

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

Міністерство культури України

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

Яницький Тарас Йосипович

УДК 781.6:780.614.13

ДИСЕРТАЦІЯ

**ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ
МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ**

17.00.03 – музичне мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

кандидата мистецтвознавства

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

_____ Т. Й. Яницький

Науковий керівник:

Давидов Микола Андрійович

доктор мистецтвознавства, професор

Київ – 2020

АНОТАЦІЯ

Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 «Музичне мистецтво». – Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського Міністерства культури України, Київ, 2020.

Дослідження присвячено вивченню та розробці прийомів перекладення творів світової класики для бандури з урахуванням специфіки будови інструмента й відповідних можливостей звукоутворення. Узагальнено та конкретизовано поняття художнього музичного перекладення у порівнянні з літературним перекладом. Бандурне перекладення визначено як окремий жанр музичної творчості в системі музичних перекладень.

Перекладення супроводжують професійну композиторську творчість від часів її формування. У широкому розумінні перекладення – це робота з відомим музичним матеріалом. З розвитком інструментарію перекладення набувають нової актуальності. Переважна більшість композиторів володіли виконавською майстерністю, а вокальні чи інструментальні перевтілення творів становили значну частину їхньої творчості. У докласичну добу темброва багатоваріантність була типовим явищем у музичному середовищі. Однак методичні праці, що описують процес перекладень, з'явилися значно пізніше.

Творча діяльність Г. Хоткевича, його послідовників Л. Гайдаки, В. Кабачка та В. Ємця стала поштовхом для розвитку жанру перекладень для бандури. Перетворення бандури на концертний інструмент, поширення ансамблевого та оркестрового виконавства спонукали до розвитку жанру перекладень для інструмента, що вирішувало проблему репертуару для бандуристів.

Основною перевагою академічних бандур усіх типів є широкий діапазон, що дозволяє виконання необмеженої кількості творів різних жанрів та стилів. Бандуру слід вважати мультитембровим інструментом, що відтворює прийоми ансамблево-оркестрового звучання.

У перекладеннях здійснено зміни не тільки технологічного характеру, зокрема фактури, штрихів, прийомів звуковидобування, динаміки, а ще й певною мірою переосмислено художній образ. Особливо яскраво це продемонстровано у перекладеннях, що представляють собою транскрипції, вільні обробки, чи використовують тему відомого твору в новому музичному контексті.

Цінними для бандуриста-перекладача є зразки перекладень відомих виконавців-піаністів, що становлять необмежений матеріал для вивчення прийомів фактурних перетворень, динаміко-регістрових змін тощо. Транскрипції Ф. Ліста, Л. Годовського, Ф. Бузоні є взірцем музично-перекладацької діяльності.

Внутрішньожанрова класифікація перекладень музичних творів для бандури має свої особливості, що пов'язані з артикуляційно-штриховим комплексом виражальних засобів. Для бандури він дещо відрізняється у порівнянні з іншими інструментами. Акцентовано увагу на вокально-інструментальній природі виконавства на бандурі. До традиційної класифікації перекладень додано жанрову систему з точки зору фактурної роботи, що пов'язана з самим технологічним процесом: редукція, ампліфікація, перенесення, пропуски голосів. Вони розглядаються не просто як прийоми, а як такі, що мають композиційно-жанрові ознаки.

Адаптація виражальних можливостей бандури до адекватного відтворення оригінального тексту творів, написаних для інших інструментів, у кожному випадку має свої особливості. Враховуючи способи звукоутворення, перекладення для бандури складаються з творів для інструментів близьких із нею за звучанням та конструкцією. Насамперед це стосується струнних (переважно щипкових) та інструментів із фіксованою

настройкою (орган, клавесин, фортепіано та ін.). Засоби музичної виразності у процесі перекладень поділено на стабільні (лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, фактура, архітектоніка) та мобільні (тембр, артикуляція, динаміка, фактура). Комплекс виражальних засобів характеризує інтонаційність і можливості інструмента до відтворення різноманітного музичного змісту притаманними йому прийомами або запозиченими засобами з інших інструментів.

Особливу увагу приділено штриховій техніці, що відрізняє бандуру від інших інструментів. Розподіл штрихів на дві групи (за роздільністю і зв'язністю звучання та характером атаки) для перекладача є важливим орієнтиром у використанні агогіко-артикуляційного комплексу. Відсутність демпфера в бандури у деяких випадках ускладнює використання тих чи інших штрихів. Завдяки цій особливості інструмента залучено спеціальні прийоми, за допомогою яких видобувається потрібне звучання.

Виходячи з того, що штрихова система є основною у перекладеннях, а вміле користування нею – запорукою високого художнього результату, варто відокремити авторські винаходи у цій сфері. Уведення автором дослідження у виконавський обіг таких прийомів, як щипковий удар, вібрато, басовий кластер, глісандний кластер, «сурдинне» піцикато, *portamento-legato* збагачує колористичні можливості інструмента.

Збереження емоційно-сміслової основи твору, з якого здійснюється перекладення, є головним завданням. Фактурно-регістрова робота, динамічні трансформації повинні бути детально осмислені, оскільки дотримання балансу між прямим перенесенням та зміною виражальних засобів впливає на характер (та тип) перекладення, і, залежно від художніх завдань, цей баланс може змінюватись. У репертуарі перекладень для бандури провідну роль відіграють транскрипції та обробки.

Детально проаналізований процес перекладення в кожному випадку демонструє оригінальний підхід перекладача до обраного твору, розкриває специфіку цієї роботи, виявляє основні труднощі у перекладенні. Такими

зразками є перекладення С. Баштана, Л. Коханської, П. Чухрая, Л. Посікіри, А. Омельченка, А. Коломійця, В. Лобка, Й. Яницького, В. Польового, М. Скорика, А. Авдієвського, А. Бобиря. Частина проаналізованих творів є перекладеннями автора дослідження Т. Яницького.

На сучасному етапі бандурне виконавство актуалізується у контексті оновлення суспільно-культурних процесів. Тривають конструктивні удосконалення, новітні здобутки у цьому напрямі дозволяють використовувати бандуру як універсальний інструмент. Розширення можливостей освоєння різних форм – від концертних до майстерень та презентацій – відкриває нові горизонти для подальшого розвитку репертуару, значну частину якого становлять перекладення.

Предметом дослідження є теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури та практичні способи його здійснення, головний із яких – збереження оригінального авторського задуму в новій версії нотного тексту музичного твору.

Ключові слова: бандура, перекладення музичного твору, виражальні засоби, агогіка, артикуляція, виконавство, творчий процес, інтерпретація, музичний жанр.

SUMMARY

Yanitskiy T. J. Theoretical fundamentals of artistic transposition for bandura. – Qualifying scientific work on the rights of manuscripts.

The thesis for the degree of PhD in the arts specialty 17.00.03 – «Musical art». – National P. I. Tchaikovsky Music Academy of Ukraine, the Ministry of Culture of Ukraine, Kyiv, 2019.

The dissertation is devoted to the study and development of techniques for the transcription of classical compositions for the bandura, taking into account the specifics of the structure of the instrument and corresponding sound formation potential. The concept of artistic transcription in comparison with other arts (literature) is generalized and clarified, and stages of redevelopment of the genre are traced, in the formation of genres of bandura art, including transcriptions for the instrument.

Translations accompany professional composer creativity from the time of its formation. In the broad sense, transposition is a work with well-known musical material. With the development of translation tools become new. The overwhelming majority of composers possessed artistic skills, and the vocal or instrumental reincarnation of the work constituted a significant part of their work. In the pre-classical era, timbre multivariate was a typical phenomenon in the musical environment. However, methodological works that describe the translation process appeared much later.

In bandura performance art, the creative activity of G. Khotkevich and his followers L. Haidamaka, V. Kabacok, V. Yemets was an impetus for the direction of translation. The transformation of the bandura into a concert instrument, the development of ensemble and orchestral performance led to the parallel development of the genre of translation for the instrument that solved the problem of repertoire for musicians.

The main advantage of the academic bandura of all types is a wide range, enabling to cover an almost unlimited range of works of various genres and styles.

Bandura can be considered a multi-timbral instrument, it allows to reproduce receptions of ensemble-orchestral sound.

In translations, changes are made not only of a technological nature, such as texture, strokes, techniques of sound production, dynamics, but also to some extent re-artistic image. Especially as right, it demonstrates translations that represent transcriptions, free processing, or use the theme of a famous work in a new musical context.

The values for the bandura-translator are samples of the transfer of renowned pianist performers, who provide unrestricted material for studying techniques of texture transformations, dynamical-register changes, etc. The transcriptions of F. Liszt, L. Godowsky, F. Buzoni are an example of musical translation activities.

The intragranular classification of the translation of musical works for bandura has its own peculiarities, which are connected with the articulation-dashed complex of expressive means. For bandura, it is somewhat different from other instruments. The emphasis is on the vocal-instrumental nature of the performance on the bandura. By the traditional classification of translations are converted types that are associated with the technological process: reduction, amplification, which are considered not only in terms of techniques, but as those having compositional-genre features.

Adaptation of the expressive capabilities of the bandura to an adequate reproduction of the original text of works written for other instruments has, has individual characteristics in each case. Taking into account the methods of sound formation, bandura transitions consist of works for instruments that are close to it for sound and design, first of all, stringed (mainly pinch) and fixed-tuning instruments (organ, harpsichord, piano). Means of musical expression in the translation process are divided into stable (harmony, harmony, melody, polyphony, metro rhythm, texture, architectonics) and mobile (timbre, articulation, dynamics, texture). The complex of expressive means characterizes the intonation and the

ability of the instrument to play a variety of musical content with its own tricks or borrowed means from other instruments.

Particular attention is paid to dash technology, which distinguishes bandura from other tools. The distribution of strokes in two groups (in terms of resolution and sound connectivity and the nature of the attack) for translating is an important benchmark for the use of the agio-articulation complex. The absence of a bumper in some cases complicates the use of certain strokes, due to this feature of the instrument, special techniques are used to produce the desired sound.

Proceeding from the thesis that the dashed system is the basis of translations, and its skillful use is a guarantee of a high artistic result, it is necessary to separate author's inventions in this field. The introduction by the author of the study into the performance of such techniques, such as a pinch blow and vibrate enriches the color capabilities of the instrument.

Preserving the emotional and semantic side of the work from which transposition is carried out is the main task. Textural work, dynamic transformations should be well-meaning, since the balance between direct transfer and change of expressive means affects the nature (and type) of translation, and depending on artistic tasks, this balance may vary. In the repertoire of bandura translation, transcription (with maximum preservation of the original text) and processing are playing a leading role.

A detailed analysis of the translation process in each case demonstrates the original approach of the translator to the selected work, reveals all the details of this work, reveals the main difficulties in translating. For bandura repertoire these works are very valuable. Such examples are the translation of S. Bashtan, L. Kokhanska, P. Chukhray, L. Posikira, A. Omelchenko, A. Kolomiets, V. Lobko, J. Yannitsky, V. Polovoy, M. Skoryk, A. Avdiyevsky, A. Bobir. Part of the analyzed samples is translated by T. Yanytsky, the author of this study.

At the present stage, bandurgical performances are updated in the context of the renewal of socio-cultural processes. Constructive improvements are ongoing, the latest achievements in this direction make it possible to use bandura as a

universal tool. Expansion of the possibilities of mastering various forms – from concerts to workshops and presentations (in all directions, including non-artistic ones) - opens new horizons for the further development of the repertoire, a significant part of which is transposition.

The subject of the research is the theoretical basis for the artistic translation of musical works for bandura and practical ways of its implementation, the main of which is the preservation of the original author's idea in the new version of the musical composition of the musical work.

Key words: bandura, translation of musical work, expressive means, agogy, articulation, performance, creative process, interpretation, musical genre.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Яницький Т. Й. Інтерпретація клавесинної барокової музики в контексті спорідненості зі звучанням бандури. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 6. Кн. 1. Одеса, 2005. С. 327–340.
2. Яницький Т. Й. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 16. Одеса, 2012. С. 442–452.
3. Яницький Т. Й. Авторський тип перекладу на прикладі варіацій на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. № 2. С. 19–23.
4. Яницький Т. Й. Транскрипція як чинник творчої комунікативності бандуриста (на прикладі творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастьяна Баха, Сезара Франка). *Українське музикознавство*. Київ, 2014. С. 161–176.
5. Яницький Т. И. Основные принципы теории обучения и исполнительства (на примере учебного пособия «Методика обучения игре на бандуре»

Я.Пухальського). *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практический журнал. 2014. №2 (6). С. 91–97.

6. Яницький Т. Й. Українська капела бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка як мистецький феномен (до сторіччя діяльності). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 177–182.

7. Яницький Т. Й. Особливості методики викладання гри на бандурі Я. Г. Пухальського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2018. Вип. 39. С. 176–182.

8. Яницький Т. Й. Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 41. Київ, 2019. С. 155–161.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

9. Яницький Т. Й. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі окремих творів А. Вівальді. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Вип. 23. Ч. 2. Ялта, 2009. С. 184–189.

10. Яницький Т. Й. Методичні аспекти виховання студента-бандуриста. *Проблеми мистецької освіти*. Вип. 6. Ніжин, 2011. С. 133–136.

11. Яницький Т. Й. Аналоги та відмінність літературного та музичного перекладів. *Виконавське музикознавство*. Вип. 23. Київ, 2017. С. 425–437.

12. Яницький Т. Й. Історичні етапи діяльності Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Півн. Амер.) (до 100-річчя діяльності). *Виконавське музикознавство*. Вип. 24. Київ, 2018. С. 160–170.

ЗМІСТ

ВСТУП	12
РОЗДІЛ 1	
ТВОРЧИЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ	
ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ.....	
21	21
1.1 Теоретичні засади адаптації музичного змісту та проблема художнього перекладення в музикознавстві: історія питання.....	21
1.2 Система перекладень та її теоретичні трактування.....	35
1.3 Проблематика перекладення для бандури у новітніх дослідженнях.....	41
Висновки до розділу 1	55
РОЗДІЛ 2	
ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ	
В МУЗИЦІ У ПРОЕКЦІЇ НА БАНДУРУ.....	
57	57
2.1 Формування шкіл та методик перекладення музичних творів у європейській музиці	57
2.2 Засоби музичної виразності в контексті реалізації художнього перекладення для бандури: інструментальне втілення музичного змісту	76
2.3 Технологічні параметри та етапи у роботі над перекладенням музичних творів для бандури	90
Висновки до розділу 2	111
РОЗДІЛ 3	
ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ДЛЯ СОЛО БАНДУРИ	
ТА АНСАМБЛІВ БАНДУРИСТІВ	
МУЗИКИ РІЗНИХ ЖАНРІВ І СТИЛІВ	
113	113
3.1 Перекладення творів для бандури соло	113
3.2 Перекладення творів для ансамблевого та оркестрового виконання	152
Висновки до розділу 3	170
ВИСНОВКИ.....	172
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	180
ДОДАТКИ.....	199
Додаток А.....	199
Додаток Б.	201
Додаток В.....	220
Додаток Г	239
Додаток Д.....	243

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Бандурне мистецтво в сучасній національній музичній культурі є безперечно унікальним явищем. Збагачення сьогоденної художньої практики надбанням минулих поколінь становить вагомий пласт проблематики, яка вимагає ґрунтовного наукового осмислення. Бандура – інструмент, що упродовж ХХ ст. набуває нового, удосконаленого вигляду та строю (хроматизація, розширення діапазону, створення системи тонального перемикавання, покращення якості звучання, розширення виражальних, акустичних та технічних можливостей). Водночас бандура зберігає характерні тільки для неї традиційні темброві властивості, що з розвитком виконавства збагачуються включенням педалізації, різних прийомів, штрихів тощо. Зокрема, модернізацію конструкції інструмента зробили вітчизняні майстри: Г. Хоткевич, Г. Палієвець, Л. Гайдамака, В. Герасименко – бандура харківського типу; О. Корнієвський, В. Тузиченко, І. Скляр, В. Герасименко – бандура київського зразка; В. Ємець, С. Ластович-Чулівський, брати Петро та Олександр Гончаренки, В. Вецал – бандура харківського типу майстрів української діаспори.

Нині, значний внесок в удосконалення бандури київського зразка та осучаснення її конструкції зробив видатний бандурист та майстер Р. Гриньків. З метою зручності виконання, винайдення нових звучань та розширення динамічних характеристик інструмента музикантом було здійснено потоншення обох дек, піднято підструнник, додано демпферову механіку, встановлено шпиль до бандури. Автор дослідження, маючи унікальний матеріал бандури (червону вербу), також удосконалив конструкцію власного інструмента (київського зразка). Т. Яницьким було знято з неї лак (за методикою старовинних майстрів – склом) та здійснено потоншення обох дек, оброблено їх палітурою, облегшено вагу інструмента, розширено резонаторний отвір, встановлено титанові кілочки (замість залізних), додано струну а³, а також піднято підструнник на зручну висоту.

Удосконалення бандури стало підґрунтям не лише розширення жанрового спектру оригінальної композиторської творчості, але й перекладень та обробок.

Вітчизняні концертні виконавці та педагоги зробили значний внесок в оновлення та збагачення перекладеного репертуару для бандури. Упродовж ХХ ст. спостерігаємо кілька еволюційних етапів творчого процесу перекладень для бандури – від прикладів опрацювання пісенного фольклору – історичних дум і пісень до інструментальних творів поліфонічної та великої форми: початок ХХ ст. – Л. Гайдамака, М. Домонтович, В. Ємець, Г. Хоткевич, В. Шевченко; 50–60-ті рр. – С. Баштан, А. Бобир, В. Кабачок, В. Лобко, М. Опришко, А. Омельченко, Я. Г. Пухальський, В. Польовий, Є. Юцевич; 70–90-ті роки – О. Верещинський, А. Грицай, В. Герасименко, А. Маціяка, Г. Менкуш, П. Чухрай, А. Шептицька; на зламі ХХ–ХХІ ст. – Н. Брояко, Г. Верета, М. Гвоздь, О. Герасименко, В. Дутчак, Л. Дуда, В. Єсипок, А. Іваниш, Л. Коханська, Л. Посікіра, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, О. Ніколенко, С. Овчарова, Й. Яницький та ін.

Процес удосконалення інструмента триває. Подальша модернізація бандури та підвищення виконавської майстерності, що потребує опанування музичної класики в різних сферах інструменталізму, спонукають до розширення репертуару завдяки перекладенням-транскрипціям з інших інструментів. Для сучасного бандурного виконавства питання перекладень залишається актуальним, що зумовлено, з однієї сторони, ще недостатністю оригінального репертуару, а з іншої, динамізацією творчих пошуків для вирішення багатьох художніх завдань, у т. ч. технічних, стильових, інтерпретаційних тощо.

У дослідницькій літературі поняття академічного бандурного мистецтва є переважно усталеним, хоча певна дискусійність у термінології існує й донині. Це пов'язано з виконавством на автентичних інструментах (кобза О. Вересая, старосвітська бандура) та модернізованих академічних бандурах (чернігівська, львівська та харківська). Варто зазначити, що задовго

до появи хроматичної бандури виконавство вже поділялось на народне та світське (яке ототожнюється з професійним). Цей поділ насамперед був пов'язаний із вибором репертуару. Репертуарна система кобзарів, вихованців кобзарських цехів, була детермінована: ієрархія жанрів, домінування одних над іншими було обов'язковим відповідно до змістовного чинника.

Формування школи професійного кобзарства пов'язують із Глухівською школою, після закінчення якої «професійні бандуристи направлялись, як правило, у гетьманські та царсько-російські палаци» [146, с. 71]. Водночас діяльність вихованців кобзарських цехів передбачала мандрівний спосіб життя.

Існує важливий чинник, що впродовж тривалого часу був атрибутом кобзарського автентичного виконавства: спочатку цією діяльністю займалися музиканти-сліпці, однак на межі XIX–XX ст. на кобзах та народних бандурах уже грали зрячі музиканти. Це стало додатковим поштовхом до розвитку нових виконавських стилів та оновлення бандурного репертуару. Концертність і віртуозність вплинули на залучення у репертуар творів, написаних для інших інструментів, інструментальних та вокально-інструментальних складів, зразків світової класики. Колективне музикування відкрило для бандуристів можливість засвоїти новий тип виконавської культури. Це так само призвело до формування нового репертуару, що містив оригінальні ансамблево-оркестрові твори.

Для бандурного виконавства питання перекладень сьогодні є досить актуальним, що зумовлено недостатністю оригінального репертуару. Тільки останні десятиліття характеризуються вибухом зацікавленості у композиторській та виконавсько-композиторській творчості, у максимальній реалізації наявних та відкриті нових можливостей інструмента. У зв'язку з цим жанр перекладень для бандури набуває актуальності та виводить на новий рівень творчі пошуки для вирішення багатьох художніх завдань.

Аналіз проблем художнього перекладення в музиці стосується всіх основних питань музикознавства, особливо стилю та жанру, інтерпретації, переінтонування, форми виховання тембрового мислення виконавця.

Сучасний стан академічного бандурного виконавства характеризується розмаїттям напрямів – від традиційного до експериментального та змішаного. Особливо це стосується масової культури, в межах якої використання бандури відбувається все частіше. Тому наявність якісних перекладень уже не просто є проблемою репертуару, а й вирішенням функціональних потреб загальної музичної культури. У зв'язку з цим з'являються нові жанри і форми бандурних перекладень, які ще не мають чітких дефініцій (наприклад, кавер-версія чи кавер-обробка), і потребують окремого дослідження. Натомість, залишаються актуальними питання систематизації технічних характеристик бандури, збереження художньої естетики композиторського оригіналу, узагальнення засобів та прийомів перекладення інструментальних та вокально-інструментальних творів для соло бандури та ансамблю бандуристів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана на кафедрі історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського на 2015–2020 роки, зокрема темі № 3 «Українська музична культура: культурологічні, соціологічні, художньо-естетичні, педагогічні та виконавські аспекти».

Мета дослідження – систематизувати теоретичні засади перекладень різножанрових творів для бандури в контексті сучасного академічного виконавства. Означена мета передбачає вирішення низки творчих і практично-технологічних завдань:

- узагальнити теоретичну і методологічну базу здійснення художнього перекладення музичних творів, зокрема для бандури;
- розглянути історичні передумови і методики перекладень музичних

- творів у європейській традиції з екстраполяцією їх на бандурні перекладення;
- представити етапи перекладення як творчий процес;
 - узагальнити характеристики художньо-виражальних та технічних можливостей бандури;
 - класифікувати принципи і прийоми перекладення для бандури;
 - визначити підходи до переосмислення виражальних засобів у процесі перекладення для бандури;
 - проаналізувати і класифікувати типологію перекладень інструментальних та вокально-інструментальних творів для бандури соло і ансамблів бандуристів;
 - створити науково обґрунтовану базу рекомендацій щодо жанрово-стильових особливостей перекладень для бандури.

Об’єктом дослідження є процес художнього перекладення музичних творів різних жанрів та стилів.

Предмет дослідження – теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури.

Матеріалом для аналізу стали бандурні перекладення музичних творів композиторів різних стильових епох: І. Альбеніса, Й. С. Баха, В. Барвінського, Л. ван Бетховена, А. Вівальді, М. Глінки, С. Гулака-Артемівського, І. Карабиця, В. Косенка, М. Лисенка, С. Людкевича, М. Мусоргського, Д. Скарлатті, М. Скорика, Дж. Тартіні, Ц. Франка, П. Чайковського, Р. Шумана, а також зразки української народнопісенної творчості (обробки, аранжування та авторський тип перекладень).

Методи дослідження. Запропоновано системний підхід в аналізі принципів художнього перекладення, що дає змогу узагальнити дослідницькі здобутки щодо типології, класифікації музичних перекладень. Порівняльно-компаративний метод в аналізі історико-культурної складової цього явища дає змогу провести генетико-типологічні паралелі у практиці музичних перекладень, виявити типові ознаки, притаманні цьому жанру, незалежно від

виконавського складу, історичних умов та практичних завдань. Структурний підхід у технологічному процесі перекладення для бандури є основним, оскільки глибокий аналіз структури твору, виокремлення виражальних засобів, визначення стабільних та мобільних елементів музичного твору оригіналу визначають кінцевий художній результат.

Теоретичну базу дослідження складають праці різних наукових галузей. Оскільки проблема перекладення є міждисциплінарною, зокрема об'єднує питання музикознавства та літературознавства, то використані джерела – теоретико-методологічні розробки – умовно поділяються на кілька груп:

– *у галузі художнього перекладу*: Аристотель, І. Гаврилів, Р. Зорівчак, В. Коптілов, Ю. Лотман, П. Рикер, М. Стріха, А. Федоров, І. Франко, А. Швейцер та ін.;

– *музичного мислення, основ композиції, обробки, перекладення та транскрипції в музиці*: Ф. Бузоні, О. Гедіке, М. Гнесін, Л. Годовський, А. Гуменюк, П. Горохов, М. Давидов, І. Дмитрук, М. Дремлюга, В. Дутчак, В. Дейнега, Л. Дис, Л. Дуда, О. Жарков, В. Задерацький, А. Коломієць, Г. Коган, В. Марченко, А. Муха, Є. Назайкінський, С. Овчарова, Л. Пасічняк, Д. Пшеничний, М. Римський-Корсаков, Л. Ройзман, Г. Таранов, Н. Хмель та ін.;

– *інтерпретації*: Б. Вальтер, О. Котляревська, Н. Корихалова, Ю. Кочнєв, В. Москаленко, К. Ручьєвська, С. Рапопорт, М. Скірта та ін.;

– *історії музики*: О. Алексєєв, В. Варунц, Н. Зейфас, О. Зінькевич, Л. Корній, В. Ландовська, Т. Ліванова, М. Лобанова, В. Протопопов, А. Швейцер, І. Форкель та ін.;

– *засобів музичної виразності та структурного аналізу музичних творів*: Б. Асаф'єв, А. Андрєєв, А. Бейшлаг, Н. Горюхіна, Ф. Колесса, І. Котляревський, М. Лисенко, С. Людкевич, Л. Мазель, С. Мальцев, В. Медушевський, В. Михайлов, М. Скорик, С. Скребков, А. Сохор, І. Тукова, Ю. Тюлін, Н. Харнонкур, В. Цуккерман, С. Шип та ін.;

– *проблем виконавського мистецтва*: Д. Благой, А. Дубовик, А. Корто,

Ф. Куперен, Ф. Лавров, А. Малинковська, К. Мартисен, Г. Нейгауз, Л. Ніколаєв, А. Островський, М. Рубін, та ін.

– *історії і практики бандурного мистецтва*: С. Баштан, О. Бобечко, А. Бобир, Н. Брояко, О. Ваврик (Дубас), С. Вишневська, Л. Гайдамака, А. Горняткевич, Е. Гуренко, А. Гуменюк, В. Дутчак, І. Дмитрук, М. Досінчук-Чорний, Б. Жеплинський, І. Зінків, В. Ємець, В. Кабачок, Ф. Колесса, Л. Кияновська, Б. Кирдан, В. Кушпет, Ф. Лавров, М. Лисенко, І. Лісняк, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, І. Мокрогуз, В. Мішалов, О. Ніколенко, О. Нирко, І. Немирович, А. Омельченко, М. Опришко, О. Олексієнко, С. Овчарова, І. Панасюк, Я. Пухальський, У. Самчук, І. Скляр, Н. Супрун, Т. Сідлецька, Г. Хоткевич, Т. Чернета, Н. Чернецька, К. Черемський, Є. Юцевич та ін.

Наукова новизна полягає у тому, що в дослідженні в п е р ш е :

- систематизовано теоретичні засади перекладення для бандури;
- класифіковано принципи та поетапність роботи з музичним матеріалом у процесі перекладення для бандури;
- запропоновано авторські штрихи та прийоми звуковидобування (щипковий удар, вібрато, басовий кластер, глісандний кластер, сурдинне піцикато) та введено в науковий обіг визначення і трактування їхнього змісту;
- обґрунтовано виконавські аспекти втілення теоретичних засад перекладення тексту першоджерела для бандури.

П о г л и б л е н о

- тлумачення перекладення як різновиду інтерпретації різножанрових творів;
- трактування перекладення для бандури як співтворчого процесу.

Д о п о в н е н о

- жанрову систему класифікації перекладень із точки зору фактурної роботи (редукція, ампліфікація, перенесення, пропуски голосів).

У т о ч н е н о

- поняття перекладу та перекладення;
- поняття академічного бандурного виконавства.

Набуло подальшого розвитку

- розширення репертуару перекладень для академічної бандури (зокрема завдяки авторським перекладенням творів композиторів різних епох та обробок зразків народної музики).

Практичне значення дисертації зумовлене можливістю використання її матеріалів у навчальних курсах вищих мистецьких закладів освіти: теорії та історії виконавського мистецтва, методики викладання гри на бандурі, викладання гри на народних інструментах, інструментовки, аранжування, читання партитур, композиції. Матеріали дисертації можуть використовувати бандуристи у виконавській та педагогічній діяльності.

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної україністики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Основні положення дисертації були представлені:

- на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: «Феномен школи в музично-виконавському мистецтві», (Київ, 22–23 березня 2005); «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру», (Київ, 18–20 квітня 2013); «Мистецтво української діаспори ХХ–ХХІ століття як складова системи національної культури» (Івано-Франківськ, 5–9 червня 2019); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» (Дрогобич, 29 листопада 2019);
- на науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів, магістрів та студентів КНУКіМ «Музичне мистецтво України: традиції та сучасні пошуки (педагогічні, мистецькі, культурні аспекти)» (Київ, 22–29 квітня 2015), «Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України ХХІ століття» (Київ, 6–7 квітня 2017; 22–23 березня 2018; 16–22 квітня 2019), «Дні науки КНУКіМ – 2019»;

– на майстер-класах в рамках всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів, зокрема «Кобзарська січ» (Емлентон, США), міжнародний музичний фестиваль «Harpes au Max festival» (Ансені, Франція), Всеукраїнський конкурс бандуристів «Кобзарському роду нема переводу» (Кам'янець-Подільський), «Lviv Bandur Fest» (Львів), «SALON DU LIVRE» (Париж, Франція), відкритий Фестиваль-конкурс творчої молоді «Срібне сяйво» (Нетішин), II відкритий конкурс мистецтва гри на народних інструментах «Весняні орнаменти» (Київ), всеукраїнський фестиваль-конкурс дитячої та юнацької творчості «Гранд-талант» (Вільногірськ), міжнародний фольклорний фестиваль «Джакарта–2019» (Джакарта, Індонезія), Київ-етно-музик-фест «Віртуози фолку» (Київ), «Vandura Christmas» (Едмонтон, Канада) періоду 2016–2019 років.

Матеріали дослідження актуалізовані в практичній сольній виконавській діяльності автора, а також у педагогічній роботі зі студентами Стрітівського педагогічного коледжу кобзарського мистецтва, Київського університету імені Бориса Грінченка, Київського Національного університету культури і мистецтв, Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського упродовж 2002–2019 рр.

Публікації. Основні результати дисертаційного дослідження викладено у 12 публікаціях, 7 з них – у спеціалізованих фахових виданнях, затверджених МОН України, 1 – у виданні, що індексується у міжнародних наукометричних базах, 1– у закордонному спеціалізованому фаховому виданні.

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та додатків. Обсяг дисертації становить 245 сторінок (основного тексту – 169 сторінок), у списку використаних джерел – 229 позицій, з них 17 – англійською та німецькою мовами.

РОЗДІЛ 1

ТВОРЧИЙ ХАРАКТЕР ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАНДУРИ

1.1 Теоретичні засади адаптації музичного змісту та проблема художнього перекладення в музикознавстві: історія питання

Перекладення як творча категорія – міждисциплінарне поняття, що має ґрунтовну теоретичну розробку в літературознавстві та мовознавстві. Явище музичних перекладень розглядається як система мовлення з усіма елементами передачі змісту від одного носія до іншого. Виконавський аспект у цьому процесі має велике значення, оскільки сукупність мовленнєвих елементів (засобів музичної виразності) залежить від розуміння виконавцем художніх завдань.

Умовно термін «переклад» віднесемо до літературного, а перекладення – до музичного процесу. **Художнє перекладення** в музиці має багато спільних рис із літературним перекладом і відноситься до проблем художнього перекладу в мистецтві загалом: це художні фільми на певну тему, балети, поетичні літературні переклади тощо.

У цьому дослідженні «переклад» і «перекладення» розглядаються як принципово різні поняття. Переклад має більш широкий діапазон використання у різних наукових галузях. Це процес переходу твору з однієї семіотичної системи в іншу. У літературі в перекладах враховується семантико-синонімічна система, а також контекстне положення конкретних мовних структурних одиниць. З-поміж різних видів мистецтва переклад посідає значне місце як культурне явище: література – музика, література – живопис, живопис – музика, література – кіномистецтво тощо. Кожний вид мистецтва, маючи власну семіотичну систему, адаптує в її середовищі твір іншої системи. Результатом може бути як власне адаптація, так і нове прочитання змісту, внесення нових смислів.

Перекладення має більш локальне значення та характеризує кінцевий художній результат. Перекладення в музиці є жанром, у якому композитор або виконавець (перекладач) користується наявним матеріалом – текстом уже існуючого музичного твору (авторського чи фольклорного зразка). Перекладення може характеризувати і процес роботи, якщо йдеться про конкретні інструментальні прийоми зміни фактури, штрихів, динаміки або тематичних структур.

«Включення в музикознавчий лексикон понять і термінів із суміжних галузей знань – явище глибоко закономірне. Воно визначається самим характером питань, котрі ставить перед собою сучасна наука» [170, с. 128].

Характерні зміни, що відбуваються під час художнього літературного перекладу та їхній характер, зазначені в праці чеського перекладача І. Лєвого, «мають багато спільних рис із музичним перекладом. При ґрунтовному аналізі цього явища перекладу, розуміння двоякості перекладу стає методологічною основою цієї праці, де оригінал і переклад не є еквівалентними» [92, с. 94].

«Переклад – твір немонолітний – це взаємопроникнення, конгломерат двох структур: з одного боку, є зміст і формальні особливості оригіналу, з іншого – цілий комплекс художніх засобів, пов'язаних із мовою перекладача. У перекладеному творі обидва ці пласти, або швидше – взаємодіючі якості – знаходяться в постійній напрузі, котра може вилитись у протиріччя» [92, с. 99].

Дослідник стверджує, що основне протиріччя при перекладенні – це так звана точність і вільність перекладу. Твір, який створює перекладач, повинен відповідати оригіналу не механічно, а за дією на читача.

Концепцію І. Лєвого (осягнення оригіналу, його інтерпретація та перевисловлення в процесі перекладу) логічно можна екстраполювати на процес і сенс музичного перекладення для бандури.

А. Д. Швейцер у праці «Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты» розглядає проблеми літературного перекладу, аналізуючи всі існуючі на той час теорії та погляди. З-поміж інших видів опосередкованої міжмовної

комунікації дослідник виділяє заміщення або рецензування первинного тексту в іншому мовному і культурному середовищі [197, с. 94].

Відносно перекладу А. Д. Швейцер розробляє категорії еквівалентності та адекватності, виокремлюючи їхні спільні та відмінні властивості: для адекватності – процес, для еквівалентності – результат. «Отже, зміст категорії «адекватність» – це відповідність комунікативній ситуації, а зміст еквівалентності полягає у співвідношенні текстів» [197, с. 99].

У вищезгаданій праці з'ясовано проблеми взаємодії, відносності, взаємопереходу цих категорій та їхньої залежності від контексту. Учений вважає, що переклад – це не тільки транспонування тексту в іншу систему мовних знаків, але і в іншу культуру. У зв'язку з цим він зводиться до перекодування, а також є поясненням, тлумаченням та інтерпретацією.

В. Коптілов дає таке визначення лінгвістичного перекладу: «Переклад – відтворення засобами однієї мови художнього твору, написаного іншою мовою. Художній переклад передає визначальні риси художнього світобачення автора оригіналу, ідейне спрямування твору, особливості його стилю. Ідейно-тематичний зміст твору розкривається не тільки в прямому значенні слів, а й у переносних значеннях, у фразеології, синтаксисі, ритміці, мелодиці. Щоб зберегти зміст і природне звучання мови, перекладач змушений жертвувати певними мовно-образними елементами оригіналу.

Буквалізм у перекладі призводить до втрати естетичних якостей художнього твору. Небажаним для художнього перекладу є відступ від змісту і форми оригіналу на догоду власним смакам, – у такому випадку це вже буде «вільним перекладом», своєрідним «переспівом» і варіаціями на тему» [74, с. 219].

Досліджуючи художній переклад у музиці, сам термін «художній переклад», методи і деякі положення доцільно екстраполювати з літературознавства. Варто це розуміти як специфічний засіб, що сприяє перенесенню знань із однієї предметної галузі в іншу, якісно відмінну від неї,

при відсутності засобів її безпосереднього пізнання і наявності підстав, що не завжди виступають у неприхованому вигляді.

В основі літературного і музичного перекладу лежить загальне розуміння перекладу як процесу. Він складається з двох фаз: осягнення, осмислення оригіналу і його нового втілення. «У літературному і в музичному перекладах взаємодія двох систем конкретизується взаємовпливом двох мислень, двох стилів і стилістик; перекладач неминуче привносить в оригінал своє розуміння, а втілюючи його, і свій стиль, і стилістику» [49, с. 31].

Різниця між літературним і музичним перекладом полягає у внутрішній єдності мовної системи. Ці властивості не тільки відокремлюють художній музичний переклад від літературного, а й виділяють головне, сутнісне, властиве тільки йому. Унаслідок спільності мови в музиці, у музичному перекладі, на відміну від літературного перекладу, помилки прочитання неможливі.

Злиття стилів, коректне переінтонування, відповідність нового контексту оригіналу є характерними особливостями художнього музичного перекладу. У процесі перекладення суттєво збільшується роль інтерпретації оригіналу перекладачем. Мета – нове втілення, переінтонування оригіналу. Міра оновлення різна: від адаптації до нового тембрового середовища, аж до глибинної трансформації концепції всього твору. Німецький поет Й. Гете наголошував на тому, щоб перекладачі добивалися до неперекладного, бо тільки так можна глибоко пізнати чужий народ та його мову.

Важливою ознакою літературного перекладу (зокрема й музичного перекладу для бандури) є культурологічний зв'язок з іншими націями. М. Стріха в монографії «Український художній переклад: між літературою і націєтворенням» пропонує новий погляд на переклад: «Переклад уможливив пряме, без посередників, спілкування української літератури з іноземними літературами й допомагає утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями і іноземцями, а відтак і ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами» [176, с. 9].

Зацікавлення автора перекладом у цілісному історичному аспекті, а також місце і роль цього творчого процесу у творенні модерної української культури логічно можна екстраполювати на значення і роль музичних перекладень для бандури (зокрема європейських класиків) як національного українського народного інструмента.

Важливість перекладів у розвитку культури відзначає І. Франко: «Добрі переклади важних і впливових чужих літератур кожного культурного народу, починаючи від старих римлян, належить до підвалин власного письменства» [187, с. 122]. Таке твердження видатного українського поета, вченого, перекладача І. Франка правомірно можна віднести і до української національної музичної культури.

Сутнісна природа смислу музичного твору полягає в постійній можливості його відновлення, у його багатоваріантності. Саме цим відрізняється смисл музичного твору від смислу літературно-художнього твору, де більш конкретна вербальна смислова змінність знаходиться в дещо інших умовах. Існування музичного твору можливе в різних смислових варіантах (маються на увазі виконавські, аналітичні, редакторські інтерпретації [відтак і транскрипції – *Т. Я.*]).

Класифікація перекладень музичних творів, різні підходи до яких розглядаються у розділі 2 для бандури має свою специфіку. По-перше, перекладаються твори, оригінали яких написані для інструментів, споріднених із бандурою за звучанням, конструкцією, звукоутворенням: переважно це клавесинна, фортепіанна, гітарна, арфова, скрипкова музика. Якщо йдеться про оркестрові твори (здебільшого вокальні партії у супроводі з оркестром), то в основі цього перекладення – клавір. По-друге, розповсюджені форми перекладень для бандури – *транскрипції* та *обробки*. При цьому максимально зберігається тематичний матеріал та ідейно-естетична складова твору. По-третє, оскільки у перекладеннях для бандури фактурна робота є одним із важливих етапів, то методи роботи з фактурою набувають жанрових ознак. Таким чином, якщо здійснюється перекладення

скрипкового твору, то кінцевий результат може демонструвати застосування ампліфікації у всіх фактурних шарах протягом усього твору, і навпаки, при перекладенні фортепіанних творів спостерігається системна редукція фактурних голосів. Отже, у процесі перекладення для бандури ми поєднуємо жанровий і технологічний аспекти.

У творчому процесі художнього перекладення музичних творів для бандури доцільно розглянути роль категорії мислення загалом, а також музичного мислення зокрема. В енциклопедичних джерелах категорія мислення в загальному розумінні тлумачиться як найвища сутність пізнання процесу відображення об'єктивної дійсності.

Що стосується категорії музичного мислення, то її «можна визначити музично-образними уявленнями, засвоєними пам'яттю за допомогою музично-інтонаційного досвіду» [120, с. 117].

За твердженням Б. Теплова, уява є обов'язковою умовою, без якої неможливий успіх у жодній діяльності [179, с. 335].

Формування стійких музично-слухових уявлень, що надовго закріплюються в пам'яті, є необхідною умовою музичного мислення. У з'ясуванні специфіки цього процесу допоможе розуміння «інтонаційного словника епохи», запропонованого Б. Асаф'євим.

У кожному епоху суспільство накопичує певні інтонації як у сфері музичного фольклору, так і в музиці академічної традиції. Таким чином утворюється інтонаційний словник епохи, що тісно пов'язаний із побутуванням у певну епоху жанрів – її жанровим фондом. «Опора на цей фонд, а тим самим і на інтонаційний словник епохи та узагальнююче втілення його типових рис у творчості, визначає доступність розуміння музики для слухачів певного суспільства» [5, с. 154].

Отже, музичне мислення базується на оперуванні слуховими уявленнями для здійснення певного завдання, у цьому дослідженні – художнього перекладення на бандуру.

Слухові уявлення можна поділити на *особистісні, індивідуальні* та *колективні*. Колективні слухові уявлення є узагальненням індивідуальних, причому індивідуальні слухові уявлення є первинними, а колективні – вторинними. Процес формування інтонаційних уявлень можна розглядати як результат сприйняття якого-небудь одного музичного твору, а також як результат сприйняття багатьох творів. В обох зазначених випадках відбувається узагальнення сприйняття.

За Б. Тепловим, «одним із компонентів музичного слуху є здатність до слухового уявлення музичного матеріалу» [179, с. 8].

Цю здатність у музично-педагогічній літературі науковці зазвичай пов'язують із поняттям так званого внутрішнього слуху. М. А. Римський-Корсаков називав внутрішнім слухом «здатність до уявлення подумки музичних тонів та їх відношення без допомоги інструмента або голосу» [154, с. 179].

У дослідженні ми визначаємо внутрішній слух не лише як «здатність уявляти музичні звуки», а як «здатність довільно оперувати музичними слуховими уявленнями» [8, с. 176].

Л. Дис вважає, що музичне мислення можна охарактеризувати як реалізований в інтонуванні процес моделювання в системі відображень суб'єкта до реальності сприйняття [48, с. 35–36].

Музичне мислення, розуміння якого базується на інтонаційному уявленні, відіграє вирішальну роль у музичній творчості, зокрема в процесі художнього перекладення для бандури.

На думку В. Москаленка, музичне мислення базується на послідовності трьох елементів: інтонаційний словник (він же еталон) – інтонування – інтонація. Музичне інтонування – формотворче становлення і розгортання музичної думки на основі еталонних слухових уявлень. Внутрішнє інтонування як найважливіша первинна форма музичного інтонування реалізується подумки в передбачуване музичне звучання. Це звучання умовно можна назвати композиторським, хоча воно може бути властиве

творчій діяльності будь-якого музиканта-професіонала – педагога, дослідника, виконавця, транскриптора.

Внутрішнє інтонування як мисленна основа характеризується і реалізацією музичної думки у звучанні. Цю форму інтонування визначимо як виконавське інтонування, що сприяє вирішенню проблем перекладення. «Мислене уявлення – інтонування на етапі творчого задуму (і в композитора, й у виконавця) – певною мірою забезпечує кінцевий результат: виконання твору в живому звучанні» [199, с. 254]. У цьому випадку такий підхід можна екстраполювати на творчий процес перекладення для бандури.

Про визначальну роль музичного мислення в історії культури говорить С. Скребков: «Якби не існувало... універсальних законів музичного мислення, ми не могли б розуміти мистецтво наших далеких предків, наших співбратів інших національних культур і стилів, ми опинились би перед войовничим модернізмом, що заперечує спадкоємність, традиції та ігноруючим досвід народного і класичного мистецтва» [169, с. 12].

У процесі художнього перекладення музичне мислення вступає в дію тоді, коли відбувається ознайомлення за інструментом або прослуховування під час концертного виконання чи запису обраного для перекладення твору. Один з видів музичного мислення – *одномоментне уявлення* всього твору або його фрагмента в процесі перекладення. Це стимулює роботу перекладача-транскриптора, сприяє її якості.

Для перекладення-транскрипції дуже важливим є розуміння категорії музичного мислення як процесу інтонаційних слухових уявлень. Власне процес інтонаційного моделювання є ключовим при вирішенні проблем перекладення-транскрипції. Адже в процесі перекладення важливо не тільки вміти застосовувати прийоми перекладення (наприклад, розрідження і згущення музичної тканини, фактурні перетворення, ампліфікація, редукція, переосмислення штрихів), але й виношувати у своїй уяві, свідомості різні варіанти перекладення завдяки музично-інтонаційним уявленням.

Необхідною умовою майстерності перекладення є зрілість музичного мислення в контексті з художньо-образним, психологічним, асоціативним, драматургічним, інтерпретаційним, що сприяє творчому підходу до процесу перекладення.

«Темброво-логічне мислення – це система певного інтонаційного моделювання» [134, с. 215].

З'ясовуючи роль музичного мислення в контексті перекладення на бандуру, його «можна охарактеризувати як реалізований в інтонуванні процес моделювання в системі відображення суб'єкта до реальності сприйняття» [с. 56].

Прагнучи відтворити ідейно-художній зміст оригіналу, необхідно враховувати, що «змістом музики є почуття, емоції, настрої» [25, с. 10].

І. Гофман вважав, що думками в музичному значенні цього слова є настрої, тобто емоції. Музичне мислення як психологічний процес притаманне композиторам, транскрипторам, виконавцям та слухачам.

«Музичні процеси зближуються не тільки з природою понятійного мислення, а й у силу інтуїтивного характеру – з природою чуттєвого мислення» [117, с. 102].

Видатний піаніст Г. Коган надає великого значення емоційному стану виконавця, що доречно віднести і до транскриптора-перекладача. Він зазначає: «Схвильована душа, більш сприймаюча, враження проникають в неї легше, глибше, укладаються міцніше, холодній душі так само залишити глибокий і міцний слід, як відлити що-небудь із холодного чавуна» [65, с. 123].

Приступаючи до процесу перекладення вибраного музичного твору, необхідно спочатку почути його, мислячи музично-образними уявленнями. Ці уявлення засвоєні пам'яттю в процесі музично-інтонаційного слухового досвіду як результату повторного музичного сприйняття.

Таким чином, з'ясувавши інтонаційну природу музики, основою якої є емоції, почуття, настрої, споріднені з вербальною мовою, та формування

інтонаційних слухових уявлень на базі музичного еталону, доцільним є застосування вищезгаданих категорій у процесі художнього перекладення.

Виконавський аналіз особливостей музичного твору та оволодіння технологією його виконання в процесі перекладення ведуть до реалізації художнього потенціалу перекладача, а сама інтерпретація стає певною художньою закономірністю. Необхідне цілісне уявлення про музичний твір для бачення подальшої перспективи розвитку. У творчій уяві автора перекладення може бути кілька варіантів перекладу, що ґрунтуються на таких рисах музичного твору, які йому найбільш близькі та необхідні.

Новий варіант музичного твору виношується у свідомості та підсвідомості як результат діяльності людського мозку, що переосмислюється відповідно до характеру, темпераменту, життєвого досвіду перекладача. Основою та необхідною умовою майстерності є зрілість музичного мислення в поєднанні з художньо-образним, інтерпретаційним, асоціативним, драматургічним, психологічним і сприяє найбільш творчому підходу до процесу перекладення.

М. Давидов у своїй праці зазначає: «Жива уява і глибока чуттєвість неодмінно повинні бути душевним багатством кожного, хто має справу з музикою» [34, с. 196].

Музика, як явище, тісно пов'язана зі своєю епохою. Справжній композитор пише (хоче він того чи ні) відповідно до вимог духовної ситуації своєї епохи. В одних музичних стилях тембр є формотворчим елементом музики, що несе важливе смислове навантаження у своїй функції. В інших стилях формотворча функція тембру відсутня. Наприклад, для Й. С. Баха контрапункт був головнішим компонентом мислення, ніж тембровий фактор. «Й. С. Бах розглядає клавесин то як співучий інструмент, то як цілий оркестр в мініатюрі разом із солістом та оркестровим супроводом, не дивлячись на обмежені динамічні можливості клавесина («Італійський концерт»))» [1, 63].

М. Римський-Корсаков убачав неоднакову функцію тембру в різних композиторів у «відмінному способі творчості»: «Поміж новішими і

попередніми композиторами скільки є таких, у котрих колорит у сенсі живописності звука відсутній; він, так би мовити, поза їхнім творчим світоглядом; між тим хіба можна сказати, що вони не знають оркестровки; багато з них, може бути, краще знають її, ніж деякі колористи. Невже Й. Брамс не вмів оркеструвати? Однак у нього немає яскравої і живописної звучності – значить потреби і прагнення немає в самому, властивому йому способі творчості» [153, с. 4].

У процесі перекладення не слід забувати про відображення в музичному творі емоційно-інтелектуальної атмосфери епохи як найважливішого елемента в перекладенні. Цього можна досягти за допомогою інструментальних виражальних засобів для якнайповнішого розкриття художнього змісту певного музичного твору. «Потрібно знати дух, почуття, смаки й атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх, і більш чи менш точно відтворити у своєму виконанні... Він – виконавець – повинен вникнути у всі ідеї композитора, щоб відчутти і передати вогонь експресії та всі тонкощі деталей» [91, 59–67].

Виявлення стильових особливостей, засобів художньої виразності, їхнього зв'язку з особливостями темброутворення, форми, інтонування є необхідними умовами в процесі перекладення. Усі складові елементи процесу перекладення активно взаємодіють і впливають один на одного. «Щоб надати кожному творові той характер, який він мав у автора, потрібно гарненько освоїтись зі стилем, характером, смаком композитора і смаком епохи» [65].

Почувши та проаналізувавши твір, можна ставити завдання про методи перекладення, що забезпечують збереження і розкриття музичного твору в нових інструментальних умовах. Така робота є не просто технічною, вона розглядається як процес творчої інтерпретації, результатом якої є адаптований до нових інструментальних умов та виконавських вимог новий варіант нотного тексту музичного твору.

Перекладення по своїй суті та специфіці нерозривно пов'язане з сутністю творчого інтерпретаторського інтонування музичного твору. При перекладенні необхідно вирішити одночасно два основних завдання:

- у зв'язку зі зміною темброво-інструментальних умов переосмислити технічні засоби втілення музичного образу;
- пристосувати фактуру оригіналу до нових умов звуковидобування і фактурних можливостей інструмента, для якого здійснюється перекладення.

Процес переосмислення засобів втілення музичного образу відбувається з обов'язковим урахуванням таких умов: відмінність функцій тембру в різних творах, однорідність і різнорідність специфіки звучання інструментів, можливість передачі змісту специфічними інструментальними засобами.

Як відзначає О. Алексєєв, тенденція бачити фортепіано як «універсальний інструмент» спостерігається у післябахівський період, коли творили такі видатні композитори, як Л. ван Бетховен, Ф. Ліст, М. Балакіреєв, М. Мусоргський, П. Чайковський та ін. У цей період фортепіано було новим удосконаленим інструментом і, незважаючи на це, кожен із названих композиторів продовжував бачити у ньому «універсальний інструмент». Такий погляд на фортепіано (завдяки запозиченню окремих прийомів з інших інструментів), безперечно, сприяв розширенню застосовуваних звуковиражальних засобів.

Ф. Бузоні висловлюється про необмежені особливості фортепіано так: «Одна єдина людина може владарювати тут як якимось цілим; у сенсі можливості найтихішого і найголоснішого звучання в кожному регістрі фортепіано перевершує всі інші інструменти. Труба може гриміти, але не шелестіти, флейта навпаки. Фортепіано може і те, і друге. Воно вміщає найвищі і найнижчі із застосовуваних звуків. Цінують фортепіано!» [16, с. 145].

Паралельно з цією тенденцією вплив темброво-інструментального фактора на творчість композиторів посилюється. Академік Б. Асаф'єв відзначив роль тембру як формотворчого елемента, що несе важливе

сміслове навантаження у творчості Г. Берліоза. «Його голосоведення – своєрідна поліфонія, що витікає не з абстрактно-архітектонічних, а з конкретно-тембрових передумов» [5, с. 39].

Зразками поєднання музичної образності з конкретністю темброво-інструментального втілення є твори Ф. Шопена, К. Дебюссі, М. Равеля, О. Скрябіна, С. Рахманінова та ін.

«Твори, в яких формотворча функція тембру рівнозначна виразово-смісловій, при перекладі втрачають свій колорит, суттєві сторони свого ідейно-художнього змісту» [39].

Варто відзначити, що не бажано перекладати такі твори, де зміна тембру призвела б до спотворення ідеї композитора. Музичні твори, в яких тембр не має формотворчої функції, перенесені в інші темброво-інструментальні умови, набирають іншого звучання. Однак перекладення цