



УДК 780.8.087.2 : 780.614.33 : 781.68 : 780.614.1

ORCID 0000-0002-3222-2180

DOI 10.34064/khnum1-52.09

Олена Лермонтова

РЕДАКЦІЇ СКРИПКОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ ЧОТИРИСТРУННОЇ ДОМРИ ЯК ХУДОЖНЯ ІНТЕРПРЕТАЦІЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ

Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як художня інтерпретація авторського тексту. Редакція скрипкових творів для чотириструнної домри аналізується крізь призму концепції перекладу (Ю. Лотман) у відповідності з комунікативною специфікою даної форми художньої практики музиканта. Звукотворча воля виконавця (концепт К. А. Мартінсена) обумовлена не лише трактуванням тексту твору і художніми ідеалами музиканта, але й специфікою акустичної природи звукоутворення інструменту. При переінтонуванні скрипкового оригіналу на чотириструнній домрі виконавець спирається на пам'ять першотексту. Специфіка звукоутворення на скрипці (струнно-смичковому інструменті) і домрі (струнно-щипковому інструменті) продиктована відмінностями артикуляції. Природа скрипки більшою мірою передбачає можливість континуальності звуковедення, ніж домри, де аналогічний результат досягається усупереч артикуляційній специфіці інструменту.

Ключові слова: акустична структура звукоутворення, артикулятор, звукові образи тексту, звукотворча воля, воля до інтонування.

Лермонтова Е. Редакции скрипичных произведений для четырёхструнной домры как художественная интерпретация авторского текста. Редакция скрипичных произведений для четырёхструнной анализируется сквозь призму концепции перевода (Ю. Лотман) в соответствии с коммуникативной спецификой рассматриваемой формы художественной практики музиканта. Звукотворческая воля исполнителя (концепт К. Мартинсена) обусловлена не только трактовкой текста произведения и художественными идеалами музыканта, но также спецификой акустической природы звукообразования инструмента. При переинтонировании скрипичного оригинала на четырёхструнной домре исполнитель опирается на память первотекста. Специфика звукообразования на скрипке (струнно-смычковом инструменте)

и домре (струнно-щипковом інструменті) продиктована відмінностями артикуляції. Природа скрипки в більшій мірі передполагає можливість континуальності звуковедення, чим домри, де аналогічний результат досягається вопреки артикуляційній специфіці інструмента.

Ключевые слова: акустическая структура звукообразования, артикулятор, звуковые образы текста, звукотворческая воля, воля к интонированию.

Lermontova E. Editing violin works for four-string domra as an artistic interpretation of the author's text (in connection with the sound-making will of the performer).

Background. In recent years, there has been an undiminished interest of scientists to the problem of transcription. In particular, a number of dissertation research is devoted to this question (M. Borisenko, B. Borodin, N. Ivanchej, M. Parshin, T. Smirnova). However, the editing of violin music for four-string domra in terms of the interpretation of the author's first text did not become the subject of a special study. It should be noted the identity of the building violin and four-string domra. The violin and domra have unique sound images, which also determines the specificity of the artistic translation, its meaning and result.

Objectives. The purpose of the study is to comprehend the phenomenon of editing violin works for four-string domra as an artistic interpretation of the author's first text (in connection with the sound creation will of the performer).

Methods. In connection with the communicative specifics of the violin music editions for the four-stringed domra, the methodological basis of the proposed research was the concept of J. Lotman, according to which the interpretation of the text is possible thanks to the translation mechanism. In accordance with the specifics of the musicians artistic practice, the methodological basis of the study was the concept of K. A. Martinsen about the sound-making will of the performer, which also manifests itself in the creation of editions of violin works for four-string domra and then their performing interpretation. The proposed article is devoted to the specifics of the manifestation of the sound-making will in the process of translating into the language of another instrument (from the violin original to the timbre-articulation re-toning of a domrist).

Results. K. A. Martinsen holds the idea that the pianists technique must be inextricably linked with his artistic ideals, that is, the sound-making will. In the case of revisions of the repertoire of the violin for four-string domra, one can also



speak about the sound-making will, which manifests itself not only in the artistic concept of interpreting the first text, but also the will to timbre, which is connected with the work on sound quality and its coloring. The strong-willed start is clearly manifested when timbre-articulation re-intoning in the editorial offices of violin music for four-string domra.

