *струнно-щипкові*.

Звертаючись до генеалогії домри, науковці розглядають дві гіпотези появи цього інструменту [21]. Перша гіпотеза будується на тому, що у слов'ян домра з'явилася як різновид східно-тюркського *танбура* – інструменту, що мав овальну форму і плоску деку, на якому грали спеціальним пристроєм – *плектром* – виточеним з підручних матеріалів (див. Додаток 1.1). Такі інструменти ввійшли в побут або під час володарювання татаро-монголів, або під час налагодження торговельних відносин із країнами Сходу.

Інша гіпотеза пов'язана не зі східними регіонами, а із західними. Так званий безладовий «*аль-уд*» (див. Додаток 1.2), що був завезений арабськими завойовниками у регіони сучасної Європи, був трансформований у «*кітерн*» та «*лютню*», які породили багато різновидів ладових щипкових інструментів. Лютньо-подібні інструменти отримали поширення на всьому європейському континенті. Не стала виключенням і «земля русичів».

Активний розвиток домрового виконавства припадає на XVI століття. Про це свідчать декілька факторів: поява в руському мовному ужитку приказок, у яких фігурує слово «домра» (як-то «*рад скомрах о своих домрах*»); виявлені фрески із зображенням музикантів із лютньо-подібним інструментом, який нагадує домру; згадка домри у літописах, рукописах тощо. Подібно європейським менестрелям та трубадурам, у слов'янських скоморохів домра стала одним із основним музичних інструментів. На той час вона не мала єдиного конструктивного вигляду (існували як овальні, так і схожі на сучасні круглі інструменти), рівно як і технології виготовлення. Відрізнялися також і

методи звуковидобування – традиційний на сьогодні метод гри плектром протиставлявся методу гри пальцями правої руки (так званому «бряцанню»), що з технічної точки зору було тотожно гри на балалайці. Так чи інакше, домра користувалася попитом як у народно-професійних музикантів-скоморохів, так і у аматорів, про що свідчать вищевказані різноманітність її видів та способів звуковидобування.

Переломним (у негативному ключі) часом в розвитку домри стає XVII ст. Скоморохи, що були по суті вільними артистами, слугували в якості лакмусового папірця тодішнього соціуму. Їх «концертні» виступи базувалися на висвітленні у саркастичному ключі проблем Руського Царства, що з одного боку веселило глядачів, а з іншого – вносило недовіру тодішній владі під керівництвом царя Олександра Михайловича. Оскільки скоморохи проводили театралізовано-концертні заходи найчастіше у вихідні дні тижня (а саме у неділю), то їх виступили збирали багато людей, які перестали ходити до церкви. Таке положення скоморошого руху йшло всупереч політики Руського Царства. Будучи доволі консервативною у релігійному сенсі державою, воно проявило різко негативне ставлення до скоморохів та їх атрибутів. Дійшло до пароксизму: 1648 року царем Олександром Михайловичем була видана *«Царская грамота в Белгород об исправлении нравов и уничтожении суеверий»*, у якій правитель наголошував: «А где объявятся домры, и сурны, и гудки, и гусли, и хари, и всякие гудебные сосуды, и ты б те бесовские велел изымать и, изломав те бесовские игры, велел жечь»<sup>[1]</sup>[13, с. 298]. Через таку реакційну політику, домра, разом з іншими інструментами мандрівних артистів, почала зникати з народно-побутового ужитку. Багато інструментів було знищено, а виконавці на цих інструментах суворо каралися.

Відродження домри як ансамблевого та оркестрового інструменту припадає на кінець XIX століття. В. Андреев, відомий на той час музикант,

---

1 А де з'являться домри, і сурни, і гудки, і гуслі, і пики, і всякі гудящі судини, і ті бісівські [інструменти] велів вилучати і, зламавши ті бісівські ігри, звелів палити» - переклад власний.

реконструктор балалайки та організатор «Гуртка любителів гри на балалайці» в 1896 році у Вятській губернії виявив невідомий інструмент з напівсферичним корпусом. Припустивши за його зовнішнім виглядом, що це і є домра, він відправився до відомого майстра С. Налимова. Разом вони розробили конструкцію нового інструменту, спираючись на форму і конструкцію знайденого. Так з'явилася *триструнна оркестрова домра* із стабільною конструкцією у вигляді круглого корпусу із середньої довжини грифом (див. Додаток 1.3). Три струни інструменту, на відміну від реконструйованої В. Андрєєвим раніше балалайки, настроювалися по квартам (наприклад, стрій домри прими має такий вигляд – *ре-другої октави, ля та мі першої октави*).

Саме у такому вигляді домра увійшла в створений 1896 року «Великоруський оркестр народних інструментів В. Андрєєва» як основний інструмент оркестру. Згодом на основі реконструйованого інструменту було розроблено сімейство триструнних домр (пікколо, мала, альтова, басова та контрабасова) задля розширення регістрово-тембральних можливостей домрової групи в оркестровій фактурі. Цілі і завдання оркестру були грандіозні: донести в доступній для широкого загалу формі світову музичну культуру і, в той же час, підвищити культуру народу, наблизивши її зразки до академічного рівня (за влучним зауваженням одного з критиків Андрєєва, «об'єднати балалайку (домру, гуслі) і фрак» [цит. за: 21]).

Таким чином, починаючи від кінця XIX століття домра розвивалася у руслі ансамблево-оркестрового виконавства. На то було декілька об'єктивних причин: по-перше, як відносно молодий інструмент, домра не мала технічного базису для формування сольної виконавської школи; по-друге, ареал розповсюдження інструменту після реконструкції був недостатньо широким; по-третє, відсутність оригінального сольного репертуару змушувало робити перекладення зразків академічної виконавської літератури, що не завжди вдавалося робити без ретельної адаптації, наслідком якої такі перекладення нерідко втрачали первісні художні якості й естетичне значення; в четверте, сама по собі конструкція домри з обмеженим діапазоном («андріївська»

оркестрова домра мала від дванадцяти до двадцяти ладів) не дозволяла розкрити увесь потенціал творів, написаних найчастіше для солістів-виконавців на академічних інструментах. Тому нагальною постала проблема, як повноцінно вивести домру до рівня сольного виконавства.

Починаючи від 1908 року сольне виконавство на домрі еволюціонує за двома векторами. Перший вектор – удосконалення «андріївської» триструнки через розширення діапазону (подовження грифу та додавання більшої кількості ладів). Оскільки такий тип домри був розповсюджений по всій Російській імперії, але в більшій в мірі – на території сучасної Росії, не дивним є той факт, що і нині триструнна домра активно вживається, з'являється багато виконавців-віртуозів на цьому інструменті, для яких композитори створюють оригінальний репертуар<sup>[2]</sup>.

Другий вектор розвитку – на базі існуючого інструменту створити новий, який би відповідав усім вимогам, що його потребує віртуозне сольне виконавство. І в 1908–1909 роках з'являється різновид малої домри під назвою «чотириструнна домра-прима». Своїй появі цей інструмент зобов'язаний постаті Г. Любимова.

Г. Любимов (справжнє ім'я М. Караулов) – російський та радянський музикант-виконавець і диригент. Спочатку навчався грі на контрабасі в Санкт-Петербурзі, але після Революції 1905 року в Росії, був арештований і відправлений на поселення в Тобольск. Там він уперше зіткнувся із домрою. Як із всіма тогочасними виконавцями, перед музикантом постала основна проблема триструнної домри – малий діапазон, якого не вистачало для сольного виконавства. Повернувшись до Москви (попередньо змінивши ім'я та прізвище), Г. Любимов розробляє ідею створення чотириструнної домри з квінтовым строем. З цим планом він звертається до майстра С. Бурова. Так

---

2[] Перший Концерт для триструнної домри з народним оркестром було написано у 1945 році М. Будашкіним на замовлення концертмейстера Оркестру народних інструментів ім. Осипова О. Симоненкова

з'являється народний інструмент, стрій якого був тотожним скрипковому (*мі-другої, ля та ре першої, соль-малої октави*).

Діапазон від *соль малої октави* до *ля четвертої* октави дозволяє охопити усі регістри, що є необхідними у сольному виконавстві. Крім того, із додаванням четвертої струни (що називається «басок»), з'явилася можливість грати багатоголосся та більшу кількість різновидів акордів. Квінтовий «скрипковий» стрій дає змогу перекладати усі твори для скрипки без адаптації (що призводило до деяких втрат художньої цінності). Згодом розробляється сімейство чотириструнних домр, за основу якого було взято сімейство смичкових інструментів: чотири інструменти з квінтовим строем – домри прима, альт, тенор, бас (відповідно до строїв скрипки, альт та віолончелі), та один інструмент із квартовим – контрабас (відповідно строю смичкового контрабасу). Ці інструменти здобули неабияку популярність у виконавців; починає створюватися репертуар для сольної, ансамблевої та оркестрової гри. З того часу розділися і оркестри народних інструментів: у складі оркестру андріївського типу з провідною групою балалайок почесне місце посіли триструнні домри; чотириструнне сімейство стало провідною групою в народних оркестрах українського типу.

## 1.2. Техніко-виразні можливості чотириструнної домри

Серед солістів-домристів найбільш поширеною є чотириструнна *домра-прима*. Як було вказано в підрозділі 1.1., стрій її тотожній скрипковому або мандолінному, діапазон складає неповних чотири октави. Домра – інструмент хроматичний, що дозволяє виконувати твори в усіх тональностях<sup>3</sup> та з раптовими модуляціями. Тембр у цього інструмента менш дзвінкий, ніж у триструнної домри, більше наближений до матового звучання мандоліни. Як і скрипка, чотири струни домри мають різне тембральне забарвлення: перша струна *мі* має яскравий, різкий відтінок; друга струна *ля* – світлий і м'який;

---

3 Найбільш вживані твори з переважанням діезів, що характерно для всіх струнно-щипкових та струнно-смичкових інструментів.

третья струна *ре* – ніжний і широкий; четверта *соль* – похмурий [10, с. 53]. Враховуючи це, домрист-виконавець активно використовує політембровість, як один із засобів виразності, та компенсує різне звучання при переході зі струни на струну (як зазначає домрист Б. Міхеєв «необхідно враховувати зміну висоти позиції і коригувати відповідно до цього положення місця видобування звуку» [23, с. 10]).

Динамічні можливості триструнної та чотириструнної домр відрізняються за своїми характеристиками. Триструнна домра, як інструмент спроектований для оркестрової гри, має більш відкрите та різке звучання на *форте* для прорізання фактури, і дещо «важковагове» та гучне на *піано*. На відміну від неї, чотириструнній домрі, розробленій, насамперед, для вживання в якості сольного камерного інструмента, притаманне густе та насичене *форте* та ніжне, майже повітряне *піано*. Проте динамічний діапазон обох інструментів є ширшим, ніж у балалайки, яка, порівняно з обома різновидами домри, має скромніші можливості.

Техніка гри на домрі передбачає активну роль обох рук виконавця. Ліва рука здійснює функції зміни висоти звуку, «педалізації» і легато. Крім того, цією рукою виконуються специфічні прийоми, про які йтиметься далі. Права рука відповідальна за звуковидобування та артикуляцію. Звучання струн приводиться в дію поступально-вертикальними рухами вгору і вниз медіатором (в основному) або пальцем (при грі піцикато).

Існує два базових прийоми гри медіатором: *удар* і *тремоло*. Якщо «удар» є загальноприйнятим способом звуковидобування в інших струнно-щипкових інструментах (наприклад у балалайки та гітари), то «тремоло» вважається найхарактернішим домровим прийомом. Ударом виконуються швидкі пасажі (на це може вказувати термін *detache*), ноти зі *стаккато* та *акцентами*, короткі три- та чотиризвучні акорди. Залежно від направленості удару, змінюється характер звучання: при ударах вниз ноти звучать квазі-акцентовано, на відміну від ударів вверх.

Тремоло використовується при грі кантилени, *легато*, *нон легато*, *тенуто* (коли чітко витримується звучання тривалості, на відміну від удару, після якого тривалість витримується за рахунок затухання струни). Можливе комбінування двох прийомів – тремоло зі зняттям ноти ударом, або навпаки, удар із наступним тремоло. Як зазначає О. Костенко, «на тремоло виконавці-домристи можуть домогтися філірування звуку, як у вокалі або при грі на скрипці. Все залежить від биття і частоти тремолювання, ритмування тремоло, гри кінчиком медіатора або більшою його площиною, гри в нижньому або верхньому регістрах» [18, с. 34].

До специфічних прийомів можна віднести гру *піцicato* (від італійського *pizzicato*) – гра пальцями без медіатора. Такий спосіб перейшов від смичкових інструментів і дає глухе, дещо клацаюче звучання. У нотах позначається скорочено «*pizz.*»; при поверненні до гри медіатором виставляється позначка «*arco*» (як у партіях смичкових), «*медіатором*», або «*pl.*» (скорочення від «*plectrum*»). Існує також піцicato лівою рукою – метод, при якому пальці лівої руки можуть защипувати струну, різко та з силою притискати її до ладів чи зривати з ладу. Позначається хрестиком над нотою або лігою між нотами з позначкою «*pizz.*».

Також характерними прийомами є: гра натуральних та штучних *флажолетів*, що за принципом є аналогічним у скрипки, але тривалість їх коротша, через гру ударом; *гліссандо* – ковзання пальцем по грифі під час тремоло чи удару; *трелі* та *форшлаги* ударом, тремоло та комбінацією удару з піцicato лівою рукою; *ковзання* – гра арпеджіо одним рухом медіатора по струнах вниз та ввєрх (аналогічне арпеджіо на один смичок у скрипки); гра *за підставкою* та *верхнім поріжком*, що дає перкусивний ефект.

Таким чином, сучасним домристам-виконавцям доступний увесь арсенал техніко-виражальних засобів, який потрібен для втілення різних художніх задач. Крім того за своїми можливостями, чотириструнна домра не поступається іншим академічним інструментам, з якими вона знаходиться у родових відносинах.



### 1.3. Провідні тенденції формування домрового репертуару

Виконавська школа на чотириструнній домрі пройшла складний шлях свого формування. Вийшовши з повного забуття, домра ще на стадії ансамблево-оркестрової практики почала розробляти основні технічні прийоми звуковидобування. Про це свідчать перші нотні видання «основоположника домрового виконавства» П. Каркіна – перекладення творів зарубіжних композиторів Б. Годара, Д. Гарціолі, А. Симонетті та інших [15]. У цих виданнях було фіксовано як виконуються ті чи інші артикуляційні прийоми<sup>[4]</sup>. Окрім того, у 1909 році зафіксовано і перший сольний виступ П. Каркіна із «Великоруським оркестром» В. Андрєєва [28, с. 25].

Від часу створення (1908 року) чотириструнної домри, техніку гри на ній розробляє її ідейний творець Г. Любимов. Організувавши спочатку квартет чотириструнних домр, а згодом і оркестр, він вів активну виконавсько-педагогічну діяльність, складаючи вже школу гри на чотириструнці.

В середині ХХ століття з'являються домристи-виконавці, що пропагували гру на чотириструнній домрі. Серед таких М. Геліс, В. Міхеліс, В. Івко, Б. Міхєєв, М. Лисенко. Переважна більшість із названих митців розробили та видали збірники і школи гри на чотириструнній домрі, писали та пишуть оригінальні твори. Згодом їх учні продовжили справу розвитку домрової техніки, за короткий час піднявши її до тих вершин, яких досягли академічні інструменти за декілька століть.

Розвиток виконавської школи був би неможливий без репертуару, бо музичне мистецтво «відображає дійсність і впливає на людину за допомогою осмислених і особливим чином організованих по висоті і в часі звукових послідовностей, що складаються в основному з тонів» [36]. Тобто, першочерговою метою будь-якого виконавця має бути донесення за допомогою інструменту музичної думки, що її задумав композитор; виконавська техніка, в такому разі, слугує лише засобом досягнення цієї мети, але аж ніяк не

---

4[] Слід зазначити, що цей технічний базис було розроблено для триструнної домри.

самоціллю. Тому нагальною потребою для подальшої популяризації домри стало створення великого за обсягом репертуару, що націлений не лише на демонстрацію технічних можливостей інструменту і виконавських засобів на ньому, а й має високохудожню цінність.

Якщо прослідкувати за розвитком домрового мистецтва (яке розглядалось у попередньому підрозділі), то можна виділити три тенденції, за якими складався нотно-бібліографічний репертуар для цього інструменту. Перші дві тенденції започатковані з першого часу відродження домри, остання же з'явилася пізніше і припадає на розквіт домрового виконавства.

Перша тенденція – обробка етнічного мелосу. Сюди входять обробки народних пісень, танців, похідних маршів тощо. Тобто, твори такого типу можна вважати частково оригінальними, бо за їх основу взято вже існуючу тему. Інші «надбудови» є суто індивідуально-композиторськими (через це може існувати велика кількість обробок на одну й ту саму тему), але наявність народного першоджерела дещо обмежує фантазію творця.

Друга тенденція – перекладення академічного репертуару. Більшість творів, написаних для інших інструментів (особливо для скрипки) можуть бути виконані на домрі без великих техніко-артикуляційних та художніх втрат. Такі твори не можуть вважатися оригінальними взагалі, бо у своїй сутності є адаптацією європейського академічного доробку для народного інструменту. Проте, навіть при наявності великої кількості оригінальних творів, вилучення перекладень з домрового репертуарного обігу не є доцільним, бо тоді нагальною постає проблема стрункості культурно-стильової хронології, що притаманна іншим академічним інструментам.

Третя тенденція – твори, написані цілеспрямовано для домри, тобто оригінальний репертуар. Враховуючи виражальні можливості інструменту, композитори створюють музичні опуси, які максимально точно передають художній задум. Найбільшу кількість оригінальних творів написано самими виконавцям, але починаючи з третьої чверті ХХ століття домра привертає увагу

професійних композиторів «не-домристів». Серед таких – Д. Клебанов, В. Подгорний, І. Ковач, А. Гайденко.

Для формування сучасного академічного домриста-виконавця жанрово-стильова палітра оригінального репертуару повинна включати усі надбання європейської та світової музичної культури. Це потрібно на всіх етапах розвитку музиканта: починаючи з найнижчого щаблю – музичної школи – на якому окрім суто технічних питань постає необхідність художньої привабливості, через середній ступінь музичної освіти – училище, коледж – де формується майбутній домрист-професіонал, до вищого – ЗВО. Оскільки історія домрового виконавства не мала зразків барочної та класико-романтичної епох, ці пустоти заповнюють перекладення творів для інших інструментів та стилізації. Як зазначалося вище, з ХХ століття і понині домрове мистецтво йде шляхом вирішення проблеми дефіциту спеціального репертуару. Проте, при порівняльному аналізі виявляється негативна тенденція, пов'язана з тим, що на відміну від інших класичних та навіть багатьох інших народних інструментів оригінальний репертуар для чотириструнної домри набагато скромніший. Тому в останній час силами талановитих домристів-композиторів створюються як п'єси малої форми, так і масштабні концертні опуси. Серед таких В. Івко, Б. Міхеєв, О. Олійник, Н. Лисенко, В. Іванов, Л. Матвійчук та інші. Зрозуміло одне: активне пропагування виконавцями домрового мистецтва приверне більше уваги до цього інструмента професійних композиторів «не-домристів», які наситять репертуар більшою кількістю різнобічними в художньому сенсі творами.

**Висновки до Розділу 1.** Домра, генеалогічне коріння якої сягає глибокої давнини, пройшла непростий шлях свого формування. Будучи інструментом широких народних мас, вона була знищена на стадії свого становлення. Але через майже двісті років силами В. Андреева та Г. Любимова вона повернулася на концертну сцену вже в академічному амплуа. Цьому сприяла поява плеяди домристів-виконавців, які не тільки пропагували гру на цьому інструменті, а ще

й робили транскрипції різних у жанрово-стильовому відношенні музичних зразків та створювали власні композиції, формуючи оригінальний домровий репертуар, без якого неможливе становлення виконавської школи. Згодом до написання концертних творів для домри долучилися і професійні композитори.

Сучасна чотириструнна домра-прима, як один із різновидів домрового сімейства, стала основним інструментом домристів-солістів. Її художньо-виражальні можливості дозволяють відтворювати усі відтінки, досягаючи точної передачі музичної думки композиторів різних епох та стильових напрямів.

## РОЗДІЛ 2

### СКРИПКОВИЙ РЕПЕРТУАР ЯК ПРІОРИТЕТНЕ ДЖЕРЕЛО ПЕРЕКЛАДЕНЬ ДЛЯ ДОМРИ

#### 2.1. Жанрова палітра скрипкового репертуару в контексті історико-стильової еволюції

Струнно-смичкові інструменти посідають значне місце в музичному академічному мистецтві. Велика кількість камерних творів написана для ансамблів, до складу яких входить скрипка або віолончель (не кажучи про альт та контрабас). На базі групи такого типу інструментів з'явилася окрема характерна творча одиниця – *оркестр*. Камерний оркестр, який включає в себе тільки струнні інструменти, був переважаючим від часу своєї появи в останній третині XVI століття [3, с. 10]. До оркестру окрім смичкових входили, також, й інструменти інших видів та сімейств, проте це було скоріше епізодичним явищем, оскільки включення до оркестрового складу, наприклад, духових інструментів, потребувало наявності відповідного інструментарію та музикантів-виконавців. Крім того, недосконалість конструкційної технології та відсутність розвинених виконавських шкіл гри на інших музичних інструментах не сприяли «гнучкості» їх використання композиторами, чого не можна сказати про скрипку, форма якої є незмінною від початку XVII століття. На цей час вже були сформовані основні прийоми звуковідтворення і активно розвивалися французька та італійська скрипкові школи.

