

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

Кафедра народних інструментів України

**ОРИГІНАЛИ ТА ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ В. РУНЧАКА
ДЛЯ ДУЕТУ ДОМРИ ТА БАЯНА**

**Магістерська робота
МАРЧЕНКО АЛЛИ МИКОЛАЇВНИ
Науковий керівник
доктор мистецтвознавства,
професор
СТАШЕВСЬКИЙ Андрій Якович**

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Марченко А. Л.

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ТРАНСКРИПЦІЇ В ДОМРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ.....	8
1.1. Перекладення та транскрипції: до визначення понять.....	8
1.2. Специфіка домрових транскрипцій творів для духових та скрипки.....	15
1.3. Домра як ансамблевий інструмент.....	24
Висновки до Розділу 1.....	28
РОЗДІЛ 2. ДУЕТИ В. РУНЧАКА: КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПАРАМЕТРИ.....	34
2.1. Авторський стиль В. Рунчака.....	34
2.2. «Гуцульська мозаїка»: композиційно-виконавський аспекти.....	39
2.3 « <i>Kyrie eleison</i> » для скрипки та баяну у домровому перекладенні.....	44
Висновки до Розділу 2.....	49
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	62

ВСТУП

Актуальність теми. Домра є одним з наймолодших інструментів у музичному академічному середовищі. На концертній сцені вона була представлена у 30-х роках ХХ століття, коли у консерваторіях та інститутах України почали відкривати класи домри, а тільки на початку 40-х років для неї стали створювати оригінальні композиції¹. Ним передували перекладення з репертуару інших інструментів, до яких належить в першу чергу скрипка та мандоліна, кларнет та гобой, фортепіано й зразки вокально-хорової музики.

У харківській домровій школі над перекладеннями для чотириструнної домри працювали всі домристи нашого університету, починаючи від перших викладачів – М. Т. Лисенка, Ф. Коровая, В. Міхеліса, Г. Гризодуба, та закінчуючи їх учнями, серед яких – Б. Міхеєв, Н. Костенко та Я. Данилюк.

Навіть сьогодні основна частина домрового репертуару складається з транскрипцій, що належать М. Т. Лисенку (1918 – 2007), представнику харківської домрової школи, автору «Школи гри на чотириструнній домрі», яку він написав спільно з його учнем – Б. Міхеєвим у 1989 році.

Разом з тим, скарбниця домрового репертуару сьогодні активно поповнюється оригінальними творами українських композиторів, зокрема корифеями домрового виконавства, до яких належать В. Івко, Б. Міхеєв та О. Олійник. Завдяки їх майстерності як домристів-виконавців, у інших композиторів України виникало бажання написати оригінальну музику для домри. До цього списку входять В. Подгорний, В. Іванов, Д. Клебанов, Є. Мілка, В. Власов, О. Некрасов, А. Нижник тощо.

В результаті у домровій практиці виникли два напрямки у поповненні репертуарної скарбниці – перекладення та оригінальна музика. Проте, після виникнення оригінальної музики виділився третій напрямок – авторські перекладення для домри. Відомий у домровій практиці Концерт для домри з

¹ Першою композицією для домри вважають Концерт для триструнної домри з оркестром М. Будашкіна (1945).

оркестром В. Подгорного був написаний для скрипки та фортепіано, але фольклорна основа не укоренилась у скрипковій практиці й сам автор вирішив переосмислити своє рішення. Саме так виникла домрова версія цього концерту, де редакція домрової партії належить Б. Міхеєву, який є першим виконавцем цієї композиції.

У творчому доробку Б. Міхеєва є яскрава композиція, яка входить у репертуар майже кожного представника харківської домрової школи – це Концерт-билина для домри з оркестром. Наприкінці ХХ століття спеціально для Міжнародного конкурсу виконавців на народних інструментів імені Г. Хоткевича композитор зробив авторське перекладення для цимбал з оркестром. Така практика стала досить розповсюдженою й композитори залюбки стали давати згоду на виконання їх творів у новій тембровій версії.

Втім, найменш висвітленою є музика для незвичних дуетних поєднань, як, наприклад – домра та баян. Якщо твори для баяну складають основну частину творчого доробку В. Рунчака, то домра з'являється у нього лише епізодично як перекладення вже написаної для іншого інструментального складу композиції. Творчий доробок В. Рунчака у домровій версії залишається майже невивченим, що й підтверджує *актуальність* заявленої теми.

Мета дослідження полягає у виявленні виконавської специфіки оригіналів та перекладів дуетних творів В. Рунчака для скрипки та баяну і домри та баяну, що реалізується за допомогою наступних **завдань**:

- розкрити етимологію понять перекладення та транскрипції;
- визначити специфіку домрових транскрипцій творів для духових та скрипки;
- простежити шлях розвитку домри як повноцінного учасника ансамблевого музикування;
- розглянути авторській стиль В. Рунчака;
- виявити композиційні та виконавські особливості «*Kyrie eleison*» та «Гуцульської мозаїки» у версії для домри та баяну.

Об'єктом дослідження виступає перекладення в домровому репертуарі, **його предметом** – жанрово-композиційні та виконавські особливості оригіналів і перекладів «*Kyrie eleison*» і «Гуцульської мозаїки» В. Рунчака.

Матеріалом дослідження виступають оригінали та переклади «*Kyrie eleison*» та «Гуцульської мозаїки» В. Рунчака, відеозаписи [84, 85] та творчий доробок композитора (загальний огляд).

Відповідно до поставлених завдань, у роботі використовуються такі **методи дослідження**:

- *історичний*, який передбачає розгляд перекладень та транскрипцій для домри;
- *жанрово-стильовий*, застосований для розкриття єдності композиційно-драматургічних принципів;
- *компаративний*, застосований для порівняльних характеристик композицій у їх різних варіантах втілення;
- *органологічний*, який дозволяє виявити темброву й артикуляційну специфіку домри;
- *виконавського аналізу*, пов'язаний з окресленням артикуляційних засобів у композиціях.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, які присвячені наступним питанням:

- *історії та теорії виконавства на народних інструментах, зокрема домрового* – В. Білоус [8], Є. Бортник [11-12], Т. Варламова [13], К. Вертков [14], Т. Вольська [17-18], О. Гончарова [20], А. Желтирова [25], М. Імханицький [28], Ю. Калиниченко [31-32], В. Комаренко [37], Н. Костенко [42-46], С. Костогриз [47], В. Круглов [49], В. Лігус [54], М. Т. Лисенко [58-59], Т. Литвінець [57], Д. Мінаєв [62], Б. Міхєєв [64], С. Нефедов [71], Т. Отюгова [73], Л. Пасічняк [76], А. Пересада [77],

- В. Петрик [78], Т. Сідлецька [89], В. Соловйов [97], Є. Талипова [103], М. Шитєнков [112];
- *теорії та історії жанру перекладень в музиці* – А. Альшванг [1-2], Л. Бендерський [7], М. Борисенко [9], Б. Бородин [10], Л. Годовський [19], В. Дейнега [23], Н. Іванчей [26], Д. Калінін [30], В. Климова [35], Г. Коган [36], Н. Корихалова [41], О. Лермонтова [51-53], Т. Литвинець [56], М. Паршин [74-75], М. Плющенко [79], Л. Ройзман [83], А. Серебрянська [88], Т. Смирнова [94-95], Н. Юха [114];
 - *теорії жанру та стилю в музиці* – М. Арановський [3], О. Катрич [33], Є. Назайкінський [68, 70], С. Скребков [90], О. Соколов [96], А. Сохор [99], В. Холопова [106], Ю. Хохлов [108], В. Цуккерман [109];
 - *теорії музичної форми* – Б. Асаф'єв [4-5], Т. Кюрегян [50], Л. Мазель [60], Є. Назайкінський [69], В. Протопопов [80], В. Холопова [107], С. Шип [111].
 - *творчості В. Рунчака* – О. Баланко [6], А. Верхогляд-Канібор [15], Т. Волосянко [16], І. Грузін [21], О. Гуркова [22], Б. Кисляк [34], О. Коменда [38], І. Коновалова [39-40], І. Коханик [48], М. Мимрик [61], Ю. Радко [82], І. Савчук [86], А. Семешко [87], Д. Скуднєв [91], А. Ставшевський [100-102],

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що:

- вперше співвідносяться принципи перекладення з репертуару духових та скрипкових інструментів для домри;
- розкриваються особливості «*Kyrie eleison*» та «Гуцульської мозаїки» В. Рунчака у версії для домри та баяну;
- висвітлено історію розвитку дуету домри та баяну як в українській, так зарубіжній музиці.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні перекладень для домри. Положення роботи можуть бути використані у навчальних курсах «Аналіз

музичних творів», «Музична інтерпретація», «Історія виконавства на народних інструментах України», для бакалаврів та магістрів навчальних закладів мистецтва та культури України. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі спеціальності. Дослідження також може бути корисним для домристів, які формують свій репертуар.

Структура роботи. Атестаційна робота складається зі Вступу, двох розділів, Висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділі 1 – «Перекладення та транскрипції в домровому репертуарі» присвячено розгляду терміну «перекладення» і «транскрипції» та історії їх виникнення (1.1.), визначається специфіка домрових транскрипцій творів для духових та скрипки (1.2.) та шлях розвитку домри як повноцінного учасника ансамблевого музикування (1.3.). У Розділі 2 – «Дуети В. Рунчака: композиторські та виконавські параметри» розглядається авторський стиль композитора (2.1.), композиторсько-виконавський аспект «Гуцульської мозаїки» (2.2.) «*Kyrie eleison*» для домри та баяну у домровому перекладенні (2.3.).

У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 73 сторінки, з них основного тексту – 59. Список використаних джерел включає 116 позицій.

РОЗДІЛ 1

ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТА ТРАНСКРИПЦІЇ В ДОМРОВОМУ РЕПЕРТУАРІ

1.1. Перекладення та транскрипції: до визначення понять

Визначити ці поняття прагнуть багато дослідників. Класифікації транскрипцій присвячені дисертації М. Борисенко [9], Б. Бородін [10], Н. Іванчей [26] та работа Г. Когана [36]. У домровій практиці питання перекладень та транскрипцій займалась О. Гончарова [20], О. Лермонтова [51-53], Т. Литвинець [56], В. Петрик [78], Т. Смірнова [94-95] та Н. Юха [114]. Слід відзначити, що не дивлячись на досить довге існування домри (сто років), тільки на початку ХХ століття дослідники вдалися до вивчення жанру транскрипції у домровому репертуарі.

Перш ніж охарактеризувати особливості домрових транскрипцій з композицій для різних інструментів, розглянемо їх тлумачення у різних словниках та довідниках. У енциклопедичному музичному словнику Г. Келдиша транскрипції трактується як переклад музичного твору [113, с. 273], а Ю. Юцевич визначає її як аранжування твору та вільну обробку [115, с. 187]. Схожим є тлумачення А. Євгенєвої, яка до вище перерахованих варіантів додає ще й ремарку щодо перекладення музичного твору для виконання іншим інструментом [92, с. 398].

У всіх вище перерахованих словниках під перекладенням мається на увазі адаптація музичного твору для його виконання на іншому інструменті [113, с. 12] та його перекладення у іншій формі [93, с. 75]. Таким чином, такі поняття як перекладення, обробка, фантазія, адаптація, версія, аранжування є синонімами до транскрипції.

Транскрипції розрізняють у вузькому та широкому значенні. У широкому значенні під нею розуміють «<...> пристосування твору для іншого інструменту <...>» [114, с. 31] або «<...> усіляке перероблення музичного твору – від простого перекладення для іншого інструменту чи полегшеного

аранжування для недостатньо підготовлених виконавців до вільного парафразу чи фантазії на теми даної композиції [36, с. II]. У такому значенні будь-яке перекладення чи аранжування можемо називати транскрипцією, коли остання є більш широким визначенням та увібрала до себе усі інші поняття.

У вузькому значенні під транскрипцією розуміються «<...> зміни (у цілях більшої зручності чи більшої віртуозності) викладення без зміни інструмента (голосу), для якого призначений твір в оригіналі <...>» [114, с. 31] чи така обробка оригіналу, яка «<...> зберігає переважно (на відміну від парафразу) його форму та інші властивості, прагне у той час (на відміну від аранжування) стати <...> вільним, художнім перекладом даної композиції на мову іншого інструменту та іншої творчої індивідуальності <...>» [36, с. II]. Як бачимо, спроба визначити транскрипції у вузькому значенні призводить до розбіжності дослідників в уявленні о її критеріях. Так, Н. Юха вважає, що тембр оригіналу залишається незмінним, а для Г. Когана зміна тембру принципова.

Стосовно перекладень, то під ними маються на увазі робота, яка виконує «<...> методико-прикладні (виконавські) задачі <...>», які «<...> лише адаптують та деталізують текст першоджерела <...>» [114, с. 32]. При цьому змінам піддаються різні сторони музичного твору, як, скажемо, артикуляція, штрихи, фактура, регістр та темп. Враховуючи певні спірні моменти, які стосуються критеріїв, визначаючих транскрипцію, можемо йти «від зворотного». З цієї точки зору, якщо у перекладеннях вирішуються більш складні завдання, ніж у методико-прикладних, то у такому випадку перекладення можемо називати транскрипцією.

Значний вклад у дослідження жанру транскрипції належить М. Борисенко. Авторка дисертації визначає риси, які притаманні транскрипції як жанру. До них належить [9, с. 3, 5, 8, 14]:

- формування твору на базі «чужої» композиції, як головна специфіка жанру;

- робота транскриптора у межах двох стильових складових, що є головною жанровою ознакою;
- транскрипції як різновид синтетичного жанру;
- приналежність адаптованих творів до строгих та вільних зразків.

Остання властивість транскрипцій є особливо цікавою. Строгі зразки представляють перетворення, які не порушують композиційно-драматургічну будову композиції та її оригінальний зміст. Вільні ж зразки постають повною протилежністю. Вони можуть змінювати композиційно-драматургічну будову та навіть містити модифікації, що перетворюють оригінальний зміст композиції. До таких модифікацій М. Борисенко відносить доповнення композиції «прикрасами» (морденти, трелі, форшлаги тощо) та новими «авторськими» розділами [там само, с. 14].

Серед дослідників жанру транскрипції у домровій музиці яскравим прикладом є Т. Смірнова, яка у своїй дисертації приводить приклад перетину понять аранжування, обробки та транскрипції. Дослідниця пропонує тлумачення понять з різних джерел та виділяє сумісні риси [95, с. 22]. Як висновок її «пошуків», транскрипції пов'язують з віртуозним ускладненням тексту, а обробки та перекладення – з його спрощенням [там само, с. 23]. При виявленні приналежності адаптованих композицій до певних зразків транскрипцій (строгих чи вільних) ми будемо дотримуватись визначення та класифікації М. Борисенко, яка є більш точною та чіткою.

Проте, жанр транскрипції виник не одразу, йому передували багато чинників. Передумови транскрипції були закладені у XI столітті з творчістю труверів й мейстерзінгерів, які пропонували інструментальні варіанти своїх композицій, та перекладаннями на лютню хорів та мадригалів. Принцип транскрибування¹ широко використовувався в хорових обробках, у яких монодичне першоджерело було основою для багатоголосої фактури вокально-

¹ «<...> відтворювати, передавати, зображати <...>» [92, С. 398].

ансамблевих композицій, інструментальних або змішаних за складом виконавців. [2, с. 288].

На запозичених темах побудовано жанр фантазії, капричіо та попури, які у музичній практиці знаходяться декілька століть. У XVI столітті популярні хори й мадригали перекладали на лютню, яка на той час була досить розповсюдженим інструментом у побуті [1, с. 91]. Транскрипції створював Й. С. Бах, коли адаптував для клавесину органні твори А. Вівальді та Б. Марчелло [2, С. 288]. Близько п'ятисот творів Й. С. Баха є перекладеннями своїх власних або чужих композицій. В його епоху клавірна фактура була настільки близька органної, що одні й ті ж твори призначалися як для органу, так і для клавіру [1, с. 91].

