

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ
Кафедра теорії та історії музики

ЄРМОЛЕНКО ДАР'Я ОЛЕКСАНДРІВНА

ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ
на тему: «СПЕЦИФІКА ДОМРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
ТВОРІВ ДЛЯ МАНДОЛІНИ РАФФАЕЛЕ КАЛАЧЕ»

на здобуття освітнього ступеня «магістр»
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти
галузі знань: 02 Культура і мистецтво
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту
містить результати власних досліджень.

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



Єрмоленко Дар'я Олександрівна

Творчий керівник: Данилюк Яна Владиславівна, ст. викладач

Науковий керівник: Рощенко Олена Георгіївна, доктор мистецтвознавства, професор 

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТВОРЧІСТЬ РАФФАЕЛЕ КАЛАЧЕ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА МАНДОЛІНІСТІВ ЄВРОПИ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ	
1.1. Феномен європейської мандоліни останньої третини ХІХ – першої половини ХХ століть.....	5
1.2. Провідні вектори мандолінної творчості Раффаеле Калаче.....	10
Висновки до Розділу 1.....	12
РОЗДІЛ 2. ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ «L’ARDIMENTOSA» ТА FANTASIA POETICA PER MANDOLINO E PIANOFORTE Р. КАЛАЧЕ	
2.1. "L’ardimentosa" (Mazurka), Op. 57 – мазурка.....	14
2.2. Fantasia poetica per Mandolino e Pianoforte	19
Висновки до Розділу 2	25
ВИСНОВКИ.....	26
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	28
ДОДАТКИ.....	31

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Основне питання домрового виконавства полягає у значно малій кількості концертного і педагогічного репертуару. У сучасному доробку домристів використовуються інтерпретації творів, написаних для мандоліни, скрипки та інших інструментів. Специфіка гри на домрі дуже схожа на мандолінну, тому у творах з легкістю можна застосовувати вказані прийоми звуковидобування, але у цих інструментів значно відрізняються динамічні складові. Актуальність цієї теми сформована відсутністю повноти дослідження взаємодії домри і мандоліни, їх спорідненості і повної схожості звуковидобування. Це питання розкриємо на прикладі творів для мандоліни Раффаеле Калаче, а саме «Лардіментоза» та «Поетична фантазія для мандоліни і фортепіано».

Об'єкт дослідження – творчість Раффаеле Калаче.

Предмет – специфіка домрової інтерпретації творів для мандоліни Раффаеле Калаче.

Мета – виявити специфіку домрової інтерпретації творів для мандоліни Раффаеле Калаче.

Відповідно означеній меті сформульовані такі **завдання**:

- розглянути творчість Раффаеле Калаче в контексті мистецтва мандоліністів Європи останньої третини XIX – першої половини XX століть;
- висвітлити провідні вектори мандолінної творчості Раффаеле Калаче;
- здійснити виконавський аналіз творів «Лардіментоза» та «Поетична фантазія для мандоліни і фортепіано» Р. Калаче, виявити їх структурні закономірності, особливості драматургії, музичної мови, стилістики, порівняти особливості інструментальних засобів виразності мандоліни та домри.

Матеріалом дослідження служить *Fantasia poetica* і *L'ardimentosa* Р. Калаче в оригіналі.

У роботі використані загальнонаукові методи і підходи (теоретичний, історичний, аналітичний, джерелознавчий, компаративний, метод теоретичного узагальнення) та система музикознавчих методів (жанрово-стильовий, структурно-функціональний).

Теоретична база творчого проекту будується на ґрунті систематизації музикознавчих праць за такими тематичними напрямками:

- *історія мандолі нового мистецтва* – Н. Башмакова [1], А. Семікозов [6], М. Муллер [9], Дж. Тайлер [10], П. Спаркс [11];
- *біографічний шлях про композиторів, які писали та пропитували мандоліну* – Г. Макдональд [8], М. Вінден-Хесген [16], П. Вон [7];
- *роботи, присвячені Р. Калаче* – Р. Калаче [13].

Наукова новизна дослідження полягає у визначенні специфіки домрової інтерпретації творів для мандоліни «Лардіментоза» та «Поетична фантазія для мандоліни і фортепіано» Р.Калаче.

Практичне значення отриманих результатів. Результати теоретичного обґрунтування можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема в курсах «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Спеціальний інструмент (домра)», «Методика викладання спеціальних дисциплін», «Професійно-педагогічні технології в музичній освіті». Матеріали та висновки роботи передбачають можливість їх подальшого використання для поглиблених досліджень з даної тематики.

Апробація отриманих результатів. Основні положення теоретичного обґрунтування обговорювалися на кафедрах народних інструментів та теорії та історії музики ХДАК.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, двох розділів, чотирьох підрозділів, висновків, списку використаних джерел (усього 20 позицій). Загальний обсяг теоретичного обґрунтування складає 33 сторінки, з них основного тексту – 27 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИСТЬ РАФФАЕЛЕ КАЛАЧЕ В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА МАНДОЛІНІСТІВ ОСТАННЬОЇ ТРЕТИНИ ХІХ – ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТЬ

1.1. Феномен європейської мандоліни останньої третини ХІХ - першої половини ХХ століть

Мандоліна виникла як нащадок середньовічних лютневих інструментів. Її історія починається у Середземноморському регіоні, особливо в Італії, де розвивалися схожі інструменти, такі як мандора та цитра. У ХVІ столітті з'являються перші інструменти, схожі на мандоліну, які мали плоский або злегка вигнутий корпус і металеві струни. У ХVІІ столітті в Італії виготовлялися мандоліни, які почали набувати сучасної форми. Зокрема, інструмент отримав характерний овальний корпус і налаштування подвійних струн. У ХVІІІ столітті в Неаполі майстри з родини Віньяччі створили так звану неаполітанську мандоліну, яка стала стандартом для цього інструменту. У цей час мандоліна стала популярною в Європі. Її використовували у виконанні камерної музики, а також у творах таких композиторів, як А. Вівальді та В. А. Моцарт [2].

У ХІХ столітті популярність мандоліни знизилася через зростання інтересу до інших інструментів, таких як гітара і фортепіано. Проте в другій половині століття мандоліна пережила новий розквіт завдяки аматорським оркестрам і народній музиці, особливо в Італії, Франції та Німеччині. У цей період з'явилися нові моделі мандолін із пласким корпусом, які легше виготовлялися і налаштовувалися. У період кінця ХІХ початку ХХ століття мандоліна стала інструментом масової культури, з'являючись у кафе-шантанах, салонах і на вуличних концертах. Композитори почали писати більше творів для мандоліни, а в Європі і США з'явилися великі оркестри мандолін. Відомі виробники, такі як Gibson у США, сприяли поширенню інструменту завдяки впровадженню нових технологій і дизайнів [2].

У першій половині XX століття мандоліна використовувалася в класичній, народній і джазовій музиці. У Європі активно розвивалися мандолінні оркестри. Відомі композитори, такі як Бела Барток і Отторіно Респігі, писали музику для мандоліни або включали її до своїх творів. Мандоліна стала символом італійської культури, зокрема завдяки популярним мелодіям і кінематографу [1].

Розквіт європейської мандоліни в першій половині XX століття був періодом активного розвитку цього інструменту як у виконавському мистецтві, так і в сфері музичної освіти та композиторської творчості. Цей період позначений зростанням популярності мандоліни, вдосконаленням її конструкції та активізацією діяльності оркестрів мандолін. На початку XX століття мандоліна була інструментом, популярним серед широких верств населення, особливо в Італії, Франції, Німеччині та Великобританії. Вона часто використовувалась в аматорських ансамблях та оркестрах, що забезпечило її доступність і популярність. Мандоліна стала символом романтичної культури, її використовували для виконання як народної, так і класичної музики, а також в естрадних жанрах. Мандоліна активно використовувалась у виконанні барокової музики, яка переживала ренесанс у першій половині XX століття. Естрадні жанри, особливо в Італії та Франції, також включали мандоліну як провідний інструмент [7].