Корінним чином ситуація змінилася у середині XVIII століття. Формується сталий склад оркестру, що отримав назву «*симфонічний*». Основою такого ансамблю стала струнно-смичкова група (із ведучою партією скрипок), до якої додалися група дерев'яних духових (обов'язкові флейти, гобої, фаготи, та епізодично кларнети), мідних духових (завжди валторни, трохи рідше труби, ще рідше тромбони) та литаври. Композитори мангеймської та віденської класичної шкіл створюють репертуарну базу для колективу такого інструментального складу: увертюри, фантазії, концерти, а особливо –

*симфонії*, які і дали назву оркестру. Поступово, із розвитком конструкції та виконавської техніки, до складу оркестру доєдналися інструменти інших видів, кількісно та темброво розширюючи його. Наприклад, кларнети остаточно увійшли до дерев'яної групи, що дозволило композиторам писати для неї [групи] чотиризвучні гармонічні акорди; розширився і склад мідних за рахунок постійного використання труб і тромбонів (крім цього, задля динамічного балансу, подвоїли кількість валторн, яких стало чотири); раніше прибраний клавесин (через свої обмежені динамічні можливості) замінило фортепіано; після вдосконалення конструкції С. Ераром, арфа стала спроможна на швидке звуковисотне перестроювання, що дозволило ввести її у оркестровий склад; до ударної групи, окрім литавр, ввели різні інструменти на кшталт трикутника, барабанів, ксилофону, челести тощо.

Формування оркестру не зупиняється і сьогодні – до його складу додають нові ударні та електроінструменти, поєднують акустичні інструменти з електронікою, світлом. Але за весь час незмінною залишилася лише струнно-смичкова група. На те існує ряд причин. По-перше, як було вказано вище, конструкція смичкових інструментів є досконалою і не потребує якихось значних інновацій. По-друге, сформована технічна база не вимагає від виконавців значних енерговитрат, що дозволяє активно використовувати ці інструменти протягом тривалого часу. По-третє, струнно-смичковим інструментам властиві всі темброво-динамічні та агогічні відтінки, семантичне поле яких розширюється від часів романтичної епохи (про це йтиметься нижче). По-четверте, звучання інструментів, подібне до людського голосу, не викликає такої втомленості від тембру у слухачів, який, до того, є «однорідним від верхів до низів», що дає змогу гнучко поєднувати їх в «утвореннях різних звучностей» [29, с. 11]. За такими характеристиками струнно-смичкові інструменти привертали більшу увагу композиторів ще з епохи класицизму (тому ця група складала основу оркестру, що було зазначено вище), не кажучи про сплеск оркестрових жанрів у XIX столітті. Це стало можливим завдяки розвитку саме скрипкового виконавського мистецтва.

Для виявлення ролі скрипки у музичному контексті ХІХ–ХХ століть, необхідно звернутися до її історії розвитку та становлення. Скрипка своїми блискучим тембром та широкими техніко-динамічними можливостями, витіснила інші смичкові інструменти – *віоли* – у період кінця ХVІ – початку ХVІІ століття. Це стало можливим завдяки двом італійським лютьє, що започаткували власні школи – Г. да Сало (у Брешії) та А. Амати (у Кремоні) (див. Додаток 1.4). У цей період вона використовується частіше як ансамблево-оркестровий інструмент. Проте, силами італійських скрипалів А. Кореллі, Дж. Тореллі, Дж. Тартіні, А. Вівальді, П. Локателлі, Н. Маттейса, Дж. П'яні та інших, скрипка розвивається як сольний інструмент. Для неї пишуться соло та з акомпанементом барочні *сонати*, *сюїти* та *партити*, *фантазії*, *концерти* та *симфонії* з оркестром. Перенесення скрипки з Італії в інші країни Європи, дало поштовх формуванню національних шкіл гри на ній, зокрема, німецької і французької. Як зазначає Н. Чистякова: «У Німеччині до кінця ХVІІ століття сформувався самостійний стиль сольної скрипкової музики, характерною особливістю якого була багатоголосна акордова гра» [39, с. 75]. Таким чином, одноголосні можливості сольної скрипки у пік поліфонічної епохи були розширені до виконання багатоголосних творів (питання впливу репертуару на розвиток скрипкової техніки буде детально розглянуто у підрозділі 2.2).

Зміна в середині ХVІІІ століття естетико-стильової направленості з бароко на класицизм, призвела до корінних трансформацій у музичному письмі. Багатоповерхову поліфонічну фактуру з розмаїттям тем поступово витіснив гомофонний склад, де усі голоси підпорядковувалися монодійній мелодії. Скрипка – ідеальний інструмент для одноголосся – гармонійно влилася у новий звуковий простір. Окрім оркестрових жанрів (що було вказано вище), вона стояла у витоків більшості жанрів камерної музики. *Класична соната*, наприклад, розвивалася двома векторами – фортепіанним та скрипковим<sup>[5]</sup>. Ансамбль із чотирьох смичкових інструментів (двох скрипок, альт та

---

5 Проте, для виконання класичної скрипкової сонати завжди потребується акомпанемент фортепіано, що обґрунтовується спадкоємністю епохи класицизму від бароко.

віолончелі) став одним з найбільш використовуваних у композиторів того періоду інструментальних складів, що спричинило появу жанру *струнного квартету*. Беручи за основу барочні сонати для скрипки з *басо-континуо* (до складу якого входила облігатна віолончель та клавесин), перетворивши форму, але зберігши інструментарій, композитори пишуть «*фортепіанні тріо*». Крім того, на новий художньо-естетичний рівень вийшли такі жанри, як *фантазія*, *варіації*, *рондо*, та, звичайно, *інструментальний концерт*.

Така жанрова різноманітність була б неможливою без глибокої зацікавленості скрипкою композиторів, для яких вона не була основним інструментом. Ще від бароко твори для цього інструменту залишили такі яскраві композитори як Г. Ф. Телеман, Г. Ф. Гендель та Й. С. Бах. Пізніше, скрипка приваблювала композиторів віденської класики Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, кожен з яких написав не один твір у перелічених вище жанрах.

Пік інтересу до скрипки приходить на XIX століття. Нова художня парадигма романтизму вивела на домінуючі позиції ідеї індивідуалізму. В центрі постає фігура «вільного митця», що намагається виразити повноту світу людських почуттів, пропагуючи свободу самовираження не обмеженою рамками умовностей. Скрипка, як інструмент, що створювався для зображення усіх відтінків людського голосу, була символом індивідуального початку в музиці вже кілька століть. Тому не дивним є сплеск скрипкового виконавства у тих країнах, де розповсюджувалися ідеї романтизму. З'являється велика кількість скрипалів-віртуозів: Л. Шпор, П. Роде, Й. Йоахім, А. В'єтан, Г. Венявський, Е. Ізаї.

Окрім вказаних музикантів, неможливо пройти повз видатної постаті, «короля скрипки» Н. Паганіні. Після нього скрипкове мистецтво розділилося на «до» і «після». Своєю віртуозною грою він підняв виконавство на високий рівень, поглибивши інтерес до скрипки в інших композиторів та слухачів. Завдяки його концертно-композиторській творчості укорінюється поняття «*скрипаль-віртуоз*».



Разом з еволюцією сольної виконавської техніки виріс і загальний рівень музичної майстерності. Розвиваються вже відомі італійська, німецька та французька скрипкові школи; з'являються школи в інших країнах: Російській та Австро-угорській імперіях (нині – більшість країн Європейського півконтиненту), Англії, Іспанії, Америці тощо. Окрім камерної музики та скрипкових концертних жанрів, ускладнюється і оркестрове письмо. Разом із скрипкою, підвищується майстерність гри й на інших смичкових інструментах, що «розв'язало руки» композиторам епохи романтизму. З'являється велика кількість творів для оркестру, що потребує від музикантів високого рівня виконавства. Якщо у минулі епохи не було широкого поля виразових засобів, то у ХІХ столітті з'являється агогіка, тонке нюансування, пасажі різних складів звукорядів дрібної тривалості та інше.

Змінився і верхній звуковисотний кордон: «У ХVІІ столітті, у Люллі скрипалям в оркестрі рідко доводилося грати вище *ля другої* октави. У часи Баха оркестровий звукоряд скрипок розширився до *ре третьої* октави. Моцарт та Гайдн збільшили його до *фа-соль третьої* октави, Бетховен до *до четвертої*», – зауважує Л. Н. Шиндер [42, с. 72]. Зрозуміло, що композитори-романтики підхопили цю тенденцію і пішли ще далі. Вже в операх, балетах, увертюрах, симфонічних поемах та симфоніях Ф. Шуберта, Р. Шумана, Г. Берліоза, Р. Вагнера, Ф. Ліста, П. Чайковського та Р. Штрауса можна знайти у скрипки ноти *ре, мі* та навіть *ля четвертої* октав.

Таким чином, смичкові інструменти в цілому, а скрипка зокрема, займали домінуючу позицію у контексті музичного мистецтва з початку ХVІІ до кінця ХІХ століття. Але у ХХ столітті головна роль скрипки, як «королеви оркестру» поступово змінюється. Так, смичкова група залишилася основою у симфонічному оркестрі, проте естетика композиторів вимагала нових виразових засобів, іншого звукового поля. Змінилося ставлення до звуку. Митці по-новому відкривали можливості духових та ударних інструментів, розширюючи їх семантичне поле. Враховуючи, що за минулі століття за смичковими закріпилася певна образна сфера, стає зрозумілою позиція

відносно їх використання творцями музики. Крім того, через поліфункціональність цього типу інструментів, з'явилась деяка пересиченість тембром – найбільша перевага смичкових стала найбільшою їх вадою.

Але не слід вважати, що композитори зовсім відвернулися від скрипки. ХХ вік вважається епохою протиріч: поряд з авангардними творами, що потребували певних навичок не тільки музикантів, а і від слухачів, писалися і твори, що зверталися до минулих епох. Тому митці різного періоду цього століття незалежно від їх стильової направленості створювали концерти для скрипки з оркестром. Ось деякі з них: Б. Барток, А. Шенберг, А. Берг, І. Стравінський, Б. Бріттен, Е. Корнгольд, Б. Мартину, Д. Лігеті та інші. Окрім зарубіжних композиторів, скрипкові концерти писали і вітчизняні творці. Серед них виділяються С. Прокоф'єв, Д. Шостакович та А. Шнітке, які залишили по собі низку концертних і не тільки творів для скрипки.

В сучасній Україні інтерес до скрипки не згасає і нині. Кожен з українських метрів написав не менш, ніж один концерт для скрипки. Наприклад, М. Скорик у своєму доробку має аж десять таких концертів, не кажучи про твори інших жанрів та масштабів для цього інструменту. Також жанр скрипкового концерту не проходить повз молодих авторів: наприклад, 27 листопада 2019 року у Великому залі Харківського національного університету мистецтв прозвучала прем'єра скрипкового концерту молодій харківській композиторки К. Палачової [17], що доводить невичерпність виразних можливостей скрипки.