Розквіт транскрипції почався з XVIII століття, коли у Франції на межі XVIII–XIX століття вийшли перекладення для клавесину та фортепіано фрагментів опер [26, с. 22]. В цей час у Росії стали виходити збірки з варіаціями та обробками народних пісень [там само, с. 29]. Значний внесок у розвиток та становлення жанру транскрипції належить Ф. Лісту, який писав, що «<...> транскрипція ніби винайдена мною <...>» [83, с. 157]. До транскрипційного доробку Ф. Ліста належить близько п'ятисот абсолютно нових, у порівнянні з оригіналом, транскрипцій, обробок, перекладень, фантазій, парафразів тощо [35, с. 872]. Після Ф. Ліста транскрипції були активно продовжені у творчості Л. Годовського, Е. Денисова, С. Рахманінова, К. Сен-Санса, О. Щетинського та інших [9].

У домровій музиці поява транскрипцій була зумовлена нестачею репертуару. Затребуваність у класичних зразках на всесоюзних, а потім міжнародних конкурсах дала великий поштовх у появі перекладень для домри. Як відомо, кожний таких конкурс включає обов'язкове виконання твору певної епохи, а іноді, навіть конкретної композиції.

Поняття «транскрипції» у домрову виконавську практику увійшло не одразу. Здебільшого, нам відомі тільки перекладення, обробки та варіації.

Перекладенням називалась «переробка» твору, який призначався для іншого інструменту. Такими адаптованими творами були в першу чергу скрипкові, які складались зі зразків крупних форм у творчому доробку В. А. Моцарта, Й. С. Баха, Л. Бетховена, П. Чайковського. За скрипковими перекладеннями потягнулась ціла низка адаптація духових композицій, вокально-хорових та фортепіанних.

Майже всі транскрипції існують у рукописі або у версії оригінальної партії композиції. Лише незначна кількість перекладень була «офіційно» випущена у збірках. Менше всього є перекладень з музики духових інструментів до них відносяться «Кантилена» з сонати для флейти та фортепіано Ф. Пуленка (перекладення для домри та фортепіано Б. Міхеєва).

До транскрипцій фортепіанних творів для домри та фортепіано належить:

- «Вечір у селі» Б. Бартока (перекладення Б. Міхеєва);
- «Дика роза» Е. Мак-Доуелла (перекладення Б. Міхеєва);
- «Народний танець» М. Скорика (перекладення М. Проценка);
- Адаптація фортепіанної баркароли М. В. Лисенка для дуету домр (автор версії М. Т. Лисенко).

Вокально-хорова музика представлена здебільшого перекладеннями та обробками М. Т. Лисенка українських народних пісень:

- перекладення для домри та фортепіано дитячого хорового циклу Л. Ревуцького «Сонечко»;
- цикл «Українських народних пісень» для домри та фортепіано.

Автори обробок та варіацій трактували свої адаптації як повне переосмислення першоджерела. Так, спочатку проводилась головна тема з послідовними варіаціями на неї. Такими прикладами є «Женчичок-бренчичок» для домри соло та «По той бік гора» для домри та фортепіано М. Т. Лисенка, «Варіації на лемківські теми» В. Івка, «Парафраз на українські

теми» В. Власова, варіації «Ой, за гаєм, гаєм» та «Суботея» для домри з фортепіано Л. Матвійчук тощо. Це лише незначний перелік творів.

Автори перекладень намагались не порушувати композиційно-драматургічну будову першоджерела та авторській зміст, а автори обробок – могли писати «вільні» варіанти трактовки першоджерела. Таким чином, до строгих транскрипцій у домровому репертуарі відносяться перекладеннями, а до вільних – обробки, варіації та парафрази.

Початок ХХІ століття у домровій науковій середі знаменується науковою зацікавленістю питання транскрипції. У харківській домровій школі до наукової праці Б. Міхеєва належать рукопис рекомендацій для перекладення скрипкової музики [63], але його робота так і не була видана та не представлена публічно.

Проблема перекладення для домри була окреслена у статті Н. Юхи у 2006 році [114.]. Мета дослідження полягала у виявленні «проростання» певної композиції у творчості кожного автора перекладення. Для цього автору статті потрібно було установити різновиди авторської роботи з «чужим» текстом та як результат виявити, до якого типу транскрибування відноситься композиція у адаптації автора. Були обрані поняття транскрипції, аранжування, фантазій та обробок на певну тему, перекладення та версії. У своєму дослідженні Н. Юха розмежовує поняття перекладень та аранжувань й поділяє транскрипції на строгі та вільні згідно класифікації М. Борисенко.

Пізніше, у 2016 році значна кількість скрипкових перекладень побудила О. Лермонтову до написання магістерської роботи та кількох статей, у яких вона досліджує специфіку скрипкових редакцій за установами (чи рекомендаціями) Б. Міхеєва. Донецька виконавська школа представлена науковою статтею Т. Литвинець [56], де значне місце мають органологічні параметри домри, її тембр та артикуляційно-штриховий комплекс. Автор дослідження описує темброве перевтілення скрипкового концерту М. Паганіні у його домровій адаптації, що є новим у домровій практиці.

Проте, не зважаючи на значну кількість перекладень фортепіанної музики, духової та ансамблевої відсутні дослідження специфіки їх перекладень. Відсутність дослідження транскрипцій фортепіанної музики пояснюється не тільки її незначною кількістю, але й темброво-артикуляційною віддаленістю таких інструментів як домра та фортепіано. Так, один твір з точки зору композиційно-драматургічних особливостей може значно відрізнитись, чому сприяє «підтримання» звуку прийомом тремоло та неможливість виконання всієї фортепіанної фактури.

Питання транскрипцій для чотириструнної домри є досить відкритим та досліджується й далі. Корисним для нас може стати правила перекладень органних композицій на фортепіано Ф. Бузоні до яких належить наступне: [1, с. 90]:

- подвоєння звучностей;
- вдала регістровка;
- додавання (або заповнення), пропуски чи вольності;
- педалізація;
- виконання.

У ХХ – ХХІ столітті прихильникам транскрипцій доводиться доводити свою точку зору, яка виражається у необхідності доведення культурно-музичної цінності транскрипції та необхідності її існування взагалі [35, с. 873]. Л. Годовський, прихильник транскрипцій, у своєму дослідженні приводить думку К. Сен-Санса, для якого найважливішим є мета та результат транскрипції. За висловом піаніста, «<...> якщо мета еґоїстична або результат виявляється жалюгідною подобою мистецтва, то вторгнення в зразкові твори заслуговує осуду <...>» [19, с. 3].

Серед представників виконавства на народних інструментах є різні думки на питання транскрипцій у репертуарі. Після закінчення навчання та стаючи професіоналами нам найчастіше нічого запропонувати публіці окрім

академічного сталого репертуару. Перед кожним виконавцем постають два шляхи вирішення питання [30]:

- надалі «вражати» сучасну публіку перекладеннями популярної класики;
- вибрати більш тернистий шлях у створенні нового оригінального репертуару.

Представники харківської народно-виконавської школи обирають «золоту» середину відносно позиції Д. Калініна та займаються активним поповненням домрового репертуару різновидами транскрипцій та популяризацією оригінального домрового репертуару.

1.2. Специфіка домрових транскрипцій творів для духових та скрипки

На сьогоднішній день вже є фундаментальні роботи, присвячені домровій транскрипції, зокрема дисертація Н. Смирнової [94-95], у якій розглядаються транскрипції для триструнної домри. Деяка увага у даній роботі приділяється перекладанню партій духових інструментів, де автор дослідження розглядає деякі особливості перекладення флейтової музики, яка у домрову репертуарі представлена адаптацією «Кантилени» з флейтової сонати Ф. Пуленка у транскрипції для домри та фортепіано Б. Міхєєва.

Н. Смирнова, підкреслюючи відмінність специфічність тембру домри, відзначає, що на ній, як на фортепіано «<...> звук можна взяти з чіткою атакою; як на флейті – або сильно зв'язати з оточуючими тонами, або чітко відокремити від них; як на скрипці він здатний бути динамічно рухомим, тонко реагуючи на абсолютно, часом, різний характер інтонування» [95, С. 51].

Істотні відмінності в динамічних можливостях дерев'яних духових інструментів та домри. Так, Н. Смирнова зазначає, що «<...> гучна шкала домри коливається від *ppp* до *fff*, в той час як, скажімо, флейта має менший гучний діапазон, хоча і здатна “пробивати” оркестр в силу своєї тембральної специфіки» [там само, с. 51].

Оскільки дуже мало аналітичних спостережень щодо перекладень музики для духових це побуджає розглянути конкретні музичні зразки. В харківській школі такою транскрипцією є Концерт для гобоя з оркестром *Es-dur* В. А. Моцарта, перекладення Н. Т. Лисенко, судячи з усього, є лише тембрової версією (перекладанням) кларнетового концерту В. А. Моцарта KVC 14.06 (АНН. 294В).

Для перекладання М. Лисенка обирає тільки 2 частини твору – ліричний Романс (*B-dur*) та фінальне Рондо (*Es-dur*). Сольна партія домри зберігає практично всі елементи гобойной, і навіть, більше того, збагачується новими. Це обумовлено, в першу чергу тим, що гобой монодичний інструмент, тоді як домрі є багатоголосним з показовими для її віртуозності прийоми гри подвійними нотами та «ковзанням». Ключове відмінність в трактуванні сольних партій інструментів, складається у сольній каденції в завершенні «Романсу». Традиційно, у В. А. Моцарта ця каденція не виписана, а імпровізується.

Специфіка перекладень духових композицій на прикладі гобойного концерту В. А. Моцарта полягає у: 1) створенні каденції у далекій тональності *A-dur*, яка є максимально зручною для домри; 2) перенесенні пасажів октавою нижче, що дозволяє досягти більш матового звучання; 3) виконанні фігурацій змінними ударами, що суперечить композиторським вказівки *staccato* та *legato* (це стосується III ч.), які часто зустрічається у духових. Так, ми можемо побачити, що не дивлячись на дотримання оригінального композиторського задуму значною перепорою для домрист може стати подолання специфіки інструменту.

Втім, щодо чотириструнної домри такого спеціально дослідження ще не було проведено. Є тільки окремі статті як, наприклад, Н. Юхи, де досліджуються різні типи перекладень домрової музики як інструментальних (флейта, скрипка, оркестр), так і вокальних творів. Вона пише, що «при перекладенні творів для скрипки і духових текст оригіналу практично не

змінюється, відбувається лише адаптація твору до нового інструменту з іншою природою звуковидобування, тобто редакція» [114, с. 30]. Проте, при незмінності самої сольюючої партії «в акустичному відношенні відразу ж відчувається різниця» [там само, с. 30].

Відомо, що духові інструменти у виконанні обмежені диханням музиканта, що впливає на довжину ліг та фраз, і власне, багато в чому технічні складності обумовлені необхідністю брати дихання. Таких проблем немає у домри, тому, як зазначає Н. Юха при розгляді перекладень флейтової музики, ліги, які «<...> показують початок і закінчення дихання у флейти <...>» [114, с. 31], при виконанні на домрі можуть бути укрупнені.

Перш, ніж визначити специфіку скрипкових транскрипцій, простежимо шляхи становлення скрипки та домри. На відміну від домри еволюція скрипки є безперервним процесом. Існують теорії, які стверджують, що скрипки виникла від «<...> занесених до Європи смичкових арабських, середньоазіатських та закавказьких інструментів народного типу, а також від смичкових інструментів скандинавських й прибалтійських країн <...>» [94, с. 44].

Скрипка у такому вигляді, яку ми її знаємо сформувалась на межі XV–XVI століття. До кінця XV століття закінчився процес формування скрипок «докласичного» типу, а у XVI–XVIII столітті в Європі склалися найбільші школи скрипкових майстрів. Так, саме з того час скрипка стає провідним струно-смичковим інструментом. Для настільки успішною еволюції знадобилися століття та багато поколінь майстрів, виконавців й композиторів. Тільки після цього скрипка утвердилась у якості академічного інструменту в останні три століття [95, с. 32].

Періодизація становлення домри була зроблена не один раз й досліджується надалі. А. Желтірова у своїй дисертації «Музика для російської домри: стадії еволюції та стильові тенденції» виділяє два етапи традиції [25, с. 37]:

- 1) усний до XVII століття, що пов'язано зі скоморошеством;
- 2) письмовий, який приходить на кінець XIX та початок XXI століття.

Також, А. Желтірова фіксує три стадії еволюції триструнної домри, які пов'язані зі стильовими параметрами [там само, с. 42]:

- 1) відродження домри у 1896–1945 роках, що пов'язано з творчістю В. Андрєєва;
- 2) становлення фольклоризму, яке почалось у 1945 та закінчилось у 1970-х роках;
- 3) стильовий плюралізм з середини 1970 та до 2000 року.

Т. Варламова у своїй дисертації «Формування виконавської техніки домриста у системі безперервної фахової музичної освіти» виділяє періоди, які відносяться до становлення професійної освіти [13, с. 57]:

- 1) оркестровий прийшовся на кінець XIX початок XX століття та пов'язаний з домрово-балалайковими оркестрами під керівництвом В. Андрєєва;
- 2) професійний період пов'язаний з виходом домри на академічну сцену як сольного інструменту у середина 20-х та 50-ті років XX століття;
- 3) інтеграційний прийшовся на 1950–1970 роки з виникненням домрових виконавських шкіл та класів у навчальних музичних закладах;
- 4) четвертий період абсолютної академізації прийшовся на 1970–1990 роки та пов'язаний зі становленням домри як професійного інструмента.

Проте, еволюція домри не була безперервною. У середині XVII століття її існування було перервано у зв'язку з переслідуванням скоморохів, у середовищі яких й народилось домрове мистецтво [95, с. 39]. М. Імханицький у своєму дослідженні вказує, що існували «школи» або, скоріше, центри навчання скоморохів.[28, с. 63]. Зі статті Т. Литвінець стало відомо, що «<...> скоморошество знищувалося тільки на землях, що входили до складу Московського царства <...>» [57, с. 110].

Знищення скоморошества відбувалось у 1648-х та 1652 роках. Цар Олексій Михайлович дав наказ спалити усі музичні інструменти скоморохів та знищити скоморошество на Русі. Правобережна Україна на той час не входила до складу Московського царства, а була під керівництвом Великого князівства Литовського, а потім Речі Посполитої. Там відбувалося зародження та розвиток домрового виконавства й приказ Олексія Михайловича не «торкнувся» цієї частини України [там само, С. 110]. Дослідження Т. Литвінець для нас є дуже цінним тому, що всі дослідники домрового виконавства акцентують увагу на знищенні скоморошества, але ніхто з вище перерахованих авторів періодизацій (А. Желтірова та Т. Варламова) не виділяє шляхи збереження домрового мистецтва на момент царського указу.

Як й скрипка, домра не завжди існувала у тому вигляді, якому вона нам зараз відома. М. Імханицький висловлює припущення щодо ідентичності домри та кобзи (й її різновидів) у період з XI по XV столітті [28, с. 63]. Остання має тюркські коріння та була «занесена» на нинішню територію Польщі, України та Венгрії. Кобза походила на «кобиз», що відомий ще з часів «великого переселення народів» у IV–V столітті нашої ери.

З заборною скоморошества домрова традиція була припинена аж до XIX столітті наприкінці якого В. Андреев вводить ціле сімейство домр до свого Великооруського оркестру, які стають основною групою [95, с. 41]. Основний репертуар цього оркестру складався з обробок, перекладень, рапсодій, думок, попурі та варіацій на народні теми, а фольклор став основою для їх репертуару. Таким чином, такі «легкі» та «полегшені» композиції мали розважальні риси. Кожен інструмент освоювався виконавцями, розширювалися їх технічні можливості та оркестранти могли виконувати набагато складні та віртуозні композиції, яких ще не було у репертуарі Великооруського оркестру.

Так стала виникати потреба у розширенні технічних можливостей триструнної домри, що зумовило втручання у її органологію. Перша

чотириструнна домра була квартового строю $d^2-a^1-e^1-h$, що стало відомо зі спогадів Д. Мінаєва об В. Андрєєві. Вперше квартовий варіант чотириструнної домри прозвучав у складі оркестру на концерт у 1908 року. Подібна конструкція була зроблена для полегшення виконання композиції [62]. Слід зазначити, що В. Андрєєв був проти такого «перероблення» та підтримував виключно триструнну російську домру.

Друга спроба розширення домрового діапазоне пов'язана з ім'ям Г. П. Любимова (ім'я при народженні – Модест Милаєвіч Караулов) та С. Бурова. Завдяки їм домра отримала квінтовий стрій $e^2-a^1-d^1-g$, який дав можливість виконувати композиції зі скрипкового репертуару. М. Імханицький пише, що «<...> як справедливо вважав Г. П. Любимов, виконання на струнних щипкових інструментах шедеврів скрипкової музики <...> матиме особливо важливе значення для залучення широких верств населення до високих творінь музично-класичної спадщини <...>» [28, с. 225].

Так, у тому ж 1908 році Г. Любимов та С. Буров «переробили» триструнну домру на чотириструнну [113, с. 77 – 78]. Виконавці на домрі та прихильники андріївського оркестру розділилися у своїх думках. Одні вважали, що на існування має право виключно триструнна домра, а інші – що чотириструнна може дати новий поштовх в академізації. Такий органологічний хід сприяв стрімкому зліту домри на академічній сцені, виконавці змогли брати композиції з репертуару скрипки та мандоліни. Стали виникати майстерні, а згодом і фабрики по виробництву цілого сімейства чотириструнних домр до яких увійшла домра прима, альт, тенор, бас та контрабас.

Самою великою фабрикою по виготовленню народних струно-щипкових інструментів стала Фабрика музичних інструментів імені А. В. Луначарського. Вона була заснована у 1818 році як Фортепіанна фабрика «К. М. Шрьодера», пізніше її перейменували на Першу державну фортепіанну фабрику й тільки у 1922 році вона стала носити ім'я народного комісара [73,

С. 113]. У 1926 році виробництво фабрики було перероблено на виготовлення народних щипкових музичних інструментів [там само, с. 114].

Виготовлення чотириструнної домри на деякий час затягнулось. На фабриці не було достатньо спеціалістів та креслень для такої домри. Корпус триструнної домри був замалий для чотириструнної й ця «нова» четверта струна не звучала. Дека була розрахована на тиск трьох струн й не витримувало чотири струну, що зумовило її осадку [73, с. 118]. Так, методом спроб та помилок майстри розробили креслення чотириструнної домри.

У 1947 році кращий домровий майстер І. Ємельянов змайстрував свою першу чотириструнну домру (у той час йому було 17 років) [27]. Майстер вдосконалив чотириструнну домру, що відобразилось у:

- 1) тонкому грифі, який значно полегшив техніку лівої руки;
- 2) збільшенні діапазону, що дозволило виконувати весь скрипковий репертуар;
- 3) покращення акустичних властивостей інструменту, що відобразилось у тонкій деці (це сприяло її більш вільному колихання та, як наслідок, глибокому «оксамитовому» звучанню);
- 4) розробка підставки під праву руку для більшої зручності (хоча потім думки виконавців розійшлись та домристи віддавали перевагу гри без цього пристосування).

Домровий репертуар став стрімко збагачуватись у геометричній прогресії чому сприяли скрипкові адаптації. Першими авторами таких адаптацій були самі домристи, а вже потім, з розквітом та популяризацією інструменту, до створення композицій для домри залучились й самі композитори. Серед домристів-виконавців провідна роль у транскрипціях скрипкових творів належить М. Т. Лисенку, Ф. Короваю, В. Міхелісу, Г. Гризодубу, Б. Міхєєву та його учням Н. Костенко і Я. Данилюк.

Домристи-виконавці брали скрипковий оригінал та проставляли у ньому свій варіант домрових прийомів, штрихів та апікатури. Потім, виконання їх

транскрипцій на академічній сцені сприяло зацікавленості інших домристів. Так розповсюджувались їх «авторські» перекладення, а з виникненням у 1989 році спільної «Школи гри на чотириструнній домрі» М. Т. Лисенка та його учня Б. Міхеєва й «Методики навчання гри на домрі» М. Т. Лисенка у 1990 році вони (ці перекладення) «побачили» світ.

Результатом таких скрипкових транскрипцій у творчому доробку Б. Міхеєва став рукопис рекомендацій для перекладення скрипкової музики [63]. Пізніше, у 2018 році його учениця О. Лермонтова розробила специфіку редакцій скрипкових творів згідно принципам та установам Б. Міхеєва у класі якого й навчалась дослідниця. Ось деякі з рекомендацій О. Лермонтової [52, с. 125 – 126]:

- 1) збільшення кількості звуків при виконанні прийому тремоло у спокійному русі;
- 2) обережне використання тремоло при його чергуванні з іншими прийомами, що зумовлено його більш акустичними властивостями;
- 3) використання домрового тремоло при скрипковому деташе;
- 4) виконання дрібної техніки при скрипковому легато змінними ударами.

Такі рекомендації направлені на «обережне» виконання домристами скрипкових творів, які значно полегшують перші спроби домристів у жанрі транскрипції. В. Петрик у своєму дослідженні виділяє риси домри, які приймають перекладенням скрипкової літератури XVIII–XX століття. Вони полягають у [78, Сс 64]:

- 1) органічній близькості домрових перекладень, які містять фольклорний або неокласичні та ренесансні стильові показники;
- 2) внутрішньому зв'язку домрового колориту із салонно-камерною культурою постренесансною епохою;
- 3) природності у домровому викладі при передачі «темброво-забарвленої мелодії» інструментальної палітри XX століття;

4) тяжінні домрових перекладень до «стислих» (чи малих) форм салонних композицій.

Цікавим є дослідження Т. Смірної, де авторка виявляє співвідношення домрових штрихів зі штрихами інших інструментів, зокрема, скрипкою, баяном та фортепіано [94]. Т. Смірнова представляє таблицю класифікації домрових штрихів, яка виглядає наступним чином [там само, с. 43]:

Типы штрихов		Разновидности штрихов и их обозначения ³
1. Слитные	Легатные	<i>legatissimo, legato</i> –  <i>portato</i> –  <i>portato accento</i> – 
2. Раздельные	1. Нон легатные	<i>detache, tenuto</i> –  <i>marcato, marcatisissimo</i> –  <i>sforzando (sf, sfz), non legato</i>
	2. Отрывистые, стаккатные	<i>martele</i> –  или  <i>staccato, staccatissimo</i> – 

Далі, авторка дослідження описує специфіку виконання штрихів на домрі та на скрипці [там само, с. 43 – 46]:

1) *Legatissimo* та *legato* на скрипці досягається, у більшому ступені, на одному русі смичка без його відриву від струни; на домрі важкість реалізації *legatissimo* (та *legato*) стає важче через наявність ладів;

2) *Portato* на домрі досягається за рахунок натиску на струну при грі чергового тону, а на скрипці – за допомогою м'якого виділення кожної з ноти, при загальному русі смичка;

3) *Detache* у деяких дослідженнях як рух смичка на кожен ноту при загальному русі смичка, у домровому варіанту – це окремі чергування змінних ударів;

- 4) *Tenuto* передбачає підкреслену атаку з подальшим точним витриманим звуком, на домрі виконавцю потрібно грати тремоло з нажимом;
- 5) *Marcato* на домрі досягається за рахунок удару медіатора по струні, на скрипці – відрізняється більш різким акцентуванням тону;
- 6) *Non legato* у домровій практиці не має спеціального позначення, а на скрипці – це більш кротке звучання тону ніж *tenuto* та *marcato*;
- 7) *Martele* є найбільш характерним штрихом для домри та виконується «сухим» ударом медіатора;
- 8) *Staccato* на домрі виконується коротким та легким ударом медіатора, на скрипці цей прийом виконується коротким поштовхом смичка з його подальшою зупинкою;

Так, кожен дослідник по-своєму бачить специфіку транскрипцій скрипкових творів для домри. Такі «погляди», на нашу думку, зумовлені в першу чергу виконавським досвідом, впливом домрової школи та викладача, у класі якого довелося навчатися авторам досліджень, не на останньому місці стоїть слуховий досвід, який надбано протягом всього творчого шляху.

1.3. Домра як ансамблевий інструмент

Велику роль у популяризації народного виконавства відіграє ансамблеве музикування, яке стало найбільш поширеною формою (у порівнянні з сольним та ансамблевим). Його репертуар складався з обробок народних мелодій, варіацій на фольклорні теми та з транскрипцій класичних композицій. Початок ХХ століття зумовлено появою значної кількості ансамблевих складів, які мали значну перевагу перед сольним виконанням та оркестровими складами, що полягало у наступних факторах:

- 1) складність партій значно поступалась сольним композиціям;
- 2) не всі у змозі бути сольними виконавцями, що полягає у віртуозному володінні інструменту та доброї психологічної стійкості;
- 3) оркестрові складки поступаються ансамблевим своєю мобільністю.

М. Імханицький характеризує 70-ті та 80-ті роки ХХ століття як етап в утвердженні «<...> професійно-академічних тенденцій вітчизняного народно-інструментального мистецтва <...>» [28, С. 264]. Таке ствердження обґрунтовано відкриттям у консерваторіях класів домри, балалайки, баяну та акордеону. Розвитку ансамблевого музикування присвячено багато наукових досліджень як спеціальних, так й опосередковане згадування про сам факт різновиду колективного музикування. Серед представників народного виконавства цим питанням займались Є. Бортник [11-12], Н. Костенко [44-45], С. Костогриз [47], В. Лігус [54], С. Нефедов [71], Л. Пасічняк [76], Т. Сідлецька [89], В. Соловйов [97] тощо.

В. Соловйов у своїй статті виокремлює мету, заради якої й створюються ансамблеві склади [97]. Першою та головною виступає художня мета, яка полягає у широкій концертній роботі, мобільному складі виконавців, який може слугувати невеликим інструментальним супроводом для хору, солістів чи хореографічного колективу. На другому місці стоїть педагогічна мета. Вона пояснюється менш професійно підготовленими виконавцями, які у складі ансамблю можуть себе реалізувати та частіше виступати. На останньому місці у В. Соловйова стоїть організаційна мета, яка полягає у можливості організовуватися у невеликій творчій колектив.

Одними з перших ансамблів складів було поєднання балалайки та баяну, яке представлено у дуеті О. Глухова (балалайка) та В. Азова (баян). Такий різнотембровий склад був досить зручний для самих виконавців. Їх репертуар складався з транскрипцій, які виконавці робили самі, а потім випускали у збірках, які входять до освітніх програм музичних училищ та консерваторій. Метою транскрипцій було створити адаптовану композицію у якій балалайка демонструвала себе не тільки як мелодичний інструмент, але й як акомпануючий, що складає її основну оркестрову функцію. Баян не тільки виконував роль бас-акомпанементу, але й вступав у діалог з балалайкою,

вторив їй своїми підголосками та виконував «блискучі» варіації на фоні балалайкового акомпанементу.

Ансамблеві склади поширювались та складались з повноцінної домрової (або балалайкової) групи та баяну. Яскравим прикладом є «Терем-Квартет», який створено у 1986 році у Санкт-Петербурзі (на той час Ленінграді). Це музичний колектив виключно російських народних інструментів, які працюють у стилі класичного кросоверу¹. Інструментальний склад ансамблю представлено малою домрою, домрою-альт, баяном та балалайкою-контрабас. Ансамбль роби транскрипції відомих композицій у стилі кросовер, залюбки ділився своїми нотами, що сприяло їх більшій популярності та популяризації ансамблевого народного музикування. До таких адаптацій належить хрестоматійний Концерт для домри з оркестром М. Будашкіна, парафрази на теми музики П. Чайковського, В. А. Моцарта та Ф. Шопена. Учасниками ансамбля був організований міжнародний конкурс *Terem Crossover* з досить великим призовим фондом.

В Україні «<...> роль в становленні професійного виконавства на народних інструментах <...> зіграв Перший Народний Художній Ансамбль народних інструментів ім. В. Андрєєва, створений в Харкові в березні 1920 року і проіснував більше двох десятиліть» [44, с. 4]. Ансамбль мав досить незвичний склад – балалайки, домри та рояль. Цікавим було те, що «<...> балалайки були налаштовані як триструнні домри <...>» [там само], а грали на них медіатором та клали праву руку на підставку. Такий незвичний тембровий колорит полягав у імітації скрипкового *pizzicato*, а «Слухачі захоплювалися таким звучанням і відзначали, що балалайки і домри звучать як скрипки <...>» [там само, с. 5].

На прикладі харківської виконавської школи слід назвати інструментальний ансамбль «3+2», який був створений у 1998 році студентами

¹ Класичний кросовер – музичний стиль, який представляє собою своєрідний синтез, гармонійне поєднання елементів класичної музики і поп, рок, електронної музики.

нашої консерваторії. Ініціатором цього ансамблю став Заслужений діяч мистецтв України, професор І. Снедков, який досі очолює цей інструментальний склад [29]. Незвична назва пояснюється учасниками ансамблю – три чоловіка з двома жінками. На таку назву ансамблістів надихнув однойменний старий радянський фільм. Стильова палітра «3+2» сягає від обробок народних мелодій до композицій у дусі кросоверу.

Першим й досі дійсним домрово-баянним дуєтом по праву вважається «Рідний край» у складі Н. Костенко (домра) та С. Неверова (баян). Цей сімейний дует почав своє існування близько двадцяти років назад, коли його учасники навчались Київському музичному училищі. Одним з вагомих досягнень дуєту є те, що «Рідний край» представляв Україну на міжнародному фестивалі «Сузір'я майстрів» (м. Москва, Росія) та на різних концертних площадках Європи. Репертуар ансамблю складається переважно з неофольклорних та класичних композицій. Н. Костенко та С. Неверов у більшості випадків беруть композиції для домри/скрипки та фортепіано. У класичних творах баяніст робить строгу транскрипцію фортепіанної партії, а у неофольклорних – навпаки, може ущільнити фактуру, додати підголоски та темброво-кolorистично урізноманітнити композиції та рахунок баянних реєстрів.

Не менш яскравими представниками московської виконавської школи виступає також сімейний дует «*NotaSilver*» у складі М. Луговської (мала домра) та С. Луговського (баян). У статті про ансамбль написано, що він «<...> розвиває академічний напрям у виконавстві на російських народних інструментах, що є перспективною платформою творчості в цьому жанрі» [24]. Як й у попередньому ансамблі («Рідний край») «*NotaSilver*» виконує неофольклорні та класичні композиції. Їх репертуар складається зі зразків барочної музики, класичної, композицій з творчого доробку французьких та радянських композиторів. Не останнім є звернення дуєту до іспанського та російського фольклору.

Виконавську редакцію М. Луговська та С. Луговський роблять самостійно. Так, у їх репертуарі є «Вакханалія» К. Сен-Санса, де виконавці у двох інструментах поєднали оркестрову фактуру подвійного симфонічного оркестру, зберегли всі мелодичні голоси, гармонійний пласт та стиль композиції. Слід відзначити, що всі домрово-баянні адаптації належать до строгих транскрипцій, а основною метою дует ставить збереження композиційно-драматургічної будови, оригінального композиторського задуму та органічне перекладання музичних творів для народних інструментів [там само].

Це лише невеликий перелік найбільш яскравих інструментальних складів, стиль яких охоплює кросовер, тяжіння до неофольклорних композицій та строгих транскрипцій різних жанрів, стилів та епох.

