

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

ШЕПЕЛЬ ЄВГЕНІЯ ЮРІЇВНА
**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ МАГІСТЕРСЬКОГО
ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ**

**на тему: СПЕЦИФІКА ДОМРОВОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ
СКРИПКОВИХ ТВОРІВ ЕПОХИ РОМАНТИЗМУ**

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



Шепель Євгенія Юріївна

Творчий керівник: Данилюк Яна Владиславівна, старший викладач

Науковий керівник: Польська Ірина Іллівна, доктор мистецтвознавства,
професор

Харків – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО	
У ДЗЕРКАЛІ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ	9
1.1. Музичне мистецтво романтизму: загальна характеристика.....	9
1.2. Скрипка в музичному виконавстві та композиторській творчості романтичної доби.....	12
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ	
У ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ	21
2.1. Адаптація скрипкових творів у домровому виконавстві: специфіка та значення.....	21
2.2. Переосмислення скрипкових засобів виразності у домровому виконавстві (на прикладі творів Ф. Шарвенки, Г. Венявського та Е. Елгара).....	23
2.2.1. Особливості домрової інтерпретації Сонати № 2 e-moll op. 114 для скрипки та фортепіано Філіпа Шарвенки.....	23
2.2.2. Шляхи домрової адаптації «Легенди» op. 17 для скрипки та фортепіано Генрика Венявського.....	29
2.2.3. Домрова інтерпретація Романсу для скрипки та фортепіано Едварда Елгара.....	33
Висновки до Розділу 2.	36
ВИСНОВКИ	37
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТКИ	53

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми творчого проєкту. Важливою складовою сучасного академічного музичного мистецтва є домрове виконавство, яке набуває в другій половині ХХ – на початку ХХІ ст. особливого розвитку.

Суттєвою проблемою сучасного домрового виконавства є необхідність розширення його репертуарної сфери через обмеженість оригінального художнього репертуару для домри в музичному мистецтві минулих епох.

Значну роль у вирішенні цієї проблеми відіграє практика рецепції у домровому виконавстві музичних творів, написаних для інших інструментів, насамперед для скрипки. Як академічний струнно-щипковий інструмент, домра має специфічну техніку звуковидобування, що потребує відповідної адаптації скрипкового репертуару. Створення численних домрових транскрипцій, перекладень та аранжувань скрипкових творів значно розширює репертуар сучасного виконавства.

Особливе місце у скрипковому репертуарі, що застосовується у домровому виконавстві, відіграють твори композиторів доби романтизму. Тож інтерпретація скрипкових творів романтичного часу є актуальним аспектом домрового академічного мистецтва, зумовленим кількома чинниками:

- розширенням репертуару для домри за рахунок скрипкових творів епохи романтизму, які відзначаються високим емоційним навантаженням і технічною складністю. Їх адаптація сприяє популяризації інструмента та збагаченню концертного репертуару;

- збереженням художньої цінності романтичної музики, оскільки переклад скрипкових творів на домру дозволяє зберегти характерну стилістику епохи, включаючи мелодизм, емоційність та динамічні контрасти;

- виявленням інтерпретаційних особливостей, що виникають через відмінності у тембрі та техніці гри на домрі порівняно зі скрипкою, що вимагає нових виконавських рішень.

Актуальність обраної теми дослідження зумовлена художньою та виконавсько-віртуозною значущістю скрипкового доробку романтичного мистецтва, потребою в осягненні специфіки його домрової рецепції, а також недостатньою вивченістю особливостей домрової виконавської інтерпретації окремих скрипкових творів композиторів-романтиків (зокрема Сонати e-moll Ф. Шарвенки, «Легенди» Г. Венявського та Романсу Е. Елгара).

Об'єкт дослідження – домрове мистецтво.

Предмет дослідження – специфіка домрової інтерпретації скрипкових творів композиторів-романтиків.

Мета дослідження – розкрити особливості домрової інтерпретації скрипкових творів композиторів-романтиків на матеріалі Сонати № 2 Ф. Шарвенки, Легенди Г. Венявського та Романсу Е. Елгара.

Основні завдання дослідження:

- надати стислу загальну характеристику музичного романтизму;
- розкрити роль скрипки як одного з провідних музичних інструментів романтичної доби;
- визначити провідні виконавські новації у скрипковому мистецтві доби романтизму;
- обґрунтувати рецепцію скрипкових творів епохи романтизму в домровому виконавстві;
- висвітлити виразові, темброво-фонічні і виконавсько-технологічні детермінанти домрового виконання скрипкового репертуару та визначити специфічні виконавські прийоми, які сприяють адаптації в домровому мистецтві скрипкової техніки гри;
- здійснити композиційно-драматургічний та виконавський аналіз Сонати № 2 e-moll op. 114 для скрипки та фортепіано Філіпа Шарвенки та визначити особливості її домрової інтерпретації;

- здійснити композиційно-драматургічний та виконавський аналіз «Легенди» для скрипки та фортепіано Г. Венявського та визначити особливості її домрової інтерпретації;
- здійснити композиційно-драматургічний та виконавський аналіз Романсу ор. 1 для скрипки та фортепіано Е. Елгара та визначити особливості її домрової інтерпретації.

Матеріалом дослідження у творчому проєкті є нотні тексти скрипкових творів Генрика Венявського («Легенда» ор. 17 для скрипки та фортепіано), Філіпа Шарвенки (Соната № 2 e-moll ор. 114) та Едварда Елгара (Романс ор. 1 для скрипки та фортепіано) та їх домрових перекладень.

Мета, завдання і структура теоретичного обґрунтування творчого проєкту обумовили необхідність використання низки *загальнонаукових* (історичний, культурологічний, компаративний, діяльнісний) та *спеціальних музикознавчих* (жанровий, стильовий, інтерпретологічний, виконавського аналізу) методів і підходів.

Теоретичну основу проєкту формують музикознавчі праці з проблем:

- музичного романтизму (І. Андрієвський [1], Р. Вагнер [10], А. Einstein [99], І. Карачевцева [27], Л. Кияновська [29], Р. Klee [103], І. Кудряшова [43], О. Кушнірук [44], О. Лігус[46], В. Лігус [46], Т. Ляхіна [52], І. Польська [76; 79], О. Рощенко [81], С. Сандюк [83], І. Сікорська [84], Х. Срібняк [86], М. Чернявська [91], І. Юдкін-Ріпун [92]);
- історії та теорії музичного виконавства (В. Білоус [4,5], М. Давидов [17; 18], І. Єргієв [23], О. Катрич [28], О. Лисенко [49], О. Маркова [54], І. Польська [75; 77-78], В. Салій [82], І. Чернова []);
- історії та теорії скрипкового мистецтва (П. Байо (P. Baillot) [94], Х. Башак [3], Н. Berlioz [95], С. Бедакова [4], О. Величко [11], М. Засядкович [26], І. Карачевцева [27], І. Кудряшова [43], Ліу Бей [47], Т. Ляхіна [52], М. Однолькіна [66], В. Павлова[73], С. Дідок [73],

- С. Сандюк [83], Х. Срібняк [86], В. Стеценко [87-89], С. Чекальський [90], О. Юр'єв [93]);
- історії, теорії та практики домрового мистецтва (П. Андрійчук [], С. Білоусова [7-8], А. Гайденко [12], О. Гришко [16], Я. Данилюк [19], З. Дзяман [22], І. Кольц [31], В. Комаренко [32], Н. Костенко [36-42], М. Лисенко [48], Т. Литвинець [50], Ю. Лошков [51], І. Максименко [53], Л. Матвійчук [55], Л. Мельникова [56], Б. Міхеєв [57], О. Олійник [67-69], Д. Орлова [70-71,], В. Петрик [74], К. Сліпченко [85]);
 - теорії музичної інтерпретації (В. Дейнега [20-21], І. Коновалова [33-34], І. Кудряшова [43], О. Лермонтова [45], В. Москаленко [61-65], Т. Орлова [72]) ;
 - теорії музичної обробки та транскрипції (М. Борисенко [9], М. Голомб [14], І. Гребнева [15], В. Дейнега [20-21], З. Дзяман [22], О. Жарков [25], І. Коновалова [35], О. Лермонтова [45], Б. Міхеєв [57-59], Д. Пшеничний [80]);
 - рецепції скрипкової музики у домровому виконавстві (Л. Колуканова [30], А. Мельник [30], О. Лермонтова [45], Б. Міхеєв [57,58,59], Д. Пшеничний [80]);
 - творчості Філіпа Шарвенки, Генрика Венявського, Едварда Елгара (М. Borkowski [96], Ліу Бей [47], S. Michalik [105], Х. Срібняк [86], С. Чекальський [90], М. Schneider-Dominco [113], Percy M. [116]).

Наукова новизна проведеного дослідження полягає в тому, що:

Уперше в українському музикознавстві:

- визначено особливості домрової інтерпретації Сонати № 2 e-moll op. 114 для скрипки та фортепіано Філіпа Шарвенки та здійснено її композиційно-драматургічний та виконавський аналіз;
- визначено особливості домрової інтерпретації «Легенди» op. 17 для скрипки та фортепіано Г. Венявського та здійснено її композиційно-драматургічний та виконавський аналіз;

- визначено особливості домрової інтерпретації Романсу оп. 1 для скрипки та фортепіано Е. Елгара та здійснено його композиційно-драматургічний та виконавський аналіз.

Уточнено:

- обґрунтування рецепції скрипкових творів епохи романтизму в домровому виконавстві;

Набули подальшого розвитку:

- уявлення про виконавські новації у романтичному скрипковому мистецтві доби романтизму;
- уявлення про специфічні виконавські прийоми, які сприяють адаптації в домровому мистецтві скрипкової техніки гри.

Практичне значення роботи полягає у можливості використання її матеріалів і результатів у виконавській та педагогічній практиці (зокрема у вузівських навчальних курсах «Історія української музики», «Історія та теорія музичного виконавства», «Музична інтерпретація», «Інструментознавство», «Сучасні проблеми академічного виконавства», «Історія та теорія народно-інструментального виконавства», Спеціальний інструмент (домра) тощо.

Апробація отриманих результатів. Основні положення теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту обговорювались на засіданнях кафедри теорії та історії музики та кафедри народних інструментів Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки творчого проєкту були викладені у доповідях на 2-х міжнародних наукових конференціях: міжнародній науково-практичній конференції «Народно-інструментальне виконавство Слобожанщини в музичній культурі України: історія, традиції, сьогодення» (Харків, ХДАК, 4-5 листопада 2025 р., доповідь «Інтерпретація скрипкових творів Філіпа Шарвенки у домровому виконавстві (на матеріалі аналізу Сонати e-moll op. 114)») та міжнародній науковій конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» (Харків, ХДАК, 20–21 листопада 2025 р., доповідь

«Особливості домрової виконавської інтерпретації “Легенди” Г. Венявського для скрипки та фортепіано»).

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (усього 116 позицій, з них 22 іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг теоретичного обґрунтування магістерського творчого проєкту складає 61 сторінку, з них основного тексту – 40 сторінок.

РОЗДІЛ 1

СКРИПКОВЕ МИСТЕЦТВО

У ДЗЕРКАЛІ МУЗИЧНОГО РОМАНТИЗМУ

1.1. Музичне мистецтво романтизму: загальна характеристика

Музичний романтизм як мистецький напрям виник на початку ХІХ ст. внаслідок розчарування нової генерації європейських митців в ідеях епохи Просвітництва та неприйняття буржуазного суспільства. В цей період відбуваються принципові зміни світоглядних і художніх парадигм, які охоплюють усі сфери творчої діяльності. Все це створило нове бачення мистецтва, центром якого стає інтерес до неповторної людської особистості, індивідуальності, розкриття внутрішнього світу людини з її почуттями і переживаннями, радощами та стражданнями. Епоха романтизму в музичному мистецтві охоплює усе ХІХ ст. і навіть виходить (в творчості окремих митців пізнього романтизму) за його межі – у ХХ ст.

«Романтизм у музиці – це епоха глибокої емоційності та індивідуального самовираження, у якій композитор і виконавець постають співтворцями художнього змісту, прагнучи через музику передати внутрішній світ людини та її духовні переживання» [29, с. 113].

Мистецтво романтизму, його творці та герої їхньої творчості знаходяться у постійному духовному конфлікті з оточуючою їх дійсністю.

Як слушно зазначає О. Кушнірук: «Головною особливістю естетики романтизму постає домінування суб'єктивного начала, інтерес до змалювання внутрішніх переживань окремої особистості, яка не є гармонійною, а перебуває переважно у конфлікті з раціоналізмом та прагматизмом навколишнього світу і через це здебільшого гине» [44, с. 176]

Характеризуючи філософсько-естетичну специфіку романтизму, І. Польська підкреслює домінуючу роль музики в його художній системі: «У добу романтизму музика займає панівне місце у ієрархії мистецтв.

Першорядне значення її було фундаментально обґрунтовано великими німецькими філософами, поетами та композиторами – теоретиками романтизму, для яких самі поняття *романтичного* та *музичного* були щільно пов'язаними, бо саме музика, де безроздільно панує ліричний, емоційний початок, здатна найбільшою мірою висловити неповторну сутність духовного людини (суб'єкта) та стати сполучною ланкою між особистістю і універсумом» [78, с. 63].

Саме музика в епоху романтизму стає домінуючим видом мистецтва, якому підвладні унікальні виражальні можливості розкриття духовного і душевного світу людської особистості та власного самовиразу, – можливості, якими не володіє жоден інший вид мистецтва. «Невипадково музика, виразна специфіка якої якнайповніше відповідала романтичній пристрасті відчуттів, була оголошена романтиками ідеальним видом мистецтва» [4, с. 279].

Мистецтво романтизму глибоко занурюється у внутрішній світ людини, прагнучи до відтворення як сильних емоційних пристрастей, так і найтонших психологічних нюансів душевних рухів. Найбільшою мірою ця ознака романтичного світовідчуття втілюється саме в сфері музичного мистецтва. «Тонка розробленість лірико-психологічних образів – одне з провідних досягнень мистецтва ХІХ століття. У музичній творчості панівного значення набуває тема “ліричної сповіді”, особливо любовна лірика» [4, с. 274-275]. Саме ліризм, ліричне світосприйняття, концентрація художньої уваги на не всезагальному, а неповторно-особистістому початку пронизує всю культуру і мистецтво романтичної доби.

Романтизм збагатив мистецтво безліччю нових тем, невідомих у художній творчості попередніх століть. Улюбленими образно-тематичними сферами романтичного мистецтва є «ідея національного визволення, протиставлення мрій і дійсності, тема нерозділеного чи втраченого кохання, самобутність національного мистецтва, пейзажна тематика» [44, с. 177]. Характерними тематичними напрямками мистецтва романтиків стають «старовина, фантастика, <...> тема мандрівок, орієнталістика» [44, с. 177],

що є специфічними проявами художньої «втечі» від прагматичного, з жорсткими умовностями світу, ворожого витонченому духовному світу поета-романтика» [44, с. 177].

У добу романтизму відбувається становлення та розквіт багатьох національних композиторських і виконавських шкіл – польської (Ф. Шопен, С. Монюшко, Г. Венявський, К. Ліпінський), угорської (Ф. Ліст), чеської (Б. Сметана, А. Дворжак, З. Фібіх), норвезької (Е. Гріг) тощо.

Характерною рисою романтичної естетики є ідея синтезу мистецтв, яка знайшла своє втілення у новому широкому розумінні програмності у музиці, віддзеркаленні в музичних творах композиторів-романтиків різноманітних літературно-поетичних, живописних та інших художніх образів. Сутність романтичного тлумачення синтезу мистецтв найкраще висловив Роберт Шуман, який проголосив, що «Естетика одного виду мистецтва є водночас і естетика іншого, лише матеріал є різним» [114, с. 187]. Згодом цей принцип переформулював Ріхард Вагнер у контексті своєї концепції нового мистецтва, виголосивши, що: «Майбутнє мистецтво – це союз поезії, музики й драми в одне ціле» [10, с. 78].

У творчості композиторів-романтиків сформувалися нові музичні жанри та жанрові сфери, пов'язані з основоположними естетичними засадами романтичного мистецтва – зосередженістю на лірико-емоційному внутрішньому світі особистості та принципами синтезу мистецтв і програмності в музиці. До таких жанрових сфер належать, з одного боку, поемність і баладність, що знайшли втілення у жанрах симфонічної та інструментальної поеми, балади, рапсодії, а з іншого – пріоритетна роль жанрів вокальної та інструментальної мініатюри та тенденція до створення циклів мініатюр, об'єднаних образною або сюжетною ідеєю.

Розмірковуючи про смисл художньої творчості, видатний німецький художник ХХ ст. Пауль Клеє зазначив: «Мистецтво не відтворює видиме, а робить видимим» [103, с. 28]. Це висловлювання образно розкриває сховану сутність романтичного мистецтва, його внутрішній сенс.

1.2. Скрипка в музичному виконавстві та композиторській творчості романтичної доби

В епоху романтизму одним із ключових музичних інструментів стає скрипка, відіграє величезну роль в усіх сферах буття музичного мистецтва – у сольному, камерно-ансамблевому, концертному й оркестровому виконавстві, композиторській творчості, музичній педагогіці.

У романтичній музиці скрипка часто сприймалася як аналог людського голосу, що виражає щирі почуття і переживання. Такі уявлення були зумовлені притаманними скрипці тембровими, інтонаційними, артикуляційно-фразувальними властивостями, дивовижною співучістю, кантиленністю та виразністю.

Характеризуючи емоційну природу музики, Гектор Берліоз зазначав: «Музика – це голос душі, яка промовляє без слів» [95, с. 465]. І одним з найвиразніших голосів романтичного музичного мистецтва є саме скрипка, яка виступала ідеальним транслятором усіх переживань людської душі.

В скрипковій музиці упродовж усієї романтичної доби відбувався активний стильовий, образно-семантичний та виконавсько-технологічний розвиток, спрямований на досягнення максимальної емоційної насиченості та віртуозної майстерності. Так, зокрема, видатний французький скрипаль і композитор, професор Паризької консерваторії П'єр Байо (*Pierre Baillot*) зазначаючи особливу важливість виконавських засобів музичної виразності, підкреслював, що «час може змінювати певні аспекти техніки і пропонувати засоби для її спрощення або збагачення, але виразність має на меті правильно передати те, що закладено в будь-якому творі» [94, с. 473].

Скрипкове виконавство епохи романтизму було позначено винятковою емоційною глибиною та художньою виразністю. За слушним висловом дослідниці І. Кудряшової, «Скрипкова інтерпретація у добу романтизму базується на тонкому поєднанні кантилени, динамічної свободи та

драматургічної насиченості, що вимагає не лише техніки, а й глибокої емпатії» [43, с. 89].

Таким чином, романтична інтерпретація скрипкових творів передбачає гармонійне поєднання глибокої емоційної виразності та блискучої віртуозної майстерності. Кантілена дозволяє передати співучість і плавність мелодії, динамічна свобода забезпечує природність і варіативність звучання, а яскрава емоційна насиченість переконливо відтворює розвиток музичної драматургії твору, що розкриває внутрішній світ композитора та виконавця.

Новий образний зміст романтичної музики, розширення її емоційного спектру сприяли створенню більш вражаючого звучання скрипки і викликали до життя нові, нечувані технічні можливості скрипкового виконавства.

В скрипковому виконавстві епохи романтизму відбуваються кардинальні трансформації, зумовлені появою цілої низки нових технік і прийомів гри. Величезна частина ключових технічно-виконавських новацій цієї доби, які зробили скрипкове виконання значно більш віртуозним та виразним, пов'язана з творчою діяльністю геніального скрипаля і композитора Ніколо Паганіні, саме ім'я котрого стало символом романтичного скрипкового мистецтва.

Серед технічних нововведень у скрипковій грі епохи романтизму зазначимо зокрема такі:

- видатним нововведенням у техніці гри стало *pizzicato* лівою рукою, вперше широко застосоване Ніколо Паганіні. Цей прийом, коли скрипаль щипає струну пальцем лівої руки, вносить особливу виразність і образно-артикуляційний контраст, що надає музиці драматизму;
- у романтичній скрипковій музиці активно застосовувалося сполучення (зіставлення) прийомів *arco* (гра смичком) і *pizzicato* (щипок струни) для створення образного контрасту і посилення драматизму. Постійні переходи між цими виконавськими техніками надавали особливої експресії, сприяючи втіленню різноманітних художніх образів – від ідеально прекрасних до демонічних і скерцозних;

- невід’ємною складовою романтичної гри на скрипці стало *vibrato*, використання якого надало змогу варіювати інтенсивність і насиченість звуку. Цей прийом виявився унікальним засобом передачі найтонших відтінків душевних почуттів, допомагаючи передати емоційну глибину і тепло, особливо при відтворенні ліричних і лірико-драматичних образів;
- віртуозні, фактурно-гармонійні і темброво-динамічні можливості скрипки значно розширило активне використання подвійних і потрійних співзвуч, яке надало артистам змогу одночасно виконувати декілька нот, додавши густоти та насиченості звучанню інструмента. У фактурі деяких скрипкових творів романтичної доби трапляються навіть акорди з чотирьох звуків, що вимагають особливо складної техніки. Цей виконавський прийом, уперше (як і багато інших) застосований саме Н. Паганіні, отримав величезної популярності серед скрипалів;
- надзвичайно широке використання високих позицій, що давало змогу створювати і виконувати більш експресивні та «повітряні» мелодії. Особливо часто трапляються пасажі та арпеджіо, що охоплюють широкий діапазон, який вимагає від виконавця високої точності та спритності. Такий стиль характерний для скрипкових творів Н. Паганіні, Р. Шумана, Ф. Мендельсона та інших музикантів-романтиків;
- використання флажолетів, які створюють «дзвінке» звучання, додаючи ніжних і повітряних відтінків. Використання штучних флажолетів стало особливо популярним, оскільки вимагало від скрипаля високого рівня віртуозної техніки та давало змогу створювати унікальні звукові ефекти;
- широке застосування *tremolo*, а також «стрибаючого» смичкового штриха *spiccato*, який увійшов до скрипкової виконавської практики лише на межі XVIII–XIX ст., сприяло посиленню емоційної напруженості звучання музики, надаючи йому особливої динаміки та драматизму;
- у скрипковій романтичній музиці часто використовується принцип *бурдону*, коли одна зі струн утримується в постійному звучанні (органний

пункт), створюючи потужний фонічний ефект, що збагачує фактуру та сприяє виконанню більш гармонічно ускладнених партій.

Важливою ознакою романтичного скрипкового виконавства є також віртуозні каденції, які надавали артисту свободу самовираження і можливість продемонструвати особливості своєї інтерпретації та індивідуальний стиль, що також відповідало романтичному ідеалу митця як унікальної особистості.

Скрипкове виконавство доби романтизму представлено іменами багатьох знаменитих артистів, серед яких – Ніколо Паганіні, Генрих Ернст, Людвиг Шпор, Анрі В'єтан, Генрик Венявський, Шарль Берію, Аполінарій Контський, Кароль Ліпінський, Йоган Штраус, Йозеф Йоахім, Леопольд Ауер, Ежен Ізаї, Пабло Сарасате та ін.

Численні й багатоманітні твори для скрипки репрезентовані у творчій спадщині більшості видатних композиторів-романтиків – представників різних національних мистецьких шкіл Європи. Серед них – такі уславлені митці, як Н. Паганіні, Г. Венявський, Л. Шпор, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Й. Штраус, Й. Брамс, К. Сен-Санс та ін.

Жанрова сфера романтичного скрипкового мистецтва включає в себе значну кількість музичних жанрів від різноманітних інструментальних мініатюр до масштабних сонат і віртуозних концертів.

Одним із найбільш популярних у скрипковій віртуозній музиці стає жанр капрису, який отримав новий художній зміст завдяки Н. Паганіні. Саме його знаменитий цикл 24 каприси для скрипки соло, який зафіксував виконавські новації геніального скрипаля, став невичерпним джерелом натхнення та міцним поштовхом до подальших творчих звершень для великої кількості митців – композиторів і виконавців.

Підіймаючи надзвичайно високо рівень віртуозної майстерності, каприси Паганіні являють собою високохудожні твори, кожен з яких виражає окремий емоційний стан. Багато з них написані у вільному стилі, що дозволяє артисту творчо інтерпретувати музичний матеріал, а іноді імпровізувати. Цей аспект підкреслює індивідуальність і неповторність кожного виконання.

Завдяки органічному поєднанню художньо-образних і технічно-віртуозних задач жанр капрису став ідеальним засобом вираження романтичної свободи і чуттєвості. Скрипкові каприси романтичного часу часто передають драматичний або меланхолійний настрій.

Каприси Н. Паганіні стали зразком для багатьох інших композиторів та виконавців доби романтизму. Так, жанр капрису з притаманним йому поєднанням віртуозності та драматичної експресії яскраво представлений у творчості Г. Венявського, Г. Ернста, Е. Ізаї, які також створювали каприси елементами. Каприси Г. Венявського, подібно до каприсів Н. Паганіні, також випробовують межі можливостей інструменту і виконавця. У свою чергу, Е. Ізаї, захоплений каприсами Паганіні, створив шість сонат для скрипки соло, кожна з яких має каприсний та імпровізаційний характер.

У багатьох скрипкових п'єсах композитори-романтики переконливо втілювали яскраві образи, ритмоінтонації та жанрову специфіку національного музичного фольклору різних країн. Так, зокрема, неповторним іспанським колоритом наповнені знамениті «Іспанські танці» П. Сарасате.

Серед віртуозних скрипкових творів нециклічної одночастинної будови особливе місце займають фантазії та варіації на власні або запозичені теми. Більшість із цих творів увійшли до так званого «золотого» скрипкового репертуару, користуючись великою популярністю у виконавців та слухачів.

У творчості митців епохи романтизму жанр фантазії загалом посідає важливе місце, зумовлене можливостями імпровізаційної безпосередності, спонтанного народження образів, а також віртуозністю і тісними зв'язками з надзвичайно важливими для романтиків сферами поємності та баладності.

Для багатьох музикантів-романтиків, які були водночас і знаменитими скрипалями-віртуозами, і композиторами (Н. Паганіні, Г. Ернст, А. В'єтан, Г. Венявський, К. Ліпінський, П. Сарасате), жанр фантазії став своєрідною «візитівкою» скрипкової музики.

Т. Ляхіна у дисертації «Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства» визначає

провідні чинники, що зумовили принципові видозміни у характері жанру скрипкової фантазії в добу романтизму. На її думку, такими є «наявність <...> елементів програмності, а також <...> закладені в назві жанрові ознаки: програмна назва <...>, інформація щодо форми твору та ступеня оригінальності композиції, визначення приналежності до певного стилю виконавства, зміст музичного матеріалу, соціальне призначення та склад виконавців» [52, с. 9]. Важливою ознакою романтичної фантазії є також концертність, яка «обумовлює панування блискучого стилю виконавства» [52, с. 9].

Дослідниця також зазначає, що у віртуозних скрипкових фантазіях романтичної доби звернення композитора до певної музичної форми «значною мірою обумовлене характером музичного матеріалу, покладеного в основу твору» [52, с. 9], тобто використанням у ньому оригінальних або запозичених тем. Так, зокрема, вона відмічає, що «наявність тематичних запозичень майже завжди обумовлює форму вільних варіацій» [52, с. 9], підкреслюючи, що саме «Фантазії на запозичені теми стали чи не найяскравішими репрезентантами віртуозно-романтичного стилю виконавства у скрипковому мистецтві ХІХ ст.» [52, с. 13].

Важливою частиною скрипкової композиторської спадщини доби романтизму є твори великої форми – сонати та концерти.

У музичному мистецтві романтичного часу сонати для скрипки і фортепіано, що є важливою частиною камерної музики, віддзеркалюють нові естетичні ідеї епохи, зумовлені підвищенням ролі творчої індивідуальності, емоційності висловлювання, а також втіленням інтенсивного діалогу між інструментальними партіями. У романтичній скрипковій сонаті відбувається перехід від суто класичних форм до більш вільних структур, де композитори використовували яскравий мелодизм, глибокі образні і тематичні контрасти, ускладнені гармонії, тонкі динамічні й агогічні нюанси, що дозволяло передати широкий спектр почуттів і настроїв.

Скрипкові сонати доби романтизму втілюють унікальну спроможність цього інструменту глибоко передавати увесь спектр емоцій – від ніжної лірики до драматизму. Яскравим прикладом цього є, зокрема, Соната для скрипки і фортепіано №1 соль мажор Й. Брамса, музиці якої притаманні особлива романтична чуттєвість, «вокальна» співучість і мелодійність.

На відміну від сонат класичної доби, де фортепіано часто виконувало супровідну функцію, у романтичних сонатах обидва інструменти – скрипка і фортепіано – стають рівноправними учасниками ансамблевого діалогу. Визначаючи специфіку ансамблевої взаємодії в камерній музиці епохи романтизму, І. Польська у докторській дисертації «Камерний ансамбль: теоретико-культурологічні аспекти» визначає: «Ознаками романтичного етапу еволюції камерного ансамблю є остаточне усталення жанрової моделі рівноправного ансамблю як основної (насамперед щодо фортепіанних і струнно-смичкових ансамблів) та кристалізація її структурних і змістовних характеристик» [76, с. 14]. Рівноправний характер ансамблевого діалогу є особливо помітним зокрема у сонатах для скрипки та фортепіано Й. Брамса та С. Франка.

Одним із провідних жанрів скрипкового романтичного мистецтва стає жанр концерту для скрипки з оркестром, який репрезентував величезні можливості інструмента щодо передачі широкого спектру емоцій від витонченої лірики до драматизму і патетики, а також демонстрації технічно-віртуозної майстерності та сили у творчій змагальності зі звучанням оркестру.

Серед кращих скрипкових концертів епохи романтизму назвемо зокрема Концерти № 1 та № 2 Н. Паганіні, Концерт e-moll Ф. Мендельсона, Концерт № 2 Г. Венявського, Концерт D-dur Й. Брамса, Концерт М. Бруха тощо.

Віртуозність посіла центральне місце серед жанрових ознак скрипкового концерту, причому не тільки як технічне досягнення, а й як засіб виразності. Так, Н. Паганіні, Г. Венявський та М. Брух у своїх концертах вимагали від виконавців найвищої технічної підготовки, зокрема у відтворенні подвійних нот, арпеджіо та складних пасажів.

На відміну від концертів класичної доби, романтичні концерти менш суворо дотримувалися тричастинної структури циклу, іноді об'єднуючи частини у вигляді безперервного потоку музики або вводячи теми, які плавно переходять з однієї частини в іншу.

Жанровою ознакою концертів романтичного часу є його симфонізація, значне зростання ролі оркестру в ансамблевому діалозі з солістом, а також у розвитку музичної драматургії. Оркестр не просто супроводжував звучання скрипки, але й активно взаємодіяв із нею, виступаючи найважливішим учасником драматичної дії та формуючи об'ємність і насиченість музичного простору твору.

Втілюючи дух романтизму і його прагнення до безмежного самовираження через музику, скрипкові твори цієї доби є важливим містком між класичною традицією та новаторськими пошуками модернізму ХХ ст.

Висновки до розділу 1.

1. Епоха романтизму в музичному мистецтві охоплює ХІХ ст. і навіть виходить за його межі – у ХХ ст. (в творчості митців пізнього романтизму) Провідною ознакою музичного романтизму є ліризм, сконцентрованість на внутрішньому емоційному світі людини. Важливими засадами музичного романтизму є принципи синтезу мистецтв та програмності.

2. У творчості композиторів-романтиків одне з чільних місць посідає скрипкове мистецтво. Скрипка як уособлення людського голосу та людської душі стала завдяки своїм величезним виражальним можливостям одним з найулюбленіших музичних інструментів романтизму, передаючи найглибші почуття та емоції.

Всесвітньо відомими є імена уславлених віртуозів-скрипалів романтичної доби Ніколо Паганіні, Людвіга Шпор, Генрика Венявського, Шарля Беріо, Анрі В'етана, Кароля Ліпінського, Йозефа Йоахіма, Леопольда Ауера, Ежена Ізаї, Пабло Сарасате та багатьох інших артистів.

До написання скрипкових творів зверталися багато композиторів-романтиків, серед них – Н. Паганіні, Г. Венявський, Л. Шпор, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Й. Штраус, Й. Брамс, К. Сен-Санс та ін. Композиторська спадщина романтиків містить численні різножанрові твори (капріси, поеми, фантазії, сонати, концерти тощо) для скрипки соло, для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром.

РОЗДІЛ 2

РЕЦЕПЦІЇ РОМАНТИЧНОЇ СКРИПКОВОЇ МУЗИКИ У ДОМРОВОМУ ВИКОНАВСТВІ

2.1. Адаптація скрипкових творів у домровому виконавстві: специфіка та значення

Художня значущість та світова популярність скрипкового мистецтва доби романтизму, поряд із певною спорідненістю різних струнних інструментів, значною мірою зумовили створення у подальшому численних транскрипцій та перекладень скрипкових творів для інших інструментів, у тому числі – для домри. Вони є важливою складовою сучасного домрового виконавського репертуару, тож визначення специфіки домрової інтерпретації цих транскрипцій і перекладень є актуальним для музичної науки і практики.

Домрова інтерпретація скрипкових творів епохи романтизму є важливим творчим завданням, що вимагає від музиканта адаптації багатьох виразних та технічно-виконавських прийомів, притаманних скрипковій грі.

Активний розвиток композиторської та виконавської практики перекладення музичних творів для інших інструментів зумовив значне зростання дослідницького інтересу до музикознавчої проблематики, важливою складовою якої є вивчення феноменологічної, художньо-змістовної та виконавсько-технологічної специфіки явищ перекладення, аранжування, транскрипції тощо. «Особливості перекладу, транскрипції та виконання перекладених для домри класичних творів усе частіше ставали предметом наукових пошуків» [19, с. 129].

Видатний український домрист, професор Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського Б. Міхєєв у своїх теоретичних та науково-методичних працях, присвячених питанням адаптації скрипкових творів для виконання на домрі підкреслює, що у цьому процесі існують як позитивні (можливість розширення репертуарних меж за рахунок

опанування класико-романтичної музики), так і потенційно негативні (зменшення імпульсу до самостійної творчої праці) наслідки. Він зазначає, що: «У створенні ілюзії повноти репертуару і відсутності необхідності активної роботи зі створення оригінальних творів» [58, с. 17]. Тож, на думку митця, значне переважання у домровому репертуарі скрипкових творів над оригінальними може стати критичним і призвести до суттєвого падіння інтересу авторів до створення музики для цього інструменту.

Дослідник висвітлює й інші чинники, які можуть спричинити таке падіння композиторського інтересу до створення оригінальних творів для домри. Так, зокрема, він відмічає, що: «Сприйнятті домри як інструменту, який позбавлений яскравого самобутнього звучання, чимось нагадує скрипку, але програє на тлі її репертуару, що також знижує інтерес до нього професійних композиторів, не стимулює створення оригінальних творів» [58, с. 17]. Тобто, це може призвести до формування негативного погляду на домру як другорядний за своїми властивостями інструмент, що лише нагадує скрипку. Така позиція ще більше звужує оригінальний домровий репертуар.

У зв'язку з адаптацією у домровому виконавстві творів з репертуару інших інструментів, насамперед скрипки, виникає ще одна важлива проблема, яка, за висловом Б. Міхєєва, полягає в «обмеженні активності виконавців в роботі над розкриттям можливостей домри як самостійного, самобутнього інструменту з яскравим тембровим забарвленням» [58, с. 17]. Інакше кажучи, прагнення домристів до максимального відтворення звучання оригінальних інструментів, для яких написані адаптовані твори, знижує мотивацію виконавців до вивчення художнього та віртуозного потенціалу власного інструменту.

Поряд з цим дослідник акцентує увагу на тому, що значна кількість подібних перекладень мають недостатній якісний рівень знання органологічних особливостей, темброво-фонічного та технічно-виконавського потенціалу обох інструментів, наголошуючи на: «неякісному перетворенні скрипкових оригіналів без врахування органологічної різниці та

образами звучання між скрипкою та домрою <...> без усвідомлення великої кількості різноманітності штрихів і відповідних їм звукових ефектів <...> скрипкові оригінали пристосовуються до домрового звучання і техніки гри без урахування специфіки і відмінностей скрипкових і домрових штрихів та відтінків» [57, с. 17]. Іншими словами, адаптація скрипкових творів часто не враховує відмінності між інструментами, і це може призводити до втрати характерних штрихів і звукових ефектів, притаманних кожному інструменту.

Резюмуючи зазначені вище можливі ризики, пов'язані з порушенням балансу оригінальних і адаптованих творів у домровому репертуарі, Б. Міхеєв активно виступає проти: «безсистемного включення в домровий репертуар скрипкових творів без належної системи відбору, що часто призводить до неякісного їх перетворення <...> у технологічному відношенні та в аспекті розкриття ідейно-образного змісту, що в цілому призводить до зниження художнього рівня виконуваного твору» [59, с. 17].

Отже, важливою настановою видатного виконавця та дослідника є думка про те, що адаптація скрипкової музики в домровому мистецтві є складним творчим процесом, що має певні позитивні та негативні аспекти та потребує значної ерудиції, художнього чуття та виконавської майстерності.

2.2. Переосмислення скрипкових засобів виразності у домровому виконавстві (на прикладі творів Ф. Шарвенки, Г. Венявського та Е. Елгара)

2.2.1. Особливості домрової інтерпретації Сонати № 2 e-moll op. 114 для скрипки та фортепіано Філіпа Шарвенки

Відомий німецький композитор, піаніст, диригент, педагог та культурний діяч Філіп Шарвенка (Philipp Scharwenka, 1847-1917) здійснив значний внесок у розвиток європейського музичного мистецтва.

Разом із своїм братом, видатним музикантом Францем Ксавером Шарвенка, він упродовж десятиріч очолював всесвітньо знамениту Музичну

консерваторію Кліндворта-Шарвенка у Берліні. Його найзнаменитішими учнями є відомий німецький композитор і диригент Оскар Фрід та всесвітньо ушлавлений диригент Отто Клемперер.

Талановитий представник мистецтва пізнього романтизму, Філіп Шарвенка користувався величезним авторитетом як композитор. Він є автором великої кількості творів у різноманітних жанрах. Його композиторська спадщина включає в себе оперу («Роланд»), оркестрові, камерно-ансамблеві (сонати, тріо, квартети), численні інструментальні твори різних жанрів (сюїти, елегії, каприси, танці тощо) для фортепіано, скрипки, альту, віолончелі, а також вокальні та хорові твори.

Так, оркестровий доробок митця містить 3 симфонії (Симфонія № 1 «Осіннє свято» для солістів, хору та оркестру на текст Фрідріха Тімпе, ор. 44; Симфонія № 2 ре мінор, ор. 96; Симфонія № 3 мі-бемоль мажор, ор. 115), симфонічні поеми та фантазії («Сакунтала» для солістів, хору та оркестру на текст Карла Віттковського, 1884; Фантазія для оркестру *Liebesnacht* (Ніч кохання), ор. 40, 1881); *Frühlingswogen* (Весняні хвилі) для оркестру, ор. 87, 1891); *Traum und Wirklichkeit* (Мрія і реальність) для оркестру, ор. 92, 1894); Драматична фантазія для оркестру, ор. 108, 1900), увертюри (Святкова увертюра для оркестру, ор. 43, 1882); сюїти (Аркадська сюїта сі-бемоль мажор для оркестру, ор. 76, 1887); інші оркестрові твори (Серенада для оркестру, ор. 19, 1871); Два польські народні танці для оркестру, ор. 20, 1872); *Intermezzo* для оркестру «Лісові та гірські духи», ор. 37, 1882) тощо.

Камерно-ансамблева спадщина композитора представлена насамперед такими творами, як два Струнних квартети (№ 1 ре мінор, ор. 117 та № 2 ре мажор, ор. 120); 5 Фортепіанних тріо (№ 1 фа мінор, ор. 26; № 2 до дієз мінор, ор. 100; № 3 ля мажор, ор. 105; № 4 соль мажор, ор. 112; № 5 мі мінор, ор. 121), Фортепіанний квінтет сі мінор, ор. 118; Соната для альту соль мінор, ор. 106; Соната для віолончелі соль мінор, ор. 116 та багато ін.

Фортепіанна творчість Ф. Шарвенки включає 3 Сонати (№ 1 ля мажор, ор. 61a; № 2 фа-дієз мінор, ор. 61b та № 3 соль мінор, ор. 61c), 2 Рапсодії (ор.

85), Баладу (ор. 94a); сюїти (Suite de Danses caractéristiques for Piano, ор. 78; Танцювальна сюїта для фортепіано в 4 руки, ор. 21); 2 ноктюрни (ор. 16), Скерцо (Скерцо сі-бемоль мінор для фортепіано, ор. 50; 3 Скерцо для фортепіанного дуету, ор. 91), Капричіо (№ 1, ор. 25; № 2, Ор. 47; Capriccietto, D minor, ор. 4; 3 Tanz-Kaprizen, ор. 66), фантазії (Phantasiestück ор. 11; 5 Фантазій, ор. 26b; Aus vergangenen Tagen, 5 phantasiestücke, ор. 72; 5 Phantasietänze для фортепіано в 4 руки, ор. 109); 4 Багателі, ор. 39; 4 Музичні моменти (Moments Musicaux) ор. 46; 5 Інтермеццо, ор. 48; 5 Експромтів, ор. 73; дивертисменти (Divertimenti, ор. 55), гуморески (Humoreske Op. 13; 3 Гуморески, ор. 31), численні мазурки, полонези, програмні мініатюри тощо.

Найвідомішими творами Філіпа Шарвенки, які є широко визнаними та виконуваними на концертній естраді, є Концерт для скрипки з оркестром, симфонічна поема «Сакунтала», два струнні квартети, фортепіанні тріо, Фортепіанний квінтет, дві скрипкові сонати, альтова та віолончельна сонати, фортепіанні та скрипкові п'єси, а також його романси і пісні.

Композиторська спадщина Філіпа Шарвенки містить багато творів, написаних для скрипки. Скрипкова творчість митця представлена творами різних жанрів, серед яких: окремі мініатюри (Arie для скрипки та фортепіано, ор. 51), декілька невеличких циклів п'єс (Romanze und Scherzo для скрипки та фортепіано, ор. 10; Barcarolle und Polonaise для скрипки та фортепіано, ор. 52; 3 Konzertstücke для скрипки та фортепіано, ор. 17; 4 Stücke для скрипки та фортепіано, ор. 53; 4 Konzertstücke для скрипки та фортепіано, ор. 104), сюїта (Сюїта для скрипки та фортепіано, ор. 99), дві сонати для скрипки та фортепіано (Соната № 1 сі мінор, ор. 110; Соната № 2 мі мінор, ор. 114), а також Концерт для скрипки з оркестром соль мажор, ор. 95 (1894), який є загалом єдиним репрезентантом жанру інструментального концерту в творчості композитора.

Важливе місце у творчості Ф. Шарвенки посідають дві сонати для скрипки та фортепіано, які «поєднують романтичну емоційність і класичну

ясність форми» [108] та користуються значною популярністю у виконавців і слухачів.

Соната для скрипки та фортепіано мі мінор ор.114 «належить до зрілого періоду творчості Шарвенки. У ній відчутний вплив Брамса, але разом із тим – виразна індивідуальність композитора, його схильність до драматизму, романтичної експресії й філософського підтексту» [110]

Найвідомішим скрипковим твором композитора є Соната № 2 e-moll ор. 114, музика якої «поєднує глибоку лірику з яскравими драматичними моментами й вишуканою гармонією» [110]

Ця соната уперше була опублікована в 1904 р. у Лейпцизі відомим музичним видавництвом Breitkopf und Härtel. Твір має авторську присвяту відомій бельгійській скрипачці Ірмі (Ірмгард) Зенгер-Сете [115].

Соната e-moll ор. 114 Філіпа Шарвенки являє собою яскравий приклад пізньоромантичної сонатної драматургії. Композиція твору складається з трьох частин: I частина – *Allegro moderato*; II частина – *Andante tranquillo* (*attacca subito il Finale*); III частина – *Finale. Allegro animato*. [115].

Домрове перекладення Сонати надає можливість по-новому відкрити темброву природу цього твору. М'який сріблястий тембр домри дозволяє підкреслити співучість тем і їх камерну інтимність. Фортепіано ж зберігає опорну гармонічну основу і відіграє активну роль у діалозі з домрою.

Перша частина Сонати e-moll написана у сонатній формі, традиційній для класико-романтичного музичного мистецтва. Вона відкривається енергійною темою головної партії (такти 1–24) (див. Додаток А, приклад 1), яка втілює романтичний героїко-драматичний образ, сповнений внутрішньої боротьби і протиріч (поєднання вольового пунктирного ритму з інтонаціями зітхання). Широка мелодія теми (в скрипковому тексті виконується штрихом *arco*) отримує хвильоподібний розвиток, що передає зростання емоційного напруження і прагнення до його розв'язання.

В оригіналі тема виконується скрипкою на сильному, густому звучанні нижніх струн. У перекладенні для домри вона звучить яскравіше, але

водночас ніжніше, з більшою виразністю штрихів. При домровому виконанні тут також використовуються характерні прийоми *tremolo*, *legato* з акцентами, що підкреслюють емоційну глибину і широту фрази. Партія фортепіано підтримує звучання теми акордовими побудовами у середньому регістрі, створюючи щільну гармонічну основу.

Головна партія завершується невеличкою каденцією, яка призводить до зв'язуючої партії. Зв'язуюча партія (такти 25–47) (див. Додаток А, приклади 1 та 2), побудована на матеріалі головної теми, але має більш рухливий, гнучкий характер. У зв'язуючій партії відбувається модуляція від основної тональності (e-moll) до тональності домінанти H-dur. При проведенні цієї теми суттєво активізується звучання партії фортепіано, в якій з'являються схвильовані пасажі, секвенції, арпеджіо, що надають руху.

Від виконавця партії домри цей тематичний розділ вимагає технічної точності та чистоти звуку. Мелодичні фрагменти чергуються з короткими інтермедіями фортепіано, утворюючи поліфонічний діалог.

Яскравим контрастом до теми головної партії традиційно виступає побічна партія (H-dur / G-dur) (такти 48–83), (див. Додаток А, приклад 2), що являє собою ніжну, спокійну і дуже співучу мелодію у мажорному забарвленні. У темі побічної партії домінує широка кантилена, плавне legato, витримані довгі фрази.

Типове для сонатної форми зіставлення вольової, енергійної головної партії та ліричної побічної набуває тут суто романтичного звучання (властивого, зокрема, брамсівській музиці): після драматичного початку з'являється тепла, лірична тема.

Домра чудово передає співучу природу цієї теми, використовуючи м'яке тремоло, вібрацію звуку, акуратне legato. Фортепіано супроводжує мелодію теми легкими арпеджіо, створюючи прозору текстуру.

Заклучна партія (такти 84–111), (див. Додаток А, приклад 2 та 3), завершує експозицію, поєднуючи у собі риси тематизму головної та побічної партії. В заключній партії сонати знову проявляється ритмічна енергія, яка є

притаманною головної партії, але у пом'якшеному варіанті. Мелодичні мотиви чергуються тут з акордовими ударами фортепіано, що готують слухача до подальшого розвитку.

Розробка (такти 112–165) (див. Додаток А, приклади 3 та 4), починається енергійною появою тематизму головної партії, який піддається активному розробковому розвитку. Музичний розвиток тематичного матеріалу у розробці відбувається шляхом активного модуляційного руху (від e-moll через g-moll, fis-moll, c-moll).

У музично-драматургічному розвитку розробки значну роль відіграє партія фортепіано, в якій активно застосовані секвенції, хроматичні зсуви, акордові хвилі. Домра вступає з короткими інтонаційними репліками, що нарощують драматизм музичного розвитку.

У технічному аспекті музичний матеріал розробки, який містить різкі динамічні контрасти та численні пасажі, подвійні ноти і тремоло, потребує від виконавця-домриста особливої майстерності. У кульмінації розробки динамічний розвиток тематизму призводить до драматичного fortissimo, після якого емоційна напруга поступово спадає, призводячи до репризи.

Кода (такти 234–256) (див. Додаток А, приклад 5) узагальнює весь попередній розвиток музичного матеріалу. В коді знову з'являються тематичні мотиви головної партії, але вони звучать тут у світлій тональності E-dur як символ внутрішньої перемоги та духовного очищення. Партія фортепіано підсилює урочистість нового образу теми акордовими звучаннями, а домра звучить дзвінко й яскраво, ніби голос людської душі. Завершується перша частина сонати твердими впевненими заключними акордами, що звучать у світлому мажорі.

У Сонаті e-moll Ф. Шарвенки поєднуються глибокий ліризм і внутрішній конфлікт, драматизм і просвітлена кульмінація.

У перекладенні для домри та фортепіано ці образно-емоційні контрасти зберігаються, але набувають іншої тембрової семантики – народної теплоти, співучості, камерної інтимності.

Музика проходить шлях від темного e-moll до світлого E-dur, що символізує духовне очищення, утвердження гармонії. Для виконавця на домрі цей твір, який вимагає емоційної глибини, кантиленного звучання, технічної точності та драматичного мислення, є справжнім викликом, що потребує значної майстерності.

2.2.2. Шляхи домрової адаптації «Легенди» ор. 17 для скрипки та фортепіано Генрика Венявського

Одним з найславетніших музикантів-романтиків та «найвидатніших скрипалів в історії» [Срібняк] є знаменитий польський віртуоз та композитор Генрик Венявський (1835-1880), якого називали «польським Паганіні» [105].

Г. Венявський увійшов в історію музики не тільки як неперевершений віртуоз, але й як «великий лірик, <...> поет скрипки» [101], у творчості якого «присутні обидві ці якості: смілива віртуозність і ліризм» [102].

Генрик Венявський став також «останнім скрипалем-віртуозом, який увійшов в історію музики і як композитор» [102]. Його композиторська спадщина містить велику кількість скрипкових творів, серед яких – 2 концерти для скрипки з оркестром, концертні пєси на скрипки соло, твори для скрипки та фортепіано тощо. Одними з найпопулярніших творів митця є концерти для скрипки з оркестром, «Легенда», Фантазія на теми «Фауста» Гете та ін.

Одним з найвідоміших творів Г. Венявського є «Легенда» (Légende) ор. 17, яка є ліричною вершиною його композиторської творчості.

Оригінальний авторський варіант «Легенди» був створений для солюючої скрипки з оркестром [104], втім у концертно-виконавській практиці він є надзвичайно популярним саме у транскрипції для скрипки та фортепіано [104].

Романтичною є вже сама історія створення «Легенди», пов'язана з особистісною історією кохання Г. Венявського до його майбутньої дружини

Ізабелли Гемптон, якій присвячено цей твір. Батьки Ізабелли, які до того були проти її шлюбу з Венявським, «почувши твір, були настільки вражені, що запропонували молодій парі своє благословення, і вони одружилися в 1860 році» [104]. Саме цей рік вважається роком створення твору, «хоча точна дата є невідомою» [104].

«Легенда» Г. Венявського належить до жанру романтичної інструментальної мініатюри. Музика «Легенди» переконливо втілює «глибокий емоційний зміст – поєднання ніжності, туги та світлого ліризму» [90, с. 32].

П'єса написана у тричастинній формі (АВА). Основною тональністю є g-moll, але середній розділ твору, написаний у однойменному і паралельному мажорі (G-dur / B-dur), створює яскравий образний та ладовий контраст.

Слід зазначити, що вже тональний план цієї п'єси сприяє її домровій адаптації, оскільки тональність g-moll, що дозволяє використовувати відкриту струну *соль* як резонансну опору, добре передається на домрі.

Важливою детермінантою уможливлення домрової інтерпретації «Легенди» Г. Венявського є також надзвичайно виразна кантилена, притаманна цьому скрипковому твору, що перетворює його на ідеальний музичний матеріал для адаптації в домровому виконавстві, виходячи з властивих домрі якостей тембрової теплоти та співучості.

Музика «Легенди» (частина А), (див. Додаток А, приклад б), відкривається невеличким вступом в партії фортепіано (в оригіналі – оркестру), який призводить до виразного соло домри (в оригіналі – скрипки), що яскраво демонструє експозицію основної теми твору. Основна тема розпочинається глибокою, співучою кантиленою, побудованою на низхідному русі з характерними секундовими інтонаціями. Її мелодійна лінія вирізняється задушевністю та простотою. Тема має лірико-елегійний характер, де кожна фраза звучить немов емоційне зізнання, втім загальний музичний образ позначений щемливим сумом.

У партії фортепіано (оркестру) тут активно задіяні хвилеподібні пасажі та фігурації з ефектом *tremolo*, що створює емоційне відчуття тремтіння гармонічної фактури.

Визначаючи характер і можливості домрової адаптації цього твору, зазначимо, що фактурне викладення головної теми є дуже зручним для виконання на домрі та добре лягає у середній і верхній регістр інструмента. У домровому виконанні ця тема для збереження тембрової однорідності виконується переважно на одній струні. З метою імітування скрипкової співучості домристу доцільно використовувати тут аплікатурне легато або тремоло, а також підкреслити фразування плавними *crescendo* і *diminuendo*.

Перша частина п'єси завершується сольною каденцією, після якої розпочинається середній (мажорний) розділ твору (частина В), (див. Додаток А, приклад 7), в якому з'являється новий образ світлого спогаду або надії, що створює яскравий контраст до сумної першої частини. Лінія мелодії стає більш гнучкою, рухливішою, насиченою поступовими підйомами до верхніх нот та трелями. Звучання гармонічної фактури вирізняється прозорістю, а її розвиток позначений м'якими модуляціями.

В процесі активного образно-тематичного розвитку музичний матеріал середнього розділу поступово драматизується, призводячи до яскравої кульмінації, після якої настає реприза початкової мінорної теми твору.

Домрова інтерпретація середнього розділу потребує змінити характер звуку інструменту – перейти від глибокого тону до дзвінкішого, яскравішого тембру. При виконанні на домрі швидких скрипкових фігурацій можливим є використання подвійного тремоло або (задля відтворення легкого звучання) прийому *pizzicato legato*. Задля збереження притаманних скрипковому звучанню прозорості та кантиленності не слід також форсувати звук на домрі.

У партії фортепіано (оркестру) в середньому розділі твору переважає плавний арпеджований рух, що підтримує мелодію сольної партії. Тож у перекладенні для домри слід залишити фактуру супроводу без змін.

У репризі (частина А', g-moll → G-dur), що має динамізований характер, основна тема твору набуває нових образно-емоційних рис, стаючи тепер спокійнішою та ніби проясненою. Змінюється і сам характер мелодії, її інтервальний та ритмовий малюнок (зокрема, ритмічні акценти), що сприяє створенню відчуття завершення музичного розвитку.

Наприкінці репризи твору образно-емоційний характер музики набуває ознак романтичного просвітлення, катарсису. Таке семантичне преображення відбувається завдяки використанню ладотональних (заміна мінорного ладу g-moll однойменним мажором G-dur), динамічних (*decrescendo*, через яке музика поступово тоне у тиші) та інтонаційно-звуквисотних (поступове сходження, вознесіння мелодії до найвищого звучання останньої ноти – тихого й м'якого «соль» третьої октави) засобів виразності.

При виконанні партії домри важливо передати емоційний контраст між початковим і кінцевим музичними образами – від тужливої інтонації до просвітленої розв'язки. Останні завершальні фрази твору слід виконувати дуже м'яко, на межі динаміки *piano* – *pianissimo*, з використанням короткого тремоло для посилення відчуття затухання. Для виразного завершення мелодії доцільно застосувати високі позиції.

«Легенда» Генрика Венявського є яскравим зразком романтичної ліричної мініатюри, у якій поєднуються щирість і задушевність почуття, елегантна мелодика та досконала музична форма.

У перекладенні для домри твір зберігає свою емоційну глибину завдяки природній співучості інструмента та його здатності передавати нюансовану динаміку і виразні інтонації. Завдяки своєму м'якому тембру, а також широкому використанню тремоло, домра дозволяє відтворити характер скрипкової кантилени, а у поєднанні з фортепіано створює збалансований камерний ансамбль.

Отже, адаптація скрипкової «Легенди» Генрика Венявського для домри й фортепіано є не лише технічно можливою, але й художньо доцільною,

оскільки вона розкриває інструментальні можливості домри як повноцінного носія романтичної виразності.

2.2.3. Інтерпретація Романсу для скрипки та фортепіано Едварда Елгара у домровому виконавстві

Видатною постаттю музичного мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. є композитор і диригент Едвард Елгар (Edward Elgar, 1857-1934), який увійшов в історію як «перший англійський композитор зі світовим ім'ям з часів Генрі Перселла» [116]. У своїй творчості, що поєднує «щирість почуттів, мелодійну красу і гармонійну простоту» [97] Е. Елгар розвиває традиції музичного романтизму, втілюючи їх на англійському ґрунті. Як слушно зазначається у Енциклопедії Britannica, «Він залишив молодшим композиторам багаті гармонічні ресурси пізнього романтизму і стимулював подальшу національну школу англійської музики» [116].

Творчість Едварда Елгара позначена тонким ліризмом і психологізмом, романтичною експресією у поєднанні з традиційно британською виваженістю. Музиці композитора притаманні «сміливі мелодії, вражаючі кольорові ефекти та майстерність великих форм» [116].

Композиторська спадщина митця включає в себе величезну кількість творів в різних жанрах, серед яких: 3 симфонії, багаточисленні інші оркестрові й симфонічні твори (найзнаменітишим з них є симфонічні варіації на тему Enigma), інструментальні концерти (Скрипковий, Віолончельний та Фортепіанний), кантати та ораторії (найвідомішою з них є ораторія «Сон Геронтія»), різноманітні камерно-інструментальні (зокрема камерно-ансамблеві, серед яких струнний квартет і фортепіанний квінтет) твори тощо.

Одним з найвідоміших творів Едварда Елгара є «Романс» e-moll op. 1 для скрипки та фортепіано (1878). Перша публікація твору була здійснена відомим музичним видавництвом Schott & Co. Ltd. у Лондоні у 1885 р.

Романс присвячений «музиканту-аматору Освіну Грейнджеру, старшому другу Елгара з вустерського оркестру, в якому вони грали» [97]. Цей ліричний твір являє собою романтичну «інтимну камерну сповідь, побудовану на красі простої, але виразної мелодії» [97].

Романс e-moll op. 1 Едварда Елгара є виразною інструментальною мініатюрою, написаною у тричастинній формі (А – В – А') з короткою кодою. Розділ А (такти 1–24) (див. Додаток А, приклад 9) містить головну ліричну тему, розділ В (такти 25–48) (див. Додаток А, приклад 10) – контрастну, задумливу, реприза А' (такти 49–72) (див. Додаток А, приклад 9) повертає головну тему, а кода ніжно завершує твір. Така структура створює логічний розвиток і завершення музичної ідеї.

Твір відкривається чотиритактовим схвильованим вступом у фортепіанній партії, емоційний динамічний розвиток якого, розпочавшись від драматичного звучання насиченої акордової фактури на *forte*, поступово спадає та затихає (*diminuendo, poco ritenuto*), готуючи появу елегічної головної теми, яка звучить на *piano* у партії сольюючої скрипки (у перекладенні – домри) на тлі хвилеподібних гармонічних арпеджованих фігурацій у партії фортепіано.

Виразна і співуча мелодія цієї теми побудована на плавному низхідному поступінному русі, який поєднується із недовгими сходженнями (часто через секвенцування), що створюють ефект вокального «дихання». Романсовий характер тематизму підкреслюється широким використанням інтонацій зітхання, висхідної малої сексти тощо. Розвиток теми в сольній партії призводить до нової драматичної кульмінації, яка знов звучить у партії фортепіано, повертаючи характер та музичний матеріал вступу.

У домровій інтерпретації головну тему Романсу необхідно виконувати надзвичайно співуче, з застосуванням м'якого tremolo або плавного legato. Звуковидобування має бути округлим і теплим. Для уникнення різких «зламів» у мелодії бажано використовувати легкі позиційні зміни. Фразування має наслідувати інтонацію людського голосу.

Середній розділ (В) за своїм емоційним змістом суттєво контрастує із попереднім. Він розпочинається з появи нової світлої теми (G-dur) мрійливого характеру, мелодія якої звучить на *pianissimo* у сольній партії. Поступово розгортаючись, звучання цієї теми стає все більш експресивним і драматичним, тематизм і фактура насичуються хроматичними та альтерованими інтонаціями, секвенційним рухом, а також віртуозними каденційними зворотами. Хвилеподібний розвиток тематизму досягає драматичної кульмінації (*fortissimo*), після якої емоційна напруга поступово розчиняється у відчутті спокою, і музика ніби «просвітлюється».. Скрипкова каденція призводить до репризи твору, де знову з'являється перша тема.

Домрова інтерпретація цього розділу потребує від виконавця глибшого звуку і виразнішої динаміки для втілення музично-драматургічного плану та створення образно-емоційного контрасту. Задля найбільшої експресивності звучання інструменту доцільно застосовувати насичене *tremolo*, особливо у кульмінаційних тактах 40–45.

У динамізованій репризі (такти 49–72) відбувається розв'язка драматичного дії усього твору. Розвиток головної теми призводить до останнього кульмінаційного зльоту, після чого тема втрачає експресію, набуваючи щемливого характеру. Звучання музики сприймається як спогад, емоційне завершення пережитих почуттів.

Домрова інтерпретація репризи потребує тонкого звукового контролю, майстерності у сфері звуковидобування, артикуляції та динаміки (виконання на *piano – pianissimo*, без акцентів, із плавним *legato*). Застосування легкого *vibrato* підкреслить відчуття камерності та теплоту тембру домри.

Коротка кода (такти 73–80, G-dur) побудована на матеріалі головної теми. Темп сповільнюється, динаміка поступово зменшується до *pp*. Звучання стає прозорим і майже невагомим – ніби тиха післямова. Кода створює відчуття спокою, гармонії та тепла – музика завершується, але емоційно залишається в пам'яті.

У домровій інтерпретації останні такти Романсу виконуються дуже м'яко, на *tremolo*, з поступовим *diminuendo* до повного згасання звучання.

Висновки до розділу 2.

Проведений аналіз специфіки переосмислення скрипкових засобів виразності у домровому мистецтві, здійснений на матеріалі творів композиторів-романтиків, дозволив виявити деякі ключові відмінності між скрипковим і домровим виконавством, а також розробити нові підходи до виконання романтичної музики на домрі.

Рецепція скрипкових творів епохи романтизму у домровому виконавстві вимагає глибокого змістовно-стилістичного осмислення, а не лише технічної адаптації. Домра компенсує відсутність скрипкового *legato* за допомогою широкого використання *tremolo*, більш м'якої артикуляції, філірування і фразування, що дозволяє відтворити ліричну співучість звучання.

Особливості домрового виконавства, як-от зміна штрихів, арпеджіо замість подвійних нот та контроль динаміки через силу атаки, значно розширюють можливості у відтворенні специфічного скрипкового звучання.

Збереження художньої цілісності творів, зокрема Сонати Ф. Шарвенки, Легенди Г. Венявського і Романсу Е. Елгара, досягається завдяки увазі до оригінальної драматургії та естетичних особливостей мистецтва романтизму.

Незважаючи на певні обмеження домри, її звучання додає нових барв і емоційного забарвлення, створюючи унікальну інтерпретацію, яка поєднує академічну традицію зі специфікою народного інструмента.

Домрова інтерпретація скрипкових творів відкриває нові перспективи для збагачення концертного репертуару домри і демонструє її виконавський потенціал в сфері академічної музики, створюючи підґрунтя для подальших досліджень щодо інтерпретації класичних творів на народних інструментах.

ВИСНОВКИ

Основні результати даного дослідження полягають у наступному:

1. Надано стисло характеристику музичного романтизму. Зазначено, що епоха романтизму в музичному мистецтві охоплює усе ХІХ ст. і навіть виходить за його межі – у ХХ ст. (в творчості митців пізнього романтизму).

Підкреслено, що провідними ознаками музичного романтизму є ліризм, сконцентрованість на внутрішньому емоційному світі людини. Важливими засадами музичного романтизму є принципи синтезу мистецтв та програмності.

Визначено формування у творчості композиторів-романтиків нових музичних жанрів, пов'язаних з естетичними засадами мистецтва романтизму.

Зазначено, що у добу романтизму відбулися становлення та розквіт багатьох національних композиторських і виконавських шкіл – польської (Ф. Шопен, С. Монюшко, Г. Венявський, К. Ліпінський), угорської (Ф. Ліст), чеської (Б. Сметана, А. Дворжак, З. Фібіх), норвезької (Е. Гріг) тощо.

2. Розкрито роль скрипки як одного з провідних музичних інструментів романтичної доби. Зазначено, що в епоху романтизму скрипка стає одним із ключових музичних інструментів, відіграючи величезну роль в усіх сферах функціонування музичного мистецтва. Романтичному скрипковому мистецтву є підвладними найтонкіша лірика і драматична патетика, найвишуканіші поетичні та яскраві фольклорні образи.

Зазначено, що скрипкове мистецтво доби романтизму представлено іменами багатьох знаменитих композиторів (Н. Паганіні, Г. Венявський, Л. Шпор, Ф. Шуберт, Р. Шуман, Ф. Мендельсон, Ф. Ліст, Й. Штраус, Й. Брамс, К. Сен-Санс) та виконавців (Ніколо Паганіні, Людвиг Шпор, Генрик Венявський, Шарль Беріо, Анрі В'єтан, Кароль Ліпінський, Йозеф Йоахім, Леопольд Ауер, Ежен Ізаї, Пабло Сарасате та ін.).

Композиторська спадщина романтиків містить численні різножанрові твори (капріси, поеми, фантазії, сонати, концерти тощо) для скрипки соло, для скрипки і фортепіано та для скрипки з оркестром.

Підкреслено, що новий образний зміст романтичної музики, величезне розширення її емоційного спектру сприяли створенню більш вражаючого звучання скрипки і викликали до життя нові, нечувані віртуозно-технічні можливості скрипкового виконавства.

Внесок романтиків у розвиток скрипкової музики не лише визначив нові світоглядні й мистецькі парадигми, нові рівні образно-емоційної виразності та віртуозної майстерності, безмежно розширивши горизонти композиторської і виконавської творчості, але й сприяв формуванню нового скрипкового виконавського і педагогічного репертуару, який дотепер залишається актуальним і улюбленим.

3. Визначено провідні виконавські новації у скрипковому мистецтві доби романтизму. Підкреслено, що більша частина віртуозно-виконавських новацій цієї доби пов'язана з творчою діяльністю Ніколо Паганіні, саме ім'я якого стало символом романтичного скрипкового мистецтва. Серед цих новацій – такі технічні прийоми, як: 1) гра *pizzicato* лівою рукою, введена до виконавської практики Ніколо Паганіні; 2) зіставлення прийомів *arco* і *pizzicato*, яке сприяло створенню образного контрасту; 3) використання *vibrato*; 4) широке використання у скрипковій фактурі водночас подвійних, потрійних і чотиризвучних співзвуч (уперше введене також Н. Паганіні); 5) активне використання високих позицій; 6) широке використання флажолетів; 7) широке використання прийомів *tremolo* та *spiccato*; 8) часте використання *бурдону* тощо.

4. Обґрунтовано рецепцію скрипкових творів епохи романтизму в домровому виконавстві. Підкреслено, що художня значущість та світова популярність скрипкового мистецтва доби романтизму, поряд із певною спорідненістю різних струнних інструментів, значною мірою зумовили створення у подальшому численних транскрипцій та перекладень скрипкових творів для інших інструментів, у тому числі – для домри. Вони є важливою складовою сучасного домрового виконавського репертуару, тож визначення

специфіки домрової інтерпретації цих транскрипцій і перекладень є актуальним для музичної науки і практики.

5. Висвітлено виразові, темброво-фонічні і виконавсько-технологічні детермінанти домрового виконання скрипкового репертуару та визначено специфічні виконавські прийоми, які сприяють адаптації в домровому мистецтві скрипкової техніки гри.

Зазначено, що відтворенню характеру скрипкового звучання у домровому виконавстві сприяє використання низки виконавських прийомів (зокрема, зміни штрихів, заміни подвійних нот на арпеджіо, контролю динаміки через силу атаки тощо).

Підкреслено, що адаптація скрипкових творів епохи романтизму в домровому виконавстві вимагає не лише технічного пристосування, а й глибокого стилістичного осмислення. Домра компенсує відсутність легато скрипки за допомогою використання тремоло, м'якої артикуляції та точного динамічного фразування, що дозволяє зберігати співучість і ліричність творів.

Доведено, що адаптація та виконавське переосмислення скрипкових творів у домровому мистецтві відкриває нові перспективи для збагачення концертного репертуару домри і демонструє її художній потенціал у сфері інтерпретації академічної музики.

6. Визначено особливості домрової інтерпретації Сонати № 2 e-moll op. 114 для скрипки та фортепіано Філіпа Шарвенки та здійснено її композиційно-драматургічний та виконавський аналіз. Надано загальну характеристику творчості Філіпа Шарвенки як репрезентанта пізньоромантичного музичного мистецтва. Підкреслено роль скрипкових творів у композиторській спадщині митця. Зазначено, що Соната e-moll є найвідомішим скрипковим твором композитора. З'ясовано, що домрова інтерпретація Сонати сприяє переосмисленню тембрової природи твору, підкреслюючи її камерність і співучість звучання. Визначено переконливе поєднання в музиці Сонати глибокого ліризму з напруженим драматизмом. Доведено, що у домровій інтерпретації ці образно-емоційні контрасти не

лише зберігаються, але й набувають іншої тембрової семантики – народної теплоти, співучості, камерної інтимності.

7. Визначено особливості домрової інтерпретації «Легенди» оп. 17 для скрипки та фортепіано Генріка Венявського та здійснено її композиційно-драматургічний та виконавський аналіз. Зазначено, що домрова адаптація «Легенди» Генріка Венявського для скрипки та фортепіано розкриває художньо-інструментальні можливості домри як повноцінного носія романтичної виразності.

8. Визначено особливості домрової інтерпретації Романсу e-moll оп. 1 для скрипки та фортепіано Едварда Елгара та здійснено його композиційно-драматургічний та виконавський аналіз. Зазначено, що цей ліричний твір, що є одним з найвідоміших у мистецькій спадщині композитора, являє собою романтичну «інтимну камерну сповідь» [98]. Доведено специфіку художнього переосмислення звучання Романсу Едварда Елгара у домровому виконавстві.

Підводячи підсумки теоретичного обґрунтування творчого проекту, підкреслимо, що усі поставлені завдання проведеного дослідження є виконаними, а його мета – розкрити особливості домрової інтерпретації скрипкових творів композиторів-романтиків на матеріалі Сонати № 2 Ф. Шарвенки, Легенди Г. Венявського та Романсу Е. Елгара – досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвський І. Творчість Ніколо Паганіні та деякі проблеми сучасного виконавства // Музична культура Італії і Франції від бароко до романтизму. Київ, 1994. С. 113 – 122.
2. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі. Молодий вчений. 2017. № 7. С. 59–62.
3. Башак Х. В. Новації скрипкової техніки в епоху романтизму : дипломне дослідження на здобуття ступеня магістра. Львів, 2024. 57 с.
4. Бедакова С. В. Історія зарубіжної музики епохи романтизму : навч.-метод. посіб. Миколаїв, 2021. 171 с.
5. Білоус В. Основи оволодіння технічною майстерністю музиканта-виконавця. Виконавське музикознавство. Київ–Ніжин: Видав. М. Лисенко, 2015. С. 59–65.
6. Білоус В. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності: автореф. дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 16 с.
7. Білоусова С. Виконавське інтонування на домрі. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 28. С. 171–177.
8. Білоусова С. Фольклорна лінія у творах для домри В. Івка, Є. Мілки, О. Некрасова. Актуальні питання гуманітарних наук. 2015. Вип. 14. С. 55–62.
9. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Харківський державний університет мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків : ХДУМ, 2005. 17 с.
10. Вагнер Р. Про майбутнє мистецтво: естетичні погляди // Вагнер Р. Зібрання творів : у 10 т. Київ : Музична Україна, 2000. Т. 5. С. 73–82.

11. Величко О. Б. Ніколо Паганіні – віртуоз-новатор доби романтизму. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 39-43.
12. Гайденко А. П. Народні інструменти у творчості митців харківської композиторської школи. Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва. Харків: ХДІМ, 2001. Вип. 3. С. 49–55.
13. Генрик Венявський. URL : https://uk.wikipedia.org/wiki/Генрик_Венявський
14. Голомб М. Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фрідеріка Шопена (переклад з польської М. Кушніра). Фрідерік Шопен : збірник статей. Львів : Сполом, 2000. С. 201–222.
15. Гребнева І. В. Формування скрипкового стилю в concerti grossi А. Кореллі : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. 16 с.
16. Гришко О. В. Домрове мистецтво України: витоки та перспективи. Харків : ХДАК, 2018. 144 с.
17. Давидов М. Виконавське музикознавство : Енциклопедичний довідник. Київ : НМАУ, 2010. 400 с.
18. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. Академічне мистецтво оркестрів народних інструментів і капел бандуристів спеціальних музичних вузів України : тези Всеукр. наук.-теор. конф. (Київ, 2 грудня 2005 р.). Київ, 2005. С. 72–78.
19. Данилюк Я. В. Розвиток мистецтва гри на домрі в Україні в контексті відродження народної музично-інструментальної культури на рубежі ХХ–ХХІ століть. 2019. URL: https://www.researchgate.net/publication/341870178_The_development_of_the_art_of_the_domra_playing_in_Ukraine_in_the_context_of_the_revival_of_folk_musical-instrumental_culture_at_the_turn_of_the_XX-XXI_centuries

20. Дейнега В. Оркестровка як різновид інтерпретації. Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського : збірник статей. Київ : НМАУ, 2001. Вип. 18. С. 133–142.
21. Дейнега В. М. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. мист. Одеса, 2006. 19 с.
22. Дзяман З. В. Домра і транскрипції з інших музичних інструментів. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманіт. ун-т, Ін-т мистецтв; редактор-упорядник Л. І. Горіна. Рівне : Волин. обереги, 2019. С. 135-141.
23. Єргієв І. Д. Артистичний універсум музиканта-інструменталіста кінця ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... докт. мист.: 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 2016. 360 с.
24. Едвард Елгар. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Едвард_Елгар
25. Жарков О. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис... канд. мистецтв. Київська державна консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ : КДК, 1994. 27 с.
26. Засядкович М. І. Віртуозні романтичні скрипкові фантазії і поеми: жанровий та виконавський аспекти. дипломна робота. Львів: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2025. 49 с.
27. Карачевцева І. М. Скрипкові сонати К. Вебера, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона у музично-історичній ситуації 1810-1820-х років : автореф. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2015. 17 с.
28. Катрич О. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). Київ–Дрогобич: Відродження, 2000. 100 с.
29. Кияновська Л. О. Історія музики ХІХ століття. Львів : Сполом, 2005. 284 с.

30. Колуканова Л. С., Мельник А. О. Досвід взаємодії скрипкового і домрового виконавства на прикладі «Дитячого альбому» Людмили Шукайло для скрипки та фортепіано: метод. рекомендації. Київ, 2019. 41 с.
31. Кольц І. П. Миколаївська домрова школа в контексті професійного народно-інструментального мистецтва Півдня України ХХ – ХХІ століття: дис. ... докт. філософії: 025 / НАКККіМ. К., 2021. 203 с.
32. Комаренко В. А. Методика навчання гри на чотириструнній домрі. Київ, 1961. 132 с.
33. Коновалова І. Поняття «музична обробка»: до проблеми дефініції. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : збірник наукових праць. Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків : ХДАДМ, 2006. № № 4, 5, 6. С. 112–116.
34. Коновалова І. Композиторська інтерпретація в художньо-комунікаційному просторі сучасного мистецтва // Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матеріали міжнар. наук. конф., 8-9 грудня 2011 р. / Харк. держ. акад. культури; відп. за вип. Н. Кушнарєнко. Х.; ХДАК, 2011. С. 126 – 128.
35. Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ–ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.01. Харків, 2007. 226 с.
36. Костенко Н. Композиторська творчість як дзеркало виконавського мислення (на прикладі музики Б. Міхеєва для домри) // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтва : зб. наук. праць / ред. В. Я. Даниленко. Харків, 2009. № 11. С. 58–65.
37. Костенко Н. Поетика домрового мистецтва. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. Мистецтвознавство. Архітектура, 2014. № 4-5. С. 60-63.
38. Костенко Н. Сучасна теорія та практика домрового виконавства в Україні. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. Харків: ХДАДМ, 2014. Вип. 2. С. 33–37.

- 39.Костенко Н. Є. Теорія домрового виконавства в світлі сучасних вимог :
Матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції: до 70-річчя
кафедри народних інструментів Київської консерваторії (НМАУ) ім.
П. І. Чайковського : зб. наук. ст. / ред.-упоряд. М. А. Давидов. Київ :
НМАУ, 2010. С. 123–137.
- 40.Костенко Н. Є. Універсалізм особистості: досвід аналізу творчості
Б. О. Міхеєва. Музичне і театральне мистецтво України у дослідженнях
молодих мистецтвознавців: матеріали Всеукр. науково-творчої
конференції студентів та аспірантів (Харків 16 – 17 березня 2004 р.).
Харків: ХДУМ, 2004. С. 52–53.
- 41.Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-
виконавської культури України : дис. ... канд. мист. Харків, 2009. 207 с.
- 42.Костенко Н. Є. Харківська домрова школа в контексті музично-
виконавської культури України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.:
17.00.03. Харків, 2009. 18 с.
- 43.Кудряшова І. В. Скрипкова інтерпретація в контексті музичного
романтизму. Київ : Музична Україна, 2010. 192 с.
- 44.Кушнірук О. Романтизм. Українська музична енциклопедія / НАН України,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т.
Рильського. Т. 6. Київ: ІМФЕ, 2023. С. 176-180.
- 45.Лермонтова О. Редакції скрипкових творів для чотириструнної домри як
художня інтерпретація авторського тексту. Проблеми взаємодії мистецтва,
педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. пр. Харків, 2019. Вип. 52.
С. 145-159.
- 46.Лігус О. М., Лігус В. О. Методологічні аспекти дослідження романтизму в
європейському музичному мистецтві XIX – початку XX століття. Вісник
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.
2020. № 4. С. 140-144.

47. Ліу Бей. Г. Венявський у представництві польської скрипкової школи (на матеріалі Концерту № 2). Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2023. № 3. С. 288–293.
48. Лисенко М. Т. Методика викладання гри на домрі. Київ: Музична Україна, 1990. 88 с.
49. Лисенко О. Музичне виконавство та проблема його системного вивчення. Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 162-170.
50. Литвинець Т. А. Сучасне домрове виконавство: аспекти вдосконалення професійної майстерності: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2013. 161 с.
51. Лошков Ю. І. Домрове виконавство в Україні (початок ХХ ст.). Вісник ХДАДМ, 2011. №4. С. 211–214.
52. Ляхіна Т. Фантазії для скрипки на запозичені теми в контексті становлення віртуозно-романтичного стилю виконавства : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. / Нац. муз акад.. України імені П. І. Чайковського. Київ, 2014. 249 с.
53. Максименко І. Про творчий підхід до академічного домрового репертуару. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2002. Вип. 21: Музичний твір як творчий процес. С. 259–263.
54. Маркова О. Виконавське музикознавство як феномен української наукової традиції. Виконавське музикознавство : енциклопедичний довідник. Київ, 2009. С. 4–13.
55. Матвійчук Л. Методичні основи виконавської майстерності домриста. Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва в Україні : матеріали Всеукр. наук. практ. конф. (м. Київ, 24–31 березня). Київ, 1995. С. 45–48.
56. Мельникова Л. М. Курс лекцій з методики навчання гри на домрі. Харків, 2017. [Рукопис].

57. Міхєєв Б. Акустичні закономірності звукоутворення на домрі та їх використання в роботі над звуковидобуванням. Харків, 1990. 24 с.
58. Міхєєв Б. О. Використання та редагування скрипкових творів для домри.
59. Міхєєв Б. О. Система гам та арпеджіо для чотириструнної домри (кобзи). Харків, 1996. 41 с.
60. Москаленко В. До визначення поняття «музичне мислення». Українське музикознавство. К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського. Вип. 28. С. 48-53.
61. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації : Навчальний посібник. Київ : Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 2013. 134 с.
62. Москаленко В. Музичний твір як текст. Київське музикознавство. Київ, 2001. Вип. 7. С. 3–10.
63. Москаленко В. Г. Про специфіку музичної інтерпретації // Київське музикознавство. Вип. 2. Київ, 1999. С. 23–32.
64. Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю. Київське музикознавство. Київ, 1998. Вип. 1. С. 87–93.
65. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації: автореф. дис. ... докт. мистецтвознав. : 17. 00. 02 / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 25 с.
66. Однолькіна М. С. Генеза та специфіка української скрипкової фантазії в контексті розвитку жанру: автореф. дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Львівська нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка. Львів, 2020. 23 с.
67. Олійник О. Л. Риторичні засади композиторської та виконавської творчості для домри : дис. ... канд. мист. Одеса, 2016. 205 с.
68. Олійник О. Л. Музика для домри: композиція й імпровізація. Київ, 2003. 8 с.
69. Олійник О. Л. Ритміка і тембральність у властивих якостях домри на шляху до академізму. Київ: Метроном 1, Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України, 2002. С. 3.

70. Орлова Т. Інтерпретація в евристичній динаміці мистецтва // Мистецькі обрії'2004: Альманах: науково-теоретичні праці та публіцистика / Акад. мистецтв України; головн. наук. ред. І. Безгін. К.: ВВП «Компас», 2005. С.360 – 373.
71. Орлова Д. Роздуми на тему домрового виконавства. Науковий вісник. Виконавське музикознавство. Київ, 2005. С. 222–229.
72. Орлова Д. П. Психофізіологічні закономірності формування ігрових навиків домриста: навч.-метод. посіб. для вищ. муз. навч. закл.; Одес. держ. консерваторія ім. А. В. Нежданової. Одеса: Астропринт, 1998. 69 с.
73. Павлова В.В., Дідок С.В. До проблеми скрипкового виконавства: історичний аспект // Молодий вчений. 2017. № 8. С. 67-72.
74. Петрик В. Категорія інструменталізму в музичній творчості (на прикладі домрового мистецтва): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Одеса, 2009. 16 с.
75. Польська І. І. Камерний ансамбль в системі музично-виконавських жанрів (історичні та систематичні аспекти визначення). Музичне виконавство : Зб. наук. ст. / Ред.-упоряд. М. А. Давидов, В. Г. Сумарокова. Кн. 7. Київ : НМАУ, 2001. С. 179-190. (Наук. вісник Нац. муз. акад. України. № 18.)
76. Польська І. І. Камерний ансамбль : Теоретико-культурологічні аспекти : автореф. дис... д-ра мист : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України. Київ, 2003. 36 с.
77. Польська І. І. Музична естетика німецького та австрійського романтизму в дзеркалі ментальних і хронотопічних відмінностей. Вісник Міжнародного Слов'янського університету : Наук.-теор. журн. Серія «Мистецтвознавство». Т. XII. Харків, 2009. С. 3-8.
78. Польська І. Національна специфіка австрійської та німецької музичної культури доби романтизму. Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 72. № 3. С. 62-68.

79. Польська І. І. Камерний ансамбль епохи романтизму // Сучасні підходи до оптимізації педагогічного процесу : зб. наук. пр. К. : Науковий світ, 2001. С.188-195. (Проблеми сучасного мистецтва і культури).
80. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів: учбовий посібник. Київ: Муз. Україна, 1980. 122 с.
81. Рощенко О. Г. Нова міфологія романтизму і музика (проблеми енциклопедичного аналізу музики) : монографія. Харків : ХНУРЕ, 2004. 288 с.
82. Салій В. Художній образ музики у виконавській інтерпретації // Актуальні питання гуманітарних наук, 2014, Вип. 9. С. 54-59.
83. Сандюк С. А. Скрипкові концерти Людвіга Шпора: на шляху до романтизму : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2008. 19 с.
84. Сікорська І. Дискурс романтизму на сторінках «Української музичної енциклопедії» // Романтизм-неоромантизм у музично-виконавському мистецтві: мости у часі. Київ, 2021.
85. Сліпченко К. Жанр домрового концерту у доробку українських композиторів. Актуальні питання гуманітарних наук. К., 2021. Вип. 44, Т. 3. С. 44-51.
86. Срібняк Христина. Віртуоз польського музичного романтизму – Генрик Венявський. URL : <https://www.polskieradio.pl/398/7861/artukul/3031015,віртуоз-польського-музичного-романтизму--генрік-венявський>
87. Стеценко В. Закономірності інтонування на скрипці. Київ : Муз. Україна, 1977. 56 с.
88. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 1. Київ : Мистецтво, 1960. 151 с.
89. Стеценко В. К. Методика навчання гри на скрипці. Ч. 2. Київ : Мистецтво, 1964. 155 с.

90. Чекальський Є. Чарівна скрипка. Повість про Генріка Венявського. Народне кооперативне видавництво, 1963. 258 с.
91. Чернявська М. С. Епоха романтизму в фортепіанній музиці (до проблеми різноманіття фортепіанних стилів ХІХ століття) // Теоретичні питання культури, освіти та виховання: зб. наук. пр. Вип. 20 / За заг. ред. акад. Євтуха М. Б., укл. О. В. Михайличенко. Київ: Вид. центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С.186-191.
92. Юдкін-Ріпун І. М. Культура романтики. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Рильського, 2001. 480 с.
93. Юр'єв О. Виразальні можливості скрипкових штрихів. Київ: Муз. Україна, 1974. 138 с.
94. Baillot, P. *L'Art du violon* / Translated as *The Art of the Violin* by L. Goldberg. Evanston, Illinois : Northwestern University, 1991. 580 p.
95. Berlioz, Hector. *Mémoires*, édition présentée et annotée par Pierre Citron, Paris, Flammarion, 1991. 595 p.
96. Borkowski, Mateusz. *Zauberer der Geige: Henryk Wieniawski – Leben und Zeit*. Polnische Profile, Band 17. Herausgegeben von Peter Oliver Loew (Deutsches Polen-Institut). Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2025. 145 S.
97. Edward Elgar. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Edward_Elgar
98. Elgar, Edward. *Romance for Violin and Piano, Op. 1*. URL: https://imslp.org/wiki/Romance_for_Violin_and_Piano_Op.1_Elgar_Edward
99. Einstein, A. *Music in the Romantic Era*. London: J. M. Dent & Sons LTD, 1947. 371 p.
100. Henryk Wieniawski. URL: <https://culture.pl/en/artist/henryk-wieniawski>
101. Henryk Wieniawski. URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Henryk_Wieniawski
102. Henryk Wieniawski. URL: https://pl.wikipedia.org/wiki/Henryk_Wieniawski
103. Klee P. *Schöpferische Konfession* // Edschmid K. (Ed.). *Tribüne der Kunst und der Zeit*. Leipzig : Verlag der Weissen Bücher, 1920. S. 28–40.

104. Légende (Wieniawski). URL:
[https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9gende_\(Wieniawski\)](https://en.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9gende_(Wieniawski))
105. Michalik, Stanisław. Henryk Wieniawski – Polski Paganini. URL:
https://www.ksiaz.eu/61/Warto_wiedziec/Henryk_Wieniawski_Polski_Paganini/
106. Philipp Scharwenka. URL:
https://de.wikipedia.org/wiki/Philipp_Scharwenka
107. Philipp Scharwenka. URL:
https://en.wikipedia.org/wiki/Philipp_Scharwenka
108. Philipp Scharwenka (1847-1917). The World of Classical Music.
https://www.naxos.com/Bio/Person/Philipp_Scharwenka/171187
109. Philipp Scharwenka. NAXOS. URL:
https://www.naxos.com/Bio/Person/Philipp_Scharwenka
110. Philipp Scharwenka, Violin Sonata Op. 114 IMSLP. URL:
https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata
111. Romance for violin (Elgar). URL:
[https://en.wikipedia.org/wiki/Romance_for_violin_\(Elgar\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Romance_for_violin_(Elgar))
112. SCHARWENKA, X. / SCHARWENKA, P.: Violin Sonatas (Yoerae Kim, M. Weber). <https://www.naxos.com/CatalogueDetail/?id=C3012>
113. Schneider-Dominco, Matthias: Scharwenka, Philipp. In: Ludwig Finscher (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Zweite Ausgabe, Personenteil, Band 14 (Riccati – Schönstein). Bärenreiter/Metzler, Kassel u. a. 2005, Sp. 1187.
114. Schumann, Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Erster Band. Nachdruck der Ausgabe von 1891, Hamburg: Hansebooks, 2017. 392 S.
115. Violin Sonata, Op.114 (Scharwenka, Philipp).
[https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata,_Op.114_\(Scharwenka,_Philipp\)](https://imslp.org/wiki/Violin_Sonata,_Op.114_(Scharwenka,_Philipp))
116. Young, Percy M. (1973). Elgar O. M.: A Study of a Musician. London: Collins. 447 p.

Ф. Шарвенка. Соната № 2 е-молл op. 114

Приклад 1.

Frau Irma Saenger-Sethe verehrungsvoll zugeeignet.

1

Sonate in E moll
für Klavier und Violine.

Violine.

Philipp Scharwenka, Op. 114.

Allegro moderato.

p *cresc.* *più cresc.* *f* *cresc.* *ff* *f* *cresc.* *più cresc.* *f* *dim.* *p* *cresc.* *ff* *dim. e calando*

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Viol. Bibl.
24273

Copyright 1904, by Breitkopf & Härtel.
Aufführungsrecht vorbehalten.

Приклад 2

2

Violine.

The score is written for a violin in a single system. It begins with the tempo marking 'a tempo' and the dynamic 'p dolce ed espressivo'. The first staff contains a melodic line with a triplet of eighth notes and a fourth note. The second staff continues the melody with a 'cresc.' marking and a 'dim.' marking, ending with a triplet of eighth notes and a fourth note, marked 'un poco rit.'. The third staff starts with a '4a tempo' marking and a 'p' dynamic. The fourth staff continues the melody with a 'cresc.' marking. The fifth staff features a 'f' dynamic, a 'meno f' marking, and a 'f' dynamic again. The sixth staff is marked 'con brio' and 'sf'. The seventh staff has a 'p' dynamic and a 'molto cresc.' marking. The eighth staff has a 'f' dynamic, a 'dim.' marking, a 'molto cresc.' marking, and a 'f' dynamic. The ninth staff has a 'ff' dynamic. The tenth staff has a 'ff' dynamic. The score includes various fingering numbers (1-4) and articulation marks (accents, slurs).

Viol. Bibl.
24273

Приклад 4

4

Violine.

cresc.

più cresc.

f

f

cresc.

f

p

cresc.

più cresc.

f

meno f

f

Tempo I.

f

meno f

f

cresc.

ff

a tempo

ff

ff

ff

dim e calando

p dolce ed espressivo

cresc.

un poco rit.

dim.

a tempo

p

Viol. Bibl.
24278

Г. Венявський Легенда Ор.

Приклад 6

SKRZYPCE **LEGENDA**
op. 17

Przejrzał i znakami wykonawczymi opatrzył
Zdzisław Jahnke

HENRYK WIENIAWSKI

Andante 6 *fp.* *solo* *p semplice*

13 *cresc.*

20 *f* *p espress.* *f* *mp* *a tempo* *pp cresc.*

27 *rit.* *a tempo* *p* *più f* *poco agitato*

42 *cresc.* *sf* *sf* *appassionato*

50 *rit.*

Tempo I 56 *f* *mf dim.*

65 *p* *pp* *ppp* *rit.* **Allegro moderato**

w originale:

Приклад 7

The musical score consists of ten staves of music in G major, featuring various guitar techniques and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-4 above notes. Dynamics range from *p* (piano) to *ff* (fortissimo). Performance instructions include *molto cantabile*, *anabile*, *molto cresc. e vibrato*, *sempre cresc.*, and *appassionato*. The score includes several slurs and accents, and is marked with a key signature of one sharp (F#).

Staff 1: *p molto cantabile*, dynamics *mf*. Fingerings: 13, 24, 24, 13, 0 2, 24, 23, 24.

Staff 2: *mf*, dynamics *f*, *mf*. Fingerings: 42, 41, 3.

Staff 3: *f*. Fingerings: 0 2 - 2.

Staff 4: *f*. Fingerings: 0 2.

Staff 5: *mp anabile*, dynamics *mf*. Fingerings: II, III, 30, 2, 43, 24, 23, 24.

Staff 6: *mf molto espress.*, dynamics *f*, *p*. Fingerings: I, II, 42.

Staff 7: *molto cresc. e vibrato*. Fingerings: 31, 4, 3, II, 31, 13, 21.

Staff 8: *ff*, *sempre cresc.*. Fingerings: 0 2.

Staff 9: *appassionato*. Fingerings: 13, 13, 24, I 21.

Приклад 8

141 *cresc.* **Presto**

143 *ff* **Moderato maestoso IV** *f*

148 **Andante** *p* **con sord.** *p* *sotto voce*

159 *cresc.*

166 *f* *p espress.* *f* *mp* **poco rit.**

172 **a tempo** *pp cresc.* *f* *f*

181 *mf* *p* *pp morendo*

184 **poco animando e rubato**

187 *rit.* *pizz.* *ossia pizz.* *ppp*

Е. Елгар. Романс Op. 1

Приклад 9

ROMANCE

EDWARD ELGAR Op.1.

Andante (M.M. ♩ = 54) **Violon.** Tempo. **SOLO.**

95874

Приклад 10

Violon. 3

The score consists of ten staves of music. The first staff begins with a *pp* dynamic and a *Tempo.* marking. The second staff includes a *cresc.* marking. The third staff features *sempre cresc.* and *ff* dynamics. The fourth staff has *fuoco*, *rit.*, *sf*, *ad lib.*, and *rit.* markings. The fifth staff is marked *Tempo II* and *pp*. The sixth staff includes *pp* and *cresc.* markings. The seventh staff has *ff*, *dim.*, and *rit.* markings. The eighth staff is marked *3/2 Lento.*, *pp molto espress.*, and *dim.*. The ninth staff includes *p rall.*, *f*, and *pp* markings.