## **2.2. Взаємозв'язок розвитку скрипкового репертуару та скрипкової техніки**

Як зазначалося у підрозділі 1.2, виконавська школа є нероздільною з оригінальним репертуаром, бо саме він розкриває усі техніко-виразові можливості інструмента. Через це, неможливо пройти повз еволюції інструментальних жанрів, які вплинули на розвиток скрипкової техніки, а нині формують сучасного скрипаля-виконавця.

Першочергово, скрипка, як і інші інструменти, виконувала акомпануючі функції для співу, виконуючі так звані «*ритурнелі*» – «частина акомпанементу, що повторюється на початку та в кінці кожної строфи пісні, романсу, оперної арії і та інше» [32, с. 545]. Подальший розвиток репертуару залежав від загально-музичної еволюції, коли з'явилися суто інструментальні твори. У XIV столітті починає розвиватися сольне виконавство на щипкових інструментах. На думку Ф. Соловйова, перші спроби у сфері камерного ансамблевого виконавства, зокрема смичкового квартету, приходяться на XV століття [35].

В епоху Ренесансу, основними репертуарними творами для скрипки були або переважно народний фольклор, з його піснями та танцями, або академічні жанри, що вийшли з вокальних – *віреле, мотети, арії*. У першому випадку скрипка могла грати сольо, використовуючи в якості *бурдонного* супроводу відкриті струни; в другому випадку потребувався як мінімум ще один виконавець, бо академічне мистецтво «*Ars nova*» (латинською – «нове мистецтво») потребувало розвинутого багатоголосся.

Активний розвиток чистого інструментального мистецтва припадає на епоху Бароко. Це пов'язано, у першу чергу, з поширенням великої кількості музичних інструментів та їх конструкційною типізацією. З'являється велика кількість суто інструментальних жанрів, якими користувалися композитори: *алеманда, сарабанда, куранта, рондо, каприччіо, пасакалья, чакона, фолья, менует, гавот, жига* тощо, які могли групуватися у *сюїти* (на французький манер) або *партити* (на італійський манер) для соло, дуету або тріо; інструментальні *сонати* («*da chiesa*» і «*da camera*»<sup>[6]</sup>), які також мали кількісно різний інструментальний склад (для соло, дуетів, тріо, або квартетів), але передбачали акомпанемент у вигляді *басо-континуо*; окремий вид сонат стали складати скрипкові *тріо-сонати*, що мали форму або *сонати «da camera»*, або

---

6[] «Церковні» та «камерні» (італійською) сонати відрізнялися не тільки за місцем їх виконання, а ще за композиційним складом: перші мали чотири різнохарактерні та різнотемпові частини, які представляли собою цикл «повільно-швидко-стримано-дуже швидко»; другі включали танці, що споріднює їх з сюїтою або партитою.

форму *варіацій на тему* зі сталим складом у вигляді двох скрипок, *облігатної* (тобто «*обов'язкової*») віолончелі та іноді відсутнім акомпанементом багатоголосного інструмента – лютні, теорби, клавикорду, клавесину, органу.

Із розвитком жанру сонати викарбовується *інструментальний концерт*, де з'являється соліст («*concerto*» – італійською «змагання»); генеза – соната соло з басо-континуо) або група солістів («*Concerto grosso*» – «великий концерт/змагання»); генеза – тріо-соната, або соната «*da chiesa*» для тріо, квартету) виокремлюється від інших виконавців. Солістами обиралися ті музиканти, що мали гарні навички гри на інструменті, досягли високого рівня майстерності.

Окремо розвиваються жанри *токати, прелюдії та фуги*. Якщо спочатку вони писалися для інструментів клавішного типу, то згодом завоювали своє місце в репертуарі інших інструментів. Композитори тієї епохи не тільки пишуть окремі опуси, що складаються з вищевказаних жанрів, ще додають їх уже відомі партити, сюїти, сонати і концерти.

Зважаючи на жанрову палітру бароко, стає зрозумілою активна еволюція скрипкової техніки у цю епоху. Спочатку скрипка, яка грала одноголосну мелодію, викристалізувала свої артикуляційні прийоми, що були подібними вокальній техніці – *легато, стаккато (різних видів), трелі, вібрато*. Окремо розвиваються суто колористичні прийоми, такі як *тремоло, флажолети та піццикато*. Цікаво, що італійські скрипалі опосередковано, через свої технічні пошуки, вплинули на конструкцію скрипки та смичка. За визначенням Р. Нассіба, учень скрипаля А. Кореллі П. Локателлі «шукав у скрипці нові технічні можливості..., наприклад, він один з перших застосував більш тонкі струни, завдяки чому полегшилось виконання флажолетами в швидких пасажах і звучанні верхніх позицій»; інший відомий скрипаль Д. Тартіні (також учень А. Кореллі) «багато уваги приділяв правій руці – розвитку широкого і насиченого звуку. Саме він прийшов до необхідності подовжити смичок на шість сантиметрів» [31, с. 322].

Як зазначалося у підрозділі 2.1., окрім італійської школи на той час існували вже французька та німецька, і якщо друга йшла однаковим вектором з першою, то остання розвивалася іншим шляхом, а саме – розширення можливостей одноголосної скрипки до багатоголосного інструменту. Взагалі в аматорському народному музикуванні скрипка вже використовувалась як інструмент, що має можливість грати основну мелодію з примітивним акомпанементом одночасно. Проте така практика не була розповсюдженою через відсутність у більшості музикантів-виконавців відповідних навичок гри. Враховуючи, що багато аматорів навчалися самостійно, не беручи уроки в професійних маестро, стає зрозумілою ця тенденція.

Епоха бароко в сучасному музикознавстві також має назву «поліфонічної», бо у той час усі контрапунктичні техніки дійшли до свого піку. Багатоповерхові поліголосні фактури були звичайною практикою для акордових інструментів, на кшталт лютні або клавесину. Художня естетика часу потребувала того самого від монодичних інструментів. Скрипка з чотирма струнами може грати одночасно двозвучні інтервали. В окремих випадках, використовуючи акордову техніку, можна вести одночасно три-чотири голоси, проте фізично вони будуть переривати своє звучання. Тому тогочасні скрипалі при достатньому рівні гри, могли виконувати дво- та триголосні фуги. Твори цього жанру ми знаходимо у сонатах для скрипки соло І. С. Баха (див. Додаток 2).

В окремих випадках, якщо використання декількох струн не є доцільним, композитори використовували техніку так званої «прихованої поліфонії», коли одноголосна мелодія окремими звуками чи інтонаціями раптово змінює регістр, утворюючи широкі стрибки. Таким чином, створюється ілюзія декількох голосів. Ця тенденція є в творах І. С. Баха (сонати, партити для скрипки соло, або концерти з оркестром) і в його сучасника Г. Ф. Телемана – Фантазія для скрипки соло<sup>[7]</sup>.

---

7[] Окрім скрипкових творів, за допомогою техніки «прихованої поліфонії», Г. Ф. Телеман писав поліфонічні твори для флейти.

Таким чином, окрім техніко-артикуляційних прийомів, що застосовувалися при грі монодичного музичного матеріалу, вироблялися і прийоми гри багатоголосних поліфонічних творів, що їх писали композитори німецької композиторської школи. Наступна *класична* епоха, не зважаючи на появу окремих жанрів по типу *сонати*, тільки викристалізувала напрацювання у розвитку техніки, додавши більше прийомів смичком для вирішення різних динаміко-артикуляційних задач. Але, на жаль, через зміну композиторського письма, скрипка перестала використовуватися як поліфонічний інструмент.

В епоху романтизму, як зазначалося у розділі 2.1., потребувалася передача тонких нюансів почуттів. Почалися пошуки нових прийомів, які дали поштовх до появи великої кількості творів, що розширюють технічний багаж виконавців. Серед таких творів, окрім вже поширених концертів та сонат, виділяється жанр *капричіо* (або *капрису*, на французький манер) – п'єса віртуозного характеру довільної будови. В такого типу творах було використано багато невідомих до того часу прийомів: *sul tasto/ponticello* (гра на грифі/біля підставки, що дають темброве перефарбування звуку), *глісандо*, *подвійні флажолети*, *спікато* та *рикошет* (стаккато смичком, що стрибає), *мартле*, *col legno* (гра деревком смичку), *піццикато лівої руки* та інші. Такі скрипалі-композитори як Д.Віотті, Р. Крейцер, П. Роде, Я. Донт і, звичайно, Н. Паганіні в своєму творчому доробку мали більше ніж двадцять п'єс цього жанру. Останній у своєму циклі «*Двадцять чотири каприси*» взагалі використав усі вищеперераховані технічні прийоми. Крім того, саме в епоху романтизму скрипка знову починає трактуватися як багатоголосний інструмент: композитори Е. Ізаї та Г. Венявський, як і барочні митці, пишуть сольні без акомпанементу *сонати*, в яких багатоголосна фактура змінюється віртуозними широко-октавними пасажами.

Разом із пошуком композиторами в ХХ столітті нових категорій звуку, розширюється і палітра виконавських засобів скрипалів. Так званий «*звуконіс*» спрямований на максимально точну передачу музичними засобами навколишньої дійсності. Зі скрипки намагаються витягти усі різновиди шумів –

скрипки, стуки, верески, крики. Репетативний мінімалізм зображує плин часу (*Fratres* А. Пярта). З'являється низка композиторських технік, зокрема *додекафонія* – застосування усіх дванадцяти музичних тонів (використовується в Концертах для скрипки А. Шенберга та А. Берга) та *мікрохроматика* – гра за межами дванадцяти тонів (цей прийом використовується у Концерті С. Губайдуліної), що розширюють межі музичної системи. Продовжують писати сонати для скрипки соло такі творці як С. Прокоф'єв, Б. Барток, П. Хіндеміт, Д. Лігеті. Створюються твори жанрів минулих епох, що пов'язано з модерною тенденцією використання усталених музичних моделей.

Сучасний скрипаль-виконавець мусить володіти усім техніко-виконавським арсеналом, оскільки, за визначенням відомого скрипаля-педагога Л. Ауера, «...юний віртуоз повинен по можливості урізноманітнити виконуваним музику. Він повинен грати твори найрізноманітніших композиторів і переходити від творів однієї школи до творів зовсім іншої, бо довершений скрипаль повинен володіти широким музичним кругозором; він повинен відчувати себе як вдома у всіх школах і знати репертуар кожної з них» [2, с. 32].

**Висновки до Розділу 2.** Усі сучасні академічні жанри інструментальної музики неможливо уявити без скрипки. Вона, як інструмент широких музично-виражальних можливостей, стояла у витоків багатьох камерних жанрів (таких як соната, фортепіанний квінтет, квартет тощо), симфонічних творів (концерту, симфонії, увертюри та ін.). Саме завдяки широкому застосуванню скрипки композитори могли виразити повну палітру людських почуттів, бо її звучання подібне живому голосу.