Висновки до Розділу 1. Жанр транскрипції пройшов досить довгий шлях. Передумови були закладені ще у XI столітті з творчістю труверів та мейстерзінгерів, які пропонували інструментальні варіанти своїх композицій. Велике значення мали лютневі перекладення хорів та мадригалів. У хорових обробках того часу монодичне першоджерело стало основою для багатоголосної фактури різних виконавських складів. З XVI століття лютня стала досить розповсюдженим інструментом у побуті, що зумовило стрімкий зліт перекладень для неї. На професійний шлях транскрипції стали з творчістю Й. С. Баха, який робив перекладення для клавесину органних композицій А. Вівальді та Б. Марчелло. Так, у його транскрипційному доробку нараховують близько п'ятиста композицій (за А. Альшвангом).

Розквіт транскрипції як жанру розпочався у XVIII столітті, коли у Франції стали виходити збірки перекладень фрагментів опер для клавесину та фортепіано. Паралельно у Росії стали виходити збірки з варіаціями й обробками на народні теми. З транскрипційною творчістю Й. С. Баха порівнявся Ф. Ліста, який також зробив близька п'ятисот адаптацій для фортепіано, які мали найменування транскрипції, обробки, перекладення,

фантазії, парафрази тощо (за В. Климовою). Послідовниками Ф. Ліста стали такі композитори як Л. Годовський, Е. Денисов, С. Рахманінов, К. Сен-Санс, О. Щетинський та інші. У ХХ – ХХІ столітті прихильникам таких адаптацій стало необхідним доводити та аргументувати причини для існування їх транскрипції та переробленого першоджерела. Найважливішою стала мета, яка виправдовувала результат таких адаптацій (за Л. Годовським).

У процесі виникнення жанру транскрипції дослідниками було дано безліч визначень цьому поняттю серед яких є версія, адаптація, обробка, фантазія, варіації, аранжування та перекладення. Всі перераховані найменування по-різному тлумачились упродовж кількох століть, але «пристосування твору для виконання на іншому інструменті» (за Н. Юхою), «переклад композиції на мову іншого інструмента» (за Г. Коганом), «один із різновидів роботи з “чужим” текстом» (за О. Гончаровою) об’єднує визначення транскрипції. Значний внесок у досліджуванні жанру транскрипцій було зроблено М. Борисенко, яка виділила риси цього жанру та поділила транскрипції на вільні та строгі зразки. У свою чергу, вільні транскрипції направлені на кардинальну зміну першоджерела та оригінального композиторського задуму, коли строгі є їх повною протилежністю.

Поняття транскрипції у домрову практику харківської виконавської увійшло не одразу. Передумовою був рукопис методичних рекомендацій Б. Міхеєва, який світ так й не побачив. На початку ХХІ століття Н. Юха у своїй статті виділяє широке та вузьке значення таких перекладень. У широкому значенні під транскрипцією розуміють перероблення музичного твору від простого перекладення до вільного парафразу чи фантазії коли під вузьким – зміни композиції для зручного виконання без зміни інструменту. Перекладення для дослідниці залишаються більше методичними рекомендаціями (за Н. Юхою).

Пізніше, О. Лермонтова випускає дві статті, які присвячені темброво-артикуляційним особливостям домрового виконавства на прикладі редакцій-перекладень скрипкових творів та власне їх редакцію як художню інтерпретацію авторського тексту. Так, у другій статті дослідниці методичні рекомендації набувають виконавських особливостей. Проте, між двома перерахованими авторами у 2012 році вийшла стаття представниці донецької виконавської домрової школи, де Т. Литвинець розглядає скрипковий концерт видатного віртуоза-скрипаля М. Паганіні. Дослідниця звертає увагу на органологічні особливості домри, її темброво-колористичне забарвлення та артикуляційно-штриховий комплекс. У своїй статті Т. Литвинець представляє масштабну композицію з точки зору її тембрового перевтілення.

У першому підрозділі дається перелік транскрипцій, які були випущені у збірках та існують як «офіційні» версії. До них відносяться зразки насамперед скрипкової музики, але не виключенням є перекладення духових композицій, фортепіанних та вокально-хорових творів. Більшість зразків не є складними, що зумовлено їх доступністю для загального кола домристів-виконавців. Значна кількість транскрипцій світової музики є у рукописах та, нажаль, залишається маловідомою для виконавців.

Дослідники жанру транскрипції у домровому виконавстві вже виділяють критерії таких адаптацій, риси, специфіку або взагалі дають рекомендації для «успішного», «яскравого» та «грамотного» транскрибування першоджерела у його домровій версії. Відомі рекомендації для перекладень духової музики. Так, динамічна шкала домри сягає від *piano pianissimo* до *forte fortissimo*, коли для флейти вона значно вуже, хоча інструмент й пробиває оркестр за рахунок своєї тембральної специфіки (за Т. Смірноюю). У більшості випадків при транскрипції духової музики відбувається лише адаптація твору до його нового тембрового перевтілення без зміни тексту оригіналу. Відмінною рисою таких перекладень є зміна ліг, які на духових інструментах позначають

початок та закінчення дихання. Важливим є те, що у домровій версії такі лігі можуть бути збільшенні (за Н. Юхою).

Найбільш поширеними є транскрипції скрипкової музики. Тут ми можемо простежити схожі шляхи створення скрипки та домри, які виражені у їх походженні від інших інструментів із народного середовища. Шлях їх становлення великий та сягає кількох сотень років. Скрипка, наприклад, була занесена до Європи як інструмент народного типу з культурної спадщини арабів, кавказців та азіатів. Її зовнішній вигляд став формуватися на межі XV–XVI століть як «докласичний» тип. З появою у Європі школи скрипкових майстрів у XVI–XVIII столітті закінчився процес її формування та нам стала відома скрипка «класичного» типу, яка існує у сьогоденні. Саме з того часу скрипка стає провідним струно-смичковим інструментом.

Домра проходила схожий етап формування. Багато музикознавців народного мистецтва стверджують, що домра походить від кобзи, яка у свою чергу має тюркські коріння та походить від «кобизу», що відомий з часів «великого переселення народів» у IV–V столітті. Проте, на відміну від безперервного розвитку скрипкового мистецтва, домрове мало перерваний характер. У XVII столітті за приказом царя скоморошество було винищено, а їх інструменти спалені. Так, домрове мистецтво було забуте на триста років.

Завдяки В. Андрєєву домра була відроджена наприкінці XX століття у її триструнному варіанті. Перед виконавцями виникла проблема – відсутність репертуару. Інструмент ще не зміг досягти такої популярності щоб для нього композитори створювали оригінальну музику. Для поширення домри у академічній середі було вирішено запозичити композиції з репертуару інших інструментів, де виконавці зіткнулися з недостатньо розширеним діапазоном.

Перша спроба втручання у органологію триструнної домри призвела до появи чотириструнної з квартовим строем. Така ідея спонукала майстрів до конструкції чотириструнної домри з квінтовым строем, який став подібний строю скрипки та мандоліни. Вагомий внесок у її конструкцію зробив

І. Ємельянов, що сприяло стрімкому зліту чотириструнної домри у академічній середі, швидкому її розповсюдженню та популяризації.

Домровий репертуар у геометричній прогресії став збагачуватись зразками скрипкової музики, де першими транскрипторами виступали самі виконавці. Вагомим внеском у питання скрипкових адаптацій був зроблений Б. Міхеєвим після якого пізніше потягнулась ціла ланка дослідників. О. Лермонтова рекомендує збільшити кількість звуків при виконанні прийому тремоло у повільному темпі, обережно використовувати тремоло у його чергуванні з іншими прийомами, використовувати дрібну техніку у вигляді змінних ударів при скрипковому легато. Т. Смірнова співвідносить скрипкові та домрові штрихи, описує способи їх виконання та кінцевий звуковий результат у їх виконанні.

У домровому варіанті вирашно звучать скрипкові твори XVIII–XX століття. Цьому сприяє органічна близькість домри до стилю композицій фольклорної, ренесансної та неокласичної епохи, зв'язок тембрового колориту інструменту з салонно-камерною культурою постренесансної епохи, різноманіття тембрової палітри з інструментальною палітрою XX століття та тяжіння домрових перекладень до «стислих» форм салонних композицій (за В. Петрик). Кожен дослідник домрових транскрипцій у першу чергу спирається на свої слуховий та виконавський досвід, а у другу – на вже існуючі праці зі цієї проблематики.

Різноманітні ансамблеві поєднання стали однією з основних форм музикування у академічній народній середі. На початку свого існування репертуар ансамблів складався з обробок, варіацій на народні теми та транскрипцій класичних композицій. Ансамблевий «бум» прийшовся на 70-ті – 80-ті роки XX століття, що було пов'язано з розвитком професійно-академічних тенденцій вітчизняного народно-інструментального мистецтва (за М. Імханицьким). Перевагою ансамблевих поєднань став мобільний склад

виконавців та виконання нескладних композицій, які у загальному інструментальному звучанні дуже ефектно звучали (за В. Соловйовим).

На сьогодні нам відомі різнотемброві ансамблеві склади, які представлені різними стильовими поєднаннями. Одними з перших ансамблів були балалайково-баяний дует у складі О. Глухова (балалайка) та В. Азова (баян). Виконавці самі робили транскрипції здебільшого фольклорних композицій та навіть випускали збірки зі своїми адаптаціями. Російський ансамбль «Терем-Квартет» працює виключно у стилі кросовер, що робить їх новаторами у ансамблевому музикуванні того часу. Учасники ансамблю самі роблять адаптації, які представляють симбіоз здебільшого класичних зразків у їх поп чи рок версії.

Харківську виконавську школу представляє ансамбль «3+2», який існує вже понад двадцять років. У його виконанні ми можемо почути легкі риси кросоверу та здебільшого неофольклоризму, який виражено у вільних транскрипціях народних мелодій. Тяжіння до останнього зумовлено «доступною» мовою для переважної частини слухачів.

Строгі транскрипції представлені у харківському домрово-баянному «Рідний край» та московському – «*NotaSilver*». Вони мають спільні риси, які полягають у виборі репертуару (від бароко до сучасних композицій) та органічному перекладенні композицій для народних інструментів.

РОЗДІЛ 2

ДУЕТИ В. РУНЧАКА: КОМПОЗИТОРСЬКІ ТА ВИКОНАВСЬКІ ПАРАМЕТРИ

2.1. Авторський стиль В. Рунчака

В. Рунчак (нар. у 1960 році) є одним з найяскравіших представників сучасної української композиторської школи. Його творчий доробок представлено різноманітною інструментальною палітрою, яка починається від творів для солюючого інструменту та закінчується масштабними композиціями для оркестрового складу. Творча спадщина В. Рунчака представлена однією камерною опера «Піна» (за п'єсою С. Михалкова, 1984) та композиціями для симфонічного оркестру («*In memoriam*», «Симфонія плачів» та «*Con mesto sereno*») камерними симфоніями («Пам'яті Лятошинського» та Камерна симфонія №3 для флейти з оркестром) [65, с. 256].

Різнманітні солюючі тембри представлені у його Концерті для альтового саксофону з оркестром, «Трішки музики на честь Адольфа Сакса» для саксофона соло та циклі «*Homo Ludens I–XII*», який В. Рунчак розпочав у 1991 році та досі збагачує. У різних частинах «*Homo Ludens*» солюючими інструментами була флейта (або кларнет чи саксофон), фортепіано, віолончель, сопрано, труба, тромбон, перкусія, туба, гобой та альт [22, с. 35]. Не останнє місце у творчому доробку композитора складають композиції для баяну серед яких є як сольні композиції (сюїта для баяну №1 «Портрети композиторів», *Quasi*-соната №2 «Музика про життя»), так й твори з задіянням баяну у різнотембрових складах.

Відмінною рисою творчого доробку композитора є велика кількість ансамблевих поєднань, які представлені як однотембровими, так й різнотембровими складами. Однотемброві ансамблі присутні у «*Contra spem spero*» (для чотирьох саксофонів), «Мистецтві німих звуків» (для чотирьох кларнетів), «Дайте дві Шевченківські премії тим, хто хоче одну» (для двох

саксофонів) та «Зі мною ще Хтось» (для фортепіанного тріо). Різноманітним прикладом є «Гуцульська мозаїка» для ансамблю народних інструментів, яка нас власне і цікавить [67, с. 256 – 257]. Прикладом незвичного ансамблевого складу є антисоната «Розмова з Часом» для двох фортепіано з метрономом та «Час Х ...», або прощальна несимфонія для п'яти виконавців [там само].

Риси неофольклоризму у творчості В. Рунчака виявлені здебільшого у композиція вокально-хорового складу або у їх поєднанні з інструментальними ансамблевими складами. Такими прикладами є фольк-кантата («Чумацькі пісні»), два фольк-концерти («Голосіння та співаночки» та «Як козаки Султану листа писали»), кантата-реквієм («Невільницькі пісні», на слова Л. Українки) та «Голосіння». До окремих хорових композицій належить триптих «Неповторність» (на слова Л. Косенко, М. Вінграновського та І. Драча) та «Елегія» (на слова М. Вінграновського) [67, с. 257].

Зразки духовних творів з поєднанням, реквієму, літургійної меси представлені у концерті-підколо для баяну соло «*Messe da Requiem*», сонаті для баяну №1 «*Passione*», «Страсті по Владиславу» (для баяну, струнних, мідних, ударних, клавішних, читця, рок-групи та відеоряду), «*Kyrie eleison*» (для камерного ансамблю та її дуетна версія), «Духовні піснеспіви» (для фортепіанного тріо та струнного оркестру), «На смерть Ісуса», «Молитва», «*Credo*» (на слова Л. Кисельова, Л. Костенко та В. Симоненка) [там само, с. 256 – 257].

Це не повний перелік творчого доробку В. Рунчака, композитор досі створює нові композиції у незвичних стильових та жанрових поєднаннях. Ю. Радко у своїй дисертації розглядає стильову еволюцію баянної сонати у творчості українських композиторів та стверджує, що жанр сонати у музиці українських композиторів став розвиватися у 70-х – 80-х роках ХХ століття. Основними орієнтирами у той період для сонати стало використання фольклорних джерел у поєднанні з сучасними композиторськими техніками та

застосування нових баянних прийомів [82, с. 39]. Усе перераховане на думку дослідника відносить і до баянних сонат В. Рунчака [там само].

А. Сташевський, аналізуючи сонати В. Рунчака пише, що «<...> композитор трансформує та переосмислює традиційну схему сонати, надає їй більш масштабного звучання, виводить головні формоутворюючі принципи на рівень загальноформулюючих принципів організації форми <...>» [100, с. 121]. Ю. Радко, кажучи про творчість композитора пише, що «Для його музичної мови характерна діалогічність викладу музичного матеріалу (питання – відповідь), розвиток інтонаційного матеріалу, пов'язаний з літургійними жанрами.» [82, С. 71]. Літургійні жанри в творчому доробку В. Рунчака відобразились у сонаті для баяну №1 «*Passione*» та «*Kyrie eleison*» у вигляді різних тембрових версій. З 1990-х років жанр баянної сонати увібрав напрям мінімалізму та постмодернізму [там само, С. 167].

А. Сташевський у своїй статті, яка присвячена виявленню загальних рис В. Рунчака відзначає новаторство творчості композитора. Воно виражається у синтезі виконавських та композиторських надбань сучасної музики, «переробці» традиційних академічних жанрів з «<...> максимальним використанням можливостей інструменту <...>» [101, с. 105]. Далі дослідник творчості В. Рунчака виділяє полістилістичні риси на прикладі конкретної баянної композиції [102, с. 1]. До цієї думки долучається й О. Гуркова, яка з загального переліку композиторів виділяє В. Рунчака як композитора, який використовує полістилістику з поєднанням новаторських прийомів гри [22].

Окрім полістилістики, у композитора присутня й алеаторика та риси сонорики, які відобразились у фортепіанній творчості. Це підтверджує дослідження І. Савчука, у якому автор статті зазначає зміну поглядів виконавців та композиторів у другій половині ХХ століття на які вплинула авангардна течія у світовій культурі. У мисленні композиторів відбувається переосмислення вже сталих поглядів та пошук нових виражальних засобів.

Змінюються класичні виконавські склади, усе частіше зустрічаються нетипові та незвичні темброві поєднання [86, с. 285].

У творчому доробку В. Рунчака є приклади переосмислення і вокальних жанрів. Зокрема, камерно-вокальній музиці голос більше не виступає єдиним солюючим інструментом, він входить у різні інструментальні склади та стає частиною ансамблю [6, с. 187]. Зразком подібного підходу є «Страсті по Владиславу» (для баяну, струнних, мідних, ударних, клавішних, читця, рок-групи та відеоряду, 1989), фольк-кантата «Чумацькі пісні» (1987), два фольк-концерти: «Голосіння та співаночки» (1989, нова версія 2000) та «Як козаки Султану листа писали» (1991).

Наведені риси творчості В. Рунчака представлені також у камерно-інструментальній композиції «*Hosi'anna* (Осана) – музикантам, яких немає з нами ..., вже і ще», яка призначена для двох саксофонів, ударних та фортепіано. М. Мимрик характеризує твір як композицію з рисами сонорики до якої відноситься *препарація*¹ фортепіано, гліссандування, вібрато та безліч специфічних прийомів звуковидобування [61, С. 315 – 316].

У творчому доробку В. Рунчака представлена сфера інструментального театру, який втілено у його «Нагірній проповіді». Театральність виражена у своєрідному сценарії композиції, де диригент не виконує свою пряму функцію, вокалісти виконують свої партії входячи у зал з різних дверей, потім піднімаються на сцену, шикуються у формі хреста та вмикають ліхтарики. Глядачі бачать тільки палаючий хрест, а з вмиканням у залі світла «актори» вимикають ліхтарики. А. Верхогляд-Канібор вважає, що у «Нагірній

¹ В оригіналі статті написано «репарація», що є очевидною термінологічною помилкою, оскільки «препароване фортепіано» походить від англійської *to prepare* – «готувати, підготовлювати» (звідки й синонім – «підготовлене фортепіано»), – це інструмент з видозміненим тембром, строем, що реалізується за рахунок різноманітних предметів, які кладуться на/між струнами тощо. Слово ж «репарація» походить від англійського *to repair* – «ремонтувати, налагоджувати», що в сутності не відповідає процесу, який відбувається з фортепіано. Підготовлений інструмент частіше звучить як зламаний, розлагоджений, чого, власне, і добиваються композитори. «Репарація», якою М. Мимрик хибно підмінює «препарацію» (або препарування) використовується, наскільки нам відомо, тільки в біології, де вона означає набір процесів, за допомогою яких клітина знаходить і виправляє пошкодження молекул ДНК, які кодують її геном; та політології, як повне або часткове відшкодування (за мирним договором або іншими міжнародними актами) державою, що розпочала агресивну війну, збитків, заподіяних державі, що зазнала нападу.

проповіді» композитор «<...> демонструє композиторську майстерність через синтез жанрів християнського Богослужіння та язичницької обрядовості <...>» [15, с. 88].

У своєму «Принесенню В. А. Моцарта» для флейти і фортепіано В. Рунчак створює діалог культур (асоціація з «Чарівною флейтою» В. А. Моцарта) [48, с. 75]. Цікавим є концерт-пікколо для баяну соло «*Messe da Requiem*» у семи частинах. Ця полікомпонентна композиція поєднує у собі барочний інструментальний концерт, літургійний реквієм, рондо, сонтане алєгро, у якому можемо простежити тричастинний сонтано-симфонічний цикл [100, с. 121]. У «*Messe da Requiem*» трансформується жанр концерту, що виражено у інструментальній складовій (один інструмент замість оркестру), масштабі (невеликі частини) й відповідно тривалістю композиції. Проте, як зазначає А. Сташевський, у композиції баян імітує сольні та quasi-оркестрові діалоги фактурними засобами [там само, с. 122].

Звернення до фольклорних витоків спостерігається у «Голосіннях» для сопрано, кларнета та фортепіано. Композиція має дещо похмурий характер та складається з голосінь, які складовими поховального обряду. У композиції присутня театральність, яка виражена у схлипуваннях, криках та вигукуваннях. Як зазначає у своїй дисертації О. Бланко, основною метою таких голосінь є «<...> стовідсотковий емоційний вплив на слухача, відсутність якого нівелює цей жанр.» [6, с. 137]. Вільна фантазійна форма композиції сприяє кращому контролю слухачів та свободі виконання.

М. Мимрик до стильових параметрів В. Рунчака додає [61, с. 315]:

- 1) розширену (або хроматичну) тональність;
- 2) використання кластерної техніки;
- 3) сонорику;
- 4) мінімалізм;
- 5) алеаторику;
- 6) поліладовість та новоладові структури;

7) поліпластовість фактури.

Таким чином, зробивши стислий екскурс по творчому доробку В. Рунчака можна побачити, що він охопив більшу частину інструментарію, який з духових інструментів складає флейта, кларнет, саксофон та труба. Струно-смичкові інструменти представлені скрипкою, альтом та віолончеллю, звісно не обійшло й без фортепіано. Вагоме місце у творчості композитора належить баяну, саме для нього створено значна кількість творів. Характерним для творчості В. Рунчака є й використання різнотембрових інструментальних поєднань. Спираючись на перелік М. Мимрика, можемо стверджувати, що композитор увібрав у своїй музиці найрізноманітніші стилі та напрями музики ХХ століття.

2.2. «Гуцульська мозаїка»: композиційно-виконавський аспекти

Якщо твори для баяну складають основну частину творчого доробку В. Рунчака, то домра з'являється у нього лише епізодично як перекладення вже написаної для іншого інструментального складу композиції. «Гуцульська мозаїка», як свідчить Д. Скуднєв [91], була створена для ансамблю українських народних інструментів, а пізніше виникла її версія для баяна і домри, присвячена Павлу Фенюк і Олені Джамалатдінової.

Цікаво, що цей же твір звучав на фестивалі баянно-акорденної музики у версії для скрипки і баяну. Достеменно не відомо, чи належить переклад самому композитору, чи виконавцям. Втім, вивчивши скрипкову партію, ми помітили, що вона абсолютно ідентична домровій. Тобто домристи можуть грати «з листа» по скрипковій партії і навпаки – скрипалі можуть користатися домровою версією. Це обумовлено, перш за все, близьким строем інструментів. Суттєва відмінність звучання полягає в тому, що витримані тони на скрипці видобуваються безперервним веденням смичка, тоді як утримання тону на домрі, рівно як і плавне, співоче звуковедення здійснюється за допомогою тремолювання.

За композицією «Гуцульська мозаїка» наближується до тричастинної нерепризної, можна говорити навіть про риси контрастно-складеної форми. Втім, мозаїчний принцип викладу матеріалу, калейдоскопічність тематизму, постійне введення нових інтонаційних елементів компенсується їх переплетенням між собою та зближенням на основі єдності танцювально-коломиїкових ритмів та ладової структури, що сприяє подоланню внутрішньої контрастності і формування відчуття безперевності розгортання. Орієнтуючись на ладові та темпові контрасти, загальну схему форми можна представити наступним чином:

A	B	C
<i>mm. 1 – 41</i>	<i>mm. 42 – 105</i>	<i>mm. 106 – 219</i>
Повільна частина Moderato ♩ = 120	Повільна частина <i>Meno mosso</i> ♩ = 70 (т. 42), ♩ = 60 (≈Andante, т. 58) ♩ = 70 (≈Andante mosso, т. 74) ♩ = 80 (≈Andante con moto, т. 90) ♩ = 90 (≈Allegretto moderato, т. 98) → ♩ = 95 e <i>accelerando</i> (т. 102) → ♩ = 100 (т. 104)	Швидка частина Doppio più mosso ♩ = 200 (≈ Presto)
D-dur → E/e (т. 8) → h	d-moll (т. 42) → G-dur (т. 50) → c-moll (т. 58) → G-dur (т. 74) → D-dur (т. 90) → A/E →	h-moll → E → H-dur

Зі схеми видно, що крайні частини цієї контрастно-складеної форми написані у більш-менш стабільному темпі. Уникаючи агогіки в швидких розділах, композитор надає їй простору і розмаху в центральному, де спостерігається поступове прискорення темпу. В дужках вказані наші власні приблизні темпові орієнтири, що відповідають використаним в композиторському тексті метрономічним позначкам.

Важливо відмітити, що темпові контрасти в центральному розділі органічно пов'язані з введенням нових інтонаційних елементів і ладових орієнтирів. З точки зору ладової організації центральна частина сприймається

не стільки як низка модуляцій, скільки як ладова змінність, вільні співставлення нових ладових структур.

Єдність форми надає також наявність наскрізного метричного пульсу – 2/4, властивого гуцульській танцювальній музиці (коломийкам), відхлення від якого відчувається лише в невеликій домровій каденції (*quasi cadenza*, т. 56), яка не «вписується» в стандартний такт (її тривалість ≈ 4 чверті і вісімка):



Перший розділ, *Moderato* (тт. 1 – 41), направлений на ілюстрацію різноманітних віртуозних прийомів – дзвінкі трелі у високому регістрі, гамоподібні та фігуративні пасажі в ритмі шістнадцятих, що вимагають володіння дрібною технікою. Трелі у першому розділі викликають асоціації з сопілкою, яка у свою чергу імітує спів солов'я. В. Рунчак засобами виразності створює своєрідну пейзажну замальовку. Окреме технічне завдання становить гра подвійних нот *pizzicato* (тт. 26 – 33). Втім, основну складність для домриста являють тут не стільки технічні труднощі, скільки необхідність постійного «переключення» з одного прийому на інший (яка витікає з концепції «мозаїки», запропонованої композитором), що повинно звучати природньо, невимушено і бездоганно з точки зору ритму та інтонації. За умов єдності метричної пульсації ансамблева координація не складає особливих проблем. Втім, від музикантів нерідко вимагається синхронна гра пасажів в одному ритмічному малюнку (т. 23, 25) або «доспівування»-імітації мелодії іншого учасника дуету (т. 17), що потребує значної концентрації і злагодженості ансамблів.

Другий розділ (*Meno mosso*) складає не тільки темповий, тональний, але й жанровий контраст. Його початкова тема із прихованим та зворотнім пунктиром нагадує марш. Формально її ладова основа *d-moll*, втім органний пункт а в басу та альтерації *gis*, *cis*, *es* свідчать про риси гуцульського ладу з перемінними устоями *a* та *d*:

В. Рунчак, Гуцульська мозаїка, тт. 40 – 41:



Друга тема центрального розділу (т. 50 – 54) повертає риси танцювальності, зберігаючи зворотні пунктири. Після каденції домри (т. 56), що сприймається як ліричний відступ, композитор вводить нову тему (т. 58 – 61). За своїм характером вона лірична та пісенна, проте швидко змінюється скерцозно-танцювальним тематизмом, якому притаманні подвійні ноти та форшлагги. З темповим прискоренням (т. 74) в партії домри хоч й намальовані ліги, проте це не лишає її віртуозності. Тут поєднуються різні ритмічні формули, простежується діалогічність партії домри та баяну, підвищується віртуозність в обох інструментах.

Полегшення щільної фактури в партіях обох інструментах зумовлено поступовим прискоренням темпу (т. 90). У домри зберігається мелодична лінія, а у партія баяна більше схожа на акомпанемент. Мелодія стискається з темповими ремарками композитора (т. 98, 102), домра більше не грає трелі та мелодію на тремоло, переважають віртуозні фігурації.

Третій розділ п'єси (*Doppio piu mosso*) за метрономічною позначкою відповідає темпу *Presto*. Тут значно посилюються вимоги до домриста, зокрема він повинен продемонструвати блискучу дрібну техніку, оскільки йому доручаються розгорнуті пасажі шістнадцятих, акордову техніку з переключенням на шумовий ефект – удари по корпусу інструмента (вони чергуються з ударами по міху в партії баяну, т. 122 – 124):



Ще один новий прийом, введений композитором – це двоголосся з тремольванням у нижньому голосі (наприклад т. 140 – 141):



На кульмінації В. Рунчак також додає ритмічних ускладнень – подвійні ноти у домри в ритмі дуолей виконуються на фоні квінтолей баяну (наприклад, тт. 165 – 167). Для останнього розділу характерне чергування функції мелодія-акомпанемент, повернення трелей в партії обох інструментів та ритмоформул, що інтонаційно відсилає до першого розділу (наприклад тт. 1 – 3 ≈ тт. 138 – 139):



Танцювальність тут виступає однією з найважливіших складових, що виражено у підкресленні другої долі акордами (тт. 191, 195, 199 й далі) та трелями в партії домри (тт. 185, 206, 211 й далі). Таким чином, третій розділ п'єси є найвіртуознішим і вимагає від виконавців максимальної концентрації. Характерні риси українських народних танців відобразились у наступному:

- 1) трелі в партії домри на початку першого розділу викликають асоціації в «солов'їними» трелями;
- 2) альтерації *gis*, *cis* та *es*, які свідчать про риси гуцульського ладу з перемінними устоями *a* та *d* (другий розділ);
- 3) підкреслення танцювальності слабкими долями у третьому розділі, що є характерним для українських народних танців типу (коломийок).

Зробивши перекладення для домри та баяну В. Рунчак зберігає «народний» колорит. Як відомо, така інструментальна версія (домра та баян) була представлена композитору у 2016 році у м. Києві на Дні баяну та

акордеону студентами¹ нашої консерваторії та отримала гарний відгук В. Рунчака. Натомість, композитор запропонував цьому дуету представляти «Гуцульську мозаїку» у інших містах України у рамках Всеукраїнського фестивалю.

Спираючись на досвід слухового аналізу при порівнянні двох інструментальних версій (домри з баяном та ансамблевого складу [84]) версія, яка представлена у нашій магістерській роботі більш віртуозна. У домровій партії це відобразилось у виконанні одразу двох партій (замість партії першої та другої домри), що виражено у превалюванні подвійних нот, а для баяну характерне подвоєння басів (в оригіналі є басова партія). У домрово-баянній версії домрі доручено набагато більше фігурацій ніж в оригіналі, що робить «Гуцульську мозаїку» композицію з рівноцінними партіями, які не поступаються одна одній у віртуозності.

2.3. «Kyrie eleison» для скрипки та баяну у домровому перекладенні

В свою чергу, «Kyrie eleison» В. Рунчака, початково був створений для ансамблю скрипки, альту, віолончелі та фортепіано. Версія для скрипки і баяну, як свідчить Д. Скуднєв [91], «<...> була зроблена в 2003 році на замовлення одеського дуету “Каданс”, до складу якого входить подружня пара Олени та Івана Єргієвих».

Твір значно контрастує розглянутій нами «Мозаїці». Якщо «Гуцульська мозаїка» орієнтує на жартівливо-побутовий зміст і відповідну манеру виконання, позбавлену надмірної серйозності, то «Kyrie eleison» породжує зовсім інше коло образів. Очевидно, що назва твору, що перекладається як «Господи, помилуй», походить від I частини традиційної католицької меси, текст якої складається усього з трьох рядків (*Kyrie eleison, / Christe eleison, / Kyrie eleison*). Він мав безпосередній вплив на композицію частини – кожен з рядків повторювався тричі, утворюючи схему тричастинної контрастно-

¹ Ксенія Шумна (домра, клас кандидата мистецтвознавства, доцента Н. Костенко) та Ігор Чередниченко (баян, клас професора, заслуженого діяча мистецтв України І. Снедкова).

складеної («строфічної форми»), або тричастинної репризної, в залежності від «локальних традицій». Від інших частин меси «*Kyrie eleison*» вирізняє і мова – давньогрецька (латинською було б «*Domine miserere*»), тоді як всі інші звучать на латині.