The will to intonate a musical text is associated with the timbre-articulation features of the instruments. In connection with the interpretation of the musical text, intonation is relevant (concept by T. Verkina), that is, generated by the individual interpretation of the performer, the study of the composers text and he understanding of the sound images of the work. The sound will manifests itself through the sound extraction and sound science, which are inextricably linked with the specifics of articulation. In connection with the acoustic characteristics, the difference in the articulation apparatus is different, the timbre color of the sound of each of the instruments – the violin and the domra – is different. Hence the difference in the volitional regulation of intonation – the performing will to sound, timbre, sound, continual deployment of musical thought. The color of the work that acquires a new timbre-articulatory interpretation also changes.

Due to the specifics of the domra sounding, a priori intermittent discrete sound is inherent, however, a separate sound due to the will of the performing musician to sound science is extended into the sounding continual melody. There is no doubt that domra is a singing instrument. The piano is a keyboard- stringed percussion instrument, which in the hands of the pianist-musician also becomes melodious. The predecessors of the piano – the harpsichord, the clavichord – the sound could be extended with the help of a trill. Performers on domra this task achieve with the help tremolo as one of the most common methods of playing the instrument. Tremolo on domra can be likened to treble vibrato. For the dombrist, the will to sound is consistent with the desire to extend each individual sound extracted by a pinch, and to include it in the melodic line. A violinist connects sounds with the help of a bow, in connection with which his instrument differs from a domra in articulation, a way of sound and sound. The nature of the violin contributes to greater continuity of intonation, while the domrist achieves a similar result, contrary to the nature of the instrument.

When creating editions of violin works for four-string domra, one should speak about the memory of the first text (the violin original and its performance versions). After all, for the creator and performer of the editors of violin compositions

for four-string domra, the first text acts as a source of sound images, ideas about the specifics of its timbre field and articulation, artistic expressiveness of strokes, which determines the specifics of communicative processes in this form of artistic practice. At the same time, the translation of the text is required, which requires the domrist-interpreter to connect editorial thinking and sound creation will.

Conclusions. So, addressing the classics of the violin repertoire, the domrists are guided by the violin original in its graphic and sound projections. The domrists sound-making will is initiated by the desire to re-enter the original violin version, which is inextricably linked with the instruments nature – the conditions of sound formation, the specifics of its timbre and articulation, and the performing intonation.

The main provisions of the publication can be used for further study of the revisions of violin works for four-string domra as an artistic phenomenon in the relationship of the three components: the text of the work – the nature of the instrument – the performer's interpretation.

Key words: acoustic structure of sound formation, articulator, sound images of the text, sound creation will, intonation will.

Постановка проблеми. В останні роки спостерігається незгасний інтерес вчених до проблеми транскрипції. Зокрема, цьому питанню присвячено ряд дисертаційних досліджень (М. Борисенко [3], Б. Бородін [4], Н. Іванчей [7], М. Паршин [14], Т. Смірнова [15]). Однак редакція скрипкової музики для чотириструнної домри в аспекті інтерпретації авторського першотексту не ставала предметом спеціального дослідження. При цьому слід зазначити, що стрій скрипки і чотириструнної домри ідентичний. Скрипка і домра мають унікальні (відмінні) темброві образи, що також обумовлює специфіку художнього перекладу, його сенс і результат.

Аналіз досліджень і публікацій. Пропонована стаття присвячена специфіці прояву звукотворчої волі в процесі перекладу на мову іншого інструменту – від скрипкового оригіналу до темброво-артикуляційного переінтонування домриста.

Мета дослідження – визначити статус редакції скрипкових творів для чотириструнної домри в аспекті художньої інтерпретації авторського тексту (в зв'язку зі звукотворчою волею виконавця).



Методи дослідження обумовлені його предметом. У зв'язку з комунікативною специфікою редакцій скрипкової музики для чотириструнної домри методологічною основою пропонованого дослідження стала концепція Ю. Лотмана, згідно з якою інтерпретація тексту можлива завдяки механізму перекладу [8, с. 27]. У разі створення редакції скрипкової музики для чотириструнної домри з подальшою виконавською інтерпретацією йдеться про , інтонаційне переосмислення авторського тексту, або переклад на мову іншого інструменту (насамперед, фактурно-темброве, артикуляційне). У відповідності зі специфікою художньої практики музиканта методологічною основою слугує концепція К. Мартінсена про звукотворчу волю виконавця. «Звукотворча воля – це те, що кожен справжній піаніст абсолютно безпосередньо відчуває в собі при виконавській творчості як центральну, первинну силу» [9, с. 28]. Однак звукотворча воля проявляється не тільки в фортепіанному мистецтві, а й у інших формах музикування. В тому числі, під час створення редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри з наступним їх виконавським трактуванням.