Серед представників розквіту виконавського мистецтва і композиторської творчості того часу можна виокремити педагога й талановитого виконавця із Неаполя Фердінандо де Крістофаро (1846 – 1890), який зробив значний внесок у розвиток мандолінної музики та техніки гри. Музичну освіту він здобув в Італії, після чого переїхав до Парижу. Там і відбувся розквіт його кар'єри. Серед творів композитора є композиції як для сольного виконання, так і ансамблевого. Він залишив доробок етюдів, сонат, фантазій і серенад. Його композиції охоплюють концертні твори і навчальні матеріали. Стиль виконання Крістофаро відзначався елегантністю, романтичною виразністю і технічною досконалістю [16].

Його найвідоміший методичний посібник, який з'явився в 1884 році, «Methode de Mandoline», – є фундаментом для навчання гри на мандоліні. Посібник побудований від основних понять до складної техніки виконання. У ньому є вправи

на розвиток техніки, позиційної гри і тремоло. Також там представлені твори, написані самим Крістофаро, щоб учні змогли відразу відпрацювати набуті навички гри на реальних композиціях. «Methode de Mandoline» став основою для багатьох інших навчальних посібників. Також він допоміг поширити романтичний стиль виконання, який був популярним у XIX столітті. У самому посібнику детально пояснюється техніка тремоло, яка є важливою для виконання романтичного репертуару. Діяльність Крістофаро сприяла визнанню мандоліни як серйозного концертного інструмента, що надихнуло багатьох композиторів і виконавців того часу [19].

Він прославився своїми виступами в Італії і за її межами, виконуючи сольні концерти, італійський мандолініст, композитор і педагог – П'єтро Арманіні (1844 – 1895), який написав численні твори для мандоліни – сонати, романтичні фантазії, етюди та технічні вправи, дуети, тріо. А також кілька навчальних посібників, що популяризувало інструмент серед музикантів-аматорів. Особливу увагу виконавець приділяв використанню тремоло – основного прийому гри для передачі ліричності й драматизму в музиці. Через свою викладацьку діяльність музикант сприяв поширенню класичної школи гри на мандоліні в Італії [22].

Не менш важливою постаттю того часу можна вважати італійського композитора, педагога і виконавця, чії роботи значно вплинули на розвиток мандоліни як концертного інструменту в XIX–XX століттях Карло Муньєра (1859 – 1911). Він був одним із найвідоміших представників неаполітанської школи мандолінної музики. Муньєр створив понад 300 творів для мандоліни, включаючи сонати, етюди, серенади, фантазії, каприси. Композитор писав твори для ансамблів (дуети, тріо, квартети), а також для мандоліни соло з акцентом на віртуозність і музичну виразність [13].

Карло Муньєр залишив після себе декілька посібників для навчання гри на мандоліні, його підхід до навчання зосереджувався на вдосконаленні техніки гри та музичній інтерпретації. «Scuola del mandolin: metodo complete per mandolino» з'явилася в 1891 році. У 1895 – була видана на трьох мовах – французькій, німецькій, італійській. У методичному посібнику міститься збагачений

конструктивний матеріал – етюди і вправи на засвоєння різних видів техніки, відпрацювання динамічних відтінків і оволодіння регістрами, а також гами й арпеджіо. Його часто називають «поетом мандоліни» за здатність розкрити красу і виразність цього інструменту. Він завжди приділяв увагу деталям і використанню широкого діапазону можливостей мандоліни. Музика композитора-виконавця складна у технічному плані, але вона лірична і збагачена емоційно. Завдяки своїм творам і викладацькій діяльності Карло Муньєр допоміг популяризувати мандоліну як концертний інструмент [13].

Одним із найвидатніших представників класичної школи гри на мандоліні поряд із Карло Муньєром і Фердинандо де Крістофаро вважається Емануеле Віньяні. Про життєвий шлях Віньяні збереглося небагато документів, але відомо що він жив і працював в Італії в другій половині XIX століття. Композитор залишив після себе низку творів, серед них: сонати, фантазії, каприси, твори для ансамблів, зокрема дуетів із гітарою і фортепіано, навчальні етюди та вправи для розвитку техніки гри на мандоліні. Його композиції відзначаються високою технічною складністю, орієнтовано на досвідчених виконавців. Емануеле Віньяні також відомий як педагог і автор методичних матеріалів, які допомагали початківцям освоювати інструмент і розвивати віртуозність. Як і інші методисти того часу, він приділяв велику увагу прийому гри тремоло [13].

Частиною руху, що підіймав статус мандоліни як концертного інструменту, відокремлюючи її від популярної та народної музики і вносячи в неї елементи класичної традиції, вважають італійського композитора і мандолініста XIX століття Маріо Маручеллі. М. Маручеллі був активним композитором і виконавцем. Серед його композиторських опусів є сонати, етюди, фантазії для мандоліни-соло, твори для ансамблів (дуети, тріо, зазвичай із супроводом гітари чи фортепіано). Твори Маручеллі не так широко відомі, як роботи інших композиторів того часу, але його внесок у розвиток мандолінної музики залишається важливим. Його музика продовжує виконуватися сучасними мандоліністами, які досліджують і відроджують твори майстра в оригінальних редакціях [11].

Серед відомих виконавців цього періоду, які сприяли розвитку мандолінної творчості в Римі, були М. Баччі, Джузеппе Тартаглья, Джованні Баттіста Малдура.

Маріо Баччі – італійський композитор, мандолініст і педагог, відомий своєю діяльністю у сфері популяризації мандоліни на початку XX століття. М. Баччі писав твори, які відображали технічні і виразні можливості мандоліни: етюд, фантазії, каприси, дуети, тріо, квартети із супроводом гітари, фортепіано чи інших струнних інструментів. Також він працював як педагог, залишивши після себе посібники для навчання гри на мандоліні (зосереджувався на розвитку техніки тремоло, швидкої гри та точності пальців) [12].

Джованні Баттіста Малдура (1845 – 1924) – італійський мандолініст, композитор, педагог і музичний діяч, який зробив значний внесок у популяризацію мандоліни як серйозного інструмента в класичній музиці. Він був одним із провідних представників неаполітанської школи гри на мандоліні, відомим виконавцем і композитором, а також активним популяризатором мандоліни в Італії та за її межами. Дж. Б. Малдура створив численні твори, які вирізнялися технічною складністю та мелодійною виразністю. Серед них сольні твори для мандоліни – етюд, фантазії, серенади; ансамблева музика – дуети та тріо для мандоліни у супроводі гітари чи фортепіано. Малдура – один із небагатьох композиторів, які створювали музику для великих ансамблів мандоліністів, що сприяло розвитку оркестрового жанру у сфері мандолінного мистецтва. Він активно працював над тим, щоб мандоліна отримала визнання як концертний інструмент нарівні з фортепіано чи скрипкою. Джованні був педагогом і створив кілька підручників для навчання гри на мандоліні. Його методичні роботи зосереджувалися на розвитку техніки виконання, зокрема тремоло, а також на розширенні репертуару для мандоліни. Творчість і методика Джованні Баттіста Малдура стали натхненням для багатьох сучасних і майбутніх музикантів, зокрема Карла Муньєра та Рафаелля Калаче [17].