Звернення до духовно-релігійних образів в музиці за участю баяну – це традиція, започаткована С. Губайдуліною (пригадаємо «*In croce*» для віолончелі і баяну, «Сім слів» для баяну та струнних, «*De profundis*»). Не першим досвідом подібного плану є цей твір і в доробку самого В. Рунчака. Так, в 1982 році він пише для «*Messe da Requiem*», яку А. Сташевський (100, С. 120) розглядає як яскравий взірець «баянного модернізму, з огляду на «<...> залучення полістилістики та позамузичних художньо-інформаційних шаблів тексту (вербальний пласт – цитування поезії М. де Унамуно)».

В цьому плані «*Kyrie eleison*» має начебто прямо протилежний задум – замість багатословності (полістилістика+вербальний пласт), композитор насичує музику тишею. Це відбилося не тільки в використанні численних пауз, що вимагають особливої уважності від виконавців, але й цікавого прийому – мовчазної скрипки/домри, що візуально імітує гру (т. 49 – 69), при цьому не видобуваючи жодного звуку (фрагмент, т. 49 – 53):



Звернемо увагу на те, що більшість мотивів дублюють партію баяну, тобто слухачеві не потрібно уявляти якийсь додатковий музичний матеріал. Фактично струнний інструмент стає в цей час «мовчазним двійником» клавішного інструмента.

Окрім цього незвичного прийому, композитор також звертається до використання голосу у вигляді «віддаленого шепоту або співу» («*the low*

distant whistling or singing»), який супроводжує звучання інструменту. Вперше скрипалька його використовує перед центральним розділом (т. 34). Більш широко він представлений в умовній репризі. В цьому розділі (т. 68 – 74) партія струнного інструменту записується на двох рядках (наприклад, т. 68 – 69):

Наприкінці п'єси «голосові» можливості починає задіювати і акордеон/баян (т. 72 – 74), вступаючи в діалог зі скрипкою/домрою. Світлана Коновалова (скрипка) та Дмитро Соловійов (баян), виконуючи цей твір співом із закритим ротом.

На відміну від «Гуцульської мозаїки», в «*Kyrie eleison*» немає чітких тональних орієнтирів, композитор вільно користується засобами дванадцятитоновості. Основною опорою п'єси виступає *f*, який відкриває і завершує «*Kyrie*», а також входить до ключового мотиву – лейтінтонації твору – $f^1-c^2-des^2$. Лейтмотив звучить не тільки в горизонтальному вигляді, але й збирається у вертикальне співзвуччя, тому не тільки окремих тон *f*, але й всі складові мотиву можна розглядати як центральний елемент звуковисотної системи твору (наприклад, т. 4 – 6):

За ритмікою, яка зберігається протягом всієї п'єси, він викликає асоціації з вимовою першого слова меси «*Kyrie*», що говорить про мовно-вербальне походження ритмічної організації тематизму, незважаючи на те, що

жодного вербально-текстового елементу в партитурі немає. Ключовий мотив багаторазово повторюється як у прямому русі, так і в ракоходному (т. 6), а також з перестановкою тонів (т. 7), як в партіях інструментів, так і голосу (скрипка – голос, т. 34, 68 – 74).

Тон *es*, що з'являється трохи пізніше інших компонентів комплексу, також може розглядатися як його частина, і в результаті ключове співзвуччя твору приймає вид малого мінорного септакорду без терції та квінти з секстою. Отже, незважаючи на те, що відсутні складові мінорного тризвуку, мінорний ладовий нахил «*Kyrie*» все одно відчувається.

Композиція, за аналогією з традицією меси набуває логіки тричастинної форми з ознаками репризності, втім реприза варіантна, що обумовлено використанням в ній нового прийому та досить агресивним, кульмінаційним початком з щільних співзвуч, що виконуються прийомом тремоло в партіях обох інструментів в динаміці *fff*. Фактично реприза з'являється на «гребні» кульмінаційної хвилі, що начебто продовжує логіку розгортання середнього розділу. Втім, сумнівів у тому, що це початок репризи не виникає, оскільки повертається ключовий мотив *p'esi*, поданий у ракоході (т. 64 – 65, партія скрипки/домри):



Тон *c*, відсутній у партії струнного інструменту, компенсується баяном, у якого в цей час звучать дисонуючі акордові комплекси.

Загальну схему композиції *p'esi* можна представити наступним чином:

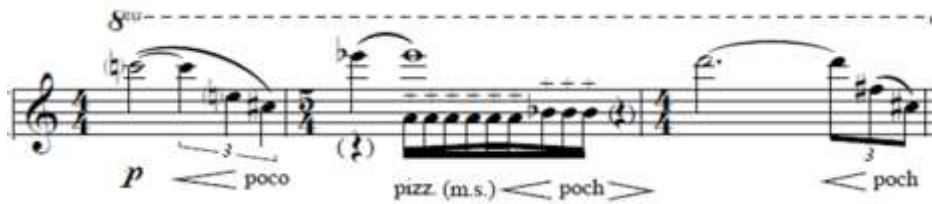
<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A'</i>
тт. 1 – 36	тт. 37 – 63	тт. 64 – 74
<i>a</i> (т. 1-6); <i>a'</i> (т. 7-10) <i>a</i> ² (т. 11 – 14); <i>a</i> ³ (т. 15 – 27), <i>a</i> ⁴ (т. 29 – 33); <i>a</i> ⁵ (т. 34 – 36)	<i>b</i> (тт. 37 – 48) <i>b'</i> (тт. 49 – 63)	<i>a</i> ⁶ (т. 64 – 67); <i>a</i> ⁷ (т. 68 – 71); <i>a</i> ⁸ (т. 72 – 74).
<i>in f</i>	зона нестійкості	<i>in f</i>

Початкова композиторська ремарка *Largo mistico* («широко, містично, загадково») орієнтує виконавця на молитовний тон духовного жанру – меси.

Основний лейтмотив п'єси композитор експонує поступово, обережно нанижуючи нові тони. При цьому струнний інструмент та баян грають його в унісон. Весь перший розділ (тт. 1 – 36) розгортається як низка варіацій. Перша (a^1) позначена обігруванням мотиву в унісон в обох інструментів в різних напрямках. В другій – лейтінтонація переходить до партії баяну, в той час як у струнного інструменту звучать окремі «викрики» – сполохи на *sfff* у високому регістрі з філіруванням тону від *sff* через *subito ppp* до *fff*. Вони різко дисонують і протиставляються основній темі.

Третя варіація (a^3) ілюструє почергове використання інструментів, як по черзі замовкають, а ключовий мотив втрачає свою інтонаційну цілісність. Замість нього у струнного інструменту з'являються широкі ходи на зменшену октаву (т. 19, 21, 24), а у баяна звучать ковзаючі глісандо. В результаті третя варіація розростається у порівнянні з іншими. Її внутрішній сюжет орієнтований на «розщеплення» основного інтонаційного зерна, яке повернеться в наступній, четвертій варіації (a^4). Вона дещо нагадує другу – на фоні викладення ключової теми у баяна так само звучать «викрики» домри, тільки тепер баян їх дублює. Остання п'ята варіація, що завершує перший розділ ознаменована появою нового прийому – використанням голосу (другий рядок партії струнного інструмента), у якого повторюється ключовий мотив *Kyrie*.

Центральний розділ (т. 37 – 63) «розпадається» на дві частини. В першій з них провідну роль виконує домра – у неї звучить «викривлений» основний мотив, її партія насичується багатоголоссям – окрім основного тону звучить *pizzicato* (тт. 37 – 39, партія скрипки/домри):



Фоном для цієї фактурно насиченої партії виступають глибокі органні басы баяну з елементами ковзного глісандо, тобто баян фактично стає тут лише споглядачем «подій», а не їх учасником. В другій частині центрального розділу (т. 49 – 63) учасники діалогу обмінюються ролями – струнний інструмент стає мовчазним партнером клавішного, лише візуально імітуючи гру. Ключовий лейтмотив змінює своє висотне положення і інтонаційну будову, поступово губиться в теренах щільної баянної фактури, де спостерігаються елементи поліфонічного викладу. Повернення лейтінтонації п'єси, яке поступово відбувається від т. 62 знаменує рух до кульмінації і репризи.

Реприза (т. 64 – 74) варіантна і скорочена у порівнянні з експозиційною низкою варіацій. Якщо зберігати наскрізну нумерацію варіацій, то розпочинається вона з кульмінаційної шостої варіації з тремолоючими співзвуччями баяну, сьома варіація позначена включенням співу домристки (скрипальки), а остання, восьма, що завершує «*Kyrie*» передбачає спів обох учасників ансамблю.

Впровадження у концертний репертуар «*Kyrie eleison*» В. Рунчака є цікавим виконавським досвідом в першу чергу для домристів. Традиційний репертуар домриста та ті транскрипції, якими представлена домрова виконавська практика значно відрізняються від представленого твору. Основні зразки транскрибованого матеріалу складаються з відомих скрипкових композицій, здебільшого класичних за своєю формою та «зрозумілою» мовою як для виконавця, так й для слухача.

Висновки до Розділу 2. Полістилістика, поліладовість, політональність – все це про В. Рунчака. Його творчий доробок охоплює різноманітні

інструментальні склади які представлені камерною оперою, симфонічними композиціями, зразками для сольного виконання, одно- та різнометровими складами, духовними та вокально-хоровими композиціями. У кожній композиції ми можемо знайти поєднання різних жанрів, стилів та досить цікавий підхід до трактування ладової структури. На жанр сонати у творчості В. Рунчака вплинула загальна тенденція 70-х – 80-х років ХХ століття, яка відобразилась у використанні фольклорних джерел з сучасними композиторськими техніками. Зацікавленість творчістю композитора відбилась у багатьох дослідженнях. Зокрема, значний внесок зробив А. Сташевський, який детально «розібрав» всю баянну спадщину митця.

Так, у своїх сонатах для баяну В. Рунчак повністю переосмислив традиційну сонатну форму, «переробив» академічні жанри з максимальним використанням можливостей інструменту, а більшість зразків для баяну є полістилістичними композиціями (за А. Сташевським та О. Гурковою). Велике місце займає розвиток інтонаційного матеріалу у літургійних жанрах, що особливо відбилось у його сонаті для баяну №1 «*Passione*» та «*Kyrie eleison*» (за Ю. Радко).

Полікомпонентною композицією у творчому доробку В. Рунчака є «*Messe da Requiem*», відомий ще як концерт-пікколо для баяну соло. У ньому композитор поєднує барочний інструментальний концерт, літургійний реквієм, рондо та сонатне алегро. Окрім того, у семичастинній композиції простежується тричастинний сонатно-симфонічний цикл, у якому трансформуються складові жанру концерту, що виражено у сольному виконанні твору замість оркестрового, невеликих частинах та відповідно масштабі композиції. Сама ідея концерту зберігається за рахунок імітації сольних та quasi-оркестрових діалогів фактурними засобами (за А. Сташевським).

Проте, творчість композитора представлена не тільки полістилістикою, але й алеаторикою та рисами сонорики. Яскравим прикладом цього є

фортепіанні композиції А. Рунчака на жанрово-стилістичну палітру яких вплинула авангардна течія світової культури другої половини ХХ століття. Саме з цього періоду змінюються класичні виконавські склади з все частішим використанням незвичних тембрових поєднань (за І. Савчуком).

У камерно-вокальних жанрах голос стає музичним інструментом та входить у склад ансамблю, йому більше не доручається солююча функція. Як приклад переосмислення вокальної партії надається ціла низка творів, до яких входять «Страсті по Владиславу», фольк-кантата та два фольк-концерти (за О. Баланко). Риси сонорики в творчості В. Рунчака представлені у «*Hosi'anna*», де композитор використовує препарацію фортепіано, гліссандування, вібрато та безліч специфічних прийомів звуковидобування (за М. Мимриком).

Цікавою є неофольклорна композиція «Голосіння», у якій В. Рунчак звертається до фольклорних витоків, голосінь, як складових поховального обряду. «Голосінням» притаманна й деяка театральність, яка виражається у криках, вигуках та схлипуваннях. Все це має не аби який вплив на емоційний стан слухача (за О. Бланко). Інструментальний театр представлено у «Нагірній проповіді», де В. Рунчак вистроїв цілий сценарій, згідно якому переосмислюється функція диригента, а вокалісти стають акторами (за А. Верхогляд-Канібор). «Принесення В. А. Моцарта» демонструє діалог культур, який виражається через далекі асоціації з «Чарівною флейтою» В. А. Моцарта (за І. Коханик).

Не менш яскравими у творчому доробку В. Рунчака є «Гуцульська мозаїка» та «*Kyrie eleison*». Спочатку, відома як композиція на ансамблю народних інструментів, а потім й у версії для скрипки/домри та баяну «Гуцульська мозаїка» є яскравим приклад неофольклорної композиції. У тричастинній нерепризнній формі композитор використовує принцип мозаїчного викладу матеріалу, калейдоскопічність тематизму, переплетіння інтонаційних елементів на основі єдності танцювально-коломийкових ритмів

та ладової структури. Темпові контрасти зумовлені введенням нових інтонаційних елементів та ладових орієнтирів. Все вище зазначене сприяє подоланню внутрішньої контрастності та створює відчуття безперервного розгортання.

У першому розділі в партії домри переважають трелі, які асоціюються з солов'їними трелями, фігурації шістнадцятих вимагають від виконавця гарних технічних навичок. Завдяки засобам виразності створюється своєрідна пейзажна замальовка, де домра та баян перехоплюють репліки один одного. Середній розділ є не тільки темповим, тональним, але й жанровим контрастом. Його початкова тема нагадує марш з рисами гуцульського ладу. Танцювальність повертається у другій темі, але вона перервана невеликою каденцією домри. Невеликий ліричний відступ змінюється скерцозно-танцювальним тематизмом, а з прискоренням темпу мелодія «стискається» та переходить до наступного завершального розділу. У третьому розділі танцювальність виступає основною складовою та відобразилась у рисах українського фольклору. «Запальний» темп, «солов'їні» трелі, нахил до гуцульського ладу та підкреслення другої долі – все нагадує коломийку.

Навіть сам композитор добре відгукнувся щодо домрово-баянної версії «Гуцульської мозаїки». При порівнянні з першоджерелом стало зрозуміло, що дана версія володіє більшими технічними складнощами. Це зумовлено мобільністю дуету перед ансамблевим складом, а домрово-баянна версія не тільки здатна зберегти «народний» колорит композиції, але й показати її у більш віртуозному варіанті.

«*Kyrie eleison*» В. Рунчака настільки сподобалась слухачам, що композитора стали прохати переробити його перший склад (скріпка, альт, віолончель та фортепіано) й у 2003 році з'явилося авторське перекладення для скрипки та баяну. Назва твору відсилає нас до I частини традиційної католицької меси. У баянній творчості звернення до духовно-релігійних образів не є новим. Традиція, яка була започаткована С. Губайдуліною,

відбилась й у творчості В. Рунчака. Проте, «*Kyrie eleison*» небагатослівна, композитор пише музику з тишею, яка відображається у нескінченних паузах та «мовчазній» грі домри.

Ритміка початкового мелодичного зерна, який є лейтмотивом композиції, викликає асоціації з вимовою першого слова меси «*Kyrie*», що говорить про мовно-вербальне походження тексту ритмічної організації тематизму. Цей лейтмотив пронизую всю композицію та звучить як у прямому русі, так й у ракоході. Композитор вільно користується дванадцятитоновістю, а у крайніх частинах відчувається мінорний нахил, який споріднює композицію з «*Kyrie*». «*Kyrie eleison*» В. Рунчака за композицією являє тричастинну форму з ознаки репризності, втім реприза варіанта з використанням ключового мотиву у ракоході.

На духовний жанр меси композицію налаштовує композиторська ремарка *Largo mistico*. На основний мотив, на який поступово нанизуються нові тони, далі розгортається як низка варіацій. В них лейтмотив то звучить в унісон, то переходить до баяну чи взагалі звучить почергово. Перший розділ завершує «спів» домриста, у якого повторюється ключовий мотив. Центральний розділ поділяється на дві частини, де у першій переважно солює домри з одночасними використанням двох прийом – тремоло та *pizzicato*. У другій частині центрального розділу перевага переходить до партії баяну, коли домра візуально імітує гру. Реприза варіанта та скорочена, а остання варіація передбачає спів обох учасників ансамблю.

«*Kyrie eleison*» В. Рунчака для домристів є досить цікавим досвідом. Подібні твори у репертуарі для чотириструнної домри відсутні, а зразки для триструнної домри занадто для нас специфічні, що пояснюється в першу чергу квартовим строем російської домри. «*Kyrie eleison*» вимагає тонкого підходу, обережного тендітного звуковидобування, хорошої акустики залу і є вибагливим та «рафінованим» твором.

ВИСНОВКИ

Дані Висновки узагальнюють основні результати дослідження і відповідають його темі та завданням, сформульованим у Вступі.

1. Розглядаючи перекладення та транскрипції у домровому репертуарі, слід враховувати їх етимологію та генезу. Починаючи з XI століття трувери та мейстерзінгери пропонували інструментальні варіанти своїх творів, а з розвитком лютневого музикування стають популярними та цілком доступними перекладення хорів та мадригалів. Саме у таких адаптаціях з монодичного першоджерела стала з'являтися основа для багатоголосної фактури.

Розвиток транскрипція отримала з творчістю Й. С. Баха до праць якого належить близько п'ятисот адаптованих творів. У XVIII столітті транскрипційна практика стала розвиватися у Франції та Росії, де стали виходити перекладення опер та збірок з варіаціями та обробками на народні теми. Транскрипція як жанр стала формуватися з творчістю Ф. Ліста, який створював як адаптовані твори для фортепіано у дусі строгих транскрипцій, так й вільно імпровізував на задані теми. За великим композитором-піаністом потягнулась ціла ланка транскрипторів, а адаптовані твори мають великий попит й у наш час.

Само поняття «перекладення» упродовж століть трактувалось по-різному, що викликало зацікавленість з боку музикознавців. Дослідників збивала ціла палітра понять, які мають як спільні риси, так й відмінні. Перед науковцями постало наступне завдання: визначити, а потім, як наслідок, об'єднати чи розрізнити поняття транскрипцій, перекладень, обробок, фантазій, варіацій, адаптацій, версій та аранжувань. Ми звернулись до низки словників та наукових статей й вияснили, що у всіх перерахованих понять є спільне визначення, яке полягає у «роботі з “чужим” текстом», «пристосуванні до іншого інструменту» та «перекладі на мову іншого інструменту».

У процесі роботи з літературними джерелами, нами була знайдена дисертація М. Борисенко, де дослідниця розмежовує транскрипції на вільні та строгі. Вільні транскрипції припускають внесення змін до композиційно-драматургічної будови композицій, коли строгі – є їх повною протилежністю. Такий розподіл транскрипцій є не тільки самим раціональним, але й дуже зручним, а цілу низку наведених вище понять ми будемо використовувати як синоніми.

Коли у академічних інструментів вже як кілька століть закріпився жанр транскрипції, то у домровій практиці він тільки став набувати наукової зацікавленості на початку ХХ століття, мав перерваний характер та не одразу закріпився сам термін «транскрипції». Спершу музикознавці виділили широке та вузьке значення. Під широким значенням розуміли адаптацію твору від простого перероблення до вільної фантазії, а під вузьким – зміна композиції для зручного виконання без зміни інструменту (за Н. Юхою).

Наступне визначення було як редакції-перекладення скрипкових творів, у яких повністю зберігався текст оригіналу з позначками транскриптора для зручного домрового виконання. Такі позначки складались з домрових штрихів, аплікатури та прийомів (за О. Лермонтовою). Тільки наступним кроком, через кілька років, було впроваджено поняття «транскрипції» у домрове виконавство (за О. Гончаровою).

2. Поширення отримали перекладення скрипкових творів, проте нам відомі зразки з репертуару інших інструментів. Нами виявлено специфіку транскрипцій духових творів, яка полягає у обережному використанні домрової динамічної шкали, яка набагато більша ніж у духових інструментів. Головною відмінністю є збільшення ліги в партії домри, яка «сковую» духові інструменти через необхідність брати дихання.

При визначенні специфіки скрипкових транскрипцій нами було простежено шляхи розвитку на перший погляд різних, але схожих за походженням інструментів. Скрипка, яка була занесена до Європи належить

до культурної спадщини арабів, кавказців та азіатів. Інструмент у процесі свого формування поділився на два типи – «докласичний» та «класичний». Останній був зумовлений появою скрипкової школи майстрів, де інструмент пройшов шлях органологічного вдосконалення та став провідним струно-смичковим інструментом.

Схожий етап становлення пройшла й домра, але з великою відмінністю – він (цей етап) мав перерваний характер. Першочергово, домра походила на тюркський інструмент «кобиз», який відомий близько IV – V століття нашої ери. До XVII століття зовнішній вигляд такої «домри» поступово походив на кобзу. Царським указом (1648) скоморошество на Русі було винищено, а домру забули на три століття.

Відродження домри доводиться на кінець XX століття та пов'язано з творчістю В. Андрєєва. Відсутність оригінального домрового репертуару дало поштовх для активного залучання композицій з репертуару інших інструментів. Так, триструнну домру переробили на перший зразок чотириструнної з квартовим строем, але адаптування творів для неї все ще складало значну важкість. Чотириструнна домра з квінтовым строем дала різкий та великий поштовх до залучення композицій зі скрипкового репертуару, що було зумовлено легкістю перекладення без необхідності переписування партій. Перші транскрипторами були самі виконавці, які на академічній сцені популяризували не тільки домрове виконавство, але й свої домрові адаптації, що слугувало великим поштовхом для більшого транскрибування першоджерела.

На початку XX століття багато дослідників жанру транскрипції дають свої рекомендації щодо специфіки адаптування скрипкових творів, які, здебільшого, спираються на свій виконавський, слуховий досвід та виконавської школи.

3. Основною формою музикування у народному виконавстві стала саме ансамблева практика, основний репертуар якої складала різноманітні

обробки народних мелодій. Розвиток професійної освіти сприяв появленню великої кількості ансамблів, перевагою яких став мобільний склад виконавців. Нам відомі різні темброві поєднання від балалайково-баянного дуету, до камерних складів. Виконавці представляли різні стильові напрями та жанри.

Неофольклоризм став основним напрямом для більшості ансамблів. Більш незвичним залишається музикування у стилі кросовер (на прикладі «Терем-Квартету»), до якого належать камерні ансамблеві склади. Їх темброве різноманіття здатне висвітлити різні сторони переробленого першоджерела та набуває значне ефектнішого звучання. Проміжною ланкою між кросовером та обробками народних мелодій займає харківських ансамбль «3+2», який відповідно створює вільні транскрипції на народні теми.

Дуетні поєднання представлені двома інструментальними різновидами, у яких незмінним залишається баян. Зупинимось на домрово-баянному складі, який представлено двома виконавськими школами – харківською та московською. Спільною рисою цих дуетів є стильовий напрям від класики до неофольклоризму та складання адаптацій у дусі строгих перекладень. У класичних композиціях оригінальний текст залишається незмінним, додавання «прикрас» або невеликих фігурацій в партії баяну у обробках народних мелодій не перечить композиційно-драматургічній будові.

4. Одним з найяскравішим сучасних українських композиторів ХХІ століття по праву вважається В. Рунчак. Композитору вдалося втілити значне різноманіття не тільки жанрово-стильових параметрів, але й ладової структури. Різноманітний творчий доробок В. Рунчака охоплює одну камерну оперу, композиції для симфонічного та камерного оркестру, вокально-хорові композиції, зразки духовної музики, сольні та різнотемброві ансамблеві склади, які й цікавлять нас у дослідженні.

Значний вплив на творчість В. Рунчака мала загальна тенденція 70-х – 80-х років ХХ століття, яка відбилась у використанні українського фольклору з сучасними композиторськими техніками та, як наслідок, впровадженням

неофольклоризму. Цікавою виявляється баянна спадщина композитора, яка детально «розібрана» у багатьох наукових дослідженнях. В ній В. Рунчак повністю переосмислює сонатну форму, перероблює академічні жанри, максимально використовує можливості інструмента з впровадженням у твори сонористичних шумових ефектів.

Не звичною є полікомпонентний концерт-пікколо для баяну соло «*Messe da Requiem*». Ця семичастинна композиція є поєднанням барочного інструментального концерту, літургійного реквієму, рондо та сонатного алєгро. До зразків духовної музики приєднується соната для баяну №1 «*Passione*» та «*Kyrie eleison*», де В. Рунчак використовує розвиток інтонаційного матеріалу з літургійних жанрів.

Полістилістика, алеаторика та риси сонористики також представлені у його фортепіанних композиціях, на що вплинула авангардна течія світової культури другої половини ХХ століття. Саме з цього періоду В. Рунчак починає створювати композиції з незвичними тембровими поєднаннями, до яких належать «Страсті по Владиславу» (для баяну, струнних, мідних, ударних, клавішних, читця, рок-групи та відеоряду), фольк-кантата та два фольк-концерти.

Риси сонорики представлені у його «*Hosi'anna*», де композитор використовує препазіцію фортепіано, гліссандування, вібрато та безліч прийомів звуковидобування на саксофоні. Діалог культур В. Рунчак пропонує нам у «Приношенні В. А. Моцарту» для флейти та фортепіано, де ми можемо вловити далекі асоціації з «Чарівною флейтою» великого віденського композитора. «Нагірна проповідь» В. Рунчака є яскравим прикладом інструментального театру, у якому на першому місці стоїть символ «хреста». Неофольклорна стильова палітра представлена у «Голосіннях», що зумовлено зверненням до фольклорних витоків, а саме – голосінь, як складових поховального обряду, а загальний настрій композиції має не аби який емоційний вплив на слухача.

Творчий доробок В. Рунчака охоплює більшу частину академічних інструментів, до яких належать представники духових інструментів, струно-смичкових, народних та композиції з використанням фортепіано та голосу. Таке інструментальне різномаяття призвело до використання різноманітних ансамблевих поєднань. В. Рунчак увібрав різноманітні стилі та жанри з музики ХХ століття з використанням усієї ладової палітри.

5. У практиці домрового виконавства до домрових транскрипцій відносяться зразки музики на межі ХVІІІ – ХХ століття. Здебільшого такими композиціями з рисами класицизму або романтизму. Сучасна музика ХХІ століття повністю відсутня у домровому репертуару. Це зумовлено тим, що домристи віддають перевагу сталому репертуару й композитори у третьому тисячолітті перестали створювати оригінальні композиції для чотириструнної домри. Тому, ми у своєму дослідженні звернулись до двох різнопланових композицій з його творчого доробку В. Рунчака ХХІ століття. Нами було обрано дві різні жанрово-стильові композиції – «Гуцульська мозаїка» та «*Kyrie eleison*».

«Гуцульська мозаїка» є зразком неофольклорної композиції, у якій використовується принцип мозаїчного викладу матеріалу, калейдоскопічного тематизму, перевтілення інтонаційних елементів на основі єдності танцювально-коломиїкових ритмів та ладової структури. Перший розділ викликає асоціації з «солов'їними» трелями, тут створюється своєрідна пейзажна замальовка у якій домра та баян перекликаються та разом переходять до наступного розділу. Середній розділ тонально не стійкий, йому притаманні темпові та тональні відхилення. Невелика каденція домри розмежовує два настрої – ліричний та танцювальний. Третій розділ представляє власне танцювальну сферу. Коломиїка у «Гуцульській мозаїці» втілена у нахилі до гуцульського ладу, підкреслених других долях, «запальному» темпі у останньому розділі, а «солов'їні» трелі покликані для зображення пейзажної замальовки.

«*Kyrie eleison*» В. Рунчака значно контрастує розглянутій нами «Мозаїці». Якщо «Гуцульська мозаїка» орієнтує на жартівливо-побутовий зміст і відповідну манеру виконання, позбавлену надмірної серйозності, то «*Kyrie eleison*» породжує зовсім інше коло образів. Очевидно, що назва твору, що перекладається як «Господи, помилуй», походить від I частини традиційної католицької меси. У композиції замість багатословності (полістилістика + вербальний пласт), композитор насичує музику тишею. Це відбилося не тільки у використанні численних пауз, що вимагають особливої уважності від виконавців, але й цікавого прийому – мовчазній домри, яка візуально імітує гру, при цьому не видобуваючи жодного звуку.

Лейтмотив «*Kyrie eleison*» викликає асоціації з вимовою першого слова меси «*Kyrie*», що каже про мовно-вербальне походження тексту, ритмічної організації тематизму, спорідненість з месою відчувається у мінорному нахилі композиції. В. Рунчак вільно користується дванадцятитоновістю у якій поступово нанизує нові тони на основний мотив, що призводить до розгортання цілої низки варіацій. Центральний розділ поділяється на дві частини, у першій мелодія доручається домрі, а у другій – баяну на фоні «мовчазного» соло домри. Реприза варіантна та скорочена, закінчується композиція сумісним співом двох виконавців.

Не дивлячись на те, що домрист може просто грати скрипкову партію без текстових змін, значною складністю є одночасне виконання тремоло та *pizzicato* (т. 38). На домрі струни знаходяться на одному рівні, що й являє основну важкість для виконання. Не звичним є задіяння голосових можливостей виконавців, чого ми не зустрінемо у оригінальних композиціях. Добре поєднується тембр домри та баяну, як інструментів народного, навіть, побутового середовища. Їх дует утворює «унісон голосів», який передає семантику «*Kyrie eleison*» В. Рунчака.

Виконання «*Kyrie eleison*» та «Гуцульської мозаїки» В. Рунчака є цікавим досвідом у виконавській практиці домриста. Розглянуті нами дуети

являють яскраві і контрастні зразки камерної музики В. Рунчака, що можуть стати перлинами концертних і конкурсних програм, втім якщо «Гуцульську мозаїку» характеризує простота і доступність музичної мови, то «*Kyrie eleison*» вимагає тонкого підходу, обережного тендітного звуковидобування, хорошої акустики залу і є значно вибагливішим, «рафінованим» твором у порівнянні з «Мозаїкою».

Зручність адаптації музичного тексту цих творів полягає в тому, що домристи можуть грати «з листа» по скрипковій партії і навпаки – скрипалі можуть користатися домровою версією. Отже можна стверджувати, що їх партії в певному сенсі є «взаємозамінними», що обумовлено, перш за все, близьким строем інструментів. Проте дует домри та баяну вносить інше стилістичне забарвлення. Не дивлячись на те, що скрипка та домра взаємозамінювані, у дуеті скрипки та баяну «*Kyrie eleison*» набуває більш академічного звучання, в той час як в тембровому забарвленні домрово-баянної версії виявляється тяжіння до фольклорного колориту.

Виконання «Гуцульської мозаїки» та «*Kyrie eleison*» В. Рунчака домрово-баянним дуєтом є новим тембровим варіантом даних творів, що цінно не тільки як спроба поповнити ансамблевий репертуар домриста, а й урізноманітнити колористичну палітру композиції, не застосовуючи значних модифікацій оригінального тексту. Перекладення для домри та баяну звучать органічно і яскраво, що зумовлено досить природнім поєднанням цих тембрів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альшванг А. «Школа фортепианной транскрипции». М. : Советская музыка, 1938. № 8. 90 с.
2. Альшванг А. А. Школа фортепианной транскрипции Г. М. Когана. Избранные сочинения: в 2-х тт. Т. 2. М. : Музыка, 1964. 432с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*: сборник статей. М. : Сов. Композитор, 1987. С. 5–68.
4. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. 376 с.
5. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов) Путеводитель по концертам (Словарь наиболее необходимых терминов и понятий). Издание 2-е. М. : Советский композитор, 1978. 200 с.
6. Баланко О. М. Українська камерно-вокальна музика кінця ХХ – початку ХХІ ст. як виконавський феномен : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 246 с.
7. Бендерський Л. Г. Проблема створення оригінального репертуару для народних інструментів. *Питання методики і теорії виконавства на народних інструментах* : сб. статей. Свердловськ : Серед.-Урал. кн. вид.-во, 1986. С. 169–176.
8. Білоус В. Темперамент та індивідуальний стиль діяльності музиканта – інструменталіста. *Музичний стиль: теорія, історія, сучасність. Науковий вісник* : зб. ст. К., 2004. Вип. 38. С. 255–262.
9. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
10. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс. ... доктора искусствоведения. Москва, 2006. 44 с.