Скрипка відіграла важливу роль у музичному житті від XVI до кінця XIX століття, отримавши статус «королеви оркестру». І попри зміну такого положення у XX столітті, пов'язаного з пошуком композиторами нових звучностей та звукоутворень, вільних від семантичного поля минулих епох,

інтерес до неї не згасає до сьогодні – сучасні автори продовжують писати скрипкові твори.

Така роль скрипки була б неможливою без розвитку виконавської техніки. Паралельно із впливом скрипки як такої і скрипкового виконавства в цілому на формування жанрів, завдяки цим жанрам і скрипка збагачувала свій технічний багаж. Ця кореляція, що розпочалася ще в епоху бароко, стала важливою ознакою подальшого розвитку музичного мистецтва.

Відсутність в оригінальному домровому репертуарі творів композиторів різних епох, зумовлена історичною специфікою еволюції виконавства на цьому інструменті, а також наявність спільних органологічних характеристик скрипки і домри стосовно джерела звуку, строю, деяких артикуляційних прийомів визначили домінування перекладень різноманітної у жанрово-стильовому відношенні скрипкової музики в процесі формування академічної домрової школи.



## РОЗДІЛ 3

### Типові аспекти домрової інтерпретації скрипкових творів

#### 3.1. Складові компоненти виконавської інтерпретації скрипкових творів на домрі

Сучасне українське музикознавство оперує багатою кількістю термінів. Його тезаурус неухильно зростає з кожним роком за рахунок появи нових досліджень у галузі музичного мистецтва та розширення наукової спільноти, що поширюється у всіх містах України. Деякі з понять увійшли в широкий ужиток і використовуються не тільки музикантами-науковцями, а й музикантами-педагогами та музикантами-виконавцями. Одною з таких важливих дефініцій є поняття «виконавської інтерпретації».

Аби надати точну дефініцію «виконавської інтерпретації», необхідно розібрати складові цього терміну. Якщо перша складова – виконавство – не потребує окремого роз'яснення, то друга складова є смисловим ядром вказаної лексеми. При зверненні до філософського енциклопедичного словника, під поняттям «*інтерпретація*» ми отримуємо таке тлумачення: «*Інтерпретація* – фундаментальна операція мислення, надання смислу будь-яким проявам духовної діяльності людини, об'єктивованим у знаковій або чуттєво-наочній формі. Інтерпретація – основа будь-якого процесу комунікації, коли треба тлумачити наміри й вчинки людей, їх слова та жести, твори художньої літератури, музики, мистецтва, знакові системи» [14, с. 278]. Тобто, у широкому значенні, під інтерпретацією можна розуміти шифрування смислу в продукт інтелектуальної діяльності людини з подальшою його десемантизацією та характеристикою (що споріднює її з герменевтикою). Оскільки мистецтво – продукт інтелектуальної діяльності, доцільним є вважати, що інтерпретація тісно пов'язана з його [мистецтва] різновидами. Тому можна говорити про різні типи літературної, художньої, та, звичайно, музичної інтерпретації.

Терміном «*музична інтерпретація*» за визначенням радянського музиканта-науковця І. Ямпольського є «художнє тлумачення музикантом-

виконавцем (співаком, інструменталістом, диригентом або камерним ансамблем) музичного твору в процесі його виконання» [43, с. 242]. Цей же дослідник вважає, що головна відмінність музичної інтерпретації від інших мистецьких типів інтерпретації полягає у необхідності «*виконавця посередника*», бо своє реальне звучання музичний твір знаходить тільки в процесі виконання.

Хоча ця концепція дає точне тлумачення терміну, її не можна вважати основоположною. По-перше, І. Ямпольський ігнорує семантичні знаки, закладені композитором у нотний текст, що формує так звану *композиторську інтерпретацію* (про дефініцію цього поняття буде сказано згодом). По-друге, попри те, що диригент формує загальну інтерпретаційну концепцію оркестрового твору, кожен оркестрант в рамках своєї музичної партії вибудовує власну ідейно-сміслову лінію, що створює *індивідуальну* інтерпретацію у межах загальної. По-третє, ігнорується сприймання музики основними її реципієнтами – *оперними та кіно-драматичними режисерами* (які займаються створенням сценічно-драматичного та відеоряду з музикою), *слухачами*, та *музикознавцями*, які корінним чином впливають на трактування музичного твору в цілому і виконавської інтерпретації зокрема.

В українському музикознавстві одним із основних векторів дослідження у сфері музичної інтерпретації є праці музикознавця В. Москаленка. У своїх «Лекціях з музичної інтерпретації» він формує категоріальний апарат теми та надає більш точну дефініцію поняття, ніж І. Ямпольський, враховуючи усі недоліки вказані вище. В. Москаленко надає такий термін: «*Музичне інтерпретування* – це організована інтелектом творча діяльність музичного мислення, яка спрямована на розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору» [24, с. 8]. Далі, заглиблюючись у тлумачення цього поняття, він надає різні типи інтерпретації: *слухацьку* («версія музичного твору живе лише у слухових уявленнях»), *редакторську* («підсумком інтерпретування є адаптований до завдань текстологічного, виконавського або педагогічного характеру варіант нотного запису музичного твору»), *виконавську* («творче

прочитання та озвучування музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію»), *виконавське перекладення* («для цього різновиду інтерпретації є показовим виконання музичного твору на інструменті (інструментах) іншого типу, ніж це передбачав композитор; тут можуть робитися коректури авторського нотного запису (редакція), якими, однак, не повинна порушуватися музично-образна структура першоджерела»), *композиторську* («творча переробка у новому музичному творі: а) музичного чи якого-небудь іншого, найчастіше словесного, матеріалу з іншого твору; б) музично-стильової системи іншого автора, іншого стильового типу при збереженні знакових стильових відмінностей першоджерела»), *режисерську* («суттєві зміни у внутрішній структурі «твору композитора», у його драматургічній організації або навіть у «сюжетній» спрямованості, за якими, однак, не втрачається його художня одиничність»), *технологічну* («відбувається редагування звучання, а також «зорової картинки» музичного виконання за допомогою спеціальних технічних пристроїв; таке редагування може проводитися: а) в процесі запису виконання; б) у подальшій технічній роботі») та *музикознавчу* («єдиний різновид, у якому версія музичного твору виражається «немузичною», найчастіше вербальною мовою; музикознавча версія може також виражатися умовними символами, графіками, таблицями, схемами і т.д.» [28, с. 8-10]).

Таким чином, концепція В. Москаленка є більш доцільною, бо у ній закладений комунікативний аспект діалогу музиканту з його музичного діяльністю і направлений на розкриття смислів закладених композитором. Розглядаючи поняття «виконавської інтерпретації», В. Москаленко пропонує точну дефініцію, під якою розуміється трактовка та озвучування написаного музичного тексту без змін, тільки з додавання індивідуально-сміслової концепції не виходячи далеко за рамки уртексту.

В аспекті обраної теми доречною є поєднання «виконавської інтерпретації» та «виконавського перекладення». Домрист-виконавець, комбінуючи ці поняття, створює триступеневу інтерпретацію: композиторський

текст (в якому необхідна розшифровка музичної семантики, закладеної композитором) – виконавське перекладення (на ментальному рівні, без матеріального втілення у вигляді редакції нотного тексту) – виконавська інтерпретація (індивідуально-стилістична концепція твору).

### **3.2. Артикуляційні особливості домрового перекладення Концерту №1 для скрипки з оркестром Ж. Б. Акколаі**

Бельгія, як мультикультурна країна, з давніх часів славиться своїми виконавцями та композиторами. Імена Г. Дюфаї, А. В'єтана, С. Франка, Е. Езаї, відомі за межами батьківщини, бо кожен з цих музикантів зробив значний внесок у світову музичну культуру. Зважаючи на таку велику кількість постатей, стає зрозумілим, що окрім композиторів «першого ешелону», були і митці, які мали менше визнання, вдовольняючись лише «місцевою» популярністю. До таких композиторів відноситься Жан-Баттист Акколаі.

Жан-Баттист Акколаі (1833–1900) – бельгійський скрипаль та композитор. Свою музичну освіту він здобув у Брюссельській консерваторії. По її завершенню переїхав у Брюгге, де став викладачем скрипки, альту, камерного ансамблю та теоретичних дисциплін в місцевій консерваторії. У творчому доробку автора музична драма «Тамплієри», концертні твори, опуси для камерного ансамблю, але найбільше – композиції для скрипки з акомпанементом фортепіано або оркестру, що складають репертуарну основу молодших виконавців [47]. Хоча Ж. Б. Акколаі багато зробив для розвитку музичного життя Брюгге, ім'я його було майже забуте на батьківщині. Проте, твір «*Концерт №1 для скрипки a-moll*» і досі виконується скрипалями різного віку, серед яких такі метри, як В. Вілкомірська та І. Перлман. Останній зазначає, що існує «сім творів давно забутого бельгійського скрипаля і вчителя Жана-Батіста Акколаі. «*Концерт a-moll*» – один із найтриваліших з усіх навчальних концертів для скрипки, він і сьогодні регулярно грається. Незважаючи на невисокі вимоги до виконавця, цей твір висвітлює один із

найбільших парадоксів музики – що виразна сила часто походить від найпростіших технічних засобів» [45].

*Концерт* написано 1868 року. Камерний оркестровий склад (лише струнна-смичкова група), одночастна форма з відсутніми розробковим розділом та повноцінною каденцією соліста, вказують на те, що за своїм жанровим показником це *концертшюк* (нім. «*концертна п'еса*») [46]. Цей жанр був популярний у німецькій музиці XIX століття: існують концертшюки М. Вебера, Р. Шумана та Ф. Мендельсона. Враховуючи вищевказане, стає зрозумілою генеалогія музичної мови твору, що корінним чином пов'язана з австро-німецькою романтичною традицією. З цього витікає увесь спектр засобів, що ними користується композитор при формуванні музичної тканини: агогіка, раптові динамічні зміни, гармонічні модуляції, фактурні співставлення тощо.

Композиційна форма твору має в собі риси *концертино*, тобто є невеликою п'есою для соліста (або солістів) та оркестру довільної структури із характерною ознакою – відсутністю розробкового розділу, або зменшеною його значущістю. Проте, як зазначалося раніше, *Концерт* Ж. Б. Акколаї за жанровою ознакою є *концертшюком*, який має схожі риси з *концертино*, але відрізняється такими показниками, як: одночастинність, менша мотивна робота (навіть на стадії експозиції), наявність більшої кількості тем та відсутність об'ємної каденції.

Структура *Концерту* Ж. Б. Акколаї складається з *інтродукції*, *трьох* тем, *епізоду*, *репризи* та *коди*. Розпочинається твір оркестровою *інтродукцією* із лірико-драматичною темою фіоритурного оспівування. Тріольний ритм надає темі рішучості, а раптові модуляції в середині тональності *a-moll* підкреслюють душевне поривання.

*Перша тема* розпочинається із вступом соліста. Інтенаційний комплекс пов'язаний із темою вступу, проте використання широкого діапазону регістрів (від *малої октави* до *третьої*) та неакордові *затримання* створюють посилення драматичного ефекту, наділяючи теми особистісною характеристикою.

Загальна напруга виникає і в діалозі з оркестром, який грає тріольний акомпанемент під час сталих нот соліста. Подальший розвиток тематичного матеріалу здійснюється за рахунок варіантно-варіаційних змін основної теми у партії соліста. *Перша тема* закінчується тріольними фігураціями, що виконують функції зв'язки з другою темою.

*Друга тема* лірично-наспівного характеру. Тема широкого дихання з короткими фіоритурами у супроводі гармонічних фігурацій змінюють образну парадигму. Перехід у паралельну тональність *C-dur* та зменшення гармонічних відхилень надають «мрійливості» тематичному матеріалу. Ефект посилюється і за рахунок розрідженості фактури.

Після нетривалої квазірозробки, *друга тема* переходить у *третю тему*, що побудована на загальних формах руху: швидких гамоподібних пасажах соліста у тональності *C-dur*. Активний рух підкреслюється акордами оркестру, що акцентує тематично-інтонаційні точки. По завершенню *третьої теми* вступає *епізод* з оркестровою темою, побудованою на тематичному матеріалі *інтродукції*, підготовлюючи *репризу*.

*Реприза* являє собою повторення *головної, побічної* партій та *епізоду* із змінами. *Головна партія* проходить у тональності *a-moll* без метаморфоз, але замість розвиваючого розділу-зв'язки отримує інший віртуозний *епізод* із тематичним комплексом на основі *інтродукції*. *Побічна партія та епізод* проходять у однойменному *A-dur*. Зміни відбуваються лише завдяки варіантному перетворенню основних тем. *Кода* побудована на загальних формах руху та слугує ефектним завершенням твору, відповідаючи жанровій концепції концерту.

Аналізуючи партію соліста-скрипаля, домрист виконавець повинен створити інтерпретаційно-артикуляційний план, бо *Концерт* є оригінальним скрипковим твором з характерними прийомами звуковидобування. Тому необхідна максимальна точна передача скрипкового штриху на домрі.

Із вступом соліста у *першій темі* на половинній ноті *ля-малої* октави, доцільним починати грати на тремоло для подовження та філірування звуку.

Наступні тріолі граються змінним ударом, бо у цьому темпі вони звучать з короткою тривалістю. Потрібно домогтися максимальної злитності, враховуючи смичкове легато над нотами. Слід зауважити, що друга (слабка) нота тріолі грається з удару вгору – наступними перемінними ударами досягається інтонаційне *крецендо* до *до-третьої* октави. Пунктир у вигляді *до-сі-третьої* октави під *лігою* виконується на тремоло із зняттям з наступним тремоло на половинній та четвертній нотах (див. Додаток 2.1).

Виокремлюються характерні тенденції: легато великих та середніх тривалостей грається на тремоло, коротких – ударом; зміна скрипкового смичка імітується за рахунок «тремоло зі зняттям і знову тремоло». У подальшому виконанні *першої теми*, охарактеризовані вище артикуляційні прийоми є подібними, бо зв'язані з фактором тематизму. Виключення складає гра інтервалів та акордів: з урахуванням смичкового легато, вони виконуються завжди на тремоло.

Зв'язка між *першою* та *другою* темами – тріольні фігурації – також потрібно виконувати перемінним ударом, як короткі тривалості. У *другій темі* фразувальні ліги імітуються за допомогою безперервного тремоло. По закінченню ліги робиться невеличкий «*люфт*». Акценти виконуються у вигляді тремоло з натисканням на струну. Динамічна градація робиться за допомогою збільшення сили удару і амплітуди руху правої руки. Маркато грається на тремоло, кожна нота окремо і з «натиском» (див. Додаток 2.2).

*Третя тема* через короткі шістнадцяті тривалості у швидкому темпі потребує гри перемінними ударами короткої амплітуди. Мордент вимагає дрібної медіаторної техніки, оскільки в домровому виконавстві для загального його [морденту] звучання потрібні рівномірні по швидкості і звуку удари вгору-вниз, а також синхронізації правої і лівої рук.

У *репризі* артикуляційні прийоми повторюється. Виняток складає гра іншого *епізоду-зв'язки* між першими двома темами. Тріолі із легато на слабких нотах потребує окремого домрового прийому «*ковзання*». Перші дві ноти граються вгору, третя в тріольній фігурації – вниз. Це використовуються у

кожній тріолі крім з'єднуючих місць і найпершої тріолі – там удари перемінні (див Додаток 2.3).

### **3.3. Виконавська модель інтерпретації «Ескізу в молдавському стилі»**

#### **Л. Колодуба**

Академічне музичне мистецтво України вражає своїм розмаїттям. У кожному великому місті є філармонії, оперні та балетні театри, на сцені котрих виконуються опуси різних епох та стилів. Проте самотність української «серйозної» музики виявляється у її композиторських школах. Формуючись і розвиваючись, здебільшого, біля музичних інституцій у Києві, Львові, Одесі, Харкові та Дніпрі, вони познайомили світ з іменами багатьох митців, що творили і творять нову музику. Серед плеяди київських та харківських майстрів неможливо пройти мимо постаті Л. Колодуба.

Лев Миколайович Колодуб (1930–2019) – український композитор, педагог, музично-громадський діяч, професор Національної музичної академії України імені Петра Чайковського. Заслужений діяч мистецтв Української РСР (1973). Народний артист України (1993). Лауреат Шевченківської премії (2010). Президент Асоціації діячів духової музики України. Голова правління Музичного фонду України (1988–1994) та Київської організації НСКУ (1994–1999).

Факти з біографії творця ускладнюють точну атрибуцію його до харківської або київської композиторської шкіл. Народився майбутній композитор 1 травня 1930 у Києві. Змалечку він познайомився з музикою: мати була оперною співачкою, а бабуся – вчителькою музики. Згодом родина перебралася до тогочасної столиці – Харкова, де згодом Л. Колодуб був зарахований до Харківської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату як кларнетист до класу Г. Рикова [11, с. 16]. Там же він і починає свої перші спроби в композиції.

По закінченню повного курсу навчання у 1949 році, Л. Колодуб вступає до Харківської консерваторії (нині – Харківський національний університет



мистецтв імені І. П. Котляревського) як композитор у клас професора М. Тіца. По закінченні консерваторії він повертається на «малу Батьківщину» – до Києва, де спочатку викладає музично-теоретичні предмети у Київському театральному інституті, а з 1966 року починає працювати у Київській консерваторії (нині – Національна музична академія України імені Петра Чайковського). Відтоді життя композитора назавжди пов'язане із викладанням у цій музичній alma mater. З 1977 року він є доцентом, а з 1985 – професором консерваторії. У 1997 році очолює новостворену кафедру музично-інформаційних технологій. У 1994–1997 роках Л. Колодуб був також головою Київської міської організації Національно спілки композиторів України. Серед його учнів відомі зараз українські композитори С. Бедусенко, І. Демарін, О. Жилінський, С. Луньов, О. Осадчий, В. Польова, О. Яворик. Помер маестро 23 лютого 2019 року у місті Києві на вісімдесят дев'ятому році життя.

Л. Колодуб був вельми плідним композитором. По собі він залишив безліч творів різного масштабу: чотири опери, чотири оперети, два балети, чотирнадцять концертів для різних інструментів, чотири концертино, музика до кінофільмів та драматичних спектаклів, дванадцять симфоній, твори для симфонічного оркестру (увертюри, поеми, рапсодії) та безліч творів камерних жанрів для соло та ансамблю. Крім того, він здійснив транскрипції, оркестрування та редагування творів М. Лисенка, В. Косенка, М. Вериківського, Л. Ревуцького, М. Тіца, А. Штогаренка.

Враховуючи такий значний творчий доробок, стає зрозумілою невичерпність творчих ідей композитора. В його опусах можна віднайти як лірико-філософський роздум над одвічними проблемами буття, так і відображення нескінченно широкого світу народно-поетичної фантазії.

Твір *«Ескіз в молдавському стилі»* написаний для скрипки у супроводі фортепіано. З точки зору стильової атрибуції, п'єса являє собою взірць «академізації» народної творчості. Для надання молдовського колориту, композитор імітує моделі народних танців цієї країни, а саме – *хору та молдовеняску*.

Враховуючи зв'язок із народним мелосом, музична мова характеризується наявністю з одного боку «поспівкових» тем з опорою на терцово-квінтові інтонації, а з іншого боку – тем «широкого дихання» з секундовими інтонаціями та великою кількістю мелізмів. Крім того, характерними є і способи розвитку – варіантно-варіаційний, розробковий, секвенційний та імітаційний. Ці принципи дозволяють визначити музичну мову як «неофольклоризм».

Як композитор ХХ століття, Л. Колодуб комбінує народні моделі зі строкатою і ускладненою гармонією, яка спирається на засади класико-романтичної традиції в поєднанні з віяннями модерну (а саме – *неомодальності*). Знов-таки, в якості придання своїй музиці молдавського колориту, автор часто використовує так звані мажорну та мінорну «циганські гами» – звукоряди, що у своїй структурі мають збільшені секунди між сусідніми ступенями.

Композиційна будова являє собою стандартну *тернарну (тричастинну)* форму з *інтродукцією*. *Інтродукція* стилізована як типове «запрошення до танцю», що гралося солістом-виконавцем на побутових урочистостях. У помірному темпі (*andante*), квазі-імпрровізована, речитативна, вона складає враження вільної за темпом та метром, проте є ретельно нотованою. Фактура фортепіано при цьому не є об'ємною, аби не закривати собою скрипку.

*Розділ А* – імітація *молдовеняски*, що за композиційною структурою схожа на форму рондо (заспів *a* – приспів *b* – заспів *a*). Проводячи аналогії з молдавським танцем, композитор використовує швидкий темп (*allegretto*), короткі теми мотиви, сталий план у тональності *d-moll*, та чітко акцентовану ритміку. Танцювальна стихія підтримується басо-акордовим акомпанементом.

*Розділ В* будується на зовнішньому контрасті у помірному темпі (*andante*). Завдяки такому неспішному руху є можливим повернення тематичної квазі-імпрровізаційності, але тематичний матеріал відрізняється від *інтродукції* та корелюється з швидким розділом. Ритміка стає безакцентна, мотиви – «широкого дихання». Зміну характеру підкреслює нестійкий тональний план

кварто-квінтового співвідношення: *g-moll – c-moll – f-moll (As-dur*, як паралель). Фортепіано виконує контрапунктуючу функцію, та функцію гармонічного фону. Розділ завершується *каденцієттою* соліста, утворюючи тематичну арку з *інтродукцією*.

