

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

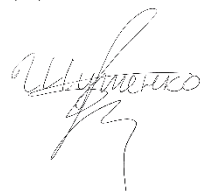
Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**СПЕЦИФІКА ДОМРОВОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ
СОНАТ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ТА ВИКОНАВСЬКІ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
ДОНЧЕНКО Інни Михайлівни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
старший викладач Зінченко В.О.

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело

Донченко І. М.



Харків – 2022

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. ДОМРА ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ: РЕПЕРТУАР ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА.....	9
1.1. Історичні витоки домрового мистецтва. Особливості виконавської техніки.....	9
1.2. Жанр транскрипції у домровому репертуарі.....	12
Висновки до Розділу 1.....	14
 РОЗДІЛ 2. ЖАНР СКРИПКОВОЇ СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА, Р. ШУМАНА ТА В. КОСЕНКА : ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ.....	16
2.1. Жанр сонати : генеза, особливості розвитку.....	16
2.2. Соната для скрипки та фортепіано Л. Бетховена: аспекти виконавської інтерпретації	18
2.3. Принципи формотворення та виконавське прочитання скрипкових сонат Р. Шумана.....	23
2.4. Особливості виконавської інтерпретації сонат В. Косенка.....	26
Висновки до Розділу 2.....	30
 РОЗДІЛ 3. ТРАНСКРИПЦІЇ СОНАТ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ДЛЯ ДОМРИ: КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ.....	33
3.1. Перекладення Сонати № 2 для скрипки та фортепіано <i>op.</i> 12 Л. Бетховена для домри та фортепіано: композиційно-драматургічні особливості	33
3.2. Транскрипція Сонати для скрипки та фортепіано Р. Шумана, <i>op.</i> 105 для домри та фортепіано: засоби виконавської реалізації.....	39
3.3. Домрова версія Сонати для скрипки та фортепіано <i>op.</i> 18 В. Косенка: технічні та інтерпретаційні аспекти	42
Висновки до Розділу 3.....	46

ВИСНОВКИ.....	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність теми. Жанр транскрипції настільки міцно увійшов у домровий репертуар, що навіть не дивлячись на значну кількість оригінальної музики для домри переважають перекладення з інших інструментів. Найрозповсюдженими є саме скрипкові перекладення, що зумовлено однаковим діапазоном домри та скрипки, квінтовим строем та зручністю гри у схожих тональностях. У історії домрового виконавства відомі декілька збірок (методики та школи гри) у яких є твори у перекладення для домри скрипкової музики. До таких авторів належить в першу чергу М. Т. Лисенко [34] та Б. Міхєєва [35], В. Комаренко [25]. У цих збірках представлені композиції скрипкової музики, флейтової, фортепіанної, обробки вокально-хорового циклу, українських народних пісень та оригінальні композиції.

Значну проблему у домровій музиці складає недостатня кількість композицій крупної форми. Тому саме сонати, концерти, варіації, фантазії, сюїти й були «запозичені» зі скрипкового репертуару. У виконавській практиці до таких творів домристи долучаються з музичної школи, потім продовжують музичному училищі та завершує ці ланку навчання у вищих закладах освіти.

Питання транскрипцій для чотириструнної домри у науковій середі є новим та в останні роки набуло зацікавленості з боку домристів-виконавців. Так, представник одеської домрової школи В. Кириченко досліджує джазові твори В. Власова [21], а представниця донецької школи Т. Литвинець у своїй статті розглядала перекладення скрипкового концерту М. Паганіні [32]. Більш детально до цього питання віднеслась О. Лермонтова, яка вивчає специфіку перекладень скрипкових творів за установами Б. Міхєєва [30; 31].

Проблема полягає в тому, що у домровій практиці більшість скрипкових транскрипцій робиться у класах по спеціальності або самими виконавцями (студентами) та так і залишаються не оприлюдненими. Це

зумовлює маловивченість питання перекладів скрипкової музики для домри, що й підтверджує *актуальність* заявленої теми.

Об'єктом дослідження виступає транскрипція в домровому репертуарі, **його предметом** – специфіка домрової транскрипції Сонат для скрипки та фортепіано.

Мета дослідження полягає у виявленні специфіки домрової транскрипції Сонат для скрипки та фортепіано *op. 12* Л. ван Бетховена (I ч.), *op. 105* Р. Шумана (I ч.), та *op. 18* В. Косенка, що реалізується за допомогою наступних завдань:

- систематизувати наукові та навчально-методичні джерела, пов'язані з мистецтвом гри на домрі;
- розглянути сутність сонати як музичного жанру;
- окреслити значення жанру скрипкової сонати у творчому доробку Л. ван Бетховена, Р. Шумана, В. Косенка;
- охарактеризувати роль транскрипцій сонати для скрипки та фортепіано та їх становлення у домровому репертуарі;
- розкрити виконавську специфіку домрової транскрипції Сонат для скрипки та фортепіано Л. ван Бетховена, Р. Шумана та В. Косенка.

Матеріалом дослідження слугують нотний текст Сонат для скрипки та фортепіано *op. 12* Л. ван Бетховена (I ч.), *op. 105* Р. Шумана (I ч.), *op. 18* В. Косенка, його транскрипція для домри (текст скрипкової сонати з позначками Я. В. Данилюк), аудіо- та відеозаписи виконавських версій.

Методологія дослідження. Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються комплексний підхід до вивчення обраної теми із поєднанням наступних методів:

- *органологічний* – спрямований на розгляд специфіки домри (особливості виконавської техніки);
- *історико-генетичний* – необхідний для виявлення засад розвитку жанру сонати та жанру транскрипції у домровому репертуарі;

- *жанрово-стильовий* – визначає типові ознаки жанра сонати та розкриває стильові прикмети аналізованих музичних творів єдність композиційно-драматургічних принципів;
- *інтерпретаційний* – пов’язаний із розкриттям специфіки виконавської стилістики, а також аналізу виконавської інтерпретації перекладеного твору
- *виконавського аналізу* – дозволяє розкрити специфіку транскрипції скрипкової сонати для домри;
- *дедуктивний*, що визначає спрямованість дослідження від загального (жанр сонати у музиці), особливого (сонати у творчому доробку В. Косенка) до конкретного (Соната для скрипки та фортепіано В. Косенка);
- *системний* – необхідний для цілісного підходу у вивченні заявленої проблематики.

Теоретичну базу роботи складають дослідження, які присвячені наступним питанням:

- *теорії та історії народно-інструментального мистецтва* – М. Давидов [12], М. Данилюк та Я. Данилюк [13], І. Кольц [23], Г. Хоткевич [57], Л. Черкаський [58];
- *теорії та історії домрового мистецтва* – С. Білоусова [3], Є. Бортник [5; 6], Я. Данилюк [14], В. Івко [18], В. Кириченко [21], І. Кольц [22; 24], В. Комаренко [25], Н. Костенко [26; 27], Ю. Лошков [33], М. Т. Лисенко [34], М. Т. Лисенко та Б. Міхєєв [35], Б. Міхєєв [36];
- *творчості Л. Бетховена, Р. Шумана, В. Косенка* – Т. Арсенічева [1], О. Іванова [17], Г. Карєрова [20], А. Кравченко [28], О. Сапсович [45], С. Свірідова [46], Л. Свірідовська [47], Л. Снедкова [48], Я. Сорокер [49], В. Сумарокова [50], Б. Фільц [54], Д. Харитоновна [55; 56], Ю. Чжу [59], W. Angus [64], K. Harald [65], E. Heeney [66], H. B. Julie [67];
- *теорії та історії жанру транскрипції в музиці, зокрема і у домровому мистецтві* – Н. Башмакова та Б. Євстратенко [2], М. Борисенко

[4], О. Гончарова [8], А. Єрьоменко [15], О. Жарков [16], О. Лермонтова [30; 31], Т. Литвинець [32], В. Петрик [41], Н. Юха [62];

- *теорії музичної форми* – Н. Горюхіна [8; 9], Н. Очеретовська [40], С. Шип [61];

- *теорії жанру та стилю в музиці* – Н. Горюхіна [10], А. Калениченко [19], В. Лапсюк [29], О. Муравська [37], Д. Налівайко [38], О. Немкович [39], Б. Сюта [52].

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що:

- вперше детально аналізується транскрипції для домри та фортепіано Сонат для скрипки та фортепіано *op. 12* Л. ван Бетховена (I ч.), *op. 105* Р. Шумана (I ч.) та *op. 18* В. Косенка з точки зору виконавської специфіки на домрі в різних музичних стилях;

- визначається роль транскрипцій у домровому репертуарі.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її положень та висновків у подальшому дослідженні транскрипцій 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.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у *доповіді* «Специфіка домрової транскрипції сонат для скрипки та фортепіано: жанрово-стильові та виконавські аспекти» на III Міжнародній науково-творчій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (21–22 травня, 2022 рік).

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та

предмет дослідження, окреслюються його завдання. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 58 сторінок, з них основного тексту – 49 сторінок. Список використаних джерел включає 67 позицій.

РОЗДІЛ 1

ДОМРА ЯК СОЛЬНИЙ ІНСТРУМЕНТ: РЕПЕРТУАР ТА ВИКОНАВСЬКА ПРАКТИКА

1.1. Історичні витoki домрового мистецтва. Особливості виконавської техніки

Історія виникнення та розвитку домри, мабуть, одна з найцікавіших, заплутаних і драматичних. Вперше інструмент з такою назвою згадується в документах XVI століття. Але, ймовірно, ще раніше на Русі існували інструменти танбуроподібної форми, які прийшли до зі Сходу. Вони були особливо популярні в народному середовищі. Зображення музикантів, що грають на цих інструментах, зустрічаються в багатьох рукописах того часу, згадку про них можна знайти в церковних книгах. Звалися такі музиканти скоморохами і були, по суті, професійними артистами. На початку XVI століття при дворі царя Івана Грозного існувала Потішна палата, яка як раз і складалася з музикантів, що грають на домрі, кобзі, гудках тощо [18].

Подібно європейським менестрелям та трубадурам, у слов'янських скоморохів домра стала одним із основним музичних інструментів. На той час вона не мала єдиного конструктивного вигляду (існували як овальні, так і схожі на сучасні круглі інструменти), рівно як і технології виготовлення. Відрізнялися також і методи звуковидобування – традиційний на сьогодні метод гри плектром протиставлявся методу гри пальцями правої руки (так званому «бряцання»), що з технічної точки зору було тотожно грі на балалайці. Так чи інакше, домра користувалася попитом як у народно-професійних музикантів-скоморохів, так і у аматорів.

Переломним (у негативному ключі) часом в розвитку домри стає XVII століття. Скоморохи, що були вільними артистами, могли висміяти тодішній уклад. Їх «концертні» виступи базувалися на висвітленні у саркастичному ключі проблем Руського Царства, що з одного боку веселило глядачів, а з іншого – вносило недовіру владі, особливо царя Олександра Михайловича.

Оскільки скоморохи проводили театралізовано-концертні заходи найчастіше у вихідні дні тижня (а саме у неділю), то їх виступили збирали багато людей, які перестали ходити до церкви. Будучи доволі консервативною у релігійному сенсі державою, воно проявило різко негативне ставлення до скоморохів та їх атрибутів.

В результаті дійшло до гоніння скоморохів: 1648 року царем Олександром Михайловичем була видана «Царська грамота у Білгород про виправлення нравів та знищення забобонів», у якій правитель наголошував: «А де з'являться домри, і сурні, і гудки, і гуслі, і харі, і всякі гудінні судини, і ті бісівські велів вилучати і, зламавши ті бісівські ігри, велів палити» [3, с. 298]. Через таку реакційну політику, домра, разом з іншими інструментами мандрівних артистів, почала зникати з народно-побутового ужитку. Багато інструментів було знищено, а виконавці на цих інструментах суворо каралися.

Відродження домри як ансамблевого та оркестрового інструменту припадає на кінець XIX століття. В. Андрєєв, відомий на той час музикант, реконструктор балалайки та організатор «Гуртка любителів гри на балалайці» в 1896 році у Вятській губернії виявив невідомий інструмент з напівсферичним корпусом [12, с. 225]. Припустивши за його зовнішнім виглядом, що це і є домра, він відправився до відомого майстра С. Налимова. Разом вони розробили конструкцію нового інструменту, спираючись на форму і конструкцію знайденого. Так з'явилася триструнна оркестрова домра. Три струни інструменту, на відміну від реконструйованої В. Андрєєвим раніше балалайки, настроювалися по квартам (наприклад, стрій домри прими має такий вигляд – ре-другої октави, ля та мі першої октави).

Саме у такому вигляді домра увійшла в створений 1896 року «Оркестр народних інструментів В. Андрєєва» як основний інструмент оркестру [там само]. Після, було розроблено сімейство триструнних домр (п'ікколо, мала, альтова, басова та контрабасова) задля розширення регістрово-тембральних можливостей домрової групи в оркестровій фактурі. Домра широко увійшла

в музичне життя України. Виконавство на домрі, особливо оркестрове, стало невід'ємною частиною сучасної музичної культури.