11. Бортник Є. О. Формування і розвиток домрового мистецтва на Україні в аспекті російсько-українських музичних зв'язків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. К., 1982. 25 с.
12. Бортник Є. О. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України : учб.-метод. розробки для студентів заочників відділення нар. інструментів інститутів культури / Харк. Держ. Інститут культури. Харків, 1974. 57 с.
13. Варламова Т. П. Формирование исполнительской техники домриста в системе непрерывного специального музыкального образования : дисс. ... канд. педагогических наук : 13.00.08, 13.00.02. Москва, 2010. 206 с.
14. Вертков К. А. Домра. Муз. Энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Москва, 1974. Т. 2. С. 287–288.
15. Верхогляд-Канібор А. О. Жанрово-стильові новації у творчості сучасних українських композиторів. URL: <http://elibrary.kdpu.edu.ua/jspui/bitstream/123456789/2831/1/%D0%BC%D0%B0%D0%B3%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F-%D0%B2%D0%B8%D0%BF%D1%80.pdf> (дата звернення: 20.04.2019).
16. Волосянко Т. Пространство и время в современных произведениях для домры (на примере произведений И. Карабица и С. Губайдулиной). *Молодой народник*: ежегодник студ. науч. Работ / ХГУИ; каф. нар. Инстр. Х., 2006. Вып. 1. С. 19–24 с.
17. Вольская Т. Технология исполнения красочных приемов игры на домре. Екатеринбург, 1995. 50 с.
18. Вольская Т. И. Специфика артикуляции на домре. *Вопросы методики и теории исполнительства на народных инструментах* : сб. статей / Т. И. Вольская. Свердловск : Сред.-Урал. кн. изд.-во, 1986. С.67–79.
19. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз. Транскрипции для фортепиано. М. : Музыка, 1970. Вып.1. С. 3–4.

20. Гончарова О. М. «Сонечко» Л. Ревуцького в транскрипції М. Т. Лисенка як унікальний досвід домрового мистецтва України. *Актуальні питання сучасного виконавського мистецтва на народних інструментах (кобза, домра, мандоліна, балалайка)*. Харків, 2017. С. 45–52.
21. Грузін І. О. До питання інтерпретації саксофонних творів В. Рунчака (виконавський аспект). *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. 2019. №16. С. 30–41.
22. Гуркова О. М. Творчість І. Карабиця в контексті жанрово-стильових тенденцій в українській музиці останньої третини ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2016. 324 с.
23. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації. *Науковий вісник: темат. збірник /Нац. Муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. К., 2014. Вип. 18. кн.7. С. 133–143.
24. Домра и баян: «Разговор на равных». URL: <http://www.domgogolya.ru/recital/2062/> (дата звернення 26.03.2020).
25. Желтирова А. А. Музыка для русской домры: стадии эволюции и стилевые тенденции : дисс. ... канд. искусств. 17.00.02. Магнитогорск, 2009. 200 с.
26. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 33 с.
27. Игорь Владимирович Емельянов. URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/11/> (дата звернення 20.04.2020).
28. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах / учебное пособие для музыкальных вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 351 с.
29. Инструментальный ансамбль «3+2». Три плюс два. URL: <http://filarmonia.kh.ua/filarmonia/instrumentalnyj-ansambl-tri-pljus-dva/> (дата звернення: 10.03.2020)

30. Калинин Д. Роль и значение оригинального репертуара в современном исполнительстве на русских народных инструментах. URL: <http://www.balalaika-master.ru/paper/6/> (дата звернення: 10.02.2020)
31. Калиниченко Ю. Жанр концерта для домры с оркестром в творчестве украинских и русских композиторов второй половины XX века: магистерская работа / Калиниченко Юлии; науч. Рук А. А. Мизитова; Харк держ ун-т мистецтв ім. П. І. Котляревського. Х., 2008. 68 с.
32. Калиниченко Ю. У истоков зарождения жанра концерта для домры с оркестром. *Наукові асамблеї: Матеріали магістерських читань, 21 – 23 квітня 2008 року* / Харк. Держ. ун-ту мистецтв ім. І. П. Котляревського. Х., 2008. С. 10–20.
33. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
34. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2019. 245 с.
35. Климова В. В. О феномене транскрипции: терминологический аспект. *Вестник Башкирского университета*. 2013. Том 18. №3. С. 871–877.
36. Коган Г. Школа фортепианной транскрипции. М. : «Музыка», 1970. С. II–IV.
37. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ : Радянська шк., 1961. 135 с.
38. Коменда О. Музыкальный театр Александра Козаренко. URL: <http://esnuir.eenu.edu.ua/bitstream/123456789/14180/1/91-106.pdf> (дата звернення: 10.05.2020)
39. Коновалова И. Ю. Творческая личность В. Рунчака в синтезе его композиторской, исполнительской и организаторской деятельности. *Традиції*

- та новації у вищій архітектурно-художній освіті*. 2015. Вип. 2. С. 23–27.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Tnvakho_2015_2_7 (дата звернення: 12.11.2019)
40. Коновалова І. Ю. Творчість В. Рунчака: сутність, контексти, суб'єктивно-особистісні проєкції. *Мистецтвознавчі записки* : збірник наукових праць. Київ : Міленіум. 2015. Вип. 28. С. 51–58.
41. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Л.: Музыка, 1979. 208 с.
42. Костенко Н. Принципы домрового инструментализма: опыт харьковской школы. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки, теорії і практики освіти*: зб. наук статей. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського Харків, 2010. Вип. 29. С. 492–503.
43. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монографія. Харків : С.А.М., 2012. 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).
44. Костенко Н. Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 270 с.
45. Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-виконавської культури України : автореф. дис. канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 20 с.
46. Костенко Н. Українській чотириструнній домрі – 110 років. *Творча та педагогічна діяльність М. Т. Лисенка: надбання сучасного виконавського мистецтва України*. Харків, 2018. С. 4–13.
47. Костогриз С. О. Виконавство на балалайці Харківщини як складова українського музичного мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017. 254 с.
48. Коханик И. Интертекстуальность как основа диалога в пространстве современной музыкальной культуры (на примере произведений А. Шнитке «Moz art», В. Рунчака «Приношение В. А. Моцарту», Л. Сидоренко «Белый ангел»). *Київське музикознавство /НМАУ*. Київ, 2013. Вип. 45. С. 68–93.

49. Круглов В. П. Исполнение мелизмов на домре: учеб пособие. М., 1990. 48 с.
50. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII-XX веков : исследование, учебное пособие. Москва, 1998. 345 с.
51. Лермонтова Е. Редакция скрипичных произведений для 4-х струнной домры как творческий процесс: методические принципы Б. А. Михеева. Харьков, 2016. Рукопись. 65 с.
52. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства*. Зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 11. С. 114–132.
53. Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство* : зб. наук. ст. Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2019. Вип. 52. С. 145–159.
54. Лігус В. О. Еволюція українського академічного народно-інструментального виконавства XX–XXI століття: соціокультурний аспект. *Молодий вчений*. 2017. № 10. С. 293–296. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/molv_2017_10_69 (дата звернення: 03.11.2019)
55. Лисенко Микола Тимофійович / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100 річчя від дня заснування : мала енциклопедія. Харків, 2017. С. 272–273.
56. Литвінець Т. А. Концерт №1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуарі домриста. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2012_12_30 (дата звернення: 28.04.2020)
57. Литвінець Т. К вопросу об историческом происхождении современной домры. URL: <http://prokofiev-academy.ru/index.php/ru/49-nauchnyjsbornik->

muzykalnoe-iskusstvo/330-litvinets-t-a-k-voprosu-ob-istoricheskom-proiskhozhdenii-sovremennoj-domry (дата звернення: 17.02.2020).

58. Лысенко Н. Методика обучения игры на домре. Київ : Муз. Україна, 1990. 91 с.
59. Лысенко Н. Школа игры на четырёхструнной домре. Київ : Муз. Україна, 1989. 252 с.
60. Мазель Л. Анализ музыкальных произведений. Москва : институт военных дирижёров, 1959. С. 311–325.
61. Мимрик М. Р. Характеристика виконавсько-виражального потенціалу саксофона у камерно-інструментальних творах В. Рунчака. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ : Міленіум 2014. Вип. 32. С. 315–323.
62. Минаев Д. И. Из моих воспоминаний об Андрееве. 1954 г. РГАЛИ. Ф. 2767. Оп. 1. Ед. хр. 738. 16 л. Машинопись.
63. Михеев Б. А. Некоторые особенности отбора и редакции скрипичных произведений для домры / рукопись.
64. Михеев Б. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением : метод. рек. для студ. муз. вузов. Харьков, 1990. 24 с.
65. Громченко В. В. «Ното ludens I для...» флейти (або кларнета чи саксофона) В. Рунчака: образна сфера та особливості її вираження. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: Зб. наук. праць*. Дніпропетровськ / Юрій Сердюк, 2012. Вип. 7. С. 113–120.
66. Музыкальная энциклопедия. Скрипка. URL: http://enc-dic.com/enc_music/Skripka-6634/ (дата звернення: 13.04.2020).
67. Муха А. І. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. 352 с.

68. Назайкинский Е. В. История в музыке: Избранные исследования. Москва : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 392 с.
69. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
70. Назайкинский Е. Стил ь и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
71. Нефедов С. Ю. Баянно-ансамблеве мистецтво в музичній культурі України ХХ – початку ХХІ століття: теорія, історія та практика : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2018. 20 с.
72. Обработка. Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М., 1976. Т. 3. С. 1070–1071.
73. Отюгова Т. А., Галембо А. С., Гурков И. М. Рождение музыкальных инструментов (Из истории Ленинградского производственного объединения по изготовлению музыкальных инструментов) : очерки. Л. : Музыка, 1986. 187 с.
74. Паршин М. В. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции: дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. Магнитогорск, 2013. 339 с.
75. Паршин М. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2013. 25 с.
76. Пасічняк Л. М. Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Л., 2007. 17 с.
77. Пересада А. Справочник домриста. Краснодар, 1993. 368 с.
78. Петрик В. Перекладення скрипкових творів для домри як інтелектуальний процес. *Науковий вісник*. К., 2007. Вип. 69, кн. 13. С. 58–68.

79. Плющенко М. Транскрипции Александра Назаренко: индивидуальностилевые спектры жанра. *Южно-Российский музыкальный альманах*: музыкальный журнал. 2018. №1. С. 51–56.
80. Протопопов В. Форма рондо в инструментальных произведениях Моцарта. М. : Музыка, 1978. 94 с.
81. Раабен Л. Я. История русского и советского скрипичного искусства. Л. : Музыка, 1978. 200 с.
82. Радко Ю. І. Сильова еволюція жанру баянної сонати у Східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Івано-Франківська, 2019. 273 с.
83. Ройзман Л. И. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. Вопросы фортепианного исполнительства. М. : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 155–177.
84. Рунчак В. Гуцульська мозаїка. URL: https://www.youtube.com/watch?v=x8_yeaLjQfY (дата звернення: 13.10.2018)
85. Рунчак В. «Kyrie eleison». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=q4vADTZYccM> (дата звернення: 13.10.2018)
86. Савчук І. Нові тенденції в українському фортепіанному виконавстві зламу ХХ–ХХІ століть у дзеркалі сучасної композиторської творчості. *Сучасне мистецтво*: наук. зб. Київ : Фенікс, 2012. Вип. VIII. С. 285–288.
87. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть: довідник. Тернопіль : Навч. книга-Богдан, 2009. 244 с.
88. Серебрянская А. Проблема тембрового переинтонирования: харьковский музыковедческий дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : Вид-во «С. А. М.», 2012. Вип. 36. С. 223–230.

89. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. К., 2007. 209 с.
90. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 448 с.
91. Скуднєв Д. В. Владимир Рунчак. Баянное творчество. X Международная научно-практическая конференция «Научный форум: филология, искусствоведение и культурология». URL: <https://nauchforum.ru/conf/philology/x/27517> (дата звернення: 18.12.2018)
92. Словарь русского языка: В 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва : Рус. яз., Полиграфресурсы, Т. 4. 1999. 800 с.
93. Словарь русского языка: В 4-х т. / под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва : Рус. яз., Полиграфресурсы, Т. 3. 1999. 752 с.
94. Смирнова Т. Н. Домровые штрихи и их корреляция со штрихами других инструментов. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 2014. №3. С. 42–48.
95. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс. ... канд. искусствовед. : 17.00.02. Воронеж, 2016. 168 с.
96. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. *Проблемы музыки XX века* : сборник статей. Горький : Волговятское книжное издательство, 1977. С. 12–57.
97. Соловьёв В. П. Особенности работы в народных оркестровых и ансамблевых коллективах. URL: <http://www.informio.ru/publications/id2847/Osobennosti-raboty-v-narodnyh-orkestrovyyh-i-ansamblevyh-kollektivah> (дата звернення: 22.10.2019)
98. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*. Москва : Музыка, 1971. С. 292–309.
99. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 104 с.

100. Сташевский А. Жанровые и формообразующие аспекты современной баянной музыки (на примере творчества украинских композиторов). *Studia Pedagogiczne. Problemy Społeczne, Edukacyjne i Artystyczne*, 23. 2014, С. 117–126.
101. Сташевський А. Основні компоненти та індивідуальні риси творчого методу композитора Володимира Рунчака. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. мат. міжн. наук.- практич. конф. / ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась, Б. Пиц. Дрогобич : Посвіт, 2006. С. 105–109.
102. Сташевський А. Я. Сюїта Портрети композиторів Володимира Рунчака як приклад втілення полістилістики в сучасній баянній творчості. *Науковий вісник Донбасу*. 2014. №4. С. 1–8.
103. Талыпова Е. В. Методическая разработка: Специфика артикуляции на домре. Анадырь, 2018. 16 с.
104. Терем-Квартет. URL: <http://www.cultin.ru/musitian-terem-kvartet> (дата звернення 24.11.2019).
105. Франко І. Одвертий лист до галицької української молоді. Зібр. творів. У 50 т. / І. Я. Франко. Київ : Наук. думка, 1986. Т. 45. С. 401.
106. Холопова В. Музыка как вид искусства. Москва, 1994. 319 с.
107. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. 2-е изд., испр. Санкт-Петербург : Лань, 1999. 490 с.
108. Хохлов Ю. О музыкальной программности. Муз. энциклопедия. 1963. Том 4. С. 44–46.
109. Цуккерман В. музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
110. Цыпин Г.М. Обучение игре на фортепиано. М. : Просвещение, 1984. №2119. 176 с.
111. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
112. Шитенков М. Специфика звукоизвлечения на домре. 1975. С. 34–46.

113. Энциклопедический музыкальный словарь. / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1959. 326 с.
114. Юха Н. Основные критерии и принципы переложений в домровом репертуаре. *Молодой народник: ежегодник студ. Науч. Работ /Харк. Ун-т мистецтв им. И. П.Котляревского. Х., 2008. Вып.2. С. 29–32.*
115. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3 изд. Киев : Музычна Україна, 1988. 263 с.
116. Ямпольский И. М. Аранжировка. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. М. : Советская энциклопедия, 1973. Т. 1. С. 194.