*Розділ А1* – реприза. Повернення танцювальної стихії у швидкому темпі. Тематизм трансформується, але якісних змін не відбувається, бо метаморфози створюються за рахунок фіоритур. На відміну від тематизму, структура розділу не змінюється зовсім; лише в кінці з'являється додатковий кадансовий зворот з сфорцандним останнім акордом, бо того потребує музична лексема яскравої «фінальної крапки».

Як твір ХХ століття, *Ескіз* легше адаптується до виконання на домрі. Але велика кількість виразових засобів, які використовується скрипкою, вимагає детальної чіткості та вивіреності при виборі артикуляційних прийомів, бо вони корінним чином впливають на виконавську інтерпретацію.

Вступ в *інтродукції* соліста короткою *тридцять-другою* нотою після паузи на слабку долю з наступною *половинною*, натякає на гру спочатку ударом верх з подальшим тремоло. Подовжуюча ліга між трьома нотами вказує на необхідність густого тремоло з невеликим крещендо. Інші ритмо-формули у вигляді «*тридцять-друга – чверть*» або «*тридцять-друга – восьма*» граються подібно до початку. Наступні у цифрі 1 *шістнадцяті* тривалості в темпі *Andante* граються на тремоло; виняток становлять затакти з *тридцять других*, що, як було з'ясовано раніше, граються ударом вгору. У цифрі 2 *форшлаг* грається за рахунок лівої руки із тремоло у правій, а прийом *піцикато* потрібно виконувати великим пальцем правою руки без медіатора. Через складність виконання штучних флажолетів у повільному темпі цифри 3, замість них граються звичайні ноти на октаву вище з тембральним перефарбуванням за рахунок положення правої руки відносно лівої (див. додатки 2.4 та 2.5).

Разом із зміною темпу у *розділі А* (цифра 4), змінюється і артикуляційне трактування *шістнадцятих* нот – їх необхідно грати перемінним ударом. Смичкові ліги імітуються за рахунок незначного *тенуто* на першій ноті. Цифра

5 (повтор теми) грається ближче до підставки. Це зазначено в скрипкових нотах як «*sul ponticello*». У домри такий прийом так само можливий; він потрібен для різноманітності тембрального забарвлення при повторі нотного матеріалу. В цифрах 6 і 7 дві *шістнадцятих* граються окремо перемінним ударом, *чверть* – на тремоло зі зняттям, наступні *шістнадцяті* знову ударом, окрім пунктирного ритму під лігою (там потрібне тремоло з ударом). Оскільки текст не відрізняється, доцільним є повторення прийому «*ordinario-sul ponticello*» (див. Додаток 2.6). Цікавою є технічна задача в цифрі 8: у скрипкових нотах зазначено спочатку *піцикато* з наступною грою смичком. При швидкому темпі, ноти під лігою смичком, граються на тремоло ще й з акцентом. Так як немає часу перекладати медіатор і грати піцикато великим пальцем, воно грається середнім. (див. Додаток 2.7.)

Повернення помірному темпу у *розділі В* (цифра 9) призводить до використання основного артикуляційного прийому – тремоло. Смичкове легато грається або з люфтом між тремоло, або з «натиском» на першу під лігою ноту. Трелі з цифри 10 граються за рахунок комбінації швидкої зміни пальців лівої руки на тремоло у правій, що імітує скрипкову трель. Акорди у цифрі 11 мають вигляд швидкого *арпеджіато* з акцентом і подальшим тремоло верхньої ноти. (див. додатки 2.7 та 2.8). Починаючи з цифри 13, *шістнадцяті* тривалості доречно грати послідовними ударами вниз, для підкреслення подальшого *ачелерандо*. Але цифра 14 являється *каденцієттою* соліста, що вимагає повернення до прийому густого тремоло, бо за допомогою нього можна домогтися інтонаційної лінеарності з філіруванням. Виняток складають останні тривалості в *каденцієтті*, які виконуються за допомогою зміни пальця на кожній ноті. Це необхідно для артикуляційного розподілу нот однакової звуковисотності (див. додатки 2.9 та 2.10)

У *репризі (розділ А1)* доречним є повторення техніко-артикуляційних засобів, що ними користувалися у *розділі А*. Для тембрового переосмислення рекомендується чергувати звичайний спосіб гри з грою біля підставки.

Останній акорд грається швидким ударом по усіх струнах – так, по-перше, легше визвучити всі ноти акорду, а по-друге, зробити необхідне *сфорцандо*.

**Висновки до Розділу 3.** Виконавська інтерпретація – один із найважливіших термінів, що ним оперують сучасні українська та світова виконавська, педагогічна та музично-наукова спільноти. Вона передбачає розкриття художнього задуму автора композиції через призму власної художньо-філософської та техніко-артикуляційної концепції. В аспекті домрового виконавства доцільним є комбінування виконавської інтерпретації із виконавським перекладенням, що ґрунтується на концепції, запропонованій українським музикознавцем В. Москаленком.

*Концерт* Ж. Б. Акколаї та *Ескіз* Л. Колодуба при інтерпретації їх на домрі потребують від виконавця вирішення широкого спектру задач. Окрім суто естетично-художнього ідейного задуму, потрібно проробити детальний підбір штрихових засобів.

Як твір романтичної епохи, *Концерт* Ж. Б. Акколаї вимагає широти виконавської емоції, блискучої техніки виконання та легатності. *Ескіз* Л. Колодуба, навпаки, як твір ХХ століття, вимагає, окрім суто технічного арсеналу, особливого підходу в трактуванні на домрі характерних скрипкових засобів, що ними насичений нотний текст.

## ВИСНОВКИ

Органологія домри має хоча і переривчасту, але яскраву історію, в якій були періоди кризи і розквіту. Наприкінці XIX століття силами реконструктора В. Андрєєва вона увійшла до професійної ансамблево-оркестрової концертної практики. До сольного виконавства домра еволюціонувала двома векторами: 1) адаптація конструкції «*андріївської*» *триструнної квартової* домри під потреби солістів; 2) створення принципово іншого інструменту з власними темброво-виразними можливостями.

У 1908 році Г. Любимовим була сконструйована сучасна *чотириструнна* домра з *квінтовым* строем, що полегшував вибір репертуару, дозволяючи виконувати скрипкові та мандолінні твори без суттєвих художніх і смислових втрат. Для закріплення домри на академічній сцені, окрім перекладень народних пісень, адаптацій та редакцій класичних опусів, оригінальні твори починають писати талановиті виконавці-домристи та деякі професійні композитори. Більшість творів середини XX століття складають репертуар саме триструнної домри. Для чотириструнної домри ситуація корінним чином змінилася в останній третині XX століття, коли композитори не-домристи стали дедалі активніше писати масштабні опуси, орієнтовані саме на цей інструмент.

Сучасним домристам-виконавцям доступний великий арсенал засобів для відтворення усіх складових музичної мови. Завдяки широкому діапазону, тотожному скрипковому, матовому округлому тембру та можливості його переобарвлення, специфіці звучання кожної зі струн, широкому динамічному спектру, великій кількості техніко-артикуляційних прийомів на кшталт удару, тремоло, піцкато, гліссандо, флажолетів тощо, домра за короткий час – усього за сто років – закріпилася на сцені в якості академічного сольного інструменту.

Скрипка, як і домра, вийшла із народного інструментарію в XVI столітті. Від того часу її конструкція залишається незмінною. Своїми широкими і різноманітними виразовими можливостями (діапазон у п'ять октав, безперервність звучання, кантиленність, рівність різних регістрів, нетемперованість, швидка пасажна техніка, поступовість динамічних змін,

багатство штрихової палітри завдяки застосуванню смичка тощо) вона швидко завойовувала любов у професійних музикантів, ставши чи не найважливішим інструментом на кожному етапі розвитку європейського музичного мистецтва.

Така тенденція дозволила скрипці впливати на формування нових жанрів та навіть інструментальних складів. До її репертуару входять твори малої (прелюди, ноктюрни, елегії, вокалізи, ескізи і таке інше), великої (варіації, рондо, сонати, фантазії, поеми, рапсодії), поліфонічної (прелюдії, токати, канони, фуґи), циклічної (сюїти, партити, концерти, симфонії-концерти) та специфічної ансамблевої (фортепіанні та струнні тріо/квартети/квінтети) форм. Оскільки власне домровий репертуар обмежується обробками та оригінальними композиціями ХХ – початку ХХІ століть, вищеназвані жанри скрипкової літератури презентовані в сучасній домрово-виконавській практиці у вигляді перекладень задля історико-стильової стрункості.

Із розвитком композиторської думки та ускладненням музичного письма еволюціонує і виконавська техніка. Така кореляція можлива через взаємодію інструменталістів-віртуозів із композиторами (хоча до ХІХ століття включно ці дві сфери були нероздільні), що у подальшому підвищує загально-виконавський рівень.

Для формування сучасного домриста-віртуоза та розширення його репертуарного багажу доцільним є виконання скрипкових перекладень. У процесі гри виникає феномен, що має назву «*виконавська інтерпретація*». Під цим терміном розуміється розкриття виразово-сміслових можливостей музичного твору через власну виконавсько-технічну концепцію. В аспекті домрового мистецтва важливого значення набуває комбінація виконавської інтерпретації із виконавським перекладенням. Таким чином створюється концепція *триступеневої інтерпретації* скрипкових перекладень домристом-виконавцем, яка полягає у наступних рівнях:

1) аналіз та розшифровка музичної семантики, закладеної композитором у нотний текст;

2) виконавське перекладення на ментальному рівні, без матеріального втілення у вигляді нотного тексту (тобто готової редакції);

3) виконавська інтерпретація, в основі якої лежить індивідуально-стилістична концепція твору.

На прикладі аналізу двох скрипкових творів різних епох було розглянуто яким чином можна досягти естетично-художньої цілісності з урахуванням можливостей двох інструментів – домри та скрипки.

У Концерті №1 для скрипки з оркестром Ж. Б. Акколаї, який написаний у романтичну епоху, легше вибудувати артикуляційний план, адже однакові музичні лексеми потребують тотожного технічного вирішення. Проте досягти ефекту романтичного ліричного рубато на щипковому інструменті важче, оскільки необхідно використовувати характерні прийоми, які певним чином замінюють скрипкові штрихи: скрипкове легато, що виконується на один смичок, замінюється домровим «густим» тремоло із філіруванням; швидкі легатні пасажі та мелізми граються перемінним ударом із плавною зміною звуковисотності лівою рукою; тріолі із легато на слабких нотах виконуються специфічним прийомом «ковзання».