1.2. Провідні вектори мандолінної творчості Раффаеле Калаче

Однією з ключових фігур в історії мандолінної музики є видатний італійський мандолініст Раффаеле Калаче. Його творчість ознаменувала новий етап розвитку мистецтва гри на мандоліні. Головною метою Р. Калаче була популяризація мандоліни як академічного інструменту з багатими художніми можливостями. У музичній сфері його вважають віртуозом гри на мандоліні і лютні. Музикант гастролював Європою та Японією. Багато слухачів різних країн, наприклад, Німеччини, Швейцарії, Франції, Австрії, аплодували йому як талановитому солісту, всюди аудиторія захоплювалась і дивувалась можливостями мандоліни. Під час концертного туру Німеччиною разом із дочкою Марією, також музиканткою, він записав численні та високо оцінені платівки. Він вивчав композицію і теорію музики в Сан-П'єтро-а-Майелла в Неаполі [23].

Раффаеле Калаче народився у музичній родині міста Неаполя. Сімейною справою Р. Калаче було виготовлення струнних інструментів, його батько Антоніо Калаче знаний як найвідоміший майстер. Калаче-старший заснував майстерню в Неаполі наприкінці XIX століття. У 1880-х роках він разом із братом Ніколою Калаче продовжив сімейну справу, відкривши майстерню з виготовлення музичних інструментів, яка здобула міжнародне визнання. Раффаеле та Ніколо розвинули справу батька, не лише виготовляючи високоякісні інструменти, але й популяризуючи мандоліну як концертний інструмент. Майстерня Р. Калаче славилася використанням якісних матеріалів і майстерністю обробки. На інструменти додавали декоративні елементи, які відображали традиційний італійський стиль. Р. Калаче вдосконалював конструкцію мандоліни, роблячи її більш зручною для виконання складних творів і надаючи концертного звучання. Інструменти, виготовлені майстернею, стали популярними не лише в Італії, але й у Європі, Японії та Америці. Вони досі цінуються професійними музикантами як одні з найкращих у світі. Сімейна майстерня Калаче продовжує працювати донині. Вона зберігає традиції, закладені Антоніо, Раффаеле та Ніколо, і залишається символом якості у виробництві мандолін. Інструменти «Calace» – це не лише музичні інструменти, а й частина історії італійської музичної культури [23].

Відданість мистецтву Р. Калаче протягом життя проявилася у багатьох видах діяльності: у 1905 році він почав видавати художній журнал «Musica Moderna», в якому співпрацювали такі видатні музиканти, як Де Нардіс, Дженнаро Наполі та інші, а також неаполітанські поети та художники того часу.

Він також зробив великий вклад у репертуар тогочасної мандоліни. У його композиторській скарбниці понад 200 творів. Велику увагу композитор приділяв таким жанрам, як сонати, фантазії, каприси, концерти, танці, рапсодії, прелюдії. Є твори, написані для мандоліни соло та ансамблів для мандоліни з гітарою, лютнею, а також для ансамблів великих форм, зокрема *Duetto d'amore*, op.129, Сільвія, op. 181, Баркарола, op. 100, Регінетта, op. 109; Тарантелла, op. 20, Болеро, op. 26, *L'ardimentosa*, op. 57, *Les Maries*, op. 123; Концерт для мандоліни №1, op. 113, який складається з трьох частин: I – Тарціале; II – *Largo tranquillo*, III – Рондо; *Danza dei Nani* op. 43; *Salrarello*, op, 79. Р. Калаче створює «Accademia Mandolinistica Napoletana» під патронатом представників королівської родини, заснувавши оркестр із 40 осіб, який здійснював інтенсивну та успішну концертну діяльність протягом останньої третини XIX – першої половини XX століть. За свою багатогранну та унікальну творчість Калаче отримав нагороди, у тому числі Хрест Священного японського скарбу. Він брав участь у численних виставках скрипкового мистецтва в Італії та за кордоном, отримавши такі відзнаки: 2 почесні грамоти, 11 золотих медалей, 4 почесних хрести, 2 срібні медалі та 3 патенти [24].

Педагогічна діяльність також мала місце в житті італійського мандолініста. За своє життя він написав методики для мандоліни і гітари, які сприяли розвитку технічної школи гри на інструментах. Раффаеле Калаче мав багато учнів, серед яких найвідоміші – Франческо Деїла Росса та Ніколо Романо. Його включали до складу журі численних конкурсів (Мілан 1920, Рим 1922, Генуя 1926 та інші). «Школа гри на мандоліні» була видана двома мовами – італійською та французькою. Посібник містить шість частин, кожна з яких присвячена відпрацюванню різних технік гри [23].

Відповідно до загально прийнятої традиції серед мандоліністів свій перший розділ Р. Калаче присвячує засвоєнню прийому тремоло. У наступних частинах він

демонструє різноманітність перемінних ударів, поглиблене дослідження двадцяти двох динамічних, ритмічних та інших музичних нотацій як загальних, так і включно з техніками, специфічними для неаполітанського класичного стилю, тим самим забезпечуючи ретельне вивчення перших п'яти позицій гри на грифі, досконале виконання гам, зокрема і хроматичних в усіх тональностях [18].

В останніх трьох частинах композитор охоплює всі основні візерунки орнаментів, які використовуються в музиці для класичної мандоліни. Він пропонує вивчення позицій гри на грифі до сьомої позиції, представляє подвійні ноти в терціях, секстах і октавах із розширеними комбінованими вправами, деталізує всі аспекти власного акомпанементу (дуетний стиль із застосуванням тремоло-стакато) та створення гармоній. Посібник насичений вправами, спрямованими на безперервну інтеграцію всіх концепцій, представлених у методі, включаючи уривки з творів Р. Калаче. «Це найвичерпніший набір інструкцій, який я коли-небудь бачив, для мандолініста, який хоче розвинути ці розширені техніки», – зауважив Майк Маршалл [18].

Він передав своє мистецтво синові Джузеппе Калаче, який створив професійні музичні інструменти, а разом із сестрою Марією також продовжив традицію концертного виконавства. Калаче заслужив багато почесностей і особисту подяку королеви Італії. Також передав секрети мистецтва виготовлення інструментів своєму молодшому синові Раффаеле, який після смерті батька дотримувався славної сімейної традиції, продовжуючи створювати та все більше вдосконалювати інструментарій, який сьогодні є взірцем для всіх музикантів, які концертують.

Висновки до розділу 1. Мандоліна походить від середньовічних лютневих інструментів, зокрема мандори та цитри. За інформаційними джерелами, перші праобрази мандолін з'явилися в XVI столітті в Середземномор'ї, особливо в Італії. У XVII–XVIII століттях мандоліна набуває сучасної форми: овальний корпус, подвійні струни, а стандартом стає неаполітанська мандоліна родини Віньяччі. З XVIII століття мандоліна використовується в Європі для камерної музики, творів А. Вівальді, В. А. Моцарта. У XIX столітті спочатку популярність знижується через конкуренцію з іншими інструментами, зокрема з гітарою та фортепіано, але

відроджується завдяки аматорським оркестрам та народній музиці, які відбуваються в Італії, Франції, Німеччині. Наприкінці XIX – початку XX століття мандоліна стає інструментом масової культури. Вона з'являється в кафе, салонах, на вулиці, зростає роль оркестрів. Мандоліна в XX столітті починає використовуватися в класичній, народній і джазовій музиці. Мандолінні оркестри активно розвиваються в країнах Європи. Цей інструмент стає символом італійської культури, популярним у кіно та романтичних мелодіях.