У музичному побуті нашої країни застосовуються різні домрові інструменти. Найбільш поширеними є триструнна домра квартового ладу і чотириструнна квінтового ладу. Чотириструнна квінтова домра з'явилася на світ в результаті реконструкції квартової триструнної (так званої андрєєвської) Г. П. Любимовим (1882–1934) в 1908 році. Любимов протиставив свою домру домрі В. В. Андрєєва (1861–1918), як інструмент з більш широким звуковим діапазоном і універсальними технічними можливостями. Квінтова чотириструнна домра значно розширила можливості виховання музиканта, збагачуючи домровий репертуар скрипковою літературою.

Ряд талановитих українських майстрів стали вдосконалювати конструкцію чотириструнної домри, покращуючи її звукові якості, а один з найбільших діячів народно-інструментального мистецтва на Україні В. А. Комаренко (1887–1969) замінив у своєму знаменитому оркестрі трьохструнні домри-прими на любимовські чотириструнні, створивши додатковий стимул поширенню квінтової чотириструнної домри. Як зазначає дослідниця І. Кольц «<...> домра, колишній примітивний народний етнографічний інструмент, була долучена до професійного музичного мистецтва і міцно увійшла в систему професійної музичної освіти в нашій країні, а також зіграла видатну роль у розвитку самодіяльного народно-інструментального мистецтва <...>» [22, с. 22].

Професійне навчання домристів почалося на Україні в 1924–1925 рр .у музичних вузах воно було введено в Харкові (1924), Одесі (1933), Києві (1935). Не менш талановитими виявилися продовжувачі справи В. Комаренка – його учні М. Т. Лисенко, Ф. І. Коровай та інші. В історії народно-інструментального виконавства є не так багато музикантів, які поєднують дар композитора, диригента, виконавця, педагога і громадського діяча. Борис Олександрович Міхєєв - один з таких унікальних музикантів. Перш за все,

Борис Олександрович Міхеєв – один з видатних сучасних виконавців-домристів в Україні. Він - перший виконавець і редактор багатьох творів для народних інструментів. Успішні виступи Б. Міхеєва як соліста на провідних сценах концертних залів Росії, України, Білорусії прославили його ім'я. Цілі покоління музикантів - від найменших до маститих музикантів-віртуозів Москви, Києва, Львова та інших міст України - приїжджають на концерти, конкурси та фестивалі в Харків, до свого улюбленого Вчителя. Завдяки його великому вкладу в скарбницю музично-виконавського мистецтва на народних інструментах, домра вийшла на найвищий академічний рівень своїх технічних можливостей і художнього потенціалу.

1.2. Жанр транскрипції у домровому репертуарі

Термін «транскрипція» у домрову практику увійшов не одразу. Вперше проблема перекладення для домри була бігло окреслена у статті Н. Юхи у 2006 році [62]. В ній автор дослідження виділяє «проростання» композиції у творчості кожного автора перекладення (М. Балакірева, А. Ауера та Б. Міхеєва) та перераховує види авторської роботи з «чужим» текстом. До цієї класифікації відноситься поняття транскрипції, аранжування, фантазій та обробок на певну тему, перекладення та версії. Як підсумок своєї статті Н. Юха визначає жанрову приналежність трьох варіантів композиції. Автор дослідження розмежує транскрипції на вільні та строгі (за М. Борисенко) та поняття перекладення й аранжування.

У захищених атестаційних та магістерських роботах нашого університету майже кожен рік розглядається питання перекладень для домри здебільшого скрипкових творів, проте дослідників не цікавила специфіка перекладень. Ширше питання редакції скрипкових творів для домри було розглянуто О. Лермонтовою [30; 31], яка на відміну від Н. Юхи, О. Лермонтова більше схиляється до терміну редакції.

Після О. Лермонтової розгляд домрових адаптацій було продовжено О. Гончаровою, де у назві дослідження фігурувало саме поняття транскрипції

– «”Сонечко” Л. Ревуцького в транскрипції М. Т. Лисенка як унікальний досвід домрового мистецтва України». Тут поняття транскрипції визначається як «<...> один із різновидів роботи з “чужим” текстом <...>» [8, с. 47]. Вперше було визначено специфіку транскрипцій М. Т. Лисенка на прикладі вокально-хорової композиції. Проте, шлях появи адаптацій у домровій практиці був зумовлений цілою низкою причин.

Кожен рік домровий репертуар збагачується скрипковими перекладеннями. Таку тенденцію було розпочато сто років назад з появою чотириструнної домри. У 1908 році два майстри (Г. Любимов та С. Буров) вирішили «переробити» квартовий стрій триструнної домри на квінтовий для чотириструнної, який став подібним до строю скрипки [33, с. 212]. Такий органологічний хід сприяв стрімкому зліту домри на академічній сцені, виконавці змогли брати композиції з репертуару скрипки та мандоліни.

Проте, фольклорне походження домри підштовхнуло композиторів до створення обробок народних мелодій та варіацій на їх теми. Першими авторами таких адаптацій були самі домристи, вже потім з розквітом інструменту до створення композицій для домри підключились й самі композитори. Серед домристів-виконавців провідна роль у транскрипціях для домри належить М. Т. Лисенку, Ф. Короваю, В. Міхелісу, Г. Гризодубу та Б. Міхєєву.

Спочатку виконавці брали у бібліотеці оригінальну скрипкову партію та виставляли у ній домрові прийоми, штрихи та аплікатуру. За скрипковими творами потягнулась ціла ланка перекладень камерно-вокальних композицій, духових та фортепіанних творів. З появою шкіл гри та методик для чотириструнної домри у них були опубліковані домрові адаптації, які у цих збірках отримали назву «перекладення для домри». Більшість таких транскрипцій належить М. Т. Лисенку та Б. Міхєєву.

Тепер, після порівняння статей Н. Юхи, О. Лермонтової та О. Гончарової, простеження причин зародження жанру транскрипції у

домровій музиці та визначення поняття «редакції», перейдемо до порівняння транскрипцій та перекладень.

Під транскрипціями розуміється перекладення музичного твору, його аранжування чи вільна обробка. Ю. Юцевич у своєму словнику під редакцією передбачає [63, с. 153]:

- 1) варіант твору у процесі його обробки для нового виконання;
- 2) пристосування твору до умов нового виконання;
- 3) виконавське трактування музичного твору під яким автор словника передбачає виставлення прийомів, штрихів, аплікатури, динамічних нюансів.

Під «новим» виконанням тут розуміється зміна інструменту, для якого складена редакція з впливаючим тембровим перевтіленням композиції та новим поглядом на твір.

У свою чергу М. Борисенко у своїй дисертації поділяє жанр транскрипції на два зразки – строгі та вільні [4, с. 12]. До строгих транскрипцій автор дослідження відносить адаптації, які не порушують зміст першоджерела та композиційно-драматургічну логіку. При вільних транскрипціях вносяться зміни до композиційно-драматургічної побудови додаються текстові ремарки автора адаптації (модифікації) [там само, с. 12].

Тому, підсумувавши вище наведене ми можемо зробити висновок, що:

- 1) редакція, у якій зберігається оригінальний текст та композиційно-драматургічна будова належить до строгих транскрипцій;
- 2) редакція, у якій вносяться зміни до композиційно-драматургічної будови – до вільних.

Висновки до Розділу 1. Тривалий шлях розвитку домрового мистецтва зумовлений нерівномірністю його еволюції. Довго відбувалось і формування конструкції чотириструнної домри, яка у 1908 році тільки почала входити у склад народно-інструментального виконавства. Тут постала і проблема репертуару, яка вирішувалась перекладеннями скрипкової музики. Наукова зацікавленість щодо питання транскрипцій, перекладень та редакцій у

домровій практиці відома з 2006 року, коли у світ вийшла збірка «Молодий народник». У своїй статті Н. Юха розмежовує поняття транскрипцій, перекладень та аранжувань, хоча у тлумаченні цих понять, які наведені у її статті зі словників, вони мають однакове значення.

Після довгої перерви (десять років) О. Лєрмонтова береться до дослідження скрипкових творів у домровому втіленні. У своїх статтях автор дослідження описує домрову специфіку, дає рекомендації щодо скрипкових штрихів та прийомів та їх втілення на домрі. Проте, О. Лєрмонтова на відміну від Н. Юхи схиляється до терміну редакцій. Поняття транскрипції у домровій науковій практиці було вперше вжито у статті О. Гончарової, де автор дослідження охарактеризувала специфіку перекладення вокально-хорового твору Л. Рєвуцького для домри та фортепіано.

Було виявлено, що саме транскрипції скрипкових творів передували оригінальним домровим композиціям. Ці перекладення створювали самі виконавці задовго до появи системи Б. Міхєєва. Включення таких адаптацій до збірок відбувалось не одразу. Спочатку провідні домристи самі робили редакції скрипкових творів та активно їх представляли на академічній сцені. Потім, разом з появою методик та шкіл гри для чотириструнної домри були «офіційно» випущені й домрові адаптації, які у нотному тексті характеризували як «перекладення для домри».

Завдяки словникам, довідникам та дисертації М. Борисенко в нас не виника питання щодо тотожності поняття транскрипції, перекладення, адаптації, версії, обробок. Тепер перед нами стоїть завдання щодо тлумачення поняття редакції, яке особливо не відрізняється від вже перерахованих термінів. Відмінною рисою редакцій є виставлення прийомів, штрихів, аплікатури та динамічних нюансів.

РОЗДІЛ 2

ЖАНР СКРИПКОВОЇ СОНАТИ В ТВОРЧОСТІ Л. БЕТХОВЕНА, Р. ШУМАНА ТА В. КОСЕНКА: ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ

2.1. Жанр сонати : генеза, особливості розвитку

Інструментальна музика пройшла довгий шлях – від невеликих за формою творів до створення інструментальних жанрів симфонії та власне сонати. У XIV–XVI столітті посилюється звернення до народних витоків, що сприяло розповсюдженню багатоголосної музики, до якої належала поліфонічна меса, мотет, мадригал та багатоголосна пісня. В той час новим була поява інструментальної музики, як сфери професійного мистецтва. До початку XVIII століття основним місцем для виконання музичних творів були переважно церкви, замки та театри. З посиленням концертної практики у XVIII столітті збільшуються оркестрові капели, більш затребуваними стають ансамблі та оркестрові склади.

Сонатна форма виникає у період розвитку професійної музики у Європі після форми рондо, варіацій та складної тричастинної, які на той момент були вже сталими у композиторській практиці. У процесі історичного розвитку сонатної форми склались два основних її різновиди – старовинна та класична сонатна форма, а класифікація старовинної сонатної форми за трьома ознакам: 1) загальний принцип організації матеріалу, який показано у поліфонічній (барочна сонатна форма) та гомофонно-гармонічної (докласична сонатна форма) орієнтації; 2) кількість тем (однотемні чи різнотемні); 3) кількість частин (дво- та тричастинні).

Класична сонатна форма отримала розвиток у інструментальній музиці другої половини XVIII століття у творчості віденських класиків – Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта та Й. Гайдна. Вони надали музиці художнього мислення, розгорнутого масштабу композиції та наділили її виразними чуттєвими емоціями. Згодом музикознавці стали виділяти основні

риси класичної форми, які відбилися у експозиції, що складається з головної партії, сполучної, побічної та заключної. Окремими рисами наділена й розробка для якої характерне варіанте повторення теми, наявність інтонаційних мотивів тем. Не рідко використовується епізод в ролі розробки та предикт, який готує репризу. С. Шип виокремлює три основи зрілої сонатної форми [61, с. 310]:

- 1) принцип тонального співставлення;
- 2) наявність у найменшій мірі двох рівноцінних тематичних будов, які виражені у головній та побічній партії;
- 3) безперервний тематичний розвиток, який проходить через всі розділи форми.

У скрипкових композиціях соната як жанр інструментальної музики зародилася, пройшла перші етапи свого розвитку та становлення у рамках італійської скрипкової школи XVII століття, що було зумовлено відповідністю скрипки епохи бароко. Термін «соната» мав схожі риси з мотетом та канцоною. Сонати писали для самих різних складів, переважаючими були композиції для трьох інструментів, що зумовило появу тріо-сонати [49, с. 24].

Наступним етапом розвитку сонати як жанру стала поява сонат для скрипки соло. Одним з перших композиторів подібного жанру став Дж. Тартіні, після нього до цієї тенденції залучився Ф. Верачіні, І. Вальтер, Й.-С. Бах тощо. У музикознавстві питання розвитку жанру сонати у скрипковій музиці досліджується й у сьогоденні. Об'єктом дослідження виступають різні сфери та сторони сонати починаючи від специфіки жанру сонати конкретних композиторів, її відображення у різноманітних виконавських складах, епох та до знаходження певної символіки у сонатах для скрипки.

Тоді, як у європейській музиці жанр скрипкової сонати з XVIII століття став активно розвиватись, то в українській музиці його розвиток був не послідовний. Перші сонати виникли у творчому доробку М. Березовського

(Соната для скрипки та чембало, 1772) та Д. Бортнянського (Три сонати для скрипки та чембало). Потім, після довгої перерви розквіт сонати приходить на XX століття, що відбилось у творчому доробку Л. Грабовського, О. Зноско-Боровського, В. Кирейка, В. Косенка, О. Красотова, С. Людкевича, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Сільванського, М. Скорика, Є. Станковича та інших [55, с. 140–141].

Д. Харитонova у своїй дисертації дає періодизацію жанру скрипкової сонати XX століття. Дослідниця виділяє три періоди [там само, с. 105]:

1) до 30-х років XX століття – «<...> період культурного становлення, епоха стильового плюралізму, національного ствердження <...>»;

2) 40-ві – 60-ти роки визначаються «<...> періодом “стабілізації” <...> музика існувала при пануванні тоталітарного режиму та політизації мистецтва <...>», Д. Харитонova характеризує другий період як період застою;

3) кінець XX століття, який приходить на 60-ті та 90-ті роки характеризується «<...> розкріпаченням процесів розвитку музичного мистецтва» при якому зароджується поставангард та постмодерн <...>».

Виходячи з цієї класифікації саме з початком третього періоду XX століття українські композитори змогли вільно виражати свої творчі ідеї, створювати композиції згідно своїх особистих уподобань без обмежень зі сторони влади.

2.2. Соната для скрипки та фортепіано Л. Бетховена: аспекти виконавської інтерпретації

Людвіг ван Бетховен велика постать у музичному світі, один із великої трійки класиків. За своє життя він написав тридцять дві фортепіанні сонати та десять сонат для скрипки та фортепіано, так як він вміло грав на обох інструментах.

Свої перші три сонати для фортепіано Бетховен присвячує Й. Гайдну. Соната № 1 *op. 2 f-moll* – досить скромна для Бетховена. Хоча амбіції

композитора швидко розширювалися. Наприклад, *op. 7* – масштабна та енергійна *Es-dur*; у позитивно нестримної, *op. 10 № 3 D-dur* є повільна частина, з авторською ремаркою «*largo e mesto*», що несе в собі характер глибокого смутку, які вражають і сьогодні. Сонати технічно складні, вимагають рівною мірою ясності, яскравості, ліризму та енергії. Твори *op. 14*, *op. 49*, а також *G-dur, op. 7*: основні твори в репертуарі молодих виконавців без будь-яких втрат музичної якості.

Перша із сонат, що написані в період 1801–1802 років, це *G-dur* – гумористична п'єса, в якій Бетховен висміює схильність деяких піаністів не координувати свої руки. Друга, *d-moll*, в ній композитор експериментує з ефектами педалювання і, як зазначають дослідники «пов'язана з Шекспірівською бурею»[45, с. 164]. Третя соната *Es-dur*, можливо, навіть найяскравіша з трьох сонат написаних у цей період: інтимна, технічна, і наповнена яскравою динамічною палітрою.

Соната *f-moll, op. 57*, відома також як «Апассіоната» – повна бурхливої енергії, по черзі киплячої та вибухової – і що найбільш незвичайно для Бетховена, позбавленої будь-якого оптимізму наприкінці. Кемпфф дав переконливий опис його впливу, коли безтурботний повільний рух вибухає і призводить до майже апокаліптичного фіналу: «Під громом раптового *sforzando* руйнується будівля світу. Люцифер, що колись носив світло, спускається з небес у вічну пітьму». [65, с. 96] Цікаво, що соната присвячена братові Жозефіни Дейм, Францу фон Брунсвіку, який був кращим віолончелістом, ніж піаністом. Хоча піаністками в сім'ї були його сестри Тереза та сама Жозефіна.

Чудова *Es-dur* вісімнадцята соната *op. 31, № 3*, створена 1802 році та відрізняється бадьорістю тону та ритмічно гострою ходою. Характер музики світлий, привітний та відкритий. Від сонати віє здоров'ям та повнотою життєсприйняття. Соната № 24 *Fis-dur op. 78*, присвячена графині Терезі Брунсвік, була закінчена у жовтні 1809 року. Ця лаконічна двочастинна соната була одним із улюблених творів самого автора. Соната № 25 *G-dur*

ор. 79 була опублікована у 1810 році. Антон Рубінштейн зазначав, що ця соната «<...> лаконічна та гумористична. Тема фіналу напрочуд схожа на популярну у нас у свій час пісню «Ванька з Танькою», тільки з фігурами <...>» [66].

Твори для скрипки займають одне з найважливіших місць у творчості Л. ван Бетховена, поруч із фортепіанними. Він дивував уяву слухачів бурхливими, вогненними імпровізаціями. Бетховенські скрипкові сонати не одразу здобули визнання. Перші відгуки сповнені докорів автору в «вченості», у нестачі природності, «надмірної вишуканості», але дуже скоро рецензенти змінили тон: вони заговорили про «винахідливість, серйозний, мужній стиль». Вже в перших скрипкових сонатах Бетховен відходить від усталеної традиції дивертисменту-сюїти використовуючи сонатне *allegro* та повільні, пісенні і «глибокі» другі частини. Часто композитор вдається до улюбленої варіаційної форми. У фіналах – як правило, у формі рондо – оживають жанрові сцени, панує стихія танцювальності.

Скрипкові сонати настільки ж різноманітні за настроєм, як симфонії або фортепіанні сонати Бетховена. Шалена патетика першої частини Сонати *a-moll*, ор. 23 схожа на фортепіанну «Патетичну». Бурхливий та пристрасний характер скрипкової партії; фортепіано, що має грізний мелодичний рух – все в Сонаті № 2 *c-moll*, ор. 30, яка нагадує «Апасіонату». До «Весняної» сонати примикає за настроєм остання Соната № 10 *G-Dur*, ор. 96, яка, як і Пасторальна симфонія, – гімн природі.

Композитор писав для скрипки протягом усього свого життя, починаючи з дванадцяти варіацій для скрипки та фортепіано на тему з опери «Весілля Фігаро», які були створені в Бонні приблизно в 1793 році, і закінчуючи останньою сонатою ор. 96. За кілька років до цих варіацій молодий композитор пише Концерт для скрипки з оркестром *C-dur*, який залишився незавершеним (нині виданий). Також у Бонні їм написаний ноктюрн для альту та фортепіано, а пізніше у 1814 році у Відні шість алеманд

для скрипки та фортепіано, і у 1818 році – Варіації на шотландські теми [49, с. 35].

У творчому доробку Л. ван Бетховена є концерт для скрипки з оркестром *D-dur*, концерт для скрипки, віолончелі та фортепіано з оркестром, два романси для скрипки з оркестром *op. 40* та *op. 50*, десять сонат для фортепіано та скрипки, сім фортепіанних тріо, три фортепіанні квартети, п'ять струнних квантетів та п'ять струнних тріо. Три перших сонати були видані в 1799 році, але, швидше за все, були написані набагато раніше. Як вказує у своїй роботі Я Сорокер: «<...> у цих сонатах ще яскраво проявляється вплив Моцарта та Гайдна, особливо це стосується Першої сонати <...>» [там само, с. 56]. Ранні сонати Бетховена писав у тричастинній формі і лише з П'ятої сонати з'являються чотири частини твору (чотиричастинну форму мають також сонати № 7 та № 10).

Сонатна форма надзвичайно швидко досягла своїх вершин саме у творчості Л. ван Бетховена у його зрілий період творчості. Сонатна форма до творчості композитора ніби проходила етап свого становлення, щоб у повній мірі проявити себе саме у спадщині Л. ван Бетховена. Власний погляд на традицію камерного музикування відчувається у творах для скрипки з фортепіано – трьох сонатах *op. 12*, які Л. ван Бетховен присвячує своєму вчителю – Антоніо Сальєрі. Слухачі не виявили у двох з цих сонат жодних ознак камерної музики XVIII століття: милій серцю кантилени, витончених танців, нарешті, атмосфери галантного світського спілкування, перенесеної на діалог фортепіано та солюючого інструменту. Натомість з перших же тактів першої сонати відчувається сміливий бетховенський характер і безкомпромісність у трактуванні технічних та виразних можливостей інструментів.

Соната для скрипки та фортепіано № 7 *c-moll op. 30* чотиричастинна, а її найбільша та найвагоміша частина – друга, *Adagio cantabile*. Третя частина – скерцо у споконвічному значенні цього слова («жарт»), де «бешкетні» ритмічні фігури збивають з пантелику. Зате крайні частини сонати

драматичні та неспокійні, а деякі деталі (марш у якості побічної теми першої частини і загрозливо рокотливі баси) натякають на те, ніби це музика військового часу. У першій частині Сонати для скрипки та фортепіано № 8 *G-dur, op. 30* багато пасажів, постійний рух мелодичної лінії. У її другій частині у пасажах інструменти то об'єднуються, то акомпанують один одному, і часто скрипка має поступатися першістю.

Фінал написаний у улюбленому Л. ван Бетховеном жанрі контрдансу. Це одне з самих простих та енергійних бетховенських рондо: без композиційних хитрощів, зате з гумористичними деталями. «Поки що права рука піаніста змагається зі скрипкою «втікаючи», ліва рука раз у раз повертається до розміреного «барабанного баса» на одній ноті» [49, с. 85]. Соната для скрипки та фортепіано № 2 *A-dur, op. 12*, є однією з самих рідко виконуваних з десяти скрипкових сонат. Макс Росталь, англійець австрійського походження скрипаль і вчений, який редагував видання скрипкових сонат Л. ван Бетховена, написав: «<...> Не все в музиці має бути філософським, драматичним чи глибоко серйозним. Веселість, безтурботність і юнацька свіжість також мають своє місце, і кожен, хто визнає і насолоджуватиметься милим, необтяженим характером цієї сонати і зможе її виконувати відповідно, віддасть належне цій чарівній роботі <...>» [64].

Галантний стиль, безтурботність, немає місця героїчному чи драматичному. Соната *A-dur* сповнена чарівності, Л. ван. Бетховена демонструє справжній дует, у якому композитор деакцентує віртуозність з боку як піаніста, так і скрипаля (хоча його паралельні терції є винятковими важко грати рівно!). Як було прийнято у XVIII столітті роль скрипки більше супроводжувальна; у всіх трьох частинах піаніст проводить головну тему музичного матеріалу з наступним переказом у скрипки.

Музика для Л. ван Бетховена нехарактерно лірична і мелодійна. Початок *Allegro vivace* є відверто жартівливим, рухливим – розмір 6/8, що досить підкреслює піднесений настрій. Навіть повільний рух, що цікаво

позначений *Andante più tosto Allegretto* (Анданте майже як *Allegretto*), не затьмарює веселий настрій грозовими хмарами. Соната *A-dur* завершається ніжним рондо (з позначкою «*piacèvole*», або приємне, надзвичайно незвичайне позначення в музиці Л. ван Бетховена). Це майже переконливий, благальний характер повністю відповідає настрою інструментів, підкреслюючи відчуття близькості в цій сонаті.

2.3. Принципи формотворення та виконавське прочитання сонат Р. Шумана

Роберт Шуман – відомий композитор XIX століття. У житті та творчості композитор прагнув показати себе максимально яскраво. Кипуча енергія та жага до творення проявились у різних напрямках: у виконавстві та літературно-критичній роботі, на ниві організації музичного життя та композиторської діяльності.

Розглянемо ставлення Р. Шумана до принципів формоутворення сонат. У 1835 році, у той час, коли починається робота над фортепіанними сонатами, композитор найповніше висловлю свою музичну думку тим, що з'єднує три частини в єдине ціле. Досвідчені композитори робили це більш зовні за допомогою форми та тональності, у той час як молоді розширили окремі частини сонати, у яких створювали нові внутрішні розділи; вони винайшли і нову частину циклу – скерцо. Однак вони обмежувалися тим, що одну ідею розробляли в межах однієї частини циклу: вони непомітно вводили їх у інші, де вона поставала в інших обличчях, в інших заломленнях.

За останній час окремі частини циклу стали пов'язувати один з одним ще тісніше, та щоб одна примикала до іншої за допомогою миттєвого переходу «...» [66]. Для порівняння згадаємо творчість Л. ван Бетховена. Соната № 29 *B-dur op. 106*, яка має назву «Велика соло-соната», що вказувало не лише на розміри, але також на виконавські труднощі. Л. ван Бетховен вважав трьох або чотиричастинний цикл зразковим однак суттєво перетворював його, використав різні способи зв'язування частин,

зокрема, нерозривним переходом *attacca*. Р. Шуман продовжив бетховенські традиції, залишивши недоторканності цикл із чотирьох частин у всіх трьох фортепіанних сонатах. Класичні тенденції проявились і в принципі формоутворення всередині частин циклу. В той же час композитор прагнув оновлення. «<...> Великі, значні форми, – підкреслював він, - вимагають і вищого польоту фантазії <...> сильних і сміливих думок, контрастів, бурхливих прибоїв пристрасті <...>» [67]. Найбільш привабливим він вважав новелістичний характер, здатний відтворити різноманітні художні образи.

Як одностайно відзначають дослідники, втілення композиційних характеристик сонатного циклу у музиці Р. Шумана відрізняється яскраво вираженою індивідуальністю. Безумовно, у цьому позначається спочатку властива художнику-новатору тенденція до фантазійного трактування циклічних форм. У шуманівських фортепіанних сонатах відчувається помітний вплив згаданої вище рапсодичності, про що свідчать невимуснено розгортання авторські монологи, чергування «звукових картин» та ліричних настроїв. При цьому сонатність явно модифікується на кшталт «синтезуючої форми» Р. Шумана, викликаючи асоціації з характеристичної сюїтою, сонатним *allegro*, рондо та варіаціями. Так, у початковому *Allegro vivace* Сонати *fis-moll* неодноразові зіставлення головної партії з іншими темами (інтродукції, сполучної та побічної). Аналогічна частина (*So rasch wie möglich*) *g-moll* відрізняється монолітністю поемного типу. *Allegro brillante*, що відкриває *f-moll*, написано у подвійній сонатній формі: тут репризу змінюють друга розробка та коду з особливостями варіаційності (заклучні проведення тем побічної партії у *c-moll* та *Es-dur* містять видозмінені елементи головної партії).

Мабуть, найбільш інтригуючими є *op.* 105 та *op.* 121 скрипкові сонати, у межах яких Р. Шуман навмисно пропонує діалог з сонатною формою вісімнадцятого століття, зберігаючи багато тих самих риторичних і конструктивних елементів. Проте в обох сонатах Р. Шуман використовує складні ладотональні відносини, метричні дисонанси. Композитор істотно

змінює загальний стан сонатної форми XVIII століття, демонструючи свою прихильність до драматичних можливостей. Незважаючи на ці формальні та виразні нововведення, як і багато інших пізніх камерних творів Р. Шумана, *op.* 105 та *op.* 121 спочатку зазнали негативного сприйняття серед слухачів, частково через політизацію сучасної німецької музичної культури. Так, «<...> в середині XIX століття камерна музика функціонувала як щось на кшталт природного заповідника де консерватори надто ошелешені новою музикою, щоб робити що-небудь, крім як чіплятися за стару <...>» [49, с. 53].

Брак оригінальності Р. Шумана стало болісно видно в *op.* 105, в якому жоден пасаж не є повністю вільним, а з іншого боку, музична банальність, щоб не сказати звичайні місця. Дослідниця J. Brown у своїй роботі зосереджується на незвичайних тональних, тематичних і ритмічних деталях цих творів, і зазначає, що «<...> Р. Шуман, особливо коли працював у формах вісімнадцятого століття, «вважав кожную композицію унікальною сутністю зі своїми власними законами, що маніпулюють очікуваннями, виховується традицією для досягнення своїх власних зовсім інших цілей <...>» [67]. Вивчаючи Сонату *op.* 105 для скрипки, дослідниця припускає, що один дестабілізуючий композиційний прийом, однаковий для перших двох опусів

Новий герой з'являється у сонатах Р. Шумана. Віє, безперечно, «родич» героїв великого попередника Р. Шумана, Л. ван Бетховена, але він уже живе в іншому часі. Часу, коли віра в неминучість перемоги Духа перестає бути абсолютною, коли змінюється її естетика пошуку. Це теж естетика подолання, але, як і у Ф. Шуберта, подолання не так обставин, як себе, що зміщує акцент на розуміння внутрішнього світу героя. Якщо шубертовський герой часто перебуває у сфері ліричних роздумів, споглядань, занурення у глибини душі, то у шумановського попереду завжди імпульс, вчинок, бо розум, на глибоке переконання Р. Шумана, може виявитися не здатним осягнути те, що підвладне почуттю.

Потужним акордом на піку напруги починається Соната *g-moll*, *op.* 22. Подібно плавцю, що кидається у хвилі океану, щоб потім долати їх, уривається головна партія Сонати, що вимагає від виконавця максимальної концентрації почуттів із перших тактів. Мудрий характер музичних образів відбивається в особливій шумановській фактурі, здатної передавати самі тонкі, трепетні стани. Глибинний зв'язок із музикою старих майстрів простежується в поліфонічній тканині надзвичайно проникливої по глибині почуття другої частини. Характерною для Р. Шумана химерністю та фантастичністю забарвлене Скерцо – третя частина, а Рондо, – фінал Сонати не несе заспокоєння. Його стрімкий біг замість очікуваного заспокоєння переривається черговим болісним питанням (зменшений септакорд перед кодою), питанням, перед яким герой як би застигає, щоб потім кинутися ще в стрімкіший кругообіг життя (*Prestissimo quasi Cadenca*). І до кінця, коли виникає відчуття напруги композитор вимагає від виконавця *immer schneller und schneller* (Все швидше і швидше). І це аж ніяк не для того, щоб продемонструвати блискучу техніку, а відображення душевного стану, того питання героя, який перебуває у пошуку, у постійній спрямованості до ідеалу.

2.4. Особливості виконавської інтерпретації сонат В. Косенка

Постать В. Косенка є об'єктом багатьох музикознавців. Серед досліджень його скрипкової музики А. Кравченко вивчає камерно-інструментальні твори В. Косенка з точки зору салонного музикування [28], Д. Харитонova розглядає символіку в українській сонаті ХХ століття [55] та елементи символіки конкретно на музиці В. Косенка [56]. Серед композицій для інших інструментів (віолончелі та фортепіано) досить цікавими є наукові роботи Т. Арсенічевої [1], Л. Свірідовської [47], В. Сумарокової [50–51] та О. Іванової, яка досліджує особистий архів В. Косенка [17].

А. Кравченко відносить В. Косенка до пізньо-романтичних композиторів, які творили у першій половині ХХ століття, що пояснюється

впливом на їх творчість естетики європейського Романтизму [28, с. 264]. Це аргументовано жанровими ознаками, специфікою форми, образно-художнім змістом, що узгоджується з романтичними тенденціями. Дослідниця у своїй статті пише про житомирський період композитора, який прийшовся на 1919–1929 роки його життя. В українській камерно-інструментальній музиці 20-ті роки XX століття називають класичним періодом. Така думка зумовлена тим, що композитори писали значну кількість творів для різних виконавських складів до яких належали дуети, тріо та квартети. Не виключенням став й В. Косенко. Автор статті зазначає, що саме композиції цього періоду увійшли до золотого фонду української музики [там само, с. 265].

У творчому доробку В. Косенка є сонати для трьох інструментів – скрипки, віолончелі та фортепіано. Більшість сонат належить саме для фортепіано, що зумовлено творчою інтенцією митця як піаніста. Б. Фільц у своїй монографії про В. Косенка пропонує два періоду творчості композитора: ранній та другий період [54, с. 12]. Ранній період охоплює 1905–1928 роки. У цей час було створено чотири сонати серед яких:

- 1) Соната для фортепіано № 1 *op. 13 b-moll* (1922);
- 2) Соната для віолончелі та фортепіано *op. 10 d-moll* (1923);
- 3) Соната для фортепіано № 2 *op. 14 cis-moll* (1924);
- 4) Соната для скрипки та фортепіано *op. 18 a-moll* (1928).

На межі двох періодів В. Косенком була написана остання соната для фортепіано № 3 *op. 15 h-moll* (1926–1930). Автор монографії зазначає, що «<...> чимале місце у творчості Косенка займає жанр сонати.» [там само, с. 26], тому далі роздивимось особливості сонат В. Косенка. До першого досвіду В. Косенка у цьому жанрі належить одночастинна соната для фортепіано № 1 *op. 13 b-moll*, яка була створена у 1922 році. Проте, не дивлячись на одночастинність композицію створено у дусі сонатного *allegro* з притаманними рисами сонатно-симфонічного циклу [47]. Соната для фортепіано № 1 наділена усіма рисами сонатної форми – протиставлення тем

у експозиції, наявність самостійних епізодів, розвитку у репризі надає незначна зміна тем. У коді проявляються риси баладної епічності, проводиться тема вступу, головної та побічної партій. Обробляючою аркою композиції є тема вступу, яку в останній раз ми почуємо у останній, третій сонаті для фортепіано В. Косенка.

Соната для віолончелі та фортепіано *op. 10 d-moll* була написана В. Косенком у 1923 році. В українській музиці тієї доби ця композиція була новаторською про що свідчить написання твору у новому стильовому напрямку в українській музиці. Йому притаманна класична сонатна форма, розгорнутий масштаб композиції та національні елементи у тематизмі [50, с. 126]. Соната наділена романтичними рисами з використанням епічної драматургії. Саме у цій композиції зароджуються неоромантичні риси В. Косенка як композитора.

Соната для скрипки та фортепіано *op. 18 a-moll* написана В. Косенком у 1928 році (у деяких джерелах у 1927) та за композицією являє складну двочастинну форму. Кожна з частин написана у формі сонатного *allegro*. Основна тональність першої частини *a-moll* форму яку схематично форму можемо відобразити наступним чином:

Експозиція						Розробка				Реприза						Кода
ГП		СП	ПП			ЗП	a ²	a ³	a ⁴ +b ²	a	a ¹	c ¹	b ³	d ¹	e ¹	a ⁵
a	a ¹		b	b ¹	d											
Allegro			Un poco meno mosso		Piu mosso		Tempo I		Tempo I Meno mosso	Tempo I (Allegro)			Un poco meno mosso	Piu mosso		Tempo I
a-moll		~t d-moll	d-moll		~t	D-dur	d-moll →a-moll	~t a-moll	~t	a-moll		~t	a-moll	~t	A-dur	a-moll
т.т. 1-11.	т.т. 12-28.	т.т. 29-41.	т.т. 42-49.	т.т. 50-60.	т.т. 61-71.	т.т. 72-92.	т.т. 93-108.	т.т. 109-138.	т.т. 142-155.	т.т. 156-166.	т.т. 167-183.	т.т. 184-195.	т.т. 196-214.	т.т. 215-225.	т.т. 226-246.	т.т. 247-266.

Д. Харитоновна у своїй статті акцентує увагу, що саме у першій частині зосереджений головний драматизм композиції [56, с. 133]. Експозиція починається різким вторгненням головної партії, яка має вольовий та напористий характер, що підтверджено пунктирним ритмом, рухливим темпом (*Allegro*) та висхідною мелодією. При другому проведенні тема головної партії викладається у фортепіано та переходить до сполучної партії, мелодія має інтонації головної теми, вона більш дієва та рухлива.

Перша тема побічної партії викладається двічі – у партії фортепіано та потім у скрики. Для першої теми характерний поступовий рух мелодії, синкопований ритм та світла лірика. Друга тема контрастує дрібною технікою, «капризним» пунктирним ритмом та темповим зсувом. Завершує експозицію заключна партія, яка починається з органного контрапункту. Її характер спокійний, світлий (*D-dur*) з поступовим рухом мелодії.

Розробка складається з трьох фаз. Дві з них побудовані на інтонаціях теми головної партії у трансформованому вигляді, а остання являє собою суміжне викладення двох протилежних тем експозиції. Реприза скорочена, починається з точного проведення теми головної партії (a та a^1) та сполучної (c^1), яка змінена тільки у своїх останніх тактах (тт. 193–195). Логіка побудови побічної партії зберігається – перша тема викладається спочатку у фортепіано, потім передається скрипці з подальшим проведенням другої теми побічної партії (d^1). Завершує репризу тема заключної партії у світлій мажорній тональності (*A-dur*).

Кода побудована на матеріалі теми головної партії (a^5), у ній ми не зустрінемо ні превалювання гострого ритму як у експозиції, ні стрімких пасажів чи експресивного та динамічного розвитку мелодії. Образи немов поступово зникають та розчиняються у тонічному акорді. Сонаті для скрипки та фортепіано В. Косенка притаманна цільна акордова фактура, експонування переважно драматичних емоцій та експресії. У цій композиції нас цікавить тільки перша частина, так як саме на її прикладі у наступному розділі ми будемо розглядати специфіку домрової транскрипції.

