

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

ШЕВЧУК КАТЕРИНА ТАРАСІВНА

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ  
на тему: «СЛОВ'ЯНСЬКІ ТАНЦІ» ОР. 72 А. ДВОРЖАКА  
В ДОМРОВІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

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



підпис здобувача

Шевчук Катерина Тарасівна

Творчий керівник: Данилюк Яна Владиславівна, ст. викладач кафедри народних  
інструментів

Науковий керівник: Коновалова Ірина Юріївна, доктор мистецтвознавства,  
доцент, зав.кафедри теорії та історії музики



Харків – 2025

## **ЗМІСТ**

|                                                                                                                                               |           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>ВСТУП.....</b>                                                                                                                             | <b>3</b>  |
| <b>РОЗДІЛ 1. «СЛОВ'ЯНСЬКІ ТАНЦІ» А. ДВОРЖАКА ЯК ХУДОЖНІЙ<br/>ФЕНОМЕН ТА ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ</b>                                 |           |
| 1.1. Дансанта сфера композиторського самовираження Антоніна<br>Дворжака.....                                                                  | 8         |
| 1.2. «Слов'янські танці» в контексті композиторської творчості<br>А. Дворжака.....                                                            | 12        |
| Висновки до розділу.....                                                                                                                      | 17        |
| <b>РОЗДІЛ 2. СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ № 2 ор. 72 А. ДВОРЖАКА У<br/>ДЗЕРКАЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ</b>                                                      |           |
| 2.1. Вектори художнього прочитання «Слов'янських танців» ор.72<br>А. Дворжака в інструментальній сфері: досвід компаративного<br>аналізу..... | 19        |
| 2.2. Структурно-композиційні, фактурні та мовностильові детермінанти<br>слов'янського танцю № 2 ор. 72 А. Дворжака.....                       | 26        |
| 2.3. Репрезентація слов'янського танцю № 2 ор. 72 А. Дворжака в домровій<br>виконавській версії Б. Міхєєва.....                               | 31        |
| Висновки до розділу.....                                                                                                                      | 36        |
| <b>ВИСНОВКИ.....</b>                                                                                                                          | <b>38</b> |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>                                                                                                        | <b>40</b> |

## ВСТУП

**Актуальність вибору теми дослідження.** У сучасному музично-комунікативному просторі активізується тенденція переосмислення та переінтонування взірців класичної спадщини. Інтенсифікація цього креативного процесу спостерігається і в сфері українського народно-інструментального виконавства, зокрема домрового, провідною інтенцією якого на сучасному етапі є урізноманітнення тематики і образності, розширення концертно-виконавського і педагогічного репертуару шляхом залучення нових оригінальних творів та версій-інтерпретацій авторської музики різних епох.

Утворена ситуація інспірує теоретичне обґрунтування специфіки домрової звукореалізації перекладань, аранжувань і транскрипцій, які є наслідком художнього інтерпретування та темброво-інтонаційного перетворення музичних взірців, які набули загальнокультурного значення й слугують чинником збагачення домрового виконавства, збільшення його жанрово-стильового діапазону та художньо-виразового тезаурусу.

У цьому контексті особливого значення на сучасному етапі розвитку українського народно-інструментального мистецтва набуває досягнення питань художньої адаптації та створення для домри транскрипторсько-перекладацьких версій зразків світової музичної спадщини. Яскравим прикладом останнього слугують численні перекладення «Слов'янських танців» А. Дворжака. Множинні інтерпретації цього твору для різних складів (для скрипки та фортепіано, оркестру народних інструментів тощо) відкривають нові звуковиразові і темброакустичні можливості для втілення емоційної образності, інтонаційно-ритмічної стихії, національного колориту музики «Слов'янських танців» також і в домровому виконавстві.

Теоретичне осмислення специфіки домрової інтерпретації «Слов'янських танців» ор. 72 А. Дворжака як художнього взірця європейської дансатної музики має мистецьке та методологічне значення.

У зв'язку з цим, **актуальність** вибору теми дослідження детермінується: 1) потребою сучасної музикології у поглибленому вивченні специфіки художньо-інтерпретаційних і темброво-виразових можливостей домрового виконавства; 2) необхідністю розкриття особливостей переінтонування дансантих творів європейських композиторів класико-романтичної доби, зокрема, А. Дворжака в домровій народно-інструментальній сфері; 3) відсутністю висвітлення особливостей домрової виконавської інтерпретації та тембровофактурної адаптації «Слов'янських танців» А. Дворжака оп. 72.

**Об'єкт дослідження** – «Слов'янські танці» Антоніна Дворжака.

**Предмет дослідження** – специфіка домрової виконавської інтерпретації «Слов'янських танців» оп. 72 А. Дворжака.

**Мета** теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту – виявити особливості домрового виконавського трактування «Слов'янських танців» № 2 оп. 72 Антоніна Дворжака в перекладацькій версії для скрипки і фортепіано з позицій художньо-виразових, тембрових і технічних особливостей інструмента.

Відповідно означеній меті, в роботі сформульовані такі **завдання**:

- окреслити дансантиху сферу композиторського самовираження Антоніна Дворжака як віддзеркалення художніх інтерцій європейської музики романтичної доби;
- розглянути «Слов'янські танці» А. Дворжака як художній феномен та об'єкт музикознавчого дослідження;
- розкрити роль дансантихості в контексті авторського стилю А. Дворжака та охарактеризувати значення «Слов'янських танців» у творчій спадщині композитора;
- визначити семантичні зв'язки «Слов'янських танців» А. Дворжака з етнотрадиційними дансантихно-жанровими джерелами;
- виявити структурно-композиційні, фактурні, жанрові, мовностилістичні особливості «Слов'янського танцю» № 2, оп. 72, які

зумовлюють специфіку його художньої (композиторсько-перекладацької та виконавської) інтерпретації;

- розкрити специфіку художнього прочитання «Слов'янських танців» ор. 72 А. Дворжака в інструментальних версіях: досвід компаративного аналізу.
- здійснити компаративний аналіз мовностильового комплексу авторського оригіналу твору А. Дворжака та його версії для скрипки і фортепіано на основі музикознавчої аналітики первинного і вторинного музичних текстів;
- дослідити специфіку домрового відтворення Слов'янського танцю № 2, ор. 72 А. Дворжака у виконавській версії Б. Міхєєва;

**Наукова новизна дослідження полягає у тому, що:**

- вперше досліджено специфіку домрової інтерпретації «Слов'янського танцю» № 2 ор. 72 А. Дворжака у виконанні Б. Міхєєва.

**Матеріал дослідження складають:** нотні видання (оркестрова партитура і клавір) двох авторських версій «Слов'янських танців» ор 46 та ор. 72 А. Дворжака (фортепіанної та оркестрової); клавір перекладення «Слов'янського танцю» № 2 ор. 72 А. Дворжака для скрипки і фортепіано, аудіозапис «Слов'янського танцю» № 2. ор. 72 у домровому виконанні Б. Міхєєва.

**Методологічну основу дослідження** становить комплекс загальнонаукових та спеціальних (мистецтвознавчих, насамперед музикознавчих) підходів і методів, спрямованих на всебічне осмислення специфіки домрової інтерпретації «Слов'янських танців» Антоніна Дворжака.

Для дослідження важливими стали історичний, культурологічний та мистецтвознавчий наукові підходи, а також низка загальнонаукових методів, зокрема: наукової дедукції та індукції, аналізу та синтезу, емпіричний, джерелознавчий, компаративний та теоретичного узагальнення.

Серед музикознавчих методів, задіяних в роботі в якості дослідницького інструментарію, найважливішими стали:

- *історико-культурний*, використаний з метою розкриття контексту створення «Слов'янських танців» А. Дворжака, визначення їх місця в авторській системі творчості композитора, національній музичній традиції та з'ясування семантичних зв'язків твору з фольклорними джерелами;

- *музично-аналітичний*, залучення якого дозволяє здійснити детальний розгляд музичного тексту «Слов'янських танців» з позицій його структурної логіки, мовностилістичної, складофактурної, ладогармонічної, метроритмічної та мелодико-інтонаційної організації;

- *компаративний*, застосований для виявлення спільних та відмінних мовностильових рис у двох оригінальних авторських версіях «Слов'янського танцю» № 2 А. Дворжака (оркестровій та його скрипково-фортепіанній), а також їх зіставлення з можливостями домрової адаптації під час виконавського трактування;

- *структурно-функціональний*, задіяний в ході музикознавчої аналітики композиції та драматургії оригінального тексту «Слов'янського танцю» № 2 ор. 72 задля визначення загальної структури та характеристики окремих елементів твору, важливих для здійснення виконавської інтерпретації;

- *виконавсько-інтерпретаційний*, використаний для дослідження особливостей художнього втілення твору на домрі, розкриття виражальних і технічних прийомів, артикуляційних і динамічних засобів, які формують цілісну інтерпретацію.

- *жанрово-стильовий*, націлений на визначення особливостей композиторського стилю А. Дворжака та визначення специфіки авторського трактування дансантих жанрів у «Слов'янських танцях» та специфіки їх домрового виконавського прочитання.

Теоретичною основою роботи стали наукові праці з проблем:

- історії музичного мистецтва, зокрема музичного романтизму;

- специфіки дансантичної музики;
- репрезентації фольклорної образності в композиторській творчості;
- музиці жанру і стилю, музичної композиції та драматургії;
- музичної мови та фактури в музиці;
- музичної інтерпретації та художнього перекладу в музиці;
- композиторської творчості А. Дворжака;
- теорії та історії домрової творчості та виконавства.

**Практичне значення отриманих результатів.** Результати науково-дослідної роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці, зокрема в курсах «Історія і теорія народно-інструментального виконавства», «Аналіз музичних творів», «Музична інтерпретація», «Спеціальний інструмент (домра)». Матеріали та висновки роботи передбачають можливість їх подальшого використання у науково-теоретичній сфері для поглиблених досліджень з даної тематики.

**Апробація отриманих результатів.** Теоретичне обґрунтування магістерського творчого проєкту обговорювалось на засіданнях кафедр народних інструментів, а також теорії та історії музики Харківської державної академії культури.

Положення науково-дослідної роботи були оприлюднені під час доповіді на міжнародній науково-теоретичній конференції (ХДАК, 2025).

**Структура дослідження.** Робота складається зі Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (усього 41 позиція). Загальний обсяг теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту складає 43 сторінки, з них основного тексту – 39 сторінок.

## **РОЗДІЛ 1.**

### **«СЛОВ'ЯНСЬКІ ТАНЦІ» А. ДВОРЖАКА ЯК ХУДОЖНІЙ ФЕНОМЕН ТА ОБ'ЄКТ МУЗИКОЗНАВЧОГО ДОСЛІДЖЕННЯ**

#### **1.1. Дансантина сфера композиторського самовираження Антоніна Дворжака**

Європейське музичне мистецтво XIX ст., розгорнуте у стильовому контексті Романтизму, різножанрова інструментальна творчість цієї доби, характеризується образно-емоційною виразністю та глибоким зв'язком з етнотрадиційним досвідом, зокрема слов'янським. Художнім уособленням цих зв'язків слугує творчість Антоніна Дворжака — видатного чеського композитора, диригента, музиканта-виконавця (альтиста), викладача й яскравої багатогранної особистості другої половини XIX - початку XX ст. [32]. У своїх авторських композиціях митець-романтик плідно поєднував академічні традиції європейського музичного професіоналізму з фольклорними засадами, народним мелосом, дансантиними етнохарактерними жанрами та ритмоінтонаціями чеської національної і ширше — слов'янської музичної культури, застосовуючи новачійні методи роботи з автентичними джерелами [1] [35].

Авторська творчість митця від ранньої композиції — «Польки-незабудки» (1855), створеної під керівництвом А. Лімана у роки навчання в Празькій органній школі [37], до творів пізнього періоду творчості, тісно пов'язана з дансантиною сферою творчого самовираження, фольклорним танцювальним мелосом [40].

Здобувши первинні знання в органній школі, музична освіта в якій була спрямована на формування органістів і канторів, та не передбачала спеціальне осягнення законів композиції, А. Дворжак засвоював основи створення музики самотійно, активно користуючись нотною бібліотекою свого друга К. Бендля [1; 2; 33].



Формуванню системи уявлень про актуальний стан композиторської та виконавської творчості, тенденції розвитку в жанровій сфері, методах опрацювання фольклорного мелосу сприяла постійна й активна музично-виконавська діяльність А. Дворжака як альтіста, та його безпосередня участь у декількох оркестрах, зокрема празької спілки Цецилії (1859–1861), театру «Інтерім» (1862 – 1871), що тривала протягом багатьох років [32; 33].

Плідним для зростання творчої свідомості митця стало його спілкування з іншими музикантами того часу, особливо під час виступів у різноманітних концертах, а також спостереження за діяльністю масштабних композиторів і диригентів, які суттєво вплинули на його творчу свідомість. Серед них – видатні митці ХІХ ст. Й. Брамс, Р. Вагнер, Ф. Ліст, Б. Сметана та ін. автори, які сприяли формуванню авторського стилю та диригентсько-виконавської майстерності чеського майстра [1; 2; 41].

Композитор масштабного обдарування, майстерно володіючий технікою композиції, залишив значний авторський доробок, представлений майже усіма тогочасними музичними жанрами (духовними і світськими). А. Дворжак відігравав важливу роль у ствердженні чеської музичної ментальності і композиторського професіоналізму в другу половину ХІХ ст., продовжуючи у цьому сенсі креативні пошуки старшого колеги, видатного композитора Б. Сметани [31; 34; 37]. Продовжуючи традиції свого засновника чеської національної композиторської школи (Б. Сметани), А. Дворжак, як автор оперних, концертних, симфонічних та камерних творів, розкрив величезний художній потенціал танцювальної музики, заснованої на фольклорних традиціях, передусім слов'янських [35; 37].

Митець суттєво збагатив чеську та американську національну музику, передусім симфонічними та камерно-інструментальними творами, серед яких дансанти вірці посідають особливе місце. Завдяки яскравій образності, ясності висловлювання музичної думки, рельєфності та мелодійності тематизму, колористиці, структурній чіткості, оркестровій майстерності дансантична музика А. Дворжака здобула широке визнання [1; 2; 31].

Глибока змістовність та етична спрямованість дансантих композицій чеського майстра, їх національна своєрідність та опора на фольклорні традиції чеської музики, народно-танцювальний і пісенний мелос народів Європи та Америки забезпечили їх визнання в професійній царині та широкій слухацькій аудиторії європейських країнах, Великобританії (де гастролював композитор зі своїми творами) та Сполучених штатах Америки, де перебував митець з 1892 по 1895 роки [1; 2; 12; 40]; [34, с. 12 ].

Поява творів «американського» періоду, у тому числі танцювальних (із втіленням індіанських фольклорних традицій) слугує свідченням семантичного впливу композитора на становлення і розвиток професійної музики Нового світу [2]; [ 32]; [12, с. 585]; [31].

Наскрізною і важливою лінією творчості майстра, яка пронизує усі етапи його мистецького шляху, є композиторська інтерпретація етнонаціональної спадщини, – європейської зокрема чеської, та позаєвропейської (афроамериканської, індіанської), яка тісно пов'язана з явищем композиторського фольклоризму [15]. У сферу творчих інтересів митця потрапили пісенні та танцювальні жанри польської, моравської, словацької, хорватської, української народної музики [1]; [31]; [32].

Дансанти інструментальна музика у творчості А. Дворжака охоплює широке жанрове коло національних танців, передусім західнослов'янських. Серед них домінують: польські (полонез, мазурка), чеські (соуседська, скочна, фуріант, полька), словацькі (одземек) тощо. Дослідниця М. Бура відмічає застосування композитором у «Слов'янських рапсодіях» характерних властивостей української думки [6]; [12]. [34].

Активізація уваги композитора до слов'янської культурної спадщини, звернення до фольклорних взірців (пісенних і танцювальних) та їх художнє інтонаційно-жанрове узагальнення спостерігається в творчості А. Дворжака у 1870-ті – 1880-ті роки [12], [32]. У цей період сформувався самобутній стиль композитора, окреслюється лірико-жанровий вектор його творчості, тісно пов'язаний із відображенням народно-музичних образів, зокрема пісенних і,

особливо, танцювальних, які органічно втілилися в його різножанрових симфонічних, оперних, концертних та камерно-інструментальних творах [1], [35],

Вирішальним для вироблення індивідуального стилю і ствердження авторської музичної мови А. Дворжака був період з 1872-го по 1874-й роки, на початку якого відбулась критична переоцінка створеного ним раніше та переорієнтація композиторської творчості у бік представників «нової німецької школи», зокрема Й. Брамса [1], [36]. У цей час композитор поступово відходить від впливу композиторського стилю Р. Вагнера. Наслідком цього стало знищення ним багатьох раніше написаних власних композицій, до якого мотивувало припинення проб створення 1-ї версії опери «Король і вугільник», зорієнтованої на стиль оперного реформатора [32], [1], [12].

Внаслідок активних і тривалих творчих шукань, нові художні ідеї композитора були пов'язані зі поверненням на новому етапі його шляху до утілення в музиці виразної мелодії (з чіткою ритмікою, регулярною періодичністю і повторністю мелодичних побудов), зрозумілої гармонії, виважених і пропорційних структур, ясності висловлювання згідно логіки класичного музичного мислення [1], [32], [33].

В цей час повштовхом для відтворення нових креативних інтенцій та реалізації шляхів оновлення авторської музичної мови (відповідно мистецьким процесам романтичної доби) слугує звернення А. Дворжака до національного мелосу, слов'янського музичного мистецтва, зокрема слов'янського фольклору, який у той час композитор студіював на основі збірок народних пісень і танців [31], [33], [31], [37].

У прагненні збагачення музичного мистецтва національними мотивами, унікальними за характером ритмоінтонаціями, а також з метою оновлення сталої жанрової палітри, композитор звертається до чеської та іншої слов'янської музики, відзначеної мелодійною розспівністю, тембровою колористикою та розмаїтістю дансантиї ритміки [1], [6], [31]. [36]. [37]. [41].

Центром творчої уваги композитора під час його стильової переорієнтації постає жанр струнного квартету (яскраві взірці якого презентовані у 1873 – 1874 ор. 9; 12; 16), який відіграв значну роль на етапах розвитку композитора, а також симфонія (зокрема симфонія № 4, ор. 13, створена в 1874 р.). Яскравим утіленням стильових новацій у творчості митця в даний період та логічним завершенням його експериментальних пошуків слугує поява 2-ї версії опери «Король і вугільник» (1874), яка суттєво відзнялась від попереднього варіанту, відзначена легкістю виконання та сприйняття, та постала національним замінником вагнерівської опери [1], [12]. [33], [35].

Плідним результатом творчих пошуків митця у даний період стала поява фольклорно орієнтованої серії творів, серед яких – цикл «Слов'янські танці».

## **1.2. «Слов'янські танці» в контексті композиторської творчості А. Дворжака**

Національно-патріотичний рух, що охопив європейські країни у другій половині XIX ст., значною мірою вплинув на формування і розвиток національних музичних шкіл, підґрунтям яких стало дослідження та впровадження у творчу практику національного музичного фольклору [1], [31], [37].

А. Дворжак, як і багато інших європейських композиторів-романтиків, черпав натхнення з національної (передусім чеської) народнопісенної традиції. Результатом захоплення композитора етноградіційною спадщиною стало майстерне втілення фольклорних мотивів у його багатоганровій авторській творчості (оперній, симфонічній, камерно-інструментальній тощо). У цьому сенсі яскраво образна музика видатного чеського композитора стала інтонаційно-художнім вираженням життєстверджуючої сили, креативної енергії й глибоко духовної сутності слов'янської народної музики, розкриттям емоційної експресії та інтонаційно-ритмічної

своєрідності дансантих образів національної музичної культури [1], [12], [32], [34], [37].

Взірцем художнього осмислення музично-фольклорної спадщини та репрезентацією специфіки композиторської інтерпретації дансантих народного мелосу в системі індивідуально-авторського, композиторського стилю А. Дворжака є його масштабний за задумом цикл «Слов'янські танці», який є музичним утіленням глибокого проникнення в емоційно-образну сутність та музичну ментальність слов'янських народів, закодовану в танцювальних ритмоінтонаціях [1], [31], [33].

«Слов'янські танці» А. Дворжака – два інструментальні цикли ор. 46 та ор. 72, які охоплюють шістнадцять танців, пронизаних фольклорною дансантистю. Обрана А. Дворжаком програмна назва – «Слов'янські танці» – загальна для двох циклів (зошитів), кожний з яких містить вісім характерних п'єс, детермінована композиторською поетизацією національних дансантих образів, глибоко усвідомлених композитором. Ця назва є своєрідним маніфестом періоду творчості митця, пов'язаного з пошуками авторського віддзеркалення слов'янських фольклорно-жанрових традицій та національних музичних лексем [1], [2], [12], [31], [32], [33].

В музичній тканині інструментальних танців А. Дворжака відчувається наслідування різних європейських дансантих традицій, зокрема віденської, що стала величезним досягненням, блискучо представленим у творчості Ф. Шуберта, Й. Штрауса, Й. Брамса, яких шанував композитор [12], [33], [34]. Образна витонченість, емоційна чуттєвість, грайливість й водночас духовна піднесеність танцювальних мініатюр, створених композиторами-романтиками, зіграли виключну роль у їх художньому сприйнятті чеським композитором [31, с. 160].

Програмно-інструментальні цикли «Слов'янські танці» натхненні дансантими звукообразами «Угорських танців» іншого метра європейської музики – Й. Брамса, особисте знайомство (1879 рік) та плідне спілкування з

яким суттєво вплинуло на авторську свідомість та художню творчість композитора в різних жанрових царинах [6], [31].

Два цикли / зошити «Слов'янських танців» створені на часовій відстані восьми років один від одного. Перший – надруковано в 1878 році, другий – у 1886 р. В системі авторської творчості А. Дворжака вони представлені у двох версіях – камерно-інструментальній (для фортепіано в чотири руки), та симфонічній [1], [12], [31], [32].

Первинною виник фортепіанний цикл. Ідея появи оркестрового аранжування чотириручного фортепіанного твору, що є зразком тембрового переосмислення і симфонізації першоджерела, виникла пізніше. Єдність автентичних першоджерел фольклорного (колективно-авторського) та професійного (індивідуально-авторського) походження утворює в музиці композитора органічну цілісність [15].

Характеризуючи специфіку двох авторських версій циклів «Слов'янські танці» ор. 46 та ор. 72, сучасна представниця одеської наукової школи – О. Щербакова порівнює їх окремі дансанти мініатюри з народно-побутовими сценами або музично-поетичними замальовками. Апелюючи до фортепіанного оригіналу твору чеського майстра (чотириручного фортепіанного дуету), вчена проводить аналогію його звучання із своєрідним тембровим колоритом слов'янського фольклорного інструментарію (зокрема сопілки, цимбал, волинки) [31, с. 160].

За думкою цієї авторки, перспективи появи оркестрової версії, передбачені й «закладені композитором» у раніше створеній ним фортепіанній композиції. Властива оригінальному твору колоритна дансанта образність, сповнена динаміки й водночас поетичної чарівності, в якій інтенсивно перетинаються й контрастно співставляються «лірико-психологічна характерність із гумором, казковістю й елементами героїки» [31, с. 160], інспірує шляхи її симфонізації шляхом політембрового інструментування.

Творчим імпульсом появи нової серії «Слов'янських танців» оп. 72 (1886) слугувало замовлення, отримане чеським композитором від берлінського видавця Фріца Зіброка після низки схвальних відгуків на його оперну і дансатну музику, наданих видатними тогочасними митцями (зокрема Й. Брамса), а також зростаючої популярності раніше створеного одноіменного циклу (оп. 46) та його постійне включення в концертні програми [31], [32], [33].

Згаданий видавець дав поштовх до тієї фази творчості А. Дворжака 1870-х – 1880-х рр., музична мова якої великою мірою була зобов'язана слов'янським музичним образам, настроям та сюжетам [6], [12], [31]. До цієї лінії творчості належать такі твори, як «Слов'янські танці» (оп. 46, 1878 р.), «Слов'янські рапсодії» (оп. 45, 1878 р.), «Струнний секстет A-dur (оп. 48, 1878 р.), Струнний квартет Es-dur (оп. 51, 1879, Мазурка для скрипки (оп. 49, 1879 р.), Концерт для скрипки (оп. 53, 1879 р.), а також симфонія № 6, D- dur (оп. 60, 1880 р.) [1], [33] [34], [35].

У другому зошиті «Слов'янських танців» (оп. 72, 1886 р.), виразні концертні п'єси якого, порівнянно з дансатними творами першого циклу (оп. 46), є більш емоційно стриманими, вдумливими і художньо осмисленими, відбулось сполучення витонченості музичного вислову, авторського художнього узагальнення та утілення національної специфіки [6], [35].

Дансатні цикли А. Дворжака в обох репрезентаціях, завдяки ясності та універсальності викладу, художньо-емоційній експресії зазнали широкий резонанс у світовому культурному просторі, в професійній музичній царині та широкій аматорській слухацькій аудиторії, сприяли увінченню авторського імені чеського композитора в історії музичного мистецтва [32], [33], [38].

Ці оригінальні твори становлять особливу художню цінність завдяки природності втілення слов'янської народно-танцювальної музики, творчо переусвідомленої автором. Національно-характерний мелос, який слугує

тематичною опорою дансантих композицій А. Дворжака, не є прямою цитацією фольклорних першоджерел (на відміну від «Угорських танців» Й. Брамса). Свідомо уникаючи прямого запозичення народного мелосу, композитор створив оригінальні авторські взірці, що уособлюють емоційні піднесені й яскраво народно-танцювальні звукообрази, наближені до фольклорних, наділені етнохарактерними інтонаційно-ритмічними і ладовими рисами слов'янських танців, художньо поетизованих А. Дворжаком [31].

Не використовуючи автентичні народно-дансантих мелодії, чеський композитор спирається на власний музичний матеріал, створений згідно його розумінню танцювальної образності, стилістики танців. Опорою його авторської поетизації слугує певний дансантих прототип або декілька взірців (не обмежених лише слов'янськими танцями), на який вказує характерний метроритм, тип музичного руху тощо [31].

Сучасні науковці (М. Бура [6], О. Щербакова [31]) відмічають у циклі «Слов'янських танців» ор. 46, присвяченому поетизації жанрово-побутових епізодів й образів природи, апелювання до ритміки чеських (фуріант, полька, скочна, соуседка) та сербських народних танців [31].

**За твердженням дослідників, коло слов'янських народно-танцювальних жанрів у циклі ор. 72 розширено завдяки зверненню в окремих номерах твору до чеської шпацирки, словацького одземека, сербсько-хорватського коло [31].**

Провідним драматургічним принципом, властивим для танцювальних циклів А. Дворжака, є принцип контрасту, який діє на усіх рівнях організації художньої цілісності: образно-емоційному, метроритмічному, темповому, підкреслюється чергуванням різних танцювальних образів й характерних типів руху. Даний факт дозволяє стверджувати про формування композиції сюїтного типу, оркестрової танцювальної сюїти, об'єднаної авторською ідеєю симфонізації танцювальних жанрів фольклорного походження, взірців



словянської дансатності, що уособлює спільність пісенно-танцювальної культури слов'янських народів.

Виразним свідченням цього слугує дансатна поліжанровість як наскрізна художня властивість циклу, зумовлена синтезуванням в одному номері рис декількох різних народних танців. Спільним знаменником тут постає метроритм, який дозволяє об'єднати в єдиному просторі номеру декілька тридольних танців різного національного походження та інтонаційної природи (тридольні – австрійський вальс та польську мазурка; дводольні – чеську польку, скочну і галоп тощо) [31].

Кожний номер циклу пронизаний народним духом, дансатним ритмом, тембровою колористикою та варіативним розвитком, посиленням різноманітними симфонічними засобами. Народність тематики, виразових засобів, майстерність симфонічного розвитку сприяли утвердженню нової лінії європейського симфонізму – національно-жанровому.

Блискуча професійна майстерність А. Дворжака у поєднанні з джерелами народного слов'янського мистецтва визначила художню цінність танців [1], [31].

Художнє життя циклів активно продовжується у сьогоденній виконавській практиці. Багатогранність музичних ідей, закладена композитором у цих дансатних творах, інспірувала появу численних версій, створених для різних виконавських складів, у тому числі для оркестру народних інструментів.

## **Висновки до розділу I**

Програмний інструментальний цикл «Слов'янські танці» є знаковим твором в історичному просторі музичного мистецтва, взірцем симфонізації європейської дансатної музики. Він ґрунтується на узагальненій та творчо переосмисленій авторською свідомістю фольклорній інтонаційно-жанровій основі, та складається з художньо-виразних концертних творів, кожний з яких є еталонним репрезентантом танцювальної царини в професійній авторській музиці романтичної епохи. Цикл позиціонується як музичне утілення

глибинних рис національної ментальності, інтонаційно-художній маніфест слов'янського духу, музично-мовний та інтонаційно-жанровий вираз властивостей слов'янської дансантиної культури.

Інструментальний цикл «Слов'янські танці» є свідченням глибокого впливу на композиторську творчість А. Дворжака європейського, передусім слов'янського фольклору (чеського, польського, сербського, українського), який склав підґрунтя його авторського стилю і типу художнього мислення.

Поява цього твору відкрила нові грані репрезентації європейської дансантиної музики у професійній концертній практиці, стилістично зумовленої слов'янським національним мелосом та ритмоінтонаційним комплексом танцювальної музики. Автор спирається на чеські, польські, словацькі та ін. танцювальні різновиди з властивими їм рисами, переосмислюючи їх в умовах професійної інструментальної композиції. Завдяки композиторській інтерпретації ці різновиди постають жанровими домінантами європейської професійної музики, культурними символами.

Твори А. Дворжака поряд з дансантиними композиціями видатних європейських композиторів, зокрема Й. Брамса, Е. Гріга, Ф. Ліста, Я. Сібеліуса, Ф. Шопена, Ф. Шуберта та ін. митців, є визнаними взірцями музичної класики, уособленням ідеалізованого художнього танцю.

## РОЗДІЛ 2.

### СЛОВ'ЯНСЬКИЙ ТАНЕЦЬ № 2 ОР. 72 А. ДВОРЖАКА У ДЗЕРКАЛІ ІНТЕРПРЕТАЦІЙ

#### 2.1 Структурно-композиційні, фактурні та мовностильові детермінанти Слов'янського танцю № 2 ор. 72 А. Дворжака

В жанрово-розмаїтому авторському доробку А. Дворжака особливою художньою цінністю, щирістю мелодійною висловлювання, виразністю утілення рис дансантиності відзначається другий номер з циклу «Слов'янські танці» ор. 72. Цій п'єсі притаманний варіаційний метод розвитку, типовий для народної музики. Ладова мінливість, зіставлення однойменних і паралельних ладотональностей, що створює ефект інтонаційної світлотіні, і є характерною властивістю слов'янської музики, збагачує звуковисотну організацію музичного цілого [6], [31].

Струнко організована, симетрична композиція твору відповідає класичним канонам утілення танцювальної образності в композиторській практиці XIX ст.

Слов'янський танець № 2 побудований у складній тричастинній формі, що є доволі традиційною рисою для дансантиної інструментальної музики XIX ст. Автор апелює до репризної композиції, яка надає художній побудові урівноваженості та завершеності, збалансованості принципів повторності і контрасту, та дозволяє сфокусувати увагу на різноманітті музичного тематизму, представити інтонаційний матеріал в стрункій цілісності.

Танцювальна мініатюра № 2 ор. 72 А.Дворжака вирізняється чіткою метроритмічною організацією, що є основою емоційної експресії і внутрішньої динаміки. Вплетені в музичну тканину твору етнохарактерні ритмоформули, властиві народним танцям слов'янського походження, передусім мазурці, посилюють звукову енергію, підкреслюють життєрадісний характер твору.

У драматургічному плані, перша частина виконує роль експозиції дансантиної образності й демонстрацією провідної музичної теми, яка слугує

інтонаційно-художнім маркером твору. Друга частина виконує функцію розвитку дансанта образності в структурі цілого за логічним принципом контрасту. Цей контраст представлено на різних рівнях: жанровому (модуляція дансанта сфери вальсовості у контексті мазурковості), музично-мовному (мелодико-ритмічному, фактурному, виконасько-виразовому). Проте зазначений контраст відбувається у межах танцювальної сфери, Ця частина надає нові уявлення про жанрову багатогранність слов'янської танцювальності.

При зовнішньому контрасті між частинами твору (крайніми і середньою), спостерігаються також їх спорідненість, виражена передусім у спільній метриці (тридольність, властива вальсовому образу I-ї частини і мазурковим темам II-ї частини). З іншого боку, вона прослідковується на інтонаційному рівні (початковий мотив з хроматичними допоміжними звуками міститься в обох частинах), що надає єдності ритмічно контрастним дансантичним звукообrazам (вальсу і мазурки).

Реприза композиційно урівноважує твір, слугуючи логічним сегментом контрастної драматургії твору, узагальнює інтонаційно-ритмічний «словник» танцювальних тем, представлених у попередніх частинах.

Характерною структурно-композиційною ознакою представленого твору, що віддзеркалює класичний тип формоутворення, є квадратність побудов (періодів, речень), парна періодичність та повторність структурних елементів, що пронизує усі частини музичної композиції. Означена якість властива дансантичній сфері, підкреслює зв'язок інтонаційного шару з танцювальними рухами.

Обрана структурна модель – складна тричастинна репризна форма з контрастним середнім розділом – має внутрішню диференціацію. Так, перший розділ художнього цілого являє собою просту тричастинну форму, що складається з трьох тонально замкнених періодів квадратної будови, внутрішній розподіл періодів на два тотожні (за кількістю тактів) речення з характерною мелодико-ритмічною їх повторністю (8+8 т.). У свою чергу,

кожний період представлений двома восьмитактовими реченнями, які поділяються на квадратні фрази та двотактові мотиви. Наявні парні періодичності завершуються чіткими кадансовими зворотами ( $Kb_4 D_7 + I / VI$ ), які посилюють значення цезур між структурними розділами музичної форми, виокремлюють важливі елементи, що асоціюються з організованими танцювальними рухами й фігурами танцю.

Перший розділ твору презентує викладення провідної теми, яка проводиться тричі з елементами інтонаційного, ритмічного, фактурного варіювання в межах структурно незмінних побудов. Троїчне проведення тридольної теми підкреслює її дансотно-жанрову орієнтацію на елегантну вальсовість, образна семантика якого домінує на початку твору. Ці три періоди є гранями розгортання провідного звукообразу, індивідуалізований мелос якого потребує виразного виконавського втілення і зумовлює різні відтінки його відтворення. Саме на виконавському рівні, завдяки використанню агогіки і динамічної драматургії, артикуляційної стратегії тощо, уможливорюється створення унікального звуковсвіту.

Другий розділ тричастинної композиції побудований у складній репризній двочастинній формі. Він утворює образно-емоційний, жанровий, фактурний контраст крайнім частинам музичної форми. Цей контраст посилюється ладотональними зміщеннями, динамічними коливаннями та калейдоскопічністю тем-образів, які представляють собою різні грані і відтінки слов'янської танцювальної культури.

Обрана структура дозволяє поєднувати різні образи та настрої, властиві музиці народної традиції, сполучати повільні, з енергійними, динамічними типами рухів, створювати розмаїтий і яскравий в образно-емоційному відношенні художній ландшафт, підкреслений виразними мелодико-ритмічними інтонаціями [31, с. 160].

Низка тем-образів, збагачених варіаційним розвитком, тональні контрасти, динамічність розвитку надають музиці середньої частини характер захопливої й барвистої народно-танцювальної сценки.

Зіставлення інтонаційного матеріалу крайніх та середньої частини твору деякою мірою нагадує структуру української думки – фольклорного жанру, побудованого на співставленні протилежних звукообразів, різних настроїв, підкреслених раптовими темповими градаціями.

Музичним структурам другої частини притаманна квадратність, повторна періодичність тематичних елементів, які засвідчують і підкреслюють яскраво виражену танцювальну природу музики даного циклу А. Дворжака.

Реприза у структурі цілого посилює загальну симетрію музичної форми другої частини, надає їй завершеності. Залучена в репризі ремінісценція (уведення тематичного матеріалу середньої частини) слугує засобом інтонаційної спорідненості твору. Мазуркова тема з середньої частини влітається в розвиток заключного епізоду репризи, надає танцю єдності тематичного розвитку. Введення мелодійних поспівок однієї частини в іншу, властиве не лише репризі даної дансатної п'єси, але й багатьом іншим творам циклу.

Невелика кода, з типовим для подібних композиційних елементів фактурним викладом, слугує органічним доповненням фінальної частини, надає їй логічної завершеності.

#### *Мовностильові особливості танцю № 2 ор. 72 А. Дворжака*

Опорою мовностильового комплексу «Слов'янського танцю № 2» ор. 72 А. Дворжака, що вписується у стильовий контекст романтичної доби, слугує централізована функціональна система мажору і мінору. Твір, стиль якого ґрунтується на поєднанні класицистичних та романтичних рис, вирішується у гомофонно-гармонічній фактурі з елементами поліфонізації. Важливу роль у фактурному викладенні музичного матеріалу відіграє мелодизація акордики, широке застосування контрапунктуючих підголосків, які у деяких розділах увиразнюються й сягають самотійної контрапунктичної якості, демонструючи художню майстерність у виразному інтонаційному поєднанні ліній голосів.

Наповнена і виразна гармонія № 2 представлена традиційною акординою класико-романтичного типу. Вона увиразнюється повними функційними зворотами (T – S – D) з використанням обернень субдомінантового септакорду II ступеня, зокрема  $\Pi 6/5$ , альтерованої акордики подвійної домінанти ( $DD 6/5$ ,  $DD VII 7$ ). Ознаками «романтизації» акордової вертикалі слугують на завершення гармонічних зворотів (зокрема у першому розділі музичної композиції) тризвуком VI ступеня, що посилює ефект «незавершеної» розповіді, створює елегійний настрій, викликає алузії з ранньоромантичним мелосом шубертовських вокальних мініатюр (зокрема «Ave Maria»).

Гармонія першої частини твору, вирішеної в ладотональності *e-moll*, будується на традиційній акордиці, що представлена у межах класичного періоду повторного типу. Звертаючись до розгляду початку періоду, слід зазначити, що гармонію його першого, восьмитактового речення, що складається з двох чітко окреслених фраз квадратної будови (4+4 такти) утворює послідовність:  $I - V^4_3 - I_6 - II^6_5 - DD - K^6_4 - V^6 - VI$ . Згідно представлених схемі, дана послідовність охоплює усю повноту ладогармонічних функцій (T–S–D), включає прохідний зворот, містить альтероване співзвуччя (DD у передкадансовій зоні) та завершується перерваним кадансом ( $V^6 - VI$ ).

Романтичний вектор цієї побудови підкреслюється застосуванням співзвуччя домінанти з секстою (так званої, «шопенівської» домінанти) – гармонічного засобу, що активно застосовується в творчості композитрів-романтиків, особливо Ф. Шуберта, слугує маркером гармонічної мови романтичного типу. Використання «шопенівської» домінанти стає характерною гармонічною рисою, властивою заключним зворотам двох періодів простої тричастинної структури I-ї частини твору, окрім 3-го періоду, який досягає у своєму розвитку тонічної стійкості, підкреслюючи, тим самим, замкненість викладу, завершеність музичної думки. Гармонічний план другого речення має тотожний зміст з ознаками варіювання:  $I_6 - IV - DD - K^6_4 - V^6 - VI - II_7 - V_7 - I$ . Звертає увагу наявність ознак романтичної

гармонії, зокрема активне використання «шопенівської» домінанти у перерваних каденціях кожного періоду (D7 «із секстою» – VI).

У другому періоді суттєві зміни у гармонічному плані не спостерігаються, порівняно з раніше «заданою» функційною послідовністю. Проте автор у межах чітко лаконічних квадратних структур застосовує прийоми мелодико-гармонічного варіювання, фактурного оновлення у викладі інструментальних партій, що сприяє насиченню звучання. Музична тканина фортепіанної партії, презентована на початку періоду з фактурним ущільненням, поступово розріджується.

У процесі розгортання музичного матеріалу третього періоду, застосовується секвентний розвиток та еліптичне зміщення теми в ладотональну сферу *Fis-dur*, що сприяє її інтонаційному оновленню і збагаченню. За умов структурної спорідненості та симетричності трьох граней викладу тематизму – поява нової ладотональності призводить до значного контрасту. У межах ладогармонічного комплексу твору, здійснена модуляція в першому реченні третього періоду утворює віддалене співвідношення: *e-moll* – *Fis-dur*, що слугує маркером переходу в третю ступінь спорідненості і є властивою ознакою музики романтичної доби.

Реприза I-ої частини містить елементи хроматизації, посилення ладогармонічного напруження, відбитого у використанні зменшеного септакорду (зм.DDVII<sub>7</sub>). Поява низки тональних відхилень та зіставлень наприкінці частини, гармонічне загострення у передкадансовій зоні третього періоду слугує засобом динамізації образу.

Гомофонно-гармонічна фактура, властива I-й частині, диференціюється на провідну мелодійну лінію (рельєф), функцію якої виконує партія домри, та акомпануючу (фон), роль якої здійснює фортепіанна партія, яка містить основне гармонічне навантаження та слугуючи змістовним наповненням.

Фігураційна за типом, рухлива за характером багатоголосна тканина фортепіанної партії побудована на принципах гармонічного складу з ознаками поліфонізації (включення контрапунктичних ліній-підголосків).



Плавний і хвилеподібний рух супроводу слугує виразною підтримкою солюючому голосу домри та гармонічним доповненням провідного мелосу, що вирішується в підкреслено ліричному настрої.

Друга частина дансанта композиції контрастує крайнім розділам на образно-емоційному, інтонаційному, ладовому, жанровому, фактурному, метроритмічному рівнях. Унаочненням зміни образного плану слугує авторська ремарка *scherzando*, надана в тексті, що підкреслює оновлення танцювальної образності, її розгорнення в руслі грайливої семантики. Музичний матеріал цієї частини, побудованої у двочастинній репризній формі, містить низку різноманітних за характером танцювальних образів. Провідною дансантичною сферою у цій частині є мазурка, на що вказує тридольний метр з характерною акцентуацією першої долі, відповідний ритмічний малюнок мелодії і тип фактури супроводу.

Кожна структурна складова другої частини (її речення, фрази) відзначається ритмічною варіантністю, внутрішнім наповненням, зумовленим зверненням композитора до різножанрових танцювальних джерел. Калейдоскопічність останніх підкреслюється зміною типу викладу (партія фортепіано), застосуванням фактурної варіантності, гри ритмічними моделями, залученням триольного, пунктирного ритму, фігураційного руху шістнадцятими тривалостями тощо.

Гнучкість нюансування, активність застосування мікрокрещендо, агогічних градацій (уповільнення та прискорення темпу) підкреслюють рухливість і, відповідно авторській ремарці, грайливість мелосу цієї частини. Застосування різноманітних штрихів у домровій та фортепіанній партіях посилює танцювальний характер центральної частини твору.

Перший період другої частини містить ладотональні зрушення у споріднені сфери - *C-dur* та паралельну їй тональність *a-moll*. Зміна масштабу тематичних структур, висвітлена у періодичності двотактових фраз (2+2 тт.), порівняно зі структурою фраз у першій частині, підкреслює перевагу ігрової

логіки, змінюваності образів та загострює увагу на домінуючій дансантичності рухливого, активного типу із загостреною ритмікою.

У другому періоді середньої частини, що є новою гранню розвитку музичної образності, з'являється стримана за характером хоральна тема, викладена в акордово-гармонічній фактурі. Її епізодична поява змінюється поверненням до танцювальної сфери. Залучення у другому реченні центрального епізоду шеститактових побудов, які контрастують попереднім восьмитактним структурам речень, постаючи чинником оновлення музичного матеріалу.

Третій період характеризується прозорістю фактурного викладу, зростанням ролі гармонічної фігурації. Варіювання, агогічні коливання (*росо stringendo*) слугують посиленням емоційної експресії. Наприкінці частини посилюються засоби мелодизації фактури шляхом використання підголосків.

## **2.2. Вектори художнього прочитання «Слов'янських танців» оп. 72**

### **А. Дворжака в інструментальній сфері: досвід компаративного аналізу**

Оркестрова версія «Слов'янського танцю № 2» оп. 72 Антоніна Дворжака є взірцем симфонічного узагальнення фольклорно-інтонаційних образів, креативного відбиття ритміки слов'янських дансантичних жанрів, художньої інтеграції фольклорного та професійного типів мислення, традиційних і новаторських елементів, віддзеркалених в композиційній структурі та фактурній організації інструментальної композиції [35].

П'єсам циклу притаманна мелодична ясність та ритмічна характерність, типова для танцювальних жанрів слов'янської музики. А. Дворжак шляхом витонченої оркестровки вшановує народні традиції. Через захоплюючу енергію «Слов'янських танців», переплетення різних етнохарактерних елементів що вирізняються автентичністю й культурною глибиною, композитор передає унікальні риси слов'янської фольклорної спадщини, традиційні ритми та інтонації чеської, польської та ін.

слов'янської народної музики, які викликали відчуття духовної єдності й національної самосвідомості [6], [31], [37]

Побудовані на дансантий основі, оркестрові взірці танців ор. 72 є свідченням майстерності та універсальної здатності А. Дворжака щодо авторського узагальнення та симфонізації фольклорної образності, утіленої у витонченій оркестровці поза прямої цитації етнотрадиційних джерел [38].

Дансантий тематизм симфонічної версії «Слов'янських танців» зазнає фактурно-гармонічного розвитку та темброво-інструментального переосмислення оркестровими засобами. Віртуозне використання А. Дворжаком інтонаційного й ритмічного варіювання мелосу, що забезпечує рухливість образів, підпорядковане головній художній меті – створенню музичними засобами яскраво колоритних, майже візуалізованих сцен, що виступають уособленням етнонаціонального характеру танцювальної образності. Інтенсивність і гнучкість жанрових модуляцій, презентованих у межах танцювальної сфери, засвідчує здатність до відтворення А. Дворжаком образно-сислової сутності й енергетичного потенціалу, закарбованого у слов'янській дансантий, переданої крізь призму індивідуального художнього бачення [6], [13], [31], [34].

Запропонована А. Дворжаком оркестрова версія «Слов'янських танців» постає уособленням жанрового симфонізму на дансантий ритмоінтонаційній основі, презентантом царини узагальненої танцювальності. Симфонізований варіант твору, в якому органічно поєднуються традиційні елементи з майстерно використаною витонченою тембровою драматургією, застосованою в контексті тенденції художнього трактування фольклорної дансантий в професійній авторській творчості. Ця тенденція отримала стійкі ознаки в європейській музиці другої половини XIX століття й віддзеркалює романтичні пошуки у сфері композиторського фольклоризму [15]. У цьому сенсі «Слов'янські танці» чеського майстра опиняються в ряду таких художньо цінних, еталонних взірців світової музичної літератури

романтичної доби, як «Угорські танці» Й. Брамса, «Норвезькі танці» Е. Гріга та ін. [12], [131].

З іншого боку, звертаючись до симфонізації стилізованих народних мелодій, автор своїм твором ініціює нову тенденцію у сфері фольклоризму, розвиток якої в наступні десятиліття відбуватиметься у контексті неофольклористичних стильових пошуків. Через включення мелодики та ритмоелементів слов'янських танців А. Дворжак передає енергію фольклорних дансантих рухів, та шляхом симфонізації підносить їх до високого рівня концертної репрезентації, відтворюючи діалогічний простір між фольклорними явищами національної музичної культури та професійною творчістю академічної музичної традиції.

Образно-емоційна глибина дансантих твору забезпечується комплексом взаємопов'язаних виразових засобів і прийомів оркестрового письма. Так, в оркестровій версії «Слов'янського танцю № 2» А. Дворжак використовує розмаїту інструментальну палітру, що надає глибини та тембрової різноманітності композиції. Оркестровка розрахована на парний склад оркестру, властивий класико-романтичній добі. Завдяки зверненню до повного оркестрового складу А. Дворжак зберігає енергійність і дансантих виразність, водночас залишаючи місце для втілення образності в широкому діапазоні (від ніжної лірики, сповненої елегійності до палкучої експресії) [31].

Новаторські прийоми оркестрування, застосовані А. Дворжаком, надають «Слов'янському танцю № 2» особливої виразності і витонченості. Майстерно поєднуючи протягом композиції різні інструментальні тембри, автор досягає колористичних звуко ефектів. Так, засобом збагачення фольклорно-тематичних елементів слугує темброва узгодженість дерев'яних духових зі струнними. Крім того, використання динамічних контрастів і ритмічних варіацій наповнює танець емоційною глибиною. У той же час, оркестрові барви використано економно й вибірково. Переваження негучної

звучності призводить до використання звучання tutti в переважно кульмінаційних зонах [31], [32], [33], [38].

Виняткова художня цінність, професіоналізм, глибоке національно-культурне підґрунтя зумовили стійка популярність «Слов'янських танців» в світовому музично-академічному просторі. Ці якості сприяли ствердженню циклу в музичній культурі як естетичного еталону, класичного феномену симфонізації дансатної музики.

Драматургія «Слов'янського танцю» № 2, ор. 72 впливає на усі перекладацькі версії. Численні аранжування цього та інших номерів циклу, здійснені для різних складів, набули широку реалізацію в концертно-викладацькій сфері. Вони відзначені захоплюючим слухацьким сприйняттям, й засвідчують художню цінність і світову культурну значущість твору [2].

*Особливості прочитанні Слов'янського танцю № 2 в аранжуванні Ф. Крейсера для скрипки та фортепіано.*

В низці своєрідних версій-інтерпретацій дансатного циклу А. Дворжака ор. 72 та його окремих музичних номерів виокремлюється камерно-інструментальне прочитання «Слов'янського танцю» № 2 в аранжуванні Ф. Крейсера для скрипки та фортепіано [1], [6], [31].

В аранжуванні «Слов'янського танцю» № 2, здійсненому Фріцем Крейслером для камерного виконавського складу, – скрипки та фортепіано – зберігається авторський композиційний план, гармонічна тканина оригіналу – важливі чинники, які уможливлюють розкрити усю темброво-виконавську палітру твору, забезпечити збалансованість виразних мелодійних ліній та гармонічних послідовностей, підкреслити динаміку їх кореляцій.

Камерно-інструментальна версія циклу А. Дворжака забезпечує оригіналу (в його новому тембровому забарвленні) динаміку взаємодій між партіями фортепіано та скрипки, різноплановий звуковий простір, який передає дух слов'янської танцювальної культури. Скрипково-фортепіанне трактування оркестрового взірця передає темброву палітру інструментів,

підкреслює узгодженість своєрідності контрастних ритмів, енергію та життєрадісність танцювальних образів, та водночас створює ліричні відчуття ностальгії й душевної теплоти. Основні оркестрові засоби Ф. Крейсlera використовує через розширені фортепіанно-виконавські прийоми [31].

Фортепіанна партія, представлена у перекладацькій версії симфонічного твору утіленням оркестрового звучання, несе на собі декілька важливих функцій (гармонічної підтримки, тембрової колористики, образно-емоційного навантаження й фактурного наповнення тощо) та постає концентрованим виразом розмаїття й фонічної багатогранності оркестрових тембрів. Досягнення звучності, релевантної оркестровій якості, досягається шляхом охоплення усіх регістрів фортепіано, застосування фактурних дублювань, розмаїття прийомів фортепіанно-фактурного викладу, поєднання акордово-гармонічної та мелодизовано-поліфонічної складових, широкого використання засобів педалізації, артикуляційно-штрихового комплексу.

Гармонічна основа твору А. Дворжака, зосереджена у перекладацькій версії в партії фортепіано, огортає сольну лінію, дозволяючи утілювати широкий спектр виразних засобів. Ця тонка взаємодія мелодико-гармонічних чинників особливо відчутна в кадансових епізодах, де інтонаційна напруга, створена дисонуючими співзвуччями для посилення образно-емоційного впливу, зазнає логічного розв'язання [31].

Інструментальна взаємодія скрипки та фортепіанної партій в аранжуванні «Слов'янського танцю № 2», ор. 72, здійсненому Ф. Крейслером, створює багату звукову палітру, яка виявляє унікальні властивості кожного інструмента. Скрипка виконує переважно мелодичну функцію, підкреслюючи образно-емоційну сторону твору, розкриває дансantну експресію, тоді як фортепіано надає гармонійну підтримку, повноту звучання та ритмічний імпульс. Моменти контрапунктування скрипкової та фортепіанної партій, присутні у творі, посилюють прояви ансамблевої злагодженості, інструментального діалогу, важливого для камерно-ансамблевої сфери.

Гнучкі темброві переходи, різноманітні образні плани, що збагачують звукову палітру оркестрової версії твору, зберігаються також і в аранжування Ф. Крейслера. Зокрема, тонка поетизація дерев'яних духових інструментів (флейт, гобоїв) у мелодійних епізодах, що змінюється потужним звучанням мідної групи у кульмінаційних моментах, реалізується в партії фортепіано шляхом регістрових переключень та динамічного посилення [31], [33]

Співставлення насичної фактури партії фортепіано та прозорості викладу партії скрипки поглиблюють емоційну виразність твору. Цьому сприяє тонке нюансування кожної фрази, тембровий контраст кантиленного наспіву скрипки та насиченого звучання фортепіано, що є важливим фактором динамічного розвитку інтонаційного матеріалу.

Важливими у розгортанні художньої концепції твору є епізоди контрапунктичної взаємодії сольної партії скрипки (виразника мелодичної лінії) та партії фортепіано, що гармонічно підтримує й огортає мелос виразними підголосками, які посилюють відчуття інструментального діалогу, сприяючи збагаченню тканини твору й поліфонічному ускладненню його фактури.

### **2.3. Репрезентація «Слов'янського танцю № 2 ор. 72 А. Дворжака в домровій виконавській версії Б. Міхєєва**

Важливу лінію домрового виконавства сучасності, наряду з озвученням оригінальних творів, становить адаптовані для цього інструмента перекладення, аранжування й транскрипції різножанрових авторських зразків, які призначені для камерно-ансамблевого і сольного втілення [13].

Найчастіше у домровому виконавстві запозичується репертуар зі скрипкової сфери, що позиціонується як найбільш органічний для домрового відтворення [28]. Наряду з автентичними скрипковими творами, в мистецькій практиці застосовуються художні перекладення для скрипки і фортепіано, формуючи корпус творів подвійної (виконавської та транскрипторсько-

перекладацької) інтерпретації інтонаційного першоджерела, в якій оригінал постає у двох темброакустичних версіях: скриповій – домровій [13], [5].

Взірцем подібної інтерпретації художніх творів на сучасному етапі є виконавська версія № 2 з циклу «Слов'янські танці» ор. 72 в домровому прочитанні Б. Міхєєва – видатного українського домриста, композитора, диригента, педагога, яскравого інтерпретатора і виконавця [23].

Основою домрової інтерпретації «Слов'янського танцю» № 2 ор. 72 у виконавському прочитанні Б. Міхєєва постає аранжування цього твору, здійснене Фріцем Крейслером для скрипки та фортепіано.

У розмаїтій палітрі народно-академічного інструментарію домра відзначається органологічною специфікою, унікальними темброакустичними властивостями, своєрідністю артикуляційних засобів і комплексом техніко-виконавських прийомів [14]. Камерність звучання цього виразного струнно-щипкового інструменту, зумовлена його іманентною природою, у сполученні зі здатністю до яскравої виконавської віртуозності засвідчують величезний потенціал домри до розкриття різноманітної інтонаційно-художньої образності [9], [29].

Домрове відтворення дансантичного твору А. Дворжака вимагає глибокого розуміння змістових характеристик інтерпретованого взірця, досягнення закономірностей композиторського стилю, фактури, національної ритміки та відтворення характеру слов'янської танцювальності. У цьому аспекті важливим стає пошук виконавського балансу між збереженням автентичної художньої сутності оригінального твору, його мистецько-художнім перекладом та фактурно-виконавською адаптацією [26].

Перша частина загальної композиції художнього цілого побудована у простій тричастинній формі. Кожний з трьох її періодів має повторну структуру, складається з шістнадцяти тактів, внутрішньо диференційованих на квадратні речення, які, за парно-періодичним принципом розподіляються на дві чотиритактові фрази. Окреслена структурна ієрархія чітких і



лаконічних побудов, підкреслена ясною гармонією, виявляє танцювальну жанрову природу твору, орієнтацію на класичне дансантичне мислення.

Центральна тема, що формує інтонаційний зміст крайніх частин твору, в усіх виконавських прочитаннях проводиться на початку розгортання першого періоду в динаміці *piano*. Поетичність, художня виразність виконавського вирішення твору з найбільшою силою проявилася у відтворенні Б. Міхєєвим ліричній спрямованості теми крайніх розділів.

Характерною якістю темброво-виконавського домрового відтворення танцю слугує індивідуальність застосування штрихової палітри. Так, у скрипковій виконавській версії розкриття тематизму здійснюється за допомогою використання *detache*. В домровій версії, в силу органологічних особливостей та специфіки звуковідтворювання на цьому інструменті цей штрих надважко застосувати [29].

Виразність елегійного мелосу у домрово-виконавському втіленні досягається завдяки застосуванню прийому *tremolo*, яким відтворюються всі проведення теми. Задля отримання тембровофонічної насиченості та повноти звучання, домрове звуковидобування даного прийому здійснюється виконавцем за допомогою використання медіатора шляхом натиску на кожний звук. У першому періоді домрове виконання *tremolo* досягається ненав'язливим, м'яким умовно-легатним засобом [11], [14].

Другий період, позначений авторською ремаркою *poco più crescendo*, у домрово-виконавському прочитанні Б. Міхєєва набуває більш глибокого звучання та відтворюється з суттєвим наростанням сили звучання. Застосоване майстром поступове посилення динаміки, збільшення звукового діапазону у розгортанні теми інтенсифікує вихідний елегійно-ліричний звукообраз, підкреслює його мелодичну виразність та романтичну ауру.

Проведення теми у третьому періоді супроводжується незначним прискоренням темпу (у відповідності до композиторської позначки *poco stringendo*) та динамічним посиленням звучності (*crescendo*, тт. 33–36). У домровому відтворенні спостерігається активізація уваги до кожного

виокремленого, диференційованого тремлюючого звуку у процесі виконання мелодико-тематичних побудов (фраз і мотивів).

Поступове накопичення емоційної експресії в процесі інтонаційного розвитку тематичного матеріалу завершується місцевою кульмінацією, динамічне наповнення якої коливається у межах *tr*. Вершинний момент цієї «тихої» кульмінації супроводжується у виконавській версії Б. Міхєєва раптовим припиненням звучності із «зняттям» тремлюючого звуку. Застосування у цей момент *фермати* слугує важливим засобом семантичної зупинки, загострення уваги на значущості і виразності кульмінаційного моменту у розгортанні музичної події.

Виклад провідної теми у третьому періоді першої частини позначений фактурним варіюванням фортепіанного оточення солюючої домрової партії. Третє проведення, слугуючи наступною фазою розгортання ліричної образності, характеризується посиленням динаміки, роль маркується досягнення загальної кульмінації в межах I-ї частини твору загалом, яка припадає на останню фразу другого речення її заключного періоду.

Таким чином, фактурно-динамічні засоби й артикуляційно-штрихові виконавські прийоми слугують вагомими чинниками збагачення провідного звукообразу, озвучення якого у процесі розвитку в межах I-ї частини не втрачає свого ліричного образного змісту, доповненого новими художніми властивостями та інтонаційно-смісловими нюансами. Трифазність послідовного розгортання неквапливої елегійної теми з ознаками вальсовості, відповідна усім композиційним елементам I частини (ініціювання вихідного звукообразу, його розвиток та узагальнення), сприяє збереженню художньо-змістовної цілісності, самоствердженню образної семантики авторського твору.

У виконавському прочитанні дансанта твору А. Дворжака досвідчений музикант-інтерпретатор Б. Міхєєв, прагнучи зберегти інтонаційну ауру авторського твору, акцентує увагу на посиленні домрово тембрової колористики та звукозображальних виконавських прийомів. При

цьому зберігається високий виконавсько-технічний рівень, детермінує дотримання справжньої віртуозності.

Тема I частини розкривається за допомогою основних домрово-виконавських прийомів (*tremolo*, *glissando*, різновиди ковзань, зокрема октавні ритмічні ковзання, гра біля підставки тощо) і штрихової палітри, що застосовується у сфері домрового виконавства: *staccato*, *pizzicato*, у тому числі демферне *pizzicato*, акордової *pizzicato*, одноголосний дубль-штрих, дубль-штрих в подвійних нотах.

У процесі виконавського відтворення дансантих образів Б. Міхеєв застосовує різні види *glissando*, звертається до широкого спектру штрихів. Зокрема, домінуючим у виконавсько-штриховій палітрі майстра щодо втілення танцю А, Дворжака є різноманітно трактуваний прийом *tremolo*: насичене – з великою амплітудою коливань; широке, зумовлене використання широти амплітуди і значного обсягу медіатора та коротке, виникає з малої кількості ударів медіатором по струні.

Ключову роль у передачі образного змісту «Слов'янського танцю №2», ор. 72 А. Дворжака у домровому виконанні відіграє динамічна драматургія, що уможливорює здійснити глибоко особистісну та виразну інтерпретацію твору, сприяє значному впливу на емоційне сприйняття. Динамічні контрасти, агогічні коливання, майстерно використані впродовж композиції, збагачують музичну тканину, створюють захопливе слухове враження, дозволяючи передавати у різних епізодах широкий спектр почуттів — від лагідних до гнівних.

Так, зокрема, відтворені в домровій партії епізоди тихої звучності, які домінують у структурі цілого, викликаючи відчуття ліричних роздумів-спогадів, посилюють елегійний настій твору, заданий у першій частині, та підтверджений його ремінісценцією в репризі твору. Тонке нюансування, відтворене виконавцем у сольній партії, вражає емоційною чуттєвістю й захопливістю у створенні звукової аури.

Звученнєвий простір домрового втілення перекладацької версії-інтерпретації «Слов'янського танцю №2», запропонованої Б. Міхєєвим, значно збагачують агогічні засоби, використання *rubato*, які підкреслюють романтичний контекст виконавської інтерпретації цього художнього твору. Застосування агогіки, дозволяючи виконавцю дещо відступати від темпової заданості, й посилюючи виконавський імпульс до вільного розкриття художніх емоцій, в єдності з гнучким нюансуванням посилює загальну експресивність і й інтонаційну чуттєвість твору. Так, уповільнюючи темп під час виконання мелодійно зворушливої теми I частини твору, Б. Міхєєв підкреслює приховану емоційну глибину музичного образу, та створює контраст із більш активним в інтонаційно-ритмічному відношенні дансантичним другим розділом танцювального твору. Темпоральна гнучкість, застосована Б. Міхєєвим, посилюючи емоційну схвильованість звуковідтворення, внутрішню експресію у домровому вислові інтонаційної думки, увиразнює звукову палітру, індивідуалізує й збагачує виконавську інтерпретацію особистісним досвідом відтворення власного світовідчуття та розуміння художнього твору А. Дворжака, й підкреслює унікальність його виконання.

Принципово важливим і майже основоположним для виконавського вирішення авторської концепції загалом та для домрової інтерпретації «Слов'янського танцю №2» А. Дворжака зокрема, є досягнення художньо-збалансованої кореляції динамічних та агогічних чинників відповідно вибудованій виконавсько-інтерпретаторській драматургії твору.

## **Висновки до Розділу 2**

Поєднання глибоко осмисленої динамічної стратегії з агогічними прийомами під час виконавського відтворення музичної тканини перекладацької версії посилює й унаочнює приховану інтонаційну енергію, закладену у творі, й реалізовану під час виконавської інтерпретації.

Застосування Б. Міхєєвим у домровій виконавській версії № 2 численних мікрокрещендо, а також більш активних, іноді раптових проявів

зростання динаміки, повільних динамічних модуляцій в синтезі з темповими прискореннями, агогічними коливаннями посилюють розмаїття почуттів, урізноманітнюють діапазон емоційного напруження (особливо у крайніх частинах твору). Фрагментарні уповільнення темпу (у межах фраз), доповнені витончено інкрустованим *diminuendo* – семантичним прийомом звукозгасання, у художньому сполученні відіграють суттєву роль у виконавській драматургії твору, реалізації інтерпретаційної концепції, слугують чинниками розв'язання емоційного напруження. Взаємодія темпоральності і динаміки у художньо-виконавському вимірі музичного твору слугує інтонаційно-художнім виразом діалектики факторів динаміки і статичності, експресії і спокою тощо, властивих музиці як мистецтву.

Гнучке відтворення цієї взаємодії у виконавському процесі демонструє художню майстерність виконавця-митця, підкреслює емоційну глибину і багатогранність виконавське відтворення образного змісту.

Слугуючи потужним чинником вираження, синергія виконавсько-інтерпретаційних засобів відтворення вихідної інтонаційної образності слугує чинником впливу на слухацьке сприйняття та активує художню увагу слухацької аудиторії до розгортання музично-творчого процесу.

## ВИСНОВКИ

Здійснене дослідження, спрямоване на виявлення сутності і специфіки домрової інтерпретації «Слов'янських танців» ор. 72 А. Дворжака, дозволяє дійти наступних висновків.

В результаті проведеного дослідження мета теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту – виявити особливості домрового виконавського трактування «Слов'янських танців» № 2 ор. 72 Антоніна Дворжака у перекладацькій версії для скрипки і фортепіано – досягнута. Поставлені в ході теоретичних розвідок завдання – виконані.

На основі вивчення теоретичних джерел окреслено дансантичну сферу композиторського самовираження Антоніна Дворжака як віддзеркалення художніх інтенцій європейської музики романтичної доби.

Інструментальний цикл «Слов'янські танці» А. Дворжака розглянуто як художній феномен та об'єкт музикознавчого дослідження. Розкрито семантичну роль дансантичності в контексті авторського стилю А. Дворжака та в системі мислення митця, охарактеризовано значення «Слов'янських танців» у творчій спадщині композитора. Визначено семантичні зв'язки твору А. Дворжака з етнотрадиційними жанровими джерелами слов'янського походження.

На основі музикознавчого аналізу виявлено структурно-композиційні, фактурні, жанрові, ладогармонічні та мовностилістичні особливості «Слов'янського танцю» № 2, ор. 72, які зумовили специфіку його художніх (композиторсько-перекладацької та виконавської) інтерпретацій.

Здійснено компаративний аналіз мовностильового комплексу авторського оригіналу твору А. Дворжака та його версії для скрипки і фортепіано на основі музикознавчої аналітики первинного і вторинного музичних текстів. Розкрито специфіку художнього прочитання «Слов'янських танців» ор. 72 А. Дворжака в різних інструментальних версіях (оркестровій та скрипково-фортепіанній).

Досліджено специфіку домрового відтворення Слов'янського танцю № 2, ор. 72 А. Дворжака у виконавському прочитанні Б. Міхєєва. Доведено, що домрове виконавське прочитання «Слов'янського танцю» А. Дворжака є взірцем інтонаційно-художньої звуореалізації однієї з версій (скрипково-фортепіанної) авторського твору – первинно чотириручного фортепіанного дуету, текст оригіналу якого зазнав подвійну композиторсько-перекладацьку інтерпретацію та темброву реалізацію в нових фактурних і темброво-акустичних умовах.

В роботі виявлено особливості домрового виконавського трактування «Слов'янських танців» № 2 ор. 72 Антоніна Дворжака у перекладацькій версії для скрипки і фортепіано з позицій художньо-виразових, тембрових і технічних особливостей інструмента, а також розкрити характер відтворення та переосмислення художньо-стильових властивостей оригінального музичного матеріалу в інтерпретаційній версії.

Підкреслено, що домрова інтерпретація «Слов'янських танців» ор.72 сприяє утвердженню універсальних властивостей цього інструмента, здатного репрезентувати складні інтонаційні концепції, жанрові та художньо-стильові явища академічного мистецтва.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антонін Дворжак — біографія композитора [Електронний ресурс]. URL: <https://uk.salvemusic.com.ua/antonin-dvorak-antonin-dvorzhak-biografiya-kompozitora/>
2. Антонін Дворжак [Електронний ресурс] // *Вікіпедія: вільна енциклопедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Антонін\\_Дворжак](https://uk.wikipedia.org/wiki/Антонін_Дворжак)
3. Бабіч Л. В. Одеська музична академія як осередок українського домрового мистецтва : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2023. 164 с. URL: <https://odma.edu.ua/wp-content/uploads/naukove-obgruntuvannya-babich-l.v.-1.pdf>.
4. Білозерова, О. Музично-критичний текст: функції, жанри, структура аргументації // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство, 2017. № 1 (Вип. 36). С. 5–10.
5. Білоусова С. Композиторська творчість як фактор академізації домрового виконавства. *Grail of Science*. 2023. № 28. С. 475–477.
6. Бура М. Я. Вплив слов'янського фольклору на творчість А. Дворжака : бакалаврська робота. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2021. 48 с.
7. Головей В., Кашаюк В. Теоретико-методологічне підґрунтя інтерпретації музики: дослідження, аналіз, перспективи. *Fine art and culture studies*. 2022. № 4. С. 12–20. URL:
8. Давидов М. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник. К. : НМАУ, 2010. 400 с.
9. Данилюк Я. Домра та українська музична ідентичність: культурний вимір. *Імідж сучасного педагога*. 2025. № 5(224). С. 151–158.
10. Данилюк Я. Концерт для домри з симфонічним оркестром Д. Клебанова в контексті розвитку жанру. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. № 25. С. 152–170. URL:



11. Данилюк Я. Розвиток домрового виконавства в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на порубіжжі ХХ–ХХІ століть. *Аспекти історичного музикознавства*. 2019. № 18. С. 120–140.
12. Дворжак Антонін. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1: [А – Д] / гол. редкол. Г. Скрипник. Київ : ІМФЕ НАНУ, 2006. С. 585.
13. Єрмоменко А. С. До питання перекладення фортепіанних творів для чотириструнної домри та фортепіано: фактурні та інструментально-звукообразні особливості. *Музичне мистецтво і культура*. 2020. Т. 1, № 31. С. 260–269.
14. Кольц І. Домра та її роль в контексті вітчизняної культури ХХ століття. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. 2019. Вип. 2(41). С. 18–24.
15. Коновалова І. Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph* : монографія. Riga, 2020. Р. 220–240.
17. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культури ХХ століття: модуси теоретичного осягнення : монографія. Х. : ТОВ «Планета-Принт», 2018. 480 с.
18. Костенко О. Педагогічні традиції виконавства на домрі в Харкові ХХІ століття. *Аспекти історичного музикознавства*. 2021. № ХХІІ. С. 27–53.
19. Коханик І. Інтертекстуальність та проблема стильової єдності музичного твору // Київське музикознавство. Текст музичного твору: практика і теорія. Київ : НМАУ ім. Чайковського, КДВМУ ім. Глієра, 2001. Вип. 7. С. 90 – 96.
20. Лігус О.М., Лігус В.О. Проблема стилю в музикознавчих дослідженнях: досвід систематизації. *Young Scientist*. No 1 (53). January, 2018. С. 673-676.

21. Максименко І. Основні тенденції розвитку українського домрового концерту. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2008. № 1. С. 129–134.
22. Маркова О. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції // *Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник*. Київ, 2009. С. 4–13.
23. Міхєєв Борис Олександрович / Л. В. Беляєва, І. І. Снедков, Л. А. Снедкова // *Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ*. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2019. Режим доступу: <https://esu.com.ua/article-68941>.
24. Москаленко В. *Лекції з музичної інтерпретації : навч. посіб.* Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
25. Москаленко В. Про розуміння музичного твору // *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського: зб. ст. Вип. 20 : Музичний твір : проблема розуміння*. Київ, 2002. С. 3-13.
26. Москаленко В.Г. Про специфіку музичної інтерпретації // *Київське музикознавство*. Вип. 2. К., 1999. С. 23–32.
27. Польська І. І. Методологічна проблематика в сучасному музикознавстві // *Культура України : зб. наук. пр.* Харків : ХДАК, 2014. Вип. 46. С. 267–275.
28. Сліпченко К. Д. Нові виміри звукообразу домри в українській музиці останньої чверті ХХ – першої чверті ХХІ століття. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. Т. 2, № 31. С. 284–297.
29. Форманюк І. Твори для домри соло у формуванні звукового образу інструмента. *Музичне мистецтво і культура*. 2017. № 24. С. 403–415.
30. Чеботаренко О. В. Музичний текст: структура та проблеми інтерпретації. *Наукові записки / ЦДПУ ім. В. Винниченка*. Вип. 157. 2017. С. 138-141.

31. Щербакова О. «Слов'янські танці» Антоніна Дворжака в інструментальних аранжуваннях. *Слобожанські мистецькі студії*. 2025. № 1. С. 158–162.
32. Antonín Dvořák [Електронний ресурс] // Encyclopaedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Antonin-Dvorak>.
33. Beckerman, M. (ed.). Dvořák and his world. Vol. 4. Princeton University Press, 1993.
34. Beveridge D. R. Antonín Dvořák and the Concept of Czechness. *Clavibus Unitis*, 7/1, 2018. P. 11–26.
35. Branda E. Representations of Antonín Dvořák: A Study of His Music through the Lens of Late Nineteenth-Century Czech Criticism. Diss., 2014.
36. Brahms [Електронний ресурс] // *Classic FM*. URL: <https://www.classicfm.com/composers/brahms/>
37. Branda E. "A Scrim of Romantic Nationalism": Audience Perceptions of Dvořák in Late Nineteenth-Century Prague. *Acta Musicologica*, 95(1), 2023. P. 57–74.
38. Dvořák: Best Works and Symphonies [Електронний ресурс] // *Classic FM*. URL: <https://www.classicfm.com/composers/dvorak/best-works-symphonies/>
39. Houtchens A. Antonín Dvořák. In: *Nineteenth-Century Choral Music*. Routledge, 2013. P. 392–401.
40. Longyear R. M. Antonín Dvořák, Musician and Craftsman. *Journal of Research in Music Education*, 18(1), 1970. P. 92–94.
41. Pyle F. Form, Style, and Influence in the Chamber Music of Antonin Dvořák. Diss. University of Oregon, 2017. 125 p.