Навпаки, «Ескіз в молдавському стилі» Л. Колодуба для скрипки з фортепіано легше адаптувати для домрового виконавства, адже в основі твору закладена композиційна модель, побудована на народному мелосі. Однак, з огляду на час створення (остання третина ХХ століття), нотний текст рясніє великою кількістю специфічних скрипкових прийомів. Це вимагає від виконавця на домрі детально розробити артикуляційний план, який відхиляється від початкового технічного задуму композитора, але виходить із самої семантики, закладеної у тексті. Так, переосмислюється застосування тремоло при скрипковому легато: залежно від темпу, цей штрих [тремоло] замінюється на удар, або комбінується коротке тремоло із ударом. Чотиризвучні акорди, що на скрипці граються «ламаними», домрист може або тремоловати цілком, або арпеджувати із продовженням тремоло на верхній



ноті (хоча це і нагадує скрипкове виконання акорду, проте через акустичні особливості домри усі її струни деякий час продовжують звучати). Скрипкові флажолети за окремих умов можуть дублюватися і домрою (частіше – натуральні), проте у більшості випадків замінюються грою *ординаріо* октавою вище із тембровим переобарвленням правою рукою.

Оскільки постійно виникають нові перекладення скрипкової літератури для домри, тематика цього дослідження може бути розширена в екстраполяції на інші зразки смичкового репертуару.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 375 с.
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва : Музыка, 1965. 74 с.
3. Барсова И. Книга об оркестре. Москва : Музыка, 1968. 232 с.
4. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. Москва : Музыка, 1972. 195 с.
5. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы: исследование. Москва : Музыка, 1978. 254 с.
6. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. Москва : Музыка, 1989. 228 с.
7. Богатирьова Т. І. Особливості виконавської інтерпретації скрипкових творів на домрі // Культура та інформаційне суспільство ХХІ століття : матеріали всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених, 23-24 квітня 2020 р. / За ред. проф. В. М. Шейка та ін. Харків : ХДАК, 2020. С. 78-80.
8. Борисенко М. Ю. 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. 18 с.
9. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис... канд. мистецтвознав : 17.00.03 / Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 21 с.
10. Гайденко А. Инструментознаводство та основи теорії інструментування : підруч. Харків : Майдан, 2010. 156 с.
11. Загайкевич М. Левко Колодуб. Творчі портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1973. 57 с.
12. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. Москва : Музыка, 1976. 153 с.

- 13.Иванов П. Царская грамота в Белгород об исправлении нравов и уничтожении суеверий (от Алексей Михайловича) / Описание государственного архива старых дел. Москва, 1850. С. 296-299.
- 14.Интерпретация // Философский энциклопедический словарь. изд. 2-е. Москва: Советская энциклопедия, 1989. 814 с.
15. Имханицкий М. История исполнительства на русских народных инструментах : учеб. пособ. Москва : РАМ им. Гнесиных, 2002. 340 с.
- 16.Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX в. / перевод К. Иванова. Москва : Музыка, 1976. 182 с.
- 17.Концерт симфонічної музики 27 листопада / Події листопада. <http://num.kharkiv.ua/1421-podii-listopada-2019#q12>
- 18.Костенко Н. Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис... канд. искусствовед. : 17.00.03 / Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2009. 270 с.
- 19.Левчук Л., Панченко В., Шинкаренко О. Історія світової культури : навч. посіб. Київ : Центр учбової літератури, 2010. 115 с.
- 20.Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырехструнной домре. Киев : Музична Україна, 1989. 152 с.
- 21.Махан В. Домра: История домры. <https://domrist.ru/encyklopediya/istoriya/istoriya-domry.php>
- 22.Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособ. Москва, 1986. Изд. 3-е. 312 с.
- 23.Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.
- 24.Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб. Київ, 2013. 134 с.
- 25.Мюллер Т. Полифония : учебник. Москва : Музыка 1989. 280 с.
- 26.Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва : Музыка, 1988. 254 с.
27. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке : учеб. пособие. Москва : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. 248 с.

28. Пересада А. И. Справочник домриста. Краснодар : Краснодарское издательско-полиграфическое производственное предприятие, 1993. 400 с.
29. Пистон У. Оркестровка / пер. К. Иванова. Москва : Сов. композитор, 1990. 464 с.
30. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // Культура України. Вип. 46. Харків : ХДАК, 2014. С. 267–275.
31. Радван Н. Проблемы исполнительской техники в контексте становления и развития классической скрипичной школы // Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 14 : Теорія і методика мистецької освіти. 2015. Вип. 18. С. 319–324. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu\\_014\\_2015\\_18\\_75](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nchnpu_014_2015_18_75)
32. Ритурнель / Словник української мови: в 11 томах. Том 8, Київ : Наукова думка, 1977. С. 545.
33. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Ленинград : Музыка, 1977. 160 с.
34. Смирнова Т. М. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Воронежский гос. институт искусств. Воронеж, 2016. 168 с.
35. Соловьёв Н. Ф. Инструментальная музыка // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т., 4 доп.). СПб., 1890–1907.
36. Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия. Т. 3. Москва, 1976, стлб. 730.
37. Ценова В. Теория современной композиции. Москва : Музыка, 2005. 400 с.
38. Цытович Т. Э. Музыка Австрии и Германии XIX века. Книга Первая. Москва : Музыка, 1975. 340 с.
39. Чистякова Н. В. Органология скрипки: мифы и факты о происхождении инструмента и скрипичного ансамбля // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2014. Вип. 4. С. 72-77. Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho\\_2014\\_4\\_14](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2014_4_14).

40. Чулаки М. Инструменты симфонического оркестра. Москва : Музыка, 1972. 177 с.
41. Шейко В. М., Богущкий Ю. П., Кушнаренко Н. М. Наукова творчість у галузі культурології і мистецтвознавства : навч. посіб. Харків : ХДАК, 2016. 330 с.
42. Шиндер Л. Н. Штрихи струнной группы симфонического оркестра. Санкт-Петербург : Композитор, 2000. 62 с.
43. Ямпольский И. М. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. Москва : Советская энциклопедия, Советский композитор, 1974. Т. 2. 480 с.
44. Campen A. "The music-bow from prehistory till today". HarpHistory.info. [http://www.harphistory.info/index.php?option=com\\_content&view=article&id=65&Itemid=17&lang=en](http://www.harphistory.info/index.php?option=com_content&view=article&id=65&Itemid=17&lang=en)
45. Concerts from my childhood. <https://www.gramophone.co.uk/review/itzhak-perlman-concertos-from-my-childhood>
46. Konzertstück <https://www.britannica.com/art/Konzertstuck>
47. Jean-Baptiste Accolay. <https://www.svm.be/content/accolay-jean-baptiste?display=biography&language=en>
48. Schauensee M. Two Lyres from Ur. Philadelphia: University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, 2002.

#### Нотні та відеоматеріали

49. Акколаи Ж.-Б. Концерт №1 для скрипки з оркестром a-moll – ноти.
50. Колодуб Л. "Ескіз в молдавському стилі" – ноти.
51. Колодуб Л. "Эскиз в молдавском стиле". Исполняют И. Чернявский (скрипка), О. Любченко (фортепиано). [https://www.youtube.com/watch?v=zyti5X\\_nQbE&ab\\_channel=MichaelLyubchenko](https://www.youtube.com/watch?v=zyti5X_nQbE&ab_channel=MichaelLyubchenko)
52. Колодуб Л. "Эскиз в молдавском стиле", С. Цинцадзе "Сачидао" 6.12.2017 (исполняют "Fantasy Duo" (Дует "Фантазия") в составе Савченко Ю. (баян) и Воробьева А. (домра), студентки ХНУИ им. Котляревского).

[https://www.youtube.com/watch?v=qJhtvmr0h1Y&ab\\_channel=%D1%8E%D0%BB%D1%8F%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE](https://www.youtube.com/watch?v=qJhtvmr0h1Y&ab_channel=%D1%8E%D0%BB%D1%8F%D1%81%D0%B0%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE)

53. Accolay J.B. Violin Concerto in A minor - Itzhak Perlman

[https://www.youtube.com/watch?v=ggMPSbSyynY&ab\\_channel=HebertGrane](https://www.youtube.com/watch?v=ggMPSbSyynY&ab_channel=HebertGrane)

## ДОДАТКИ

### Додаток 1. Музичний лук



Додаток 1.1. Танбур

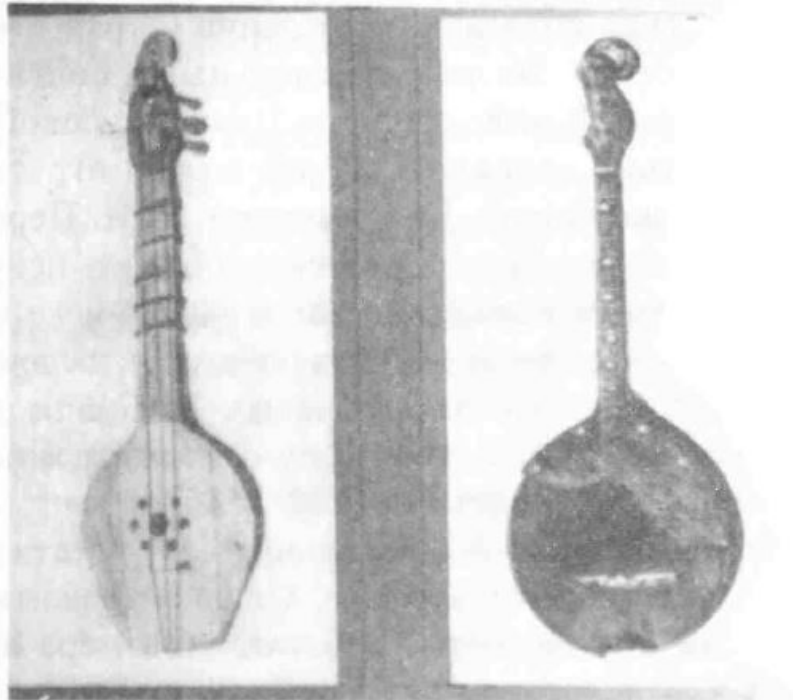




Додаток 1.2. Аль-уд



Додаток 1.3 В'ятська домра та реконструкція В. Андрєєва



Додаток 1.4. Барокова скрипка роботи А. Амати



Додаток 2 Фрагмент Фуги із сонати № 1 для скрипки соло І. С. Баха

4

**Fuga.**

**Allegro.**



Додаток 2.1. Перша тема Концерту Ж. Б. Акколаї)

**Allegro moderato**

20



Додаток 2.2 Друга тема Концерту Ж.Б. Акколаї

*a tempo*

*p con espressione*

60

65

Додаток 2.3. Зв'язка-епізод у репризі Концерту Ж.Б. Акколаї

*a tempo*

133

*p*

## Додаток 2.4. Інтродукція з «Ескізу» Л. Колодуба

Додаток 2.5. Кінець Інтродукції та початок Розділу А з «Ескізу» Л. Колодуба

Додаток 2.6. Розділ А, цифри 6 та 7 з «Ескізу» Л. Колодуба

Додаток 2.7. Кінець розділу А, початок розділу В з «Ескізу» Л. Колодуба

Додаток 2.8. Розділ В, цифри 10, 11 з «Ескізу» Л. Колодуба



Додаток 2.9. Кінець розділу В, цифри 12 та 13, початок каденції з «Ескізу»  
Л. Колодуба

Додаток 2.10. Каденцієтта з «Ескізу» Л. Колодуба