Для останньої Сонати для фортепіано (№ 3 *op.* 15 *h-moll*, 1926–1930 роки) характерне поєднання двох образів – наспівної мелодики та вольового й енергійного характеру, що відображено у одночастинній композиції. Проте, у цій зрілій композиції композитор не до кінця пориває з колом образів своїх ранніх творів, у третій сонаті також присутня експресивність, яка відображена у побічній партії. Головна партія представляє тему у вигляді співочої ліричної мелодії та стрибкоподібного руху. Для побічної партії

характерна кантиленна мелодія з віртуозними хроматичними фігураціями, Б. Фільц характеризує цій розділ типу «ноктюрн-фантазії». Для розробки характерний мажорний нахил, перевага інтонацій головної партії, фактурне варіювання та тональний перехід до точної репризи. Кода викладається у низькому регістрі, що надає їй похмурого характеру [54, с. 29–32].

Таким чином, ми можемо зробити висновок, що саме одночастинні сонатні композиції обрамляють ланку сонат В. Косенка, яка розпочата й завершена його фортепіанними композиціями.

Висновки до Розділу 2. У другому розділі була окреслена історіографія жанру сонати та специфіка форми у процесі її становлення у професійній академічній середі. Жанр сонати став формуватися у XIV–XVI столітті, коли інструментальна музика увійшла до сфери професійного мистецтва. Їй передували композиції на основі народних витоків та розповсюдження багатоголосної музики. Збільшення концертної практики у XVIII столітті сприяло збільшенню кількості оркестрових капел, у яких затребуваними стають ансамблеві та оркестрові склади. Проте сонатній формі у професійній музиці Європи передувала форма рондо, варіацій та складна тричастинна. З'явилась необхідність у більш розгорнутих циклічних композиціях, що сприяло виникненню сонатної форми та сонатно-симфонічного циклу.

Сонатна форма пройшла процес становлення від старовинної до класичної форми (за С. Шипом). Кожна з її різновидів отримала свою класифікацію, яка складається з трьох ознак. Так, старовинній сонатній формі притаманний загальний принцип організації матеріалу, обмежена кількість тем (одна чи дві) та частин (дво- та тричастинні). Для зрілої (класичної) сонатної форми характерне тональне співставлення, наявність мінімум двох тематичних побудов та безперервний тематичний розвиток протягом всієї композиції.

Конкретно жанр скрипкової сонати став формуватися у італійській скрипковій школі з XVII століття, де їм передували жанр мотету та

канцонети. Одними з перших зразків цього жанру були так звані тріо-сонати. Потім, з творчістю Дж. Тартіні виникли сонати для скрипки соло, ця тенденція була підхоплена іншими композиторами та як вінець ствердження сонатної форми виникли композиції для скрипки та фортепіано (або чембало). Сонатна форма стала найповнішим висловом ідей європейського класицизму. У ній має місце конфліктне зіставлення двох образів (головна партія та побічна партія), розвиток конфлікту у розробці та його результат у репризі та коді. Ця форма була єдиною, в якій драма виражалася суто музичною мовою, без залучення будь-яких інших виразних засобів (як, наприклад, в опері).

Потяг Л. ван Бетховена до жанру сонати був особливо стійким. Якщо симфонії з'являлися в нього як результат і узагальнення тривалого пошуку, то фортепіанна та інструментальна соната безпосередньо відображала все різноманіття творчих пошуків. Саме у сфері фортепіанної музики Л. ван Бетховен насамперед і найрішучіше затвердив свою творчу індивідуальність, подолав риси залежності від клавірного стилю XVIII століття. Соната випереджала розвиток інших жанрів Бетховена, адже сонатна форма є найрозвиненішою з усіх форм. Вона дає можливість поєднати найрізноманітніший матеріал, іноді на дуже великому часовому просторі. Відмінність сонатної форми від інших музичних форм у тому, що розвиваючий розділ (розробка) є центральним за своїм значенням, втілюючи основну ідею сонатної форми – конфліктність і динаміку розвитку.

Бетховенські традиції були продовжені Р. Шуманом, що віддзеркалилось у чотиричастинному циклі фортепіанних сонат. Зокрема, для композицій цього жанру притаманна рапсодичність, поемність та лірико-пісенний характер мелодії. Для скрипкових сонат Р. Шумана властивий діалог із сонатною формою XVIII століття, спостерігається звернення до драматичності, використання три- або чотиричастинного циклу, де в останньому логіка побудови частин корелює із послідовністю частин сонатно-симфонічного циклу. Композитор збагачує текст авторськими ремарками, націленими на відображення душевного стану.

В українську музику жанр скрипкової сонати прийшов не тільки пізніше, але й мав не послідовний розвиток. XVIII століття знаменується в українській професійній музиці появою сонат для скрипки та чембало у творчості М. Березовського та Д. Бортнянського. У XIX століття майже невідомі зразки подібного жанру, а ось у XX столітті жанр скрипкової сонати відбився у творчому доробку цілої низки українських композиторів, що спонукало музикознавців до активного дослідження цього жанру.

Жанру української музики XX століття була дана періодизація на три періоди. Перша третина століття характеризується як період культурного становлення, коли у другій третині XX століття з пануванням тоталітарного режиму мистецтво переживає період застою. В останній третині відбувається стрімкий зліт музичного мистецтва та становлення нових напрямків у музиці (за Д. Харитоновою). Саме у період культурного становлення писав В. Косенко. У його творчому доробку переважають композиції для фортепіано, що зумовлено його творчими інтенціями як піаніста. Показовим у його творчості є жанр сонати, якій втілюється у сонаті для скрипки, віолончелі та трьох зразків для фортепіано. Перші чотири сонати були написані у ранній період творчості, а остання на межі двох період – раннього та другого періоду (за Б. Фільцом).

Усі сонати об'єднує форма композиції, романтичні риси у музиці та епічна драматургія. Соната для скрипки та фортепіано й для віолончелі та фортепіано представлені єдиним зразком, тому є цінними для дослідників як творчості В. Косенка, так й жанру сонати узагалі. Соната для скрипки та фортепіано двочастинна, кожна з частин написана у формі сонатного *allegro*, що робить їх самостійними. Нас цікавить перша частина композиції у якій відсутній вступ, переважає кантілена, щільна акордова фактура в партії фортепіано та одноголосся в партії скрипки. У сонатах В. Косенка представлені сонати з різним складом частин (одно-, дво- та тричастинні). Проте, відмінною рисою є те, що саме одночастинна сонатна композиція є обрамленням сонатного доробку композитора.

РОЗДІЛ 3

ТРАНСКРИПЦІЇ СОНАТ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ДЛЯ ДОМРИ: КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

3.1. Перекладення Сонати № 2 для скрипки та фортепіано *op. 12* Л. Бетховена для домри та фортепіано: композиційно-драматургічні особливості

Більшість перекладень для домри створено викладачами з фаху, які у скрипкових нотах виставляють прийоми, штрихи та аплікатуру. Я. Данилюк належить ціла низка домрових перекладень, серед яких «Баркарола» І. Альбеніса, «Адажіо» Л. ван Бетховена, «Гавот» С. Прокоф'єва, «Арія Шамаханської цариці» М. Римського-Корсакова, «Ларго» М. Скорульського, «Чуттєва арія» І. Хандошкіна, «Руський танець» П. Чайковського тощо. Це лише незначний перелік, який поповнюється з кожним роком, що є розповсюдженою практикою у домровому виконавстві у всіх викладачів класу домри. Всі твори є редакцією скрипкових версій, не дивлячись на інструментальне першоджерело.

Перш ніж дати характеристику домровим версіям композицій, повернемось до статті О. Лермонтової [30]. Автор дослідження виділяє темброво-артикуляційні особливості домри на зразках деяких скрипкових творів та вказує на шляхи подолання у звучанні таких інструментів як скрипка та домра. До цих принципів, які зроблені за установами Б. Міхеєва, належать [там само, 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 у рухливому темпі змінними ударами.

Зв'язок із музичною естетикою XVIII століття проявляється у композиційних особливостях ранніх творів Бетховена. Періодичність і завершеність побудов, підкреслені межі між ними, симетрія в контрастних протиставленнях – ці принципи формоутворення ранніх віденських класиків панують у структурі бетховенських творів. Теми ґрунтуються на «строфічному» принципі класичного періоду (чотиритакт, восьмитакт тощо). У формі сонатного алегро підкреслюються грані між внутрішніми розділами і дотримуються умовні пропорції цих розділів. Зберігаються і принципи ранньокласичної побудови сонатного циклу в образному співвідношенні частин, що входять до циклу.

Перші три завершені скрипкові сонати Л. ван Бетховена *D-dur*, *A-dur*, *Es-dur* op. 12, були написані приблизно 1797–1798 років, та видані у Відні у 1799 році. Ці твори були присвячені Антоніо Сальєрі. Форма сонат тричастинна, як і сонати Й. Гайдна і В. А. Моцарта, що характерно для стилю сонат XVIII ст. Розглянемо детальніше першу частину сонати *A-dur*, op. 12 з погляду виконавської специфіки на домрі.

Соната *A-dur* op. 12 продовжує «думку» В. А. Моцарта, а саме – підкреслення партнерства двох інструментів, що виключає лише акомпануючу роль скрипки. Це знаменує великий стилістичний прогрес у порівнянні з попередніми творами Л. ван Бетховена для скрипки та фортепіано.

I ч. Сонати *A-dur* складається з трьох частин:

I ч. 1-87 такти – експозиція:

1-30 тт. – ГП A-dur

31-36 тт. – СП модуляція з A-dur в E-dur

37-62 тт. – ПП повертаємося в основну тональність A-dur

63-87 тт. – кодетта E-dur.

Перша частина сонати *Allegro vivace* за характером музики нагадує скерцо. Підкреслена граціозність та крихкість мелодійного малюнка, уривчастість ритмічної лінії – все це у свідомості слухачів асоціюється з картинами гаряче улюбленого композитором лісу, з образами витончено літаючих пташок. Так як темп на початку вказано *Allegro vivace*, що являє собою складність у виконанні терцій, виконавець повинен грати ударом вниз. Присутні форшлагги, а також стаккато слід виконувати також ударом вниз.

При виконанні фрагментів де присутні заліговані дві восьмі ноти і стаккато (тт. 10–12) виконавець повинен чергувати: удар вгору і удар вниз разом із коротким тремоло. Виконання шістнадцятих нот на скрипці під лігою означає легато з розвитком динаміки, на домрі ж ці фрагменти слід виконувати прийомом удар, задля того, щоб у швидкому темпі відокремити рух коротких тривалостей і при цьому зберегти динамічну градацію (тт. 13–14, 25–26 тощо).

Коли змінюються теситурні умови на більш високі (тт. 17–22), виконавець змінює позицію, перехід на II-гу струну зумовлений зручністю (руку слід відсунути ближче до підставки) аплікатури та більш бархатним звучанням. Ритмічний малюнок дві восьмі і пауза виконується так: коротке тремоло, знаття звуку вгору, при тому слід зробити короткий нажим на першу долю. Вся музика першої частини дихає особливою, ранковою свіжістю та чистотою, а розмір 6/8 у поєднанні зі специфічними інтонаціями пастушого різка типові для «мисливської» музики бетховенської епохи. Подібними інтонаціями пронизано багато епізодів першої частини другої скрипкової сонати: сполучна партія (тт. 31–36), призивні мисливські сигнали, що складають експозицію та коду.

У сполучній партії (тт. 31–36), заліговані дві однакові ноти (*f*) виконуються прийомами тремоло на першу ноту і удар вниз на другу, коли мелодична лінія розвивається вгору то змінюються прийоми (тт. 34–35.): коротке тремоло, удар вгору, удар вниз. Фрагменти , що вказані в нотах *staccato* виконуються прийомом удар вниз.

Кодетта тут являє собою поступовий перехід від «світла до тіні». Музика «загасає», немовби денне світло змінюється сутінками. «Картинний», пасторальний характер музики зажадав застосування різноманітних тональних фарб: вже згадана сполучна партія, що грає важливу роль у спільній композиції першої частини, відрізняється рідкісною тональною мінливістю: на шляху до *E-dur* вона проходить через *fis-moll*, *G-dur*, *F-dur*. Складність представляють фрагменти «перекличок» між фортепіано та скрипкою, в нашому випадку домрою. Короткі тривалості в швидкому темпі і поступове зниження теситури при градації динаміки від *piano* до *pianissimo*. Виконується прийомом удар і зняття вгору.

Legato відноситься до зв'язних та сполучних штрихів на скрипці. Цей штрих за своєю виразністю не поступається вокальному *legato*. На домпрі виконання *legato* здійснюється переважно прийомом *tremolo* і звучить доти, доки темп дозволяє встигати тремолювати кожен із залігованих тривалостей. При цьому важливо не втратити відчуття темпу та ритму при динаміці *f* (тт. 69–74). Для Бетховена ритм є основою основ. Якою б складною не була трансформація первинного ритмічного імпульсу, ритм Бетховена завжди несе в собі заряд волі, активності. Часто початкові мотиви бетховенських творів, як і в даному випадку, представляють чітко окреслену ритмічну фігуру, енергія якої спрямовує подальший динамічний розвиток.