Виклад основного матеріалу. Кажучи про звуковий образ інструменту не можна обійти питання репертуару. Він визначає художню свідомість музиканта-виконавця, його звукообразне сприйняття і мислення. В репертуарі виконавців на чотириструнній домрі фігурують наступні напрямки: 1) обробки народних мелодій; 2) перекладання музики, написаної для інших інструментів, де значне місце належить скрипковій; 3) твори, що написані спеціально для чотириструнної домри та складають оригінальний репертуар домристів.

Обробки народних мелодій зв'язані зі звуковим образом народного інструменту, визначаючи також специфіку художнього мислення виконавців-домристів. Даючи рекомендації стосовно навчання дітей на фортепіано, Г. Нейгауз писав про те, що в народних мелодіях «емоційно-поетичне начало є набагато яскравішим, ніж навіть в кращих інструктивних творах для дітей» [12, с. 18]. Подібних же дидактичних переконань дотримувався Микола Лисенко. Так, Н. Антонєць вказує на даний принцип великого класика української музики в процесі навчання музиці дітей в класі фортепіано в музично-драматичній школі: «Цікаво, що заняття з новим учнем композитор завжди починав зі спі-

ву улюблених пісень новачка. Потім знайомі мелодії розучувались на фортепіано. Саме так здобувалися перші навички оволодіння інструментом, коли емоційне сприйняття, інтерес дитини допомагали формувати звичку долати неминучі труднощі навчання» [1]. Відзначимо результативність цього підходу на сучасному культурно-історичному етапі, оскільки він сприяє формуванню любові до музики, глибокому її розумінню, поверненню до народного інтонаційного коріння, а також освоєнню фольклору в нових соціокультурних умовах. Важливо, яким є ставлення дитини і членів його сім'ї до різних художніх напрямів музичного мистецтва, чи є вони носіями, знавцями, шанувальниками народної музики. У будь-якому випадку, фольклор містить величезний потенціал для формування у виконавця-початківця інтересу до музики і глибокого розуміння її звукообразного змісту, що послужить міцним фундаментом для подальшого творчого становлення музиканта як особистості.

Залучення до фольклорних жанрів у домристів здійснюється через створення обробок народних мелодій та їх виконання. Ця жанрова «гілка» становить значну частку репертуару домристів, яка розкриває генезу приналежності інструменту до народних. Виконання на домрі обробок зразків народної творчості сприяє розвитку звукообразного мислення музикантів. Так, виконуючи, на інструменті мелодію народної пісні, домрист внутрішньо її проспівує, що сприяє розвитку кантиленної техніки музиканта. При цьому він прагне зберегти емоційно-поетичне начало, закладене в народному першоджерелі. Дана жанрова гілка репертуару домриста визначає специфіку звукового образу інструменту. Картинність, сюжетність зразків народної творчості, їх зв'язок з обрядовими діями сприяють розвитку фантазії музиканта-домриста. Зв'язок народної музики зі словом, візуальними образами, певними діями (театралізація, притаманна народному мистецтву) сприяють розвитку звукообразного мислення чуткого музиканта.

«Звуковий образ» домри як народного інструменту визначає органічність адресації композиторів до фольклорного матеріалу, створення жанрового тематизму, інтонаційно близького зразкам народної музики. Особливе місце в репертуарі домристів займають обробки народних пісень.



Не менше значення має залучення домристів до світового класичного музичного фонду завдяки виконанню редакцій скрипкових творів. Цей жанр благодатно впливає на професійне зростання домриста: він розвивається як музикант-інтерпретатор, в процесі створення індивідуального прочитання авторського тексту розширюється арсенал його виконавських інтонаційно-виразних засобів. Діалог інструментальних стилів позитивно позначається і на розвитку композиторської творчості, сприяючи завдяки сформованій специфіці інтонування на домрі входженню також інтонаційного фонду скрипкової музики в знятому вигляді в художню свідомість не тільки виконавців, а й творців її оригінального репертуару. Наприклад, затребуваність у домристів Концерту для скрипки з оркестром А. Хачатуряна пояснюється яскраво вираженим народно-жанровим колоритом. У цьому творі взаємодіють лірична, драматична і жанрова сфери. При перекладенні для домри жанрова сфера, на наш погляд, ще більш акцентується драматична – дещо пом'якшується, а лірика отримує новий вимір музичної експресії.

