

швидкому темпі), одного ладу першої ступені дійсно достатньо. Блюзовий лад можна трактувати як іонійський лад із додаванням «блюзових нот» (ІІІЬ та VIІЬ). Зрештою виходить, що це є еквівалентом гіпофрігійського ладу тональності шостої ступені (Am), фрігійського — другої (Dm), еолійського — п'ятої (Gm), лідійського — третьої (Ebm), іонійського — сьомої (Bb-maj). Отже, мелодична імпровізація із застосуванням звуків одного тонічно-блюзового ладу є рівноцінною за звучанням не лише для тональності першої ступені, але й для усіх інших. Водночас соліст стежить за тим, які звуки будуть найбільш доречними в тому чи іншому місці форми. В аудіозаписі ми чуємо, що імпровізація Татевік Оганесян є цілісною та майстерно упорядкованою, голосоведення не містить у собі «зайвих» звуків, усі вони гармонійно поєднуються між собою.

Вокальна імпровізація виконується у супроводі фортепіано, контрабасу та барабанів. Звуковий діапазон вокального соло здебільшого є середнім, де охоплюється рівно дві октави — від «соль» малої октави до «соль» другої.

Якщо тема у вокальному виконанні є вербальною, то імпровізація представляє собою скет — джазовий літерно-складовий спів. У цьому випадку протягом всього часу абсолютну більшість мають сполучення, що починаються з приголосних літер. Серед них — «бе», «бу», «бо», «бду», «бди», «ди», «дау», «ла», «ле», «лу», «пе», «пи», «ти», «ре», «ру» та ін. Серед таких, що починаються з голосних, зустрічаються «а», «ап», «оф», «обі», «ей» тощо. Усі склади фонетично між собою пов'язані, і тому поєднуються у нерозривну мініпослідовність та утворюють мотив — «бе-ду-ди-ат», «лид-ди-дау», «лед-ле-ли», «бе-ру-де-пойя», «ру-ай-реп-до-бу-ди», «хед-ле-ле-уи», «а-бе-пе-ти», «о-во-бе-ти» «пе-ре-бе», «де-доу-пе», «де-доу-по», «де-льоб-бе-ди-ди», «щеп-ле-леп-ей» і т. д. Мотиви пов'язуються у цілісні фрази, як, наприклад, «е-ле-лед-ле-ли+е-ле-лед-ле-лу+е-ле-лед-ле-ла»; «пе-ре-бе+де-доу-пе+пе-ре-бе-де-доу-по+пе-ре-бе+де-льоб-бе-ди-ди» тощо. Часто на послідовність декількох складів підряд припадає один звук, але в більшості випадків кожне наступне сполучення літер є носієм «нового» звуку, що в цілісному результаті утворює різноманітну мелодичну лінію.

Таким чином, джазова пісня Татевік Оганесян “A Foggy Day” відповідає усім основним ознакам джазового стилю бібоп. Зокрема, вокальна імпровізація характеризується інструментальним типом голосоведення та інструментально-фонетичною імітацією (скет). Примітним є те, що імпровізація побудована на блюзовому ладі основної тональності. На початку та наприкінці твору представлена інтерпретація стандарту Дж. Гершвіна, а в середині виконується авторська імпровізація Т. Оганесян, в чому і полягає авторський, неповторний та креативний підхід співачки до загальновідомого композиторського матеріалу.

М. Гольштейн

«УГОРСЬКІ РАПСОДІЇ» Ф. ЛІСТА: БОГЕМНИЙ СТИЛЬ ВИКОНАННЯ

М. Holshtein

F. LISZT'S “HUNGARIAN RHAPSODIES”: BOHEMIAN PERFORMANCE STYLE

«Угорські рапсодії» — своєрідні національно-романтичні, епічні поеми Ф. Ліста. Назва циклу свідчила про прагнення перейти від лірико-драматичних форм до епічного жанру — рапсодії, оснований на фольклорі або близького до фольклору матеріалу. Назва жанру виникла у зв'язку з епічним елементом, який

Ф. Ліст знаходив в угорській музиці XIX ст. у виконанні циган. Тому в «Угорських рапсодіях» композитор використав мелодії, які нагадували богемний (циганський) виконавський стиль.

Для характеристики так званої циганської музики, яку Ф. Ліст наслідував у своєму циклі, американський музикознавець і піаніст Джонатан Беллман запропонував стиль *hongrois*. Британський піаніст і музикознавець Айан Пейс підсумував атрибути, на яких Беллман склав найповнішу на сьогодні систематику елементів циганської музики, що використовувалися композиторами як складові цього стилю:

1. Імітація циганської гри на скрипці — охоплює дрібні, дзвінкі орнаменти та витончені ноти, крайності регістру, чергування між подвійними зупинками та значно нижчими одиничними нотами, піцкато, розширені орнаментальні пасажі, схожі на каденцію, виразний орнамент у повільній музиці, екстравагантне, вільне *rubato*.
2. Імітація тарогато, схожого на середньовічний музичний інструмент, соло на кларнеті чи гобої — продумані фігури повороту та віртуозних пасажів.
3. Імітація волинки — монотонні квінти в басах у поєднанні з мелодіями в межах октави.
4. Імітація цимбал — тремоло і репетиції.
5. Імітація циганської вокальної музики, а також власні інструментальні імітації голосу циганів — витончені ноти більш ніж на квінту вище основної ноти та подвоєні паралельні терції та сексти.
6. Вибір характерних ритмічних малюнків, у тому числі спонди (довгий-довгий), хорія́мб (довгий-короткий-короткий-довгий), ломбардський або шотландський снєп (наголошений короткий-довгий), анапест (наголошений короткий-короткий-довгий) і пунктирний ритм. Найхарактернішим з усіх є *bókazó* («пританцювання»), з пунктирним ритмом на довшій ноті, яка також поєднується зі специфічним мелодійним обертом.
7. Помітне використання інтервалу підвищеної секунди, що лежить в основі «циганської гами». Підвищений четвертий ступінь гами в мажорному ладі також дуже помітний у стилі *hongrois*, хоча це не обов'язково замінює чисту кварту.
8. Використання «куруцької кварти», чергування між квінтою гами та верхньої прими.
9. Багато раптових гармонійних зрушень, які не слугують функціональній меті, хоча іноді пов'язані з особливостями «циганської гами».
10. До вищезазначених особливостей стилю *hongrois* Айан Пейс додав такий тип супроводу, який складається з окремих нот або октав, що чергуються з вищими акордами.

Однією з особливостей рапсодій, визнаних репрезентативними для стилю *hongrois*, є використання гами $c d e b f\# g a b b c'$, що визначається угорським композитором як так звана циганська гама. Крім того, Ф. Ліст імітував на фортепіано звуки таких інструментів, як скрипки та цимбали, які традиційно зустрічаються в циганських оркестрах, що грають на території Угорщини. Авторські ремарки композитора в нотних текстах Угорських рапсодій, такі як «гра в циганському стилі», вказують на віртуозність циганських музикантів

Ф. Ліст детально описує «три основні моменти, які складають богемний характер» і з яких випливають усі особливості мистецтва, а саме інтервали, ритм й орнаментику. А. Пейс підсумував атрибути, які зазначає композитор.

Інтервали. Мінорна гама майже завжди містить збільшену кварту, зменшену сексту та збільшену септиму.

Орнаментика. Майже всі мелодії прикрашені з їх початкової форми. Більшість виконань на смичкових інструментах закінчується орнаментациєю. Проте мелодії все ще зберігають «незмінний відбиток шляхетності у вираженні страждання та гідності» навіть без прикрас, і це проявляється під незвичайним показом.

Ритми Ф. Ліста надзвичайно гнучкі, з нескінченним діапазоном різноманітності. Втілення ритму та ритмічних комбінацій використовується, щоб викликати образи «вогню, гнучкості, хвилястості, натхнення чи фантастичного капризу». Ф. Ліст також наголошує на спонтанності, залученій у музику, на способах, якими звучність то градується, то протиставляється, то розподіляється між різними нотами теми. Контрасти та «вічні протилежності» є основними характеристиками композиторської та виконавської інтерпретацій композитора національної музики.

Отже, богемний стиль виконання «Угорських рапсодій» визначається імітацією звучання народних інструментів, циганської гри на скрипці, а також циганської вокальної музики. Не менш важливими елементами богемного характеру є застосування специфічних гам, інтервалів, гармонійних зрушень, ритмічних малюнків, орнаментики та ритмів.

Д. Іваницька

ВИКОНАВСЬКА СПЕЦИФІКА ДОМРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ СОНАТ Д. СКАРЛАТТІ

D. Ivanytska

PERFORMANCE SPECIFICITY OF DOMRA INTERPRETATION OF SONATAS BY D. SCARLATTI

Сонати Д. Скарлатті досить широко представлені в концертному та педагогічному репертуарі домристів. Їх виконання є окремою сферою наукових досліджень, що зумовлено особливостями уртексту як першоджерела й ключового чинника у трактуванні композицій, а також існуванням численних версій редакторських правок, вагомою складовою яких є вказівки стосовно динаміки, аплікатури, фразування, артикуляції, мелізматики.

Важливими аспектами інтерпретації цих творів на домрі, як і на інших інструментах, безумовно, залишаються осмислення архітектоніки кожної сонати, особливостей темпоритміки, вокально-інтонаційних, танцювально-ритмічних, поліфонічних, імпровізаційних прийомів, технічних формул фактури і, звичайно, віртуозне виконання подвійних нот, гамоподібних та арпеджованих пасажів з використанням повною мірою домрового діапазону. Водночас вишуканість, примхливість, тендітність та неспішність, як основні художні критерії відтворення музики епохи Бароко, цілком залежать від рівня володіння виконавцем засобами домрової поетики.

Виконавський аналіз Сонати *d-moll* К. 89 Д. Скарлатті для мандоліни і клавесину на основі узагальнення й порівняння інтерпретаційних версій Н. Костенко і Д. Фраті дозволив визначити художні та технологічні принципи інтерпретації твору, виокремити базові елементи, завдяки яким домрист може досягти максимального