Тонально хитка, багатобарвна і, можна навіть сказати, містична заключна тема (т. 68 і далі), викладена, крім того, незвичайно – унісоном скрипки та фортепіано. Втім, так як і в алегро першої скрипкової сонати, своєрідність цієї теми ще й у тому, що вона наче перешкоджає розвитку музики, затримує його. Цікавий той факт, що побічна партія першої частини аналізованої сонати не протистоїть головній партії, а ніби продовжує її лінію, розвиває розпочату у ній музичну думку. Це надалі стане улюбленим прийомом, композитора, який він втілював в багатьох своїх творах.

Завершується кодетта першої частини октавами. При виконанні цього фрагменту скрипалі використовують штрих *Detache* – роздільний штрих.

Один із найбільш уживаних штрихів на скрипці, виконується окремим рухом смичка. *Detache* характеризується м'яким початком кожного звуку, широким і повним звучанням. Найчастіше домристи прямолінійно (буквально) тлумачать роздільність скрипкового *detache* і грають ноти, що не стоять під лігою, як роздільне *tremolo*, тобто кожен звук тремолують окремо один від іншого. В даному випадку домрист грає щільним тремоло на першу ноту, друга нота, що під лігою виконується ударом вниз, без зняття, аби не переривалося звучання.

Розробка, побудована на головній темі. Триває всього тридцять п'ять тактів. Справа, однак, не в кількості тактів: за складністю та багатством розвитку цей епізод значно перевищує розробку Першої сонати.

88–123 *тт.* – *Розробка*

88–94 *тт.* – *перше проведення ГП в C-dur*

95–109 *тт.* – *ПП модуляція з C-dur в a-moll*

110–123 *тт.* – *друге проведення ГП, тепер в e-moll*

Розпочинається розробка ритмічним малюнком дві восьмі під лігою та паузою виконується прийомом коротке тремоло, знаття звуку вгору на другу восьму, що знаходиться під лігою, при тому слід зробити короткий нажим на першу долю. Поступове підвищення теситурних умов короткими тривалостями (тт. 95–99) на скрипці виконується легато, на домрі ж цей фрагмент слід грати коротим ударом кожен шістнадцяту ноту. Восьмі ноти у високій теситурі виконуються ударом медіатора вниз, з відведенням руки ближче до підставки, для більшої зручності та кращого тембрального озвучення нот.

У розробці для виконавця домриста значну складність становлять постійні переходи між позиціями у швидкому темпі. II позиція (тт. 105–110) у високій теситурі з ритмічним малюнком дві восьмі під смисловою лігою, а третя нота позначена у нотах стаккато з форшлагом, при тому кожна перша нота має ремарку автора *sforzando*. III позиція (тт. 111–113) – поступеневий «спуск» мелодичної лінії вниз, четвертними нотами, при динаміці *p*

виконується на скрипці штрихом *legato*, а на домрі – *tremolo*, для плавного звучання. IV позиція (тт. 114–115) – перехід на четверту струну, щоб краще озвучити низьку теситуру. З 116-го такту знову повертаємося на II-гу позицію, і залишаємося на ній до кінця розробки, незважаючи на те, що мелодичні малюнки схожі з попередніми фрагментами (тт. 111–113; тт. 119–123).

124-246 *mm.* – Реприза

124-146 *mm.* – ГП A-dur

147-152 *mm.* – СII A-dur

153-178 *mm.* – III A-dur

179-246 *mm.* – Coda

A-dur – D-dur – A-dur

179 *m.* – 205*m.* – 227*m.*

Реприза повністю повторює початок експозиції. Виконавцеві домристу слід звернути увагу на виконання *sforzando* у побічній партії (тт. 164–165, тт. 168–169). Треба використовувати коротке, цупке тремоло, не забуваючи про розділяючі паузи. Велика участь пальців лівої руки у виконанні різноманітних підкреслених звуків – акцентів, *sforzando* – особливо при тремолюванні, у мелодії. Для досягнення плавності кантилени на домрі потрібно концентрувати увагу як на достатній частоті та рівності тремолювання, так і на м'якості постановки пальців на позиціях, крім того – їх піднесення з ладів. Різкий підйом пальців з позицій після нажиму порушує рівність тремолювання. Бажаючи виділити в мелодії одну ноту акцентом, *sforzando* або підкреслити значимість будь-якої послідовності звуків, користуються не лише відповідним прийомом гри правою рукою, але й підкреслено активним падінням одного або групи пальців лівої руки.

Після підкресленого сфорцандо, мелодія починає спускатися вниз (тт. 170–172), з динамічним розвитком, при виконанні скрипалем штрих *legato*, домрист грає прийомом довгим *tremolo*, ніби проспівуючи цей фрагмент. Половинна нота на *sforzando*, виконується довгим тремоло, з щільним натиском на початку.

Майже на початку коди (тт. 184–189) звучить епізод з найнижчою теситурою всієї першої частини для домри. Виконувати його потрібно ударами, незважаючи на ліги, на IV струні, імітуючи звучання віолончелі, передаючи оксамитове низьке забарвлення звуку. Надалі з поступовим рухом мелодичної лінії вгору, змінюються позиції спочатку III потім II. Звучання повторюваної c^3 (тт. 199–200) виконується ударами медіатора вниз, у той час як у послідуючих фрагментах (тт. 201–202) – *tremolo*, і разом з тим завершення фразу перед модуляцією в іншу тональність *D-dur*. Акорди виконуються щільним рухом медіатора вниз, щоб прозвучали усі звуки.

Скрипкові сонати Л. ван Бетховена – видатні твори класичної музики – не відразу отримали визнання. При першому виконанні багато з них зустрічалися «повним мовчанням» або піддавалися неосвіченим нападкам обмежених музичних критиків – сучасників композитора. У той час, коли він написав цю сонату, композитор вже почав стикатися з глухотою, яка згодом стала глибокою і постійною. Проте величезна радість і легкість, що присутні у характері Сонати № 2 *op.* 12 можуть лише свідчити про неймовірну любов композитора до своєї справи.

3.2 Транскрипція Сонати для скрипки та фортепіано *op.* 105

Р. Шумана для домри та фортепіано: засоби виконавської реалізації

Творчість Р. Шумана окреслила зрілий етап музичного романтизму з його загостреною увагою втілення складних психологічних процесів людського життя. Фортепіанні та вокальні цикли Р. Шумана, багато з камерно-інструментальних, симфонічних творів відкрили новий художній світ, нові форми музичного вираження. Музику Р. Шумана можна уявити як низку дивовижно містких музичних миттєвостей, що відбивають мінливі та дуже тонко диференційовані душевні стани людини. Це можуть бути і музичні портрети, що точно схоплюють і зовнішню характерність, та внутрішню суть зображуваного. Унікальна серед великих камерних творів Р. Шумана, скрипкова соната ля мінор складається з трьох, а не чотирьох

частин, причому центральне *Allegretto* хитро поєднує функції повільного розвитку та скерцо.

Р. Шуман дуже швидко написав Сонату для скрипки та фортепіано *a-moll op.* 105, між 12–16 вересня, коли, як він сказав Василевському, він був «надзвичайно розлючений на деяких людей» [67]. Після першого приватного виступу в будинку Шуманів у Дюссельдорфі Клара Шуман була в захваті від перших двох частин, але мала застереження щодо фіналу: «Тільки третя частина, менш витончена та більш складна, саме вона прозвучала не так добре» [там само]. Певна грубість і незламність у скрипковому письмі справді є невід’ємною частиною цього твору. Василевський недооцінив це і лише коли Джозеф Йоахім зіграв сонату під час відвідування Шуманів у вересні 1853 року, композитор був повністю задоволений, а музика вразила найглибші струни його серця.

Перша частина має типово шуманський заголовок *Mit leidenschaftlichem Ausdruck* («З пристрасним виразом»), хоча його пристрасть наче тліє, а не вибухає, прослуховуються моменти тужливої делікатності в побічній партії. Його темно хвилююча головна партія, забарвлена звучністю насиченої, струни *G* скрипки (в Сонаті Р. Шуман, здається, використовує скрипку як заміну звучання альтового тембру), є одним із найбільш запам’ятовуючих відкриттів композитора, порівняним із іншими. Також варто мати на увазі, що це соната, як у Л. ван Бетховена та багатьох інших у той час, була опублікована як «Соната для фортепіано та скрипки». Р. Шуман завжди мав прихильність до класичної сонатної форми, і велика частина цього твору в компактній сонатній формі. І для все, що вимагає індикація темпу «пристрасний вираз», це не той вид пристрасті, який працює до, і розчиняється в, кульмінації, натомість це скоріше випадок тривалої інтенсивності.

Протягом усієї частини Р. Шуман маскує тактові лінії синкопами та фразами, що перекликаються між собою: як часто звучить в його музиці, раннього чи пізнього період творчості, ефект схожий на картину, лінії якої

злегка розмиті. Шуманівське завуалювання чітких поділів найбільше вражає в кульмінаційний момент розвитку, де скрипка двічі грає різко розширену версію вступної фрази, вдруге на октаву нижче, перш ніж продовжити тему в оригінальному темпі; ніби повторення почалося ще до того, як ми це усвідомили.

Перша частина Сонати для скрипки та фортепіано *a-moll op. 105 a-moll op. 105* написана у тричастинній формі.

1–64 mm. – Експозиція a-moll

1–34 mm. – ГП a-moll

35–38 mm. – СII a-moll

39–58 mm. – III a-moll

Розпочинається експозиція відчуттям емоційної напруженості і ритмічного дисбалансу у скрипковій партії. Перший приклад метричного дисонансу з'являється в першому такті: *c'* при динаміці *piano* і одразу *crescendo*. до другої ноти в такті *f'* з авторською ремаркою *sforzando*. Виконавець домрист повинен використати прийом тремоло з коротким натиском на ноту і поступово прийти до *diminuendo*. Складність становить, що все це відбувається в межах одного такту і на початку твору.

Виконання динамічного відтінку *fortepiano* (т. 6) на домрі вимагає довгого тремоло, з коротким натиском на початку, а потім ніби відпустити звучання, багато залежить від артикуляції лівою рукою. Динамічні нюанси можна перебільшувати за задумом характеру твору, досягаючи більшої контрастності. Поступове коливання теситурних умов, то вгору, то вниз, на шістнадцятих нотах вимагають зміни позицій II, III і знову II, для більшої зручності виконання. Перша нота тремоло, а наступні – перемінними ударами, кожна восьма нота з акцентом, або стаккато – коротке тремоло.

У побічній партії (тт. 47–49) протягом трьох тактів звучить нота соль другої октави, на якій відбувається динамічний розвиток у межах *piano*. На скрипці цей епізод виконується штрихом легато та плавним рухом смичка, виконавець домрист користується прийомом тремоло, що заміняє скрипкове

легато. В кінці експозиції (до речі, як і попередня соната Л. ван Бетховена, яку ми розглядали вище) виконанням октав. Рука виконавця повинна бути ближче до підставки, аби прозвучала кожна нота; щільний рух медіатора тремолуючи, замінює скрипковий штрих детаще в цьому фрагменті.

Розробка (тт. 65–113) написана у тональності *a-moll*. Перше проведення теми головної партії (тт. 65–78) з постійними відхиленнями та модуляціями. Ця тенденція спостерігається і у темі побічної партії (тт. 79–96). Завершується Соната проведенням теми головної партії (тт. 97–113) з постійними відхиленнями

У прагненні Р. Шумана до незвичайних гармонічних зворотів, що вносить у музику несподіваний емоційний тон, є багато спільного з парадоксальним гумором віршів Гейне – художника близького Р. Шуману, який стверджував, що свої «різкі дисонанси» він вводив цілком свідомо як вираз «опозиції до м'якотілої сентиментальності».

3.3. Домрова версія Сонати для скрипки та фортепіано *op. 18* В. Косенка: технічні та інтерпретаційні аспекти

Геніальний український композитор, чудовий піаніст та талановитий викладач, Віктор Косенко, створюючи свої шедеври в суперечливий час змін, на нашу думку, відтворив у своїй творчості не тільки романтичну піднесеність та національно-фольклорний початок. У 20-ті роки стильові риси композиторського надбання В. Косенка набувають нових форм та значень. З кожним твором вдосконалюється блискуче викладення фактури, особливо фортепіанних партій, а інтонаційна будова та образні характеристики стають більш складними й загадковими.

Користуючись рекомендаціями О. Лермонтової [30; 31], розглянемо Сонату для скрипки та фортепіано В. Косенка у її домровій версії. У своїй редакції (текст скрипкової сонати з позначками Я. Данилюк) автор транскрипції розставляє штрихи, прийоми, аплікатуру та вносить зміни до композиційно драматургічної будови, яка відобразилась у скороченні

розробки, а саме – відсутності суміжної варіації a^4+b^2 (тт. 142–155 оригіналу). У домровому виконанні Соната В. Косенка відрізняється більш чіткою артикуляцією при грі 16-х, що зумовлено їх виконанням у жвавому темпі (*Allegro*) тільки змінними ударами, коли у оригіналі скрипка виконує їх на легато, що виражено у головній партії (тт. 31–32, 35–36, 39–40) та побічній (тт. 139–140).

Розглянемо композиційно-драматургічні особливості Сонати для скрипки та фортепіано В. Косенка у перекладенні для домри та фортепіано більш детально. У домровому варіанті – це композиція з маленькою розробкою та масштабною експозицією й репризою, яка схематично виглядає наступним чином:

Експозиція							Розробка		Реприза						Кола		
ГП		СП		ПП			ЗП		a ²	a ³	a	a ¹	c ¹	b ¹	d ¹	e ¹	a ⁵
a	a ¹	c	b	b ¹	d	e											
Allegro			Un poco meno mosso		Piu mosso		Tempo I	Tempo I Meno mosso	Tempo I (Allegro)			Un poco meno mosso	Piu mosso		Tempo I		
a-moll		~t d-moll	d-moll		~t	D-dur	~t a-moll		a-moll		~t	a-moll	~t	A-dur	a-moll		
тт. 1-11	тт. 12-28	тт. 29-41	тт. 42-49	тт. 50-60	тт. 61-71	тт. 72-92	тт. 93-108	тт. 129-155	тт. 156-166	тт. 167-183	тт. 184-195	тт. 196-214	тт. 215-225	тт. 226-246	тт. 247-266		

Головна партія **експозиції** (тт. 1–92) у домровій версії на перший погляд не відрізняється від оригіналу. Мелодія виконується прийомом тремоло, який замінив скрипкове легато й не порушує задум композитора – відображення експресивної теми головної партії. Пунктирний ритм (тт. 2, 6–7) виконується на тремоло зі зняттям шістнадцятої ударом вверх при подальшому переході у тремоло. Таким чином підкреслюється напористий та вольовий характер головної теми.

При другому проведенні (a^1 , тт. 12–28) тема головної партії викладається у фортепіано, домра постійно грає мелодію на тремоло. Тут виконавець повинен об'єднувати музичну думку, збільшувати її на цілу фразу, щоб не порушити єдність музичної картини. Слідування скрипковим лігам при виконанні може порушити фразу та роздрібнити її (за О. Лермонтовою).

Сполучна партія (тт. 29–41) для домриста є найважчою. Тут кантилена на тремоло змінюється віртуозними шістнадцятими, які ми повинні виконувати змінними ударами, що суперечить задуму В. Косенка. Замість виконання дрібної техніки на легато, сполучна партія у домровому виконанні набуває рис скерцозності. Треба пом'якшувати змінні удари, не допускати жорсткої атаки медіатора.

Перша тема побічної партії (*b*, тт. 42–49) викладається у фортепіано незмінно. Для домри вона (*b*¹, тт. 50–60) не містить складнощів та традиційно викладається на тремоло. В ній допустимо виконання більш густого тремоло, що у домровій практиці зумовлюється досяганням авторської ремарка *espressivo* (т. 50). Друга тема (*d*, тт. 61–71) побічної партії контрастує скерцозним характером, вона рухлива, тому містить чергування змінних ударів та тремоло.

Заліговані шістнадцяти (т. 61, 65) виконуються «розмашистими» рухами правої руки, натиском медіатора, щоб зімітувати широкі, «крупні» ноти з виконання оригіналу. Потім, ці фігурації в партії скрипки набувають скерцозних рис завдяки штриху стакато, коли домра продовжує грати «широкими» рухами. Це зумовлено щипковою специфікою звуковидобування домри у порівнянні зі скрипковою.

Заклучна партія (*e*, тт. 72–92) складається з комбінації тремоло та змінних ударів. Шістнадцята (т. 75, 82, 91–92) виконується ударом вгору, що підкреслює примхливий та мрійливий характер заключної партії. З появою фігурацій (тт. 85–86) дуже доречною є авторська ремарка *piano*, за якої не так чутно перевагу гострої домрової артикуляції (звісно у порівнянні зі скрипковою).

Саме **розробка** є для нас найбільш цікавою з точки зору протиставлення скрипкового оригіналу та домрової версії. Зміни у композиційно-драматургічній будові у порівнянні з першоджерелом відбилися у зміні композиційно-драматургічній будові, які втілились скороченій розробці через відсутність суміжної варіації $a^4 + b^2$ (тт. 142–155

оригіналу). Якщо зіставити форму розробки двох версій то отримуємо наступне:

Розробка оригіналу			Розробка з транскрипції для домри	
Розробка			Розробка	
a^2	a^3	a^4+b^2	a^2	a^3
Tempo I		Tempo I Meno mosso	Tempo I	Tempo I Meno mosso
d-moll →e-moll	~t a-moll	~t	~t a-moll	
тт. 93-108	тт. 109-138	тт. 142-155	тт. 93-108	тт. 129-155

Розробка (тт. 93–155) у домровій версії складається з двох фаз, які є варіаціями теми головної партії. Перша фаза розробки (a^2 , тт. 93–108) проходить в партії фортепіано. на фоні педалей у домри (тт. 95–100). З відхилення до *e-moll* (т. 101) домра бере на себе ініціативу та продовжує теми фортепіано. У домровій редакції зроблені дві купюри – перша викреслює половину другої фази з оригіналу (тт. 109–128), тоді як друга прибирає суміжну варіацію двох протилежних тем експозиції (a^4+b^2 , тт. 142–146 оригіналу). Переходом з розробки до репризи є зв'язуючи вісім тактів (тт. 147 – 154) у яких перевага тематизму віддається фортепіано.

Реприза (тт. 156–246) по відношенню до експозиції скорочена. Точно викладаються теми головної (a та a^1) та сполучної партій (c^1). Перша тема побічної партії (b^3 , тт. 196–214) проходить у головній тональності *a-moll*, друга (d^1 , тт. 215–225) тяжіє до *e-moll*. Заключна партія (e^1 , тт. 226–246) проходить у головній тональності (*a-moll*) та повертає нас у ліричну сферу. **Кода** (тт. 247–266) побудована на матеріалі теми головної партії (a^5), у ній ми не зустрінемо «гострого» пунктиру, фігурацій та змінних ударів. Тут панує ліричні та медитативні образи, які досить природньо відображені у домровому тремоло.

Таким чином в сонаті В. Косенка (та в творчості загалом) відчувається розлом між минулим та сьогоденням який він і передавав символістичною мовою балансуючи між образними сферами механістичного та пісенного, одним з розгалужень якого є романсовість, як символ романтичного часу,

який віддзеркалює спогад про втрачену епоху, символ найчистіших і найпотаємніших сподівань та піднесених мрій, та фольклорна основа творів – як символ українського народного духу з його незламною волею та жагою до життя. Втручання у форму Сонати для скрипки та фортепіано В. Косенка відносить утворену композицію у домровій версії до вільних транскрипцій.

Висновки до Розділу 3. Вагомий внесок у збагачення домрового репертуару скрипковими транскрипціями роблять викладачі класу домри. Щороку збільшуються редакції здебільшого скрипкової музики, що зумовлено легкістю перекладення, без необхідності заново писати клавір.

Скрипкові сонати Л. ван Бетховена – видатні твори класичної музики, які часто виконуються домристами. Таким прикладом є Соната № 2 *A-dur op. 12* для скрипки та фортепіано, в якій міститься широкий артикуляційно-штриховий комплекс. Значна кількість шістнадцятих в оригіналі, які об'єднуються широкими фразами, на скрипці виконуються на один смичок. Таким чином, досягається максимальне *legato* при виконанні дрібної техніки. При темпі (*Allegro vivace*) шістнадцяті на домрі виконуються тільки змінними ударами, що потребує від право руки домриста максимального *legato*, яке досягається більш широкими рухами руки на відміну від подібного прийому в суто віртуозній п'єсі, з відсутніми лігами та перевагою *staccato*. Скрипкове *detache* у домровому варіанті виконується на тремоло, при якому кожен звук виконується окремо, з різним ступенем натиску на струну. Змінам підлягає і позиційна гра, яка у домровій версії націлена на підкреслення низького бархатистого тембру IV струни або м'якого звучання III-ї.

Подібні артикуляційно-штрихові прийоми ми можемо зустріти і у Сонаті *a-moll op. 105* для скрипки та фортепіано Р. Шумана, в якій композитор прагне до незвичайних гармонічних зворотів, що вносить у музику несподіваний емоційний тон. Авторська ремарка на довгій тривалості *sforzando* на домрі виконується прийомом тремоло, різким та коротким натиском з поступовим *diminuendo*. Подібним прийомом виконується і

ремарка *fortepiano*, але відрізняється м'якішим виконанням *forte*. Виконання кантиленної побічної партії відзначено прийомом тремоло, що є традиційним для подібних фрагментів. Не дивлячись на схожий артикуляційно-штриховий комплекс не можна трактувати сонати Л. ван Бетховена та Р. Шумана з точки зору технічної специфіки як ідентичні. Саме образне наповнення композицій зумовлює різний підхід до виконання на перший погляд однакових прийомів.

Майже у всіх випадках у домрових редакціях не порушується композиційно-драматургічна будова твору. Одним з виключень є перша частина Сонати *a-moll op. 18* для скрипки та фортепіано В. Косенка у редакції для домри старшого викладача нашого університету Я. Данилюк. Композиція з розгорнутої розробкою у скрипковому оригіналі трансформується у твір з досить невеликою розробкою для розгорнутої сонатної форми, яку обрамляють масштабна експозиція та реприза. Романтизм та експресивність, які пронизають композицію В. Косенка, віддзеркалились у широких фразах та перевазі лірико-пісенного характеру Сонати навіть у темі головної партії. Тому, з огляду на це основним прийомом у композиції стає тремоло з рідким включенням змінних ударів при грі шістнадцятих, що виокремлює специфіку виконання Сонати В. Косенка від композицій Л. ван Бетховена та Р. Шумана.

ВИСНОВКИ

Домрове мистецтво пройшло довгий та тривалий шлях становлення. До появи оригінальних творів у домровому репертуарі переважали перекладення, які робили самі виконавці. Після впровадження результату їх творчої праці у концертну практику, наявності великої кількості таких транскрипцій, вони були зібрані у збірки та опубліковані під назвою «перекладення для домри». Сам термін «транскрипції» увійшов у домрову практику не одразу. Це був довгий шлях упродовж десяти років, який почався з розмежовування поняття транскрипції, перекладень, аранжувань, фантазій та обробок. Пізніше під такими домровими адаптаціями розуміли редакції чи редакції-перекладення (за О. Лермонтовою). Не так давно вийшла стаття О. Гончарової, де у назві фігурувало саме поняття транскрипції.

Вагомий внесок у збагачення домрового репертуару скрипковими транскрипціями роблять викладачі класу домри. Вони щороку збільшують домровий репертуар транскрипціями скрипкових творів. Такий вибір зумовлений в першу чергу легкістю перекладення скрипкової музики (однаковий стрій та діапазон), відсутністю необхідності переписувати клавір та проставлення позначок у оригінальному тексті.

Сонатна форма пройшла великий шлях становлення, який розпочався у XIV століття з народних витоків та багатоголосної музики. Пізніше, у XVIII столітті збільшуються концертні практики та оркестрові капели, які потребують ансамблеві та оркестрові склади. У європейській музиці жанру сонати передували форма рондо, варіацій та складна тричастинна. Поява сонатної форми та сонатно-симфонічного циклу була зумовлена необхідністю до більш розгорнутих композицій. Класичній сонатній формі передувала старовинна, відмінними рисами якої був загальний принцип організації матеріалу та обмежена кількість частин. Класична сонатна форма не обмежується кількістю тем (мінімум дві), яким притаманне тональне співставлення та їх безперервний тематичний розвиток протягом всієї композиції.

Бетховенські скрипкові сонати не одразу здобули визнання. Перші відгуки сповнені докорів автору в «вченості», у нестачі природності, «надмірної вишуканості», але дуже скоро рецензенти змінили тон: вони заговорили про «винахідливість, серйозний, мужній стиль». Соната для скрипки та фортепіано № 2 *A-dur*, *op.* 12, є однією з самих рідко виконуваних з десяти скрипкових сонат. Музика для Л. ван Бетховена нехарактерно лірична і мелодійна. Початок *Allegro vivace* є відверто жартівливим, рухливим – розмір 6/8, що досить підкреслює піднесений настрій. Галантний стиль, безтурботність, немає місця героїчному чи драматичному. Соната № 2 *A-dur* сповнена чарівності. Справжній дует, композитор деакцентує віртуозність з боку як піаніста, так і скрипаля (хоча його паралельні терції є винятковими важко грати рівно!). Як було прийнято у XVIII столітті роль скрипки більше супроводжувальна; у всіх трьох частинах піаніст проводить головну тему музичного матеріалу з наступним переказом у скрипки.

Р. Шуман продовжив бетховенські традиції, залишивши недоторканності цикл із чотирьох частин у всіх трьох фортепіанних сонатах. Класичні тенденції проявились і в принципі формоутворення всередині частин циклу. В той же час композитор прагнув оновлення. Як однотайно відзначають дослідники, втілення композиційних характеристик сонатного циклу у музиці Р. Шумана відрізняється яскраво вираженою індивідуальністю. Безумовно, у цьому позначається спочатку властива художнику-новатору тенденція до фантазійного трактування циклічних форм. Новий герой з'являється у сонатах Р. Шумана. Цей герой, безперечно, «родич» героїв великого попередника Р. Шумана, Л. ван Бетховена, але він уже живе в іншому часі. Часу, коли віра в неминучість перемоги Духа перестає бути абсолютною, коли змінюється її естетика пошуку.

На період культурного відродження доводиться постать В. Косенка, творчий доробок якого переважно був представлений композиціями для фортепіано. Проте, саме жанр сонати став показовим для творчості композитора. Дослідниками був розділений його творчий шлях на різні

періоди – ранній та другий (за Б. Фільцом). До творчого доробку В. Косенка належать п'ять сонат для різних інструментів. Чотири з них були створені у ранній період творчості, а останній – на межі двох періодів. Дослідники творчості В. Косенка відносять композитора до романтиків та надають його композиціям рис неоромантизму, які втілені у епічній драматургії, експресивності та вольовому характері.

Нами було обрано сонати для скрипки та фортепіано Л. ван Бетховена (№ 2, *op.* 12), Р. Шумана (*op.* 105) та В. Косенка (*op.* 18). Такий вибір був націлений на охоплення стильової палітри від класицизму до романтизму, що зумовлено відсутністю у домровій музиці оригінальних композицій цих стильових напрямів та охопленням різних національних шкіл. Автор транскрипцій (Я. Данилюк) використовує стандартні принципи при перекладенні скрипкової музики для домри, які були описані у статті О. Лермонтової. Проте, розглянуті нами транскрипції мають свою специфіку, що зумовлено як виконавським, так і досвідом у транскрипціях скрипкової музики автора адаптації, що дозволяє нами виокремити особливості транскрибування скрипкової музики. Отже, на композиційно-драматургічному та образному рівнях серед основних принципів трансформації першоджерела виступають наступні:

- скорочення масштабів композиції за рахунок купюри в розробці;
- зміна образного змісту деяких тем внаслідок виконання їх змінним штрихом.

Окрім цього, слід відзначити комплекс артикуляційно-штрихових прийомів, серед яких:

- крупні тривалості на *legato* у домри виконуються виключно на тремоло;
- перехід від *legato* до майже *staccato* відбувається за рахунок змінних ударів;

- скрипкове *detache* на крупних тривалостях виконується на тремоло з легким натиском на першу долю з послідуєчим послабленням гучності;
- специфіка виконання *sforzando* або *fortepiano* корелює із попереднім прийомом, але відрізняється більш сильним натиском на струну.

Питання транскрипції завжди актуальне у домровому мистецтві, що зумовлено прагненням виконавців опанувати ці стильові напрями, які недоступні домровому репертуару. Найбільш актуальним та розповсюдженим є перекладення скрипкової музики, в яких транскриптори звертаються до вже сталих принципів транскрипції та започатковують власні, з огляду на багатий досвід подібних адаптацій.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенічева Т. Соната для віолончелі та фортепіано В. Косенка: до проблеми традиційного та інноваційного у виконавському тлумаченні твору. *Науковий вісник. Виконавське музикознавство*. 2009. Вип. 29. С. 111–119.
2. Башмакова Н. В., Євстратенко Б. В. «Елегія» С. В. Рахманінова в українському домровому виконавстві: специфіка перекладення та інтерпретації. *Наукова думка Дніпропетровщини*. 2019. №14. С. 37–47.
3. Білоусова С. В. Донецька школа домрового виконавства: етапи розвитку, методологічні засади, регіональна складова репертуару : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2021. 283 с.
4. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис... канд. мистецтвознав. Харків, 2005. 17 с.
5. Бортник Є. О. Домра в самодіяльному мистецтві Радянської України : учб.-метод. розробки для студентів заочників відділення нар. інструментів інститутів культури. Харків : Харк. Держ. Інститут культури, 1974. 57 с.
6. Бортник Є. О. Формування і розвиток домрового мистецтва на Україні в аспекті російсько-українських музичних зв'язків : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1982. 25 с.
7. Борух І. М. Програмність в українській скрипковій музиці: історичний, соціокультурний і естетико-стильовий аспекти : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2020. 20 с.
8. 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 : ОНМЦПК, 2017. С. 45–52.
9. Горюхина Н. А. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. Киев.: Музична Україна, 1985. 111 с.

10. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Изд. 2-е, доп. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
11. Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа. *Проблемы музыкальной культуры*. 1989. Вып. 2. С. 52–65.
12. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підруч. для вищ. та серед. муз. навч. закл. Київ : НМАУ ім. П. Чайковського, 2005. 420 с.
13. Данилюк М. М., Данилюк Я. В. Діяльність осередків музичної освіти на Слобожанщині у контексті культурно-освітнього розвитку регіону (друга половина ХІХ – початок ХХ століть). *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. : До 95-річчя кафедри народних інструментів України / ред.-упоряд. І. А Романюк*. Харків, 2021. Вип. 22. С. 54–71.
14. Данилюк Я. В. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Л. В. Русакова, ред. Ю. П. Величко, Я. О. Сердюк*. Харків, 2019. Вип. 18. С. 120–140.
15. Єрьоменко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально-звукообразні особливості. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31 (1). С. 260–269.
16. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1994. 19 с.
17. Іванова О. А. Особовий архів Віктора Степановича Косенка у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2019. Вип. 24. С. 5–20.
18. Івко В. Українська домра: у витоків родоводу. *Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру*. Матеріали

Всеукраїнської научно-практичної конференції до 100-річчя Київської консерваторії (НМАУ імені П. Чайковського). Київ, 2012. С. 20–32.

19. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*: Зб. наук. пр. / ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 106–113.

20. Карелова Г. В. Функции багатели в контексте творческого наследия Людвиг ван Бетховена. *Вісник ХДАДМ. Музично-театральне мистецтво*. 2012. Вип. 5. С. 122–125.

21. Кириченко В. Джазові твори В. Власова для домри. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. Вип. 24. С. 373–382.

22. Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2019. № 2. Вип. 41. С. 18–24.

23. Кольц І. П. Етапи формування професійного народно-інструментального виконавства в Україні. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2018. Вип. 2 (11). С. 228–232.

24. Кольц І. Роль та значення оригінального репертуару в сучасному виконавстві на народних інструментах. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р.* 2019. С. 190–191.

25. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ. : Радянська школа, 1961. 135 с.

26. Костенко Н. Е. Борис Александрович Михеев : монография. Харків : С.А.М., 2012. 180 с. (Биография и библиография выдающихся музыкантов).

27. Костенко Н. Е. Харьковская домровая школа в контексте музыкально-исполнительской культуры Украины : дис. ...канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 270 с.

28. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2015. Вип. 34. С. 264–271.
29. Лапсюк В. Джерела української скрипкової культури. *Музика*. 1981. Вип. 6. С. 25–26.
30. Лермонтова Е. Темброво-артикуляционные особенности в домровом исполнительстве (на материале редакций-переложений скрипичной музыки). *Аспекти історичного музикознавства: зб. наук. ст. / ред.-упоряд. Ганзбург Г. І., Шубіна Л. І. Харків, 2018. Вип. 11. С. 114–132.*
31. 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. / відп. секр. – доктор мистецтвознавства, проф. Л. В. Шаповалова. Харків, 2019. Вип. 52. С. 145–159.*
32. Литвинец Т. А. Концерт №1 для скрипки с оркестром Н. Паганини в репертуаре домриста. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Muzmyst_2012_12_30 (дата звернення: 25.11.2021).
33. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.). *Вісник ХДАДМ*. 2011. №4. С. 211–214.
34. Лысенко Н. Методика обучения игры на домре. Київ : Музична Україна, 1990. 91 с.
35. Лысенко Н., Михеев Б. Школа игры на четырёхструнной домре. Київ : Музична Україна, 1989. 252 с.
36. Михеев Б. А. Акустические закономерности звукообразования на домре и их использование в работе над звукоизвлечением. Харьков, 1990. 24 с.
37. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса : Друкарський дім, 2010. 214 с.
38. Наливайко Д. С. Искусство: Направления, течения, стили. Київ. : Мистецтво, 1981. 288 с.

39. Немкович О.М. Інструментальний концерт. *Історія української музики*. 2004. Т. 5. С. 279–294.
40. Очеретовская Н. Л. Содержание и форма в музыке. Л. : Музыка, 1985. 112 с.
41. Петрик В. Мистецтво перекладання для домри скрипкових та інших творів XVIII-XIX ст. *Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка*. 2005. Вип. 3. С. 69–76.
42. Польська І. І. Моцарт та народження жанру фортепіанної чотириструнної сонати. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 6–20.
43. Проблеми історії музики: Від бароко до сьогодення / Ред.-упорядн. І. Є. Копоть і І. С. Драч. Житомир : Волинь, 1998. 80 с.
44. Рало Г. О., Рало О. М. Формування виконавства та навчання гри на ударних інструментах у східнослов'янських народів в «епоху скоморохів». *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 208–227.
45. Сапсович О. А. Пам'ять як архів прецедентних смислів у процесі музично-виконавської інтерпретації (на прикладі Четвертого концерту Л. Бетховена та до 250-річчя від дня народження композитора). *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Вип. 31. Кн. 2. С. 162–174.
46. Свірідова С. Камерно-інструментальна соната у творчості О. Зноско-Боровського: особливості музичної мови та стильова еволюція. *Київське музикознавство*. 2013. Вип. 47. С. 140–151.
47. Свірідовська Л. М. Еволюція жанрів фортепіанної музики В. Косенка. *Вісник Запорізького національного університету. Педагогічні науки*. 2015. № 1. С. 21–26.
48. Снедкова Л. «Бетховеніана» в народно-інструментальному виконавстві Слобожанщини. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харк. нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського ; ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків, 2015. Вип. 45. Бетховен – terra incognita. С. 231–241.

49. Сорокер Я. Скрипичные сонаты Бетховена, их стиль и исполнение. Москва, 1963. 160 с.
50. Сумарокова В. Г. Соната для віолончелі та фортепіано Віктора Косенка: стиль і виконавська інтерпретація. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115. С. 123–132.
51. Сумарокова В. Г. Українська віолончельна соната: полюси стильового тяжіння. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2006. Вип. 58. Кн. 12. С. 164–175.
52. Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання. Українське музикознавство. 2012. Вип. 38. С. 138–159.
53. Украинский советский энциклопедический словарь / Ред. А. В. Кудрицкий. Киев : Украинская советская энциклопедия, 1989. Т. 3. 772 с.
54. Фільц Б. М. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Мистецтво, 1965. 72 с.
55. Харитонов Д. В. Різновиди символіки в українській інструментальній сонаті ХХ століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 2019. 296 с.
56. Харитонов Д. В. Символічні елементи будови Сонати для скрипки та фортепіано ор. 19 Віктора Косенка. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 130–144.
57. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків : Видавець Савчук, 2012. 512 с.
58. Черкаський Л. М. Українські народні музичні інструменти. Київ : Техніка, 2003. 264 с.
59. Чжу Ю. Специфіка втілення концертного жанру в творчості Р. Шумана (на прикладі віолончельного концерту). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*: зб. наук. статей. / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. Вип. 32. С. 255–268.

60. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
61. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2002. Вип. 16. С. 154–177.
62. Юха Н. Жаворонок М. Н. Глинки в переложениях М. Балакирева, А. Ауэра, Б. Михеева: к проблеме преобразования первоисточника. *Молодой народник. Ежегодник студенческих научных работ*. 2006. Вып. 1. С. 12–19.
63. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3 изд. Киев : Музична Україна, 1988. 263 с.
64. Angus Watson, *Beethoven's Chamber Music in Context*. Woodbridge : Boydell Press, 2013. P. 24–25.
65. Harald Krebs, “The Expressive Role of Rhythm and Meter in Schumann’s Late Lieder,” in “A Music-Theoretical Matrix: Essays in Honor of Allen Forte (Part I),” ed. David Carson Berry, special issue, *Gamut* 2, no. 1, 2009. 277 p.
66. Heeney E. *Beethoven's Works for Violin and Piano (M.A.)*. Waterford Institute of Technology. URL: <https://web.archive.org/web/20171030044507/> (дата звернення: 10.04.2022).
67. Julie Hedges Brown. *A Higher Echo of the Past: Schumann’s 1842 Chamber Music and the Rethinking of Classical Form*. PhD diss., Yale University, 2000. P. 180–181.