К. Мартінсен проводить думку, що техніка піаніста повинна бути нерозривно пов'язаною з його художніми ідеалами, тобто звукотворчою волею. У разі редакцій-перекладень репертуару скрипки для чотириструнної домри також слід давати установку на звукотворчу волю, яка проявляється не тільки в художній концепції інтерпретації першотексту, а й у волі до темброутворення (різновекторні тенденції, обумовлені інтеграцією і диференціацією інструментальних стилів), що пов'язано з роботою над якістю звуку, його забарвленням. М. Мартишева пише про темброве поле скрипкової музики, що це – «цілісне явище, що включає в себе: а) об'єктивний рівень – інструмент з властивими йому акустичними особливостями, акустичні закономірності формування тембру; б) суб'єктивний рівень – уміння композитора і виконавця творчо використовувати ці властивості і закономірності в художніх цілях» [10, с. 8]. Г. Нейгауз запропонував для розуміння виконавському мистецтві тріаду: «теза – музика, антитеза – інструмент, синтез – виконання» [12, с. 18]. Піаніст пише про необхідність підпорядкувати музику творчій волі виконавця, про внутрішню музику і інструмент, за допомогою якого вона втілюється в реальність:

«Музика живе всередині нас, в нашому мозку, в нашій свідомості, почутті, уяві, місце її проживання можна точно визначити: це наш слух; інструмент існує поза нами, це частинка об'єктивного зовнішнього світу, яку треба пізнати, яку треба опанувати, щоб підпорядкувати її нашому внутрішньому світові, нашій творчій волі» [там само]. Ця думка Г. Нейгауза фіксує феномен творчої волі в процесі індивідуального трактування твору.

Вольове начало яскраво проявляється при темброво-артикуляційному переінтонуванні в редакціях скрипкової музики для чотириструнної домри. Якщо ж говорити про темброве поле домрового виконавства, то слід зазначити відмінність тембрового забарвлення при виконанні, наприклад, обробок народних пісень і переінтонуванні скрипкового репертуару.

Музика – мистецтво процесуально-часове за своєю природою. Воля до інтонування музичного тексту нероздільна з темброво-артикуляційними особливостями інструментів. У зв'язку з інтерпретацією музичного тексту інтонування є актуальним (концепт Т. Веркіної [6]), тобто породженим індивідуальним трактуванням виконавця, вивченням композиторського тексту і осмисленням звукообразів творів.

Звукотворча воля проявляється через звуковидобування і звуковедення, що обумовлені специфікою артикуляції. В. Мужчиль розглядає феномен акустичної структури звукоутворення «артикулятор, вібратор, резонатор», диференціюючи струнно-щипкові і струнно-смичкові інструменти в зв'язку з найважливішим параметром звукоутворення, яким є артикулятор. Відповідно до відмінності звукоутворення в зв'язку з типом артикулятора струнні інструменти діляться, відповідно, на смычкові, щипкові і інструменти з клавіатурою (фортепіано) [11]. Оскільки цим не обмежуються способи можливого звуковидобування на струнних музичних інструментах, наведемо приклади: цимбали – струнно-ударний інструмент, а колісна ліра – клавішно-струнно-смичковий. В. Мужчиль спирається на концепцію Є. Назайкінського, згідно з якою слух «сприймає, диференціює, оцінює ті сторони звуку, за якими стоять збудник коливаль, вібратор і резонатор» [13, с. 174], що відбивається і на рівні перцепції – трикомпонентність звукових джерел в ході розвитку тембрового слуху



повинна була відбитися в структурі його ефекторної ланки і зробити її також трикомпонентною» [там само]. У зв'язку з акустичними особливостями, відмінностями артикуляційного апарату різним є темброве забарвлення звуку у кожного з інструментів – скрипки і домри. При ідентичності стрія цих хордофонів, джерелом звуку (вібратором) яких є коливання струн, схожості (але не ідентичності) будови їх корпусу (резонатор) і грифа, внаслідок різниці артикуляції при перекладанні модифікується спосіб інтонування, з чого випливає темброве-артикуляційне переосмислення першотексту твору. Звідси і відмінність у вольовій регуляції інтонування – виконавська воля до звукоутворення, темброутворення, звуковедення, континуального розгортання музичної думки. Змінюється також колорит твору, який знаходить нове темброве-артикуляційне прочитання.

Різниця в інтонування зв'язної мелодійної лінії на скрипці і домрі мимоволі породжує асоціації з техніками живопису. Якщо говорити, наприклад, про легато на скрипці і домрі, то зв'язна лінія в одному випадку подібна малюнку лініями (прийнято називати лінійним або графічним), а в іншому – техніці точкового розпису. Або вже зовсім вільна паралель: написання слова буквами, що має на увазі з'єднання в свідомості звуків в єдине ціле і формування з їх сукупності смислу, з одного боку, і позначення слова ієрогліфом, який представляє змістову цілісність, з іншого. У скрипалі є можливість відразу ж охопити інтонаційну логіку музично-синтаксичної структури за допомогою об'єднання звуків рухом смичка, відчуваючи континуальність в розвитку музичної думки, домристу ж необхідно досягти аналогічного результату в умовах дискретності звуковидобування кожного окремого тону за допомогою щипка. Отже, при розходженні артикуляції домрист-інтерпретатор, виконуючий редакцію скрипкового твору, прагне втілити звукообраз оригіналу.

Домра – струнно-щипковий інструмент. Внаслідок специфіки звукоутворення їй апріорі притаманне відривчасте дискретне звучання, проте окремий звук завдяки волі музиканта-виконавця до звуковедення включається в контекст континуального розгортання мелодії. При цьому не викликає сумніву, що домра – співучий інструмент. Фортепіано – клавішно-струнно-ударний інструмент, який в руках

музиканта-піаніста також стає співучим. У попередників фортепіано – клавесина, клавикорда – звук міг подовжуватися за допомогою трелі. У домристів дану місію бере на себе тремоло як один з найбільш поширених прийомів гри на інструменті. Тремоло на домрі можна уподібнити скрипковому вібрато.

Зауважимо, що клавесин – клавішно-струнно-щипковий інструмент, окремі звуки якого відрізняються уривчастістю. У домриста воля до звуковедення узгоджена з прагненням до подовження кожного окремого звуку, що добувається щипком, і включенням його в мелодійну лінію. Скрипаль з'єднує звуки за допомогою смичка, в зв'язку із чим його інструмент відрізняється від домри артикуляцією, способом звуковидобування і звуковедення. Природа скрипки сприяє більшій континуальності інтонування, в той час як домрист досягає подібного ж результату усупереч природі інструменту. Однак і скрипаль, і домрист покликані втілити в своїй інтерпретації виконавську концепцію, приклавши для її здійснення звукотворчу волю.

Наведемо у зв'язку з цим висловлювання відомих музикантів, які вказували на необхідність звуковидобування і звуковедення. Так, Г. Нейгауз підкреслював, що турбота про «техніку у вузькому сенсі» не має витіснити «найважливішу турботу про звук» [цит. за: 2, с. 87], а Д. Ойстрах вказував на кантилену як істотну якість техніки [там само].

Створення редакції твору і його виконавське прочитання мають на увазі дію комунікативного фактора. Т. Веркіна пише про процес діалогу виконавця з авторським текстом твору, розглядаючи музичне інтонування як комунікативний акт. У дослідженні виділяються усний і письмовий дискурси як альтернативні форми «існування мови і розмежування каналів передачі інформації» [6]. Згідно з концепцією Т. Веркіної, письмовий дискурс представлений композиторським текстом, усний – виконавською інтерпретацією.

Яким же чином здійснюються комунікативні процеси при створенні і виконанні редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри? Найважливішими смисловими вимірами інтерпретації є стиль і жанр. М. Бахтін ввів у літературознавство поняття «пам'ять жанру» [5, с. 120–121]); воно вкоренилося в подальшому і в музикознав-



стві. Жанр диктує регламент створення твору і його виконання з урахуванням стильової складової. А. Сокольська в дисертаційному дослідженні розглядає оперний текст як феномен інтерпретації. Виходячи з бахтінського концепту «пам'ять жанру», в науковий обіг вводиться поняття «пам'ять твору», під яким розуміється «... збереження в суспільній свідомості уявлень про оперний текст у зв'язку з легендарними постановками, спогади про які передаються часом через покоління» [16, с. 8].

Зазначимо, що поняття «пам'ять твору», на наш погляд, може мати широку ниву застосування, зокрема його можна екстраполювати на вивчення скрипкових творів в редакційному перетворенні для чотириструнної домри. Однак при створенні редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри слід говорити про «пам'ять скрипкового оригіналу». Адже для творця і виконавця редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри першотекст виступає джерелом звукообразів, уявлень про специфіку його тембрового поля і артикуляції, художньої виразності штрихів, що визначає специфіку комунікативних процесів в даній формі художньої практики. При цьому здійснюється перехід звукообразів першотексту в інші темброво-артикуляційні умови, що вимагає від домриста-інтерпретатора підключення редакторського мислення і звукотворчої волі.

Висновки. Адресуючись до класики скрипкового репертуару, домристи – редактори і виконавці – орієнтуються на письмовий (композиторський текст) і усний (існуючі виконавські прочитання) дискурси першотексту, яким є скрипковий оригінал в двох проекціях – графічний текст і «живий» текст (за В. Москаленком), втілений у звучанні інструменту завдяки звукотворчій волі музиканта.

Звукотворча воля домриста ініціюється прагненням до переінтонування оригінальної скрипкової версії, що нерозривно зв'язано з природою інструменту – специфікою його тембрового потенціалу і артикуляції, умовами звукоутворення. Як наслідок – народжується *виконавська концепція домрового інтонування*, яка є індивідуальним проектом того чи іншого митця, народженим його розумінням інструментального стилю, (що притаманні скрипці та домрі), його особистим тлумаченням авторського тексту як редактора й виконавця. *Таким*

чином, за всіма показниками редакцію скрипкових творів для чотириструнної домри можна віднести до роду композиторсько-виконавської інтерпретації.

Перспектива подальшого дослідження. Основні положення публікації можуть бути використані для подальшого вивчення редакцій скрипкових творів для чотириструнної домри як художнього феномена у взаємозв'язку трьох складових: текст твору – інструмент – виконавська версія.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонец Н. Б. К истории создания и деятельности музыкально-драматической школы Николая Лысенко [Электронный ресурс]. Дата обращения 22.01.2019. Режим доступа : <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/2175-do-istoriyi-stvorennja-ta-dijalnosti-muzichno-dramatichnoyi-shkoli-mikoli-lisenka.html>.
2. Асафьев Б. Книга о Стравинском. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленинград. отд., 1977. 279 с.
3. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво ; Харк. держ. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.
4. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дисс... доктора искусствоведения: 17.00.02 – музыкальное искусство ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Москва, 2006. 44 с.
5. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М. : Советская Россия, 1979. 320 с.
6. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 – музичне мистецтво ; Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2008. 16 с. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : referatu.net.ua/referats/7569/178025.
7. Иванчей Н. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Ростовская гос. конс. (акад.) им. С. В. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2009. 17 с.



8. Лотман Ю. М. Избранные статьи : в 3 т. Т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 247 с.
9. Мартинсен К. А. Индивидуальная фортепианная техника на основе звукотворческой воли ; пер. с нем. ; [примеч., вступ. ст. Г. М. Когана]. М. : Музыка, 1966. 220 с.
10. Мартышева М. Тембровое поле как целостный выразительно-колористический компонент скрипичного звучания : автореф. дис... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Санкт-Петербургская гос. конс. (акад.) им. Н. А. Римского-Корсакова. Санкт-Петербург, 2011. 25 с.
11. Мужчиль В. Акустическая структура звукообразования в инструментоведении и инструментовке // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2015. Вип. 4. С. 74–79.
12. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: Записки педагога. 5-е изд. М. : Музыка, 1988. 240 с.
13. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
14. Паршин М. Развитие искусства концертной балалаечной транскрипции : автореф. дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Тольятинская консерватория (институт). Магнитогорск, 2013. 25 с.
15. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве : дисс... канд. искусствовед. : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Воронежский гос. институт искусств. Воронеж, 2016. 168 с.
16. Сокольская А. Оперный текст как феномен интерпретации : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – музыкальное искусство ; Казанская гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова. Казань, 2004. 20 с.