Серед видатних виконавців і педагогів відомі такі, як Фердінандо де Крістофаро (1846 – 1890). Він – педагог і виконавець, автор методики «Methode de Mandoline» (1884), поширює романтичний стиль виконання та техніку тремоло; П'єтро Арманіні (1844–1895) – композитор і педагог, поширює класичну школу мандолінної гри, наголошує на тремоло; Карло Муньєр (1859–1911) – представник неаполітанської школи. Його творчий доробок налічує понад 300 творів, методичні посібники, де увага акцентована на технічних моментах і засобах музичної виразності; Емануеле Віньяні залишив технічно складні твори для досвідчених виконавців, також розвивав педагогічну діяльність; Маріо Маручеллі підтримував розвиток мандоліни як концертного інструмента. Митець створював твори для сольного та ансамблевого виконання; Маріо Баччі, Джузеппе Тартаглья, Джованні Баттіста Малдура займались популяризацією мандоліни, створили складні технічні зразки домрового мистецтва, також займались розвитком оркестрового жанру.

Є музиканти, які прагнули удосконалювати музичну освіту та виконавську традицію, зокрема Крістофаро, Муньєр, Віньяні, Малдура, які написали методичні посібники XIX–XX століть. У них сформовані основи класичної техніки мандоліни. Значна увага приділялася тремоло, техніці позиційної гри, розвитку музичної виразності. Завдяки педагогам та композиторам мандоліна закріплюється як серйозний концертний інструмент, не лише народний або популярний.

РОЗДІЛ 2.

ТЕОРЕТИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ «L'ARDIMENTOSA» ТА FANTASIA POETICA PER MANDOLINO E PIANOFORTE P. КАЛАЧЕ

2.1. «Лардіментоза» (Мазурка), Оп. 57 – мазурка

Для того, щоб більше зрозуміти відмінності та схожості між мандоліною і домрою, проаналізуємо твір «L'ardimentosa» композитора.

Мазурка є характерним феноменом польської культури, у якому відображено національний дух та ментальність народу — від традиційних сільських свят до витонченої атмосфери європейських бальних зал. Її походження пов'язане з регіоном Мазовія. Назва танцю походить від етноніма місцевих жителів — мазурів. Перші згадки про танцювальні форми, подібні до мазурки, датуються XIV століттям, однак остаточне становлення танцю у відомому сьогодні вигляді відбулося у XVIII столітті. Мазурка поєднує елементи гордості, емоційного піднесення та ліризму. Далі вона набула міжнародного визнання, ставши популярним бальним танцем у європейських аристократичних колах XIX століття та важливим джерелом творчого натхнення для композиторів класичної музики [9].

Завдяки праці Т. Новак (T. Nowak) [14] можна окреслити основні структурні та виконавські особливості цього танцю. Мазурка належить до парних танців і вирізняється швидким, енергійним темпом, а також тридольним музичним розміром: переважно 3/4, іноді 3/8 або 6/8. У композиційній побудові танцю провідна роль належить кавалеру, який виступає ініціатором рухів і фігур, визначає темп виконання та демонструє партнерку, підкреслюючи її грацію та витонченість. Партнерка, у свою чергу, реагує на зміни руху з легкістю та точністю, що створює враження пластичної узгодженості та гармонії пари. Якщо брати до уваги саме музичні твори, то композитори повинні це враховувати і передавати через музику.

Характерною рисою мазурки є елемент імпровізаційності, який надає танцю динамізму та артистичної свободи. У хореографічному аспекті мазурка має спільне походження з трьома близькими польськими народними танцями — мазуром (із характерними синкопованими акцентами), кувяком (повільним і ліричним) та

обереком (надзвичайно швидким і жвавим). Незалежно від темпу виконання, мазурка зберігає притаманні польській культурі риси гідності, гордості та емоційної піднесеності. Згодом, еволюціонуючи від традиційного виконання кількома парами (4–8 пар), танець набув різних сценічних форм, зокрема сольних жіночих варіацій у балетному мистецтві [14].

У контексті музичного жанру мазурка демонструє суттєві відмінності від свого танцювального першоджерела, що проявляється насамперед у специфіці її ритмічної та формотворчої організації. Характерними ознаками музичної мазурки є своєрідна ритміка зі зміщеними акцентами, які часто припадають на другу або третю долю такту. Тим самим відбувається імітація притупування, властиві народному танцю. Твори цього жанру написані у швидкому темпі, мають двочастинну або тричастинну (репризу) форму й охоплюють широкий спектр художніх настроїв — від життєрадісного та граційного до ліричного й урочистого [9].

Починаючи з доби романтизму, мазурка посіла помітне місце в європейській академічній музиці, перетворившись на самостійний жанр камерно-концертного типу. Найвищого рівня художнього розвитку мазурка досягла у творчості Ф. Шопена, який створив близько шістдесяти творів цього жанру. У його інтерпретації мазурка вийшла за межі танцювальної традиції, набувши глибокого емоційного змісту, філософської наповненості та виразного національного колориту. Музичний стиль Ф. Шопена поєднав елементи народної ритміки з індивідуалізованою гармонічною та мелодичною мовою, що надало мазурці нових художніх вимірів. Творчість композитора справила значний вплив на подальший розвиток жанру у музичній культурі [14].

Водночас народна традиція мазурки знайшла своє відображення і в офіційному культурному просторі — саме цей танець став основою польського національного гімну «Мазурка Домбровського». Таким чином, мазурка є показовим прикладом еволюції народного танцю у високохудожній музичний жанр. Національна своєрідність зберігається завдяки таким елементам, як:

- 1) застосування відповідного ритму;

- 2) тридольний метр;
- 3) характерний образ лідерства чоловічої партії [14].

Сьогодні мазурка продовжує функціонувати як елемент європейської музично-хореографічної традиції, залишаючись одним із найрепрезентативніших символів польської культурної ідентичності.

«Лардіментоза» (Мазурка), Оп. 57 написана у романтичному стилі. Твір характеризується віртуозністю з елементами елегантності і танцювального характеру. Виконання твору вимагає від музиканта високої технічної майстерності, зокрема вмінь у грі швидких пасажів, точності в ритмічних акцентах і динамічній варіативності. Виконавець повинен передати емоційну гаму твору, відображаючи контрасти між інтенсивними та ліричними моментами. Важливою є також увага до динамічної шкали і тембрових відтінків, що підкреслюють характер мазурки. Далі детально розберемо цю мазурку.

Основна тональність мазурки – ре мажор. Твір написано у складній куплетній формі з варіаційним розвитком:

- 1) починається з маршу («Marziale»), що виступає вступним розділом;
- 2) основна частина в темпі мазурки («Tempo di Mazurka»), яка складається з кількох розділів (№1, №2, №3, №4);
- 3) кода завершує твір віртуозним пасажем.
- 4) є повтори (№ 3 перед кодою).

Гармонічна структура охоплює класичні функції, зокрема домінантові та субдомінантові. Завдяки цьому утворюється відчуття руху та розвитку. Мелодична лінія написана плавними лініями та виразними інтервалами, що підкреслюють танцювальний характер мазурки. Ритмічна складова включає характерні для мазурки акценти на слабкій долі.

У вступі композитор встановлює позначку «Marziale» – маршоподібний з акцентованими ритмами і тріолями. Завдяки вступу показується урочистий і зухвалий характер твору. Також автор використовує тріолі та пунктирний ритм, які створюють характер мазурки. У мелодичному русі вступу спочатку мелодія

рухається вгору, використовуючи поступові підйоми та гами. У другій половині речення – зниження руху, що завершує думку.

Ритмічні малюнки – тріолі, секстолі, глісандо, на закінчення – половинна з крапкою та четвертний акорд, які потребують високих технічних навиків, щоб прорахувати кожен тривалість та швидко продемонструвати вказаний ритм. Також складністю можуть стати четвертні паузи, які необхідно витримати.

Динамічний спектр – *f* (голосно), *p* (тихо), *crecendo* (поступове збільшення гучності), *ritenuto* (заповільнення). Складність для музиканта при виконанні динамічних вказівок полягають у плавному показі наростання гучності та без різких акцентів.

№ 1 написаний у тональності ля мажор. Номер складається з двох речень: перше – з 1 по 8 такти; друге – з 9 по 16 такти. Розмір – 3/4. Темп – «*Tempo di Mazurka*» з характерними для мазурки акцентами. Тональність – ре мажор. У цій частині зазначено *ben marcato* – зрозуміло, гарно виділяти, *rallentando* – розширено, *in tempo* – в темпі — що свідчить про гнучкість темпу та фразування. Тут зустрічаються такі ритмічні угруповання, як низхідні та висхідні синкопи, восьмі ноти та пасаж тридцять другими з форшлагом до нього, який звучить найголосніше у цій частині дуже голосно (*ff*), шістнадцяті (Див. дод. 1). Також вказані акценти, які необхідно продемонструвати під час виконання. Композитор використовує такі інтервали, як висхідні так низхідні секунди, терції, кварта, квінти, сексти. Динамічні відтінки частини складаються з таких нюансів, як *p* (тихо) *rallentando* (сповільнюючи), *crescendo* (поступове збільшення гучності), *ff* (дуже голосно), *f* (голосно). Для того, щоб виконати цей номер музиканту потрібно постійно тримати в голові пульсацію темпу, окремо відпрацювати синкопи та пасажі, а потім доєднати їх до основного контексту.

№2 «*caressvole, dolce*» (ніжно) – контрастний з першим номером. Характер частини є повільніший, ніж у попередній частині та співучий. Тональність – мі мінор. Номер складається з двох речень. Перше – з 1 по 8 такт (цього номера). Друге – з 9 по 16 такт. У частині є дві репризи. Тут зазначено «*Si ripeta il N° 3 una volta...*», що вказує на повтор розділу №3. Мотиви частини схожі з початковими,

але з варіаціями. Розмір – аналогічний з №1 – 3/4. Ритмічні угруповання: шістнадцяті, восьма з шістнадцятою та половинні, четвертні, восьмі, половинна з крапкою. Крім цього, складністю є дрібні паузи – шістнадцята, восьма. Складність виконання частини полягає у зміні тривалостей: швидкі шістнадцяті переходять у восьму з шістнадцятою та закінчуються половинною. Також потрібно точно витримати тривалість половинна з крапкою.

№3 «senza rallentare» (не сповільнювати, не зупинятися) – складається з двох речень. Перше речення триває протягом 1 – 4 тактів, друге – протягом 5 – 8 тактів. Розмір номера – 3/4. Тональність – соль мажор. У першому реченні в основному застосовуються низхідні та висхідні секстолі, які доходять до найвищої ноти соль третьої октави та спускаються вниз. Також тут є глісандо та різкі інтервальні стрибки. Перші секстолі – арпеджовані. Інтервальний рух – висхідні та низхідні секунди, терції, кварта, квінти. Найширший рух – низхідна кварта через дві октави.

№4 «espressivo» (яскраво, експресивно) також охоплює два речення: перше – з 1 по 8 такти, друге – з 9 по 16 такти. Тональність – ля мінор. Розмір – 3/4. Номер побудований на одночасному звучанні інтервалів – секунди, терції, септими, кварта, квінти, сексти. Ритмічна основа – восьмі, четвертні, половинні. Звукові нюанси – *p* (тихо), *dolce* (ніжно), *f* (голосно). Також проставлені акценти, які необхідно виділити. Складність виконання номеру полягає у плавному з'єднанні нот з дотриманням тривалостей та інших вказівок.

Кода написана у тональності – ре мажор. Ритмічні малюнки – шістнадцяті, тридцять другі, восьмі, восьма і три тридцять другі ноти, пасаж з восьмої з крапкою та шістнадцятої. Динаміка – *ff* (дуже голосно) та примітка *risoluto* (мужньо, рішуче, твердо). Також є *staccato* (гостро, коротко). Складності виконання коди полягають у витримці чіткого темпу під час зміни тривалостей, особливо це стосується швидкого пасажу – 14 тридцять других приходять у гострі восьмі; восьмий акорд змінюється на три шістнадцяті та закінчується четвертною нотою. Крім цього, точний показ пасажу восьма з крапкою та шістнадцята, який приходить у восьму «ля». Після цього необхідно точно витримати всі паузи (восьма, чверть, восьма) та закінчити восьмим акордом на слабку долю.

Гармонія твору будується на мажорній тональності. У ній композитор використовує секстакорди, домінантові секстакорди та модуляції, що притаманні епосі Романтизму. Автор використовує віртуозні пасажі, легато, тремоло та інтервали, які ускладнюють виконання мазурки.

Засоби виразності твору відповідають динамічному спектру від *p* (тихо) до *ff* (дуже голосно) з нюансами *dolce* (ніжно), *espressivo* (експресивно), *risoluto* (мужньо, рішуче), *cantabile* (співуче). Артикуляційні моменти – тріолі, секстолі та глісандо, що підкреслюють драматичність та емоційність композиції.

Мандоліна та домра – схожі інструменти, тому цей твір майже в оригінальному варіанті звучатиме й на домрі за технікою виконання, штрихами, створенням засобів виразності. Наприклад, у творі є пасажі, які потребують попереднього відпрацювання. Як на мандоліні, так і на домрі виконавець відпрацьовує цей момент від повільного до швидкого темпу. Номер 4 є з'єднаним і співучим. У цьому епізоді як мандолініст, так і домрист з'єднують пальці на грифі, щоб зробити переходи з ноти на ноту без прогалин і зупинок. У такому варіанті музика не зупинятиметься та звучатиме співуче.

2.2. *Fantasia poetica per Mandolino e Pianoforte*

Фантазія є самобутнім музичним жанром. Його назва походить від грецького терміна *φαντασία* (*phantasia*), що перекладається як «уява» або «вигадка». Її витoki сягають глибини музичної історії та безпосередньо пов'язані з імпровізаційною практикою XVI–XVII століть, зокрема з формою ричеркара (*ricercare*). Первісно подібні музичні твори виникали з утилітарних потреб виконавців: для перевірки строю інструментів, розігріву техніки гри або заповнення пауз між вокальними чи танцювальними композиціями. З часом фантазія перетворилася на самостійний художній жанр, що став засобом глибокого емоційного вираження та реалізації творчих експериментів композиторів [10].

На початкових етапах розвитку фантазія, поряд із токатою та прелюдією, виконувала функцію вступної частини до циклічних форм, найчастіше — до фуги. Класичним прикладом такого поєднання є творчість Й. С. Баха, зокрема його

«Хроматична фантазія і фуга», яка вважається одним із найвищих досягнень жанру [10].

Ознакою музичної фантазії є її вільна, нефіксована форма. На відміну від традиційних, строго регламентованих класичних структур, фантазія надає композитору можливість відходу від усталених композиційних принципів, відкриваючи простір для прояву індивідуальної уяви, контрастності настроїв і непередбачуваних змін музичного розвитку [8].

У праці Г. Скрипник зазначено основні структурно-стильові риси фантазії можна окреслити такими положеннями:

- 1) Відсутність чітко визначеної схеми, на кшталт сонатної форми, що дозволяє поєднувати контрастні епізоди, мотиви та тематичні розділи у довільній послідовності;
- 2) Навіть у нотованому вигляді фантазія зберігає характер віртуозної імпровізації, що проявляється у використанні гнучкої ритміки, складних пасажів і фактурних варіацій;
- 3) У межах одного твору можуть чергуватися різні психологічні стани — від ліричної зосередженості до драматичної експресії або урочистого піднесення [8].

У XVIII столітті жанр фантазії отримав значне поширення у фортепіанній творчості, зокрема у творах В. А. Моцарта та Л. Бетховена. В епоху романтизму фантазія зазнала подальшої еволюції, перетворившись на самостійний концертний жанр, що поєднував віртуозність, емоційну насиченість та індивідуальність композиторського мислення. У творчості Ф. Шопена, Р. Шумана та інших представників романтичного напрямку фантазія постає як розгорнута інструментальна композиція з виразною драматургією [10].

Особливого розвитку жанр набув також у формі фантазій на тематичний матеріал з опер, балетів або народних пісень, де композитори демонстрували високу майстерність варіаційного опрацювання та художньої трансформації запозичених тем.

У сучасному музичному просторі жанр фантазії характеризується винятковою жанровою та стилістичною широтою. Він охоплює не лише камерно-інструментальні й оркестрові твори, а також джазові композиції та кіномузику, зокрема у формі симфонічної фантазії [4].

Нині фантазія зберігає статус динамічної та пластичної музичної форми, що найбільш повно відображає сутність творчого процесу — вільне проявлення уяви й індивідуального художнього мислення. Пройшовши шлях від утилітарних імпровізаційних форм доби Відродження до вершин романтичної віртуозності, фантазія послідовно виступала засобом самовираження, який не обмежується усталеними композиційними канонами.

Завдяки своїй формальній свободі та емоційній варіативності цей жанр і сьогодні залишається одним із найбільш гнучких і відкритих до інтерпретації засобів музичної творчості. Фантазія продовжує виконувати функцію художнього експерименту, здатного відобразити найтонші й найсуперечливіші зміни людських емоцій і думок, що зумовлює її актуальність у різних напрямках сучасного музичного мистецтва [4].

«Fantasia poetica per Mandolino e Pianoforte» – емоційний твір, у якому представлений спектр засобів виразності у партії мандоліни та фортепіано.

Композитор пише твір, який складається з кількох епізодів, які представимо у таблиці (Див. табл. 1).

Таблиця 1. Характеристика епізодів

Епізод	Характеристика
Marziale	Маршовий вступ
Molto lento	Ліричний епізод
Espressivo – affrettando – tempo	Кульмінація
Senza tempo	Закінчення

Marziale – урочистий, енергійний маршовий вступ. Початок – встановлення настрою, де мелодія задається у партії мандоліни та підсилюється фортепіано. Molto lento – ліричний епізод. Тут є контрасти в динамічній шкалі, агогіці та

контрастними емоціями. У цій частині мелодія ускладнюється. Партія фортепіано представлена для акомпанементу та веде діалог з мандоліною. *Espressivo – affrettando – tempo* – віртуозне пошвавлення, технічна кульмінація. Тут відбувається найбільша експресія. Частина сповнена прикрасами та об'ємною динамікою. *Senza tempo – a piacere* – імпровізаційний характер, від *Presto – glissando* до *Largo* – кульмінація, поступове спадання енергії. Тональність твору – соль мажор, але є модуляції – з 18 по 37 такти – модуляція в ля мінор (Див. дод. 5); з 51 по 78 такти – модуляція в мі мажор. У заключенні йде мелодійний підсумок, зменшення напруги та завершення настрою. Мелодична інтенсивність зменшується і настає заключення гармонії. У творі Р. Калаче використовує тональні переходи для передачі емоційності. Мелодичні теми виконує мандоліна. У її партії є прикрасами, які ще більше розкривають можливості інструмента. Партія фортепіано функціонує не просто акомпанементом, а як партнер: відповідає, підсилює мелодію, створює гармонічну підтримку. Ритмічна основна побудована на поступовій варіації ритміки — від повільних, плавних фраз до більш енергійних. Тут важливою є і агогіка. Характер фантазії допускає вільність у темпі, нюанси фразування. Далі детальніше розглянемо твір.

Головну партію фантазії грає мандоліна. Мелодика – плавна, співучі фрази, які створюють враження людського голосу. У цій партії композитор використовує розгорнуті арпеджіо, секвенції та повтори з варіаціями, що підкреслюють віртуозність мандоліни. У нотному матеріалі мандоліни є такі примітки, як рітардандо, фермати, раптові прискорення – це створює поетичний характер. Технічні складності – тремоло, зміна позицій, швидкі пасажі та арпеджіо, трелі та морденти. Ритмічні малюнки – четвертна, залігована з шістнадцятими та чотири тридцять других, четверть, залігована з восьмими та дві тридцять другі, восьмі, четвертні, глісандо, тріолі, швидкі тридцятьдругі, подвійні ноти, пасажі, тремоло, секстолі, септолі, акорди. Динамічна шкала проходить від *ppp* до *fff*. Фактура твору – акордна з елементами пасажів, арпеджіо та тремоло, яке виконує не лише технічну, а й виразову функцію.

Партія фортепіано акомпанує та є рівноправним учасником твору. Партія тримає гармонічну основу, тембровий контраст та виразове тло, яке показується за допомогою фактури, регістру, динаміки.

Фактура партії – акордова, яка задає ритмічний імпульс і окреслює маршовий характер. Також застосовуєть фігураційні взірці фактури (на засадах гармонічної фігурації). У кульмінаціях фортепіанний супровід дублює віртуозну партію мандоліни. Гармонічна основа – альтеровані акорди, переважно субдомінантової функції, секундові співзвуччя. Динаміка коливається у межах від *ppp* до *fff*. Широко у творі застосовуються *crescendo*, раптові зміни гучності звуку для підтримки драматичності твору. *stentando* (важко), *ritenuto* (уповільнення), *affrettando* (прискорюючи), *espressivo* (експресивно) *cantando* (співуче). Акценти фортепіано розставлені ритмічно та агогічно.

Хоча твір написано для мандоліни, його можна виконувати і на домрі (за тотожністю штрихових і виразових засобів). Твір багатий на тремоло, яке на двох інструментах грається однаково. При виконанні динамічного спектру домрист, аналогічно з мандоліністом, грає медіатором, збільшуючи або зменшуючи його амплітуду. Виконання фантазії вимагає від музиканта високої технічної майстерності, зокрема навички відтворення швидких пасажів, точності в ритмічних акцентах та показу динаміки. Крім цього, задача музиканта полягає у передачі емоційної гами твору, відображаючи контрасти між інтенсивними та ліричними моментами. Важливою є також увага до динамічної шкали і тембрових відтінків, що підкреслюють характер фантазії.

Висновок до розділу 2. «L'Ardimentosa» — це мазурка, створена у романтичному стилі. У ній поєднуються танцювальна граційність і віртуозна концертність. Твір втілює риси національного польського танцю, але в академічній формі, властивій епосі Романтизму. Ця мазурка написана у складній куплетній формі з варіаційним розвитком. Вона складається з кількох номерів (№1 – №4), вступу (*Marziale*) та коди. Така побудова створює відчуття логічного розвитку: від урочистого вступу — до емоційної кульмінації й ефектного завершення. Гармонія твору ґрунтується на класичних функціях: тоніка, субдомінанта, домінанта,

характерних для романтичної доби. Р. Калаче активно використовує секстакорди, домінантові гармонії, модуляції та діатонічно-хроматичні звороти, що додає музиці глибини і виразності.

Мелодія відзначається співучістю, плавними інтервалами, зокрема секундами, терціями, квартами, квінтами, секстами, що підкреслюють танцювальний характер. Ритм заснований на трискладовому розмірі (3/4) з типовими акцентами на 2 і 3 долях, тріолями, пунктирними фігураціями, синкопами. Це утворює справжній ритм мазурки.

Динамічна палітра твору є широкою — від *p* (тихо) до *ff* (дуже голосно) з позначками *crescendo*, *rallentando*, *dolce*, *espressivo*, *risoluto*, *cantabile*. Це дозволяє виконавцю передати внутрішню драматургію твору: від ніжності й ліризму — до мужнього піднесення.

Твір є віртуозним: у ньому зустрічаються пасажі з тридцять других, глісандо, секстолі, тріолі, тремоло, швидкі зміни тривалостей, складні ритмічні угруповання. Виконавець повинен мати високу технічну підготовку, точне відчуття темпу й ритму, а також уміння контролювати динаміку та штрихи. Крім цього, музикант має зберігати гнучкість темпу: чергування *rallentando* та *in tempo*, виразне фразування й контрастність характерів між розділами. Мазурка вимагає не лише технічної, а й емоційної зрілості — уміння поєднати ліризм і темперамент, елегантність і відвагу.

Завдяки спорідненості мандоліни й домри твір може виконуватись і на домрі без втрати концептуальної цілісності. Основні технічні прийоми — тремоло, легато, арпеджіо та засоби виразності зберігають природність звучання на обох інструментах.

«*Fantasia poetica*» — зразок поетичної імпровізаційності. У ній поєднуються риси романтичного стилю та віртуозної концертності. Композитор створив емоційний і драматургічно виважений твір, де основна ідея полягає у вираженні внутрішніх переживань через діалог, який відбувається між мандоліною та фортепіано.

Будова твору – вільна форма фантазії, що складається з кількох контрастних епізодів: *Marziale*, *Molto lento*, *Espressivo–affrettando–tempo*, *Senza tempo*. Така структура створює логічний розвиток від урочистого вступу до ліричного розкриття, кульмінації й завершення.

Музика передає поетичну розповідь, сповнену контрастів — від ніжності й замріяності до енергійного піднесення. У вступі панує маршовий характер, який поступово трансформується у глибоку лірику. Кульмінаційна частина вирізняється експресією, технічною складністю та динамічним розмахом. У завершенні представлені риси імпровізаційного спокою та філософського узагальнення. Мелодія мандоліни — співуча, витончена, з поетичною гнучкістю фразування, що імітує людський голос. Композитор активно використовує арпеджіо, секвенції, прикраси: тремоло, трелі, морденти, глісандо. Гармонічна мова насичена альтерованими акордами, субдомінантовими функціями, секундовими співзвуччями та частими модуляціями. Ритмічна основа фантазії побудована на варіативності темпу та метру, що відповідає імпровізаційній природі цього твору. Часті зміни темпу створюють відчуття внутрішньої свободи та емоційної динаміки.

Партії мандоліни й фортепіано виконують рівноправні функції. Тут мандоліна — носій мелодії та поетичної виразності, фортепіано — гармонічна опора, ритмічний і тембровий контраст, партнер у діалозі. Такий принцип співіснування підсилює драматургічну напругу твору.

Виконавські особливості фантазії вимагають високої технічної майстерності — точного володіння пасажами, секстолями, тремоло, контролю динаміки, яка сягає від *ppp* до *fff* та здатності передати широкий емоційний спектр. Виконавець має глибоко розуміти зміст твору, щоб передати контраст між експресією й ліризмом, віртуозністю та внутрішньою тишею.

Завдяки спорідненості мандоліни та домри, твір може виконуватись і на домрі без втрати ідеї задуму. Основні технічні прийоми — тремоло, арпеджіо, легато — природно перекладаються на цей інструмент.

ВИСНОВКИ

Під час дослідження було розглянуто творчість Раффаеле Калаче в контексті мистецтва мандоліністів Європи останньої третини XIX – першої половини XX століть. Р. Калаче зробив значний внесок у розвиток мандолінного репертуару, створивши понад 200 творів різних жанрів і організувавши «Accademia Mandolinistica Napoletana» та оркестр із 40 осіб, що активно виступав упродовж кінця XIX – початку XX століття.

Висвітлено провідні вектори мандолінної творчості Раффаеле Калаче. Його педагогічна діяльність, оформлена у методичних посібниках для мандоліни та гітари, заклала основу неаполітанської школи гри та сприяла підготовці численних учнів, включаючи відомих виконавців. Спадщина Раффаеле Калаче, збережена та продовжена його дітьми, сьогодні є символом високої якості італійських мандолін і невід’ємною частиною музичної культури, поєднуючи традиції майстерності, виконавського мистецтва та педагогічної системи.

Здійснено виконавський аналіз творів «Лардіментоза» та «Поетична фантазія для мандоліни і фортепіано» Р. Калаче, виявлено їх структурні закономірності, особливості драматургії, музичної мови, стилістики, порівняти особливості інструментальних засобів виразності мандоліни та домри. Мазурка «Лардіментоза», Ор. 57 – яскравий приклад романтичного музичного стилю, поєднуючи віртуозність, танцювальний характер та емоційну виразність. Твір відзначається складною куплетною формою з варіаційним розвитком, що включає вступ у стилі маршу, основну частину з кількома номерами та віртуозну коду. Гармонічна та мелодична будова твору, а також ритмічні елементи — тріолі, секстолі, глісандо — підкреслюють його танцювальний характер і контрасти настроїв. Виконання мазурки вимагає високої технічної майстерності, точного контролю темпу, ритмічних акцентів, динамічної варіативності та тонкого відтворення артикуляційних деталей. Засоби виразності твору — від ніжнього *dolce* до рішучого *risoluto* — дозволяють передати широкий спектр емоцій, характерних для романтичної музики. У мазурці демонструються, як технічні прийоми та

художні засоби взаємодіють для створення живого, динамічного та емоційно насиченого твору. Крім того, твір зберігає свою виконавську цінність і на споріднених інструментах, таких як домра, завдяки подібності техніки та виразних засобів виконання. «Fantasia poetica per Mandolino e Pianoforte» є характерним твором романтичної епохи, що поєднує високу технічну складність із глибокою емоційною виразністю. Композиція складається з кількох епізодів, які контрастують за темпом, динамікою та характером — від урочистого маршу (Marziale) до ліричного Molto lento, віртуозної кульмінації (Espressivo – affrettando – tempo) та імпровізаційного завершення (Senza tempo). Мелодична партія мандоліни відзначається плавними, співучими фразами, арпеджіо, тремоло, швидкими пасажами та різноманітними орнаентами, що підкреслюють віртуозність та поетичний характер твору. Партія фортепіано виконує не лише роль акомпанемента, а виступає рівноправним партнером, підтримуючи гармонію, динаміку та ритмічний імпульс.

У творі є вільність темпу, контрастність настроїв і широку динамічну палітру, що потребує від виконавця високої технічної майстерності та здатності передати емоційну гаму композиції. Завдяки універсальності технічних та виразових засобів фантазія може виконуватися як на мандоліні, так і на споріднених інструментах, наприклад домрі, з аналогічним ефектом передачі музичних нюансів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Башмакова Н. Мандоліна в історико-художньому контексті: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03. ХДУМ ім І. П. Котляревського. Харків, 2010. 18 с.
2. Башмакова Н. Мандоліна. Етапи еволюції різновидів. Дніпропетровськ : Ліра, 2016. 119 с.
3. Гайворонський В. Домра в українській музичній культурі. Київ, 2001.
4. Гриненко С. Світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та формування української гітарної школи. *Художня культура і мистецька освіта: традиція та сучасність* : зб. матеріалів VII Міжнар. наук.-творч. конф., 20-21 листопада 2018 р. Київ: НАКККІМ, 2018. С. 188–190.
5. Лисенко М. Фантазія на дві українські народні теми (для скрипки/флейти та фортепіано). Київ : «Мистецтво», 1951. 25 с.
6. Мазепа Л. Музично-виконавське мистецтво України ХХ століття. Львів, 2000.
7. Мазур В. Домра у сучасному виконавському процесі України. Харків, 2010.
8. Олійник О. Особливості ритміки і тембральності музики для домри в контексті музичного професіоналізму Заходу та Сходу. Метроритм-1. НАН України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнографії ім. М. Т. Рильського : зб. наук. статей. Київ : Наука-сервіс, 2002. С. 96–98.
9. Олійник О. Народжена розумом і звернена до буттєвості. Риторика і художній вираз домрового інструменталізму. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник ОДМА ім. А.В. Нежданової* : зб. наук. ст. Одеса : Друкарський дім, 2007. Вип. 8. Кн. 1. С. 29-37.
10. Семікозов А. Мандоліна у західноєвропейській музичній культурі XVIII століття в аспекті взаємодії оперної та інструментальної музики (на прикладі концертів А. Вівальді та Дж. Паїзієлло): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 19 с.
11. Скрипник Г. Українська музична енциклопедія. Національна академія наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім.

М. Т. Рильського. Київ : Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.

12. Стрілецька О. Жанр мазурки крізь призму індивідуальності. Українська музика. Київ, 2018. №28. С. 59-66.
13. Хоменко В. Домрове виконавство в Україні: традиції та сучасність. Київ, 2015.
14. Юцевич Ю. Словник музичних термінів. Київ : Музична Україна, 1988. 352 с.
15. Bone P. The Guitar and Mandolin : Biographies of Celebrated Players and Composers. London : Schott, cop. 1972. 388 p.
16. McDonald G. The mandolin Project : a Workshop Guide to Building Mandolins Book Jamison, A.C.T., 2008. 160 p.
17. Muller M. Mandolin i Danmark: en undstilling om instrumentets bygger, brugere og betydning, Musikhistorik Museum og Carl Claudius' samling : exhibition catalogue Copenhagen, 1991.
18. Nowak T. National Dances in the Canon of Polish Culture. Warsaw, 2016. V. 3. 71 p.
19. Raffaele Calace. URL: <https://web.archive.org/web/20170821170024/http://officinadacamera.com/raffaele-calace/> (Дата звернення: 03.12.2024)
20. Raffaele Calace. *Mandoisland*. URL: <https://www.mandoisland.de/bilder/schulen/calace.html> (Дата звернення: 12.12.2024)
21. Sparks P. The Classical Mandolin. New York : Oxford university press, 1995. 225 p.
22. Tyler J., Sparks P. The Early Mandolin. New York : Oxford University Press, 1989. 186 p.
23. Wilden-Hüsgen M. Die Barockmandoline Germany : Theo Hüsgen, 1990. 37 p.
24. Wilden-Hüsgen M. Technische Studien fur mandolin Hüsgen. Germany : Vogt & Fritz, 2002. 48 p.

25. Wilden–Hüsgen M. Mandolinen–schule Germany : B. Schott’s Sohne, 1986, 124 p.
26. Wilden–Hüsgen M. Ein Meister modern Mandolinenklänge Hüsgen. *Concertino*. №2. 2012. P. 70–74.
27. Wilden–Hüsgen M. Raffaele Calace. *The Romantic Mandolin of Raffaele Calace*. Austria : Bella Musica Edition, 1994. P. 4–8.
28. Wölki K. Geschichte der Mandoline. Hamburg : Joachim–Trekel–Verlag, 2000. 52 p.
29. Zerneck A. Die Mandoline in der DDR – eine Bestandsaufnahme. Fuldabruck, 1999. 108 p.

ДОДАТКИ

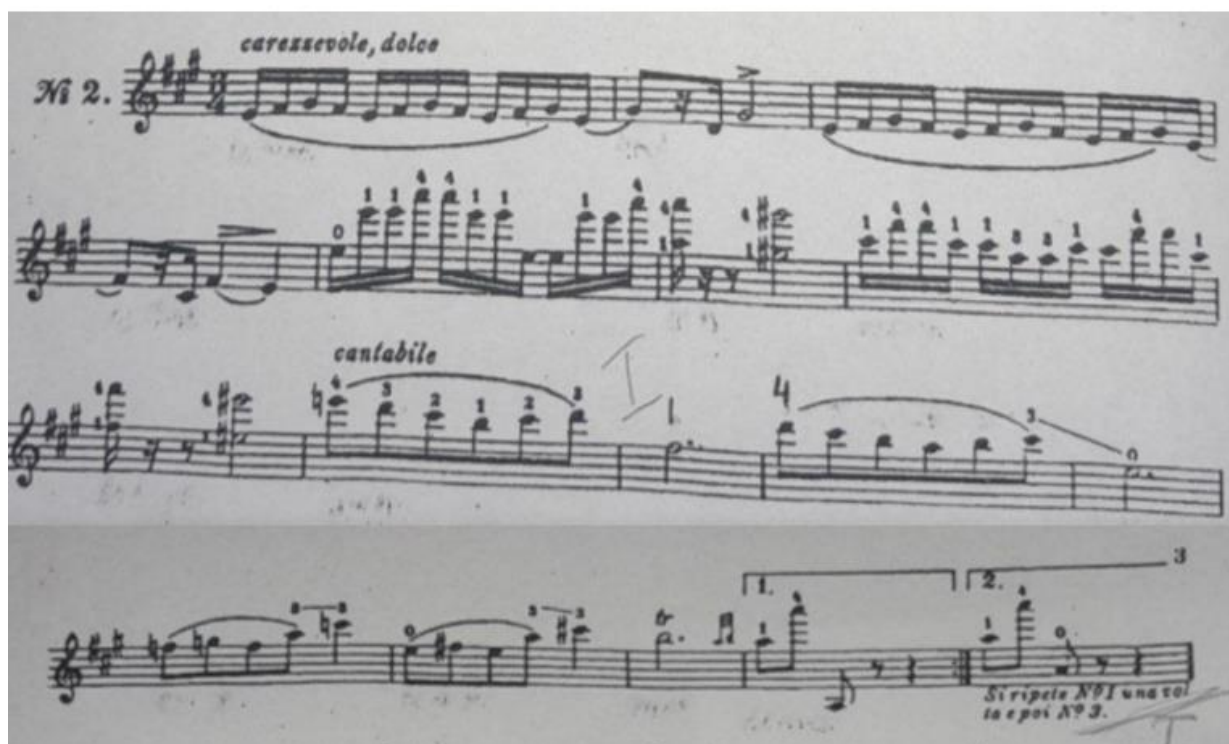
Додаток 1. Нотні приклади

Приклад 1. 1-8 такти "L'ardimentosa" (Mazurka), Op. 57



Приклад 2. №1 "L'ardimentosa" (Mazurka), Op. 57





Приклад 3. №2 "L'ardimentosa" (Mazurka), Op. 57

Приклад 4. №3 "L'ardimentosa" (Mazurka), Op. 57



Приклад 5. 16-38 такти *Fantasia poetica per Mandolino e Pianoforte*

stent. *f* cresc.

ff cresc. rall. stent. e *f*

tremolo *pp* molto lento un poco affrett. lentiss. *ppp*