REFERENCES

1. Antonets N. B. K istorii sozdaniya i deyatel'nosti muzykal'no-dramaticheskoy shkoly Nikolaya Lysenko [Elektronnyy resurs]. Retrieved February 22.01.2019, from : <http://www.info-library.com.ua/libs/stattya/2175-do-istoriyi-stvorennja-ta-dijalnosti-muzichno-dramatichnoyi-shkoli-mikoli-lisenka.html>.
2. Asaf'yev B. Kniga o Stravinskom [Book about Stravinsky]. 2-ye izd. L. : Muzyka, Leningrad. otd., 1977. 279 s.
3. Borysenko M. Zhanr transkryptsiyi v systemi indyvidual'noho kompozytors'koho stylyu [Transcription genre in the system of individual composer

style] : avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 – muzychne mys-tetstvo ; Khark. derzh. un-t mystets. im. I. P. Kotlyarevs'koho. Kharkiv, 2005. 17 s.

4. Borodin B. Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya [The phenomenon of piano transcription: the experience of complex research] : avtoref. diss... doktora iskusstvoved. : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Moskovskaya gos. koservatoriya im. P. I. Chaykovskogo. Moskva, 2006. 44 s.

5. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoyevskogo [Problems of Dostoyevsky's poetics]. M. : Sovetskaya Rossiya, 1979. 320 s.

6. Vyerkina T. B. Aktual'ne intonuvannya yak vykonavs'ka problema [Actual intonation as an executable problem] : avtoref. dys... kand. mystetstvoznav. : 17.00.03 – muzychne mystetstvo ; Odes. derzh. muz. akad. im. A. V. Nezhdanovoyi. Odesa, 2008. 16 c. [Elektronnyy resurs]. – Rezhym dostupu : referatu.net.ua/referats/7569/178025.

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

8. Lotman Yu. M. Izbrannyye stat'i [Selected articles] : v 3 t. T. I: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury [Articles on semiotics and culture typology]. Tallin : Aleksandra, 1992. 247 s.

9. Martinsen K. A. Individual'naya fortepiannaya tekhnika na osnove zvuko-tvorcheskoy voli [Individual piano technique based on the sound-creative will] ; per. s nem. ; [primech., vstup. st. G. M. Kogana]. M. : Muzyka, 1966. 220 s.

10. Martysheva M. Tembroye pole kak tselostnyy vyrazitel'no-koloristicheskiy komponent skripichnogo zvuchaniya [The timbre arena as a complete expressive and coloristic component of the violin sound] : avtoref. dis... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Sankt-Peterburgskaya gos. kons. (akad.) im. N. A. Rimskogo-Korsakova. Sankt-Peterburg, 2011. 25 s.

11. Muzhchil' V. Akusticheskaya struktura zvukoobrazovaniya v instrumentovedenii i instrumentovke [Acoustic structure of sound formation in instrument science and instrumentation] // Tradytitsiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitektur-no-khudozhniy osviti. 2015. Vyp. 4. S. 74–79.



12. Neygauz G. G. Ob iskusstve fortepiannoy igry : Zapiski pedagoga [On the art of the piano game: Notes by the teacher]. 5-ye izd. M. : Muzyka, 1988. 240 s.
13. Nazaykinskiy Ye. Zvukovoy mir muzyki [The sound world of music]. M. : Muzyka, 1988. 254 s.
14. Parshin M. Razvitiye iskusstva kontsertnoy balalayechnoy transkriptsii [The development of the art of concert balalaika transcription] : avtoref. diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Tol'yatinskaya konservatoriya (institut). Magnitogorsk, 2013. 25 s.
15. Smirnova T. Transkriptsionnoye tvorchestvo v sovremennom domrovom iskusstve [Transcriptional creativity in modern domra art] : diss... kand. iskusstvoved. : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Voronezhskiy gos. institut iskusstv. Voronezh, 2016. 168 s.
16. Sokol'skaya A. Opernyy tekst kak fenomen interpretatsii [Opera text as a phenomenon of interpretation] : avtoref. disc. ... kand. iskusstvovedeniya : 17.00.02 – muzykal'noye iskusstvo ; Kazanskaya gos. konservatoriya im. N. G. Zhiganova. Kazan', 2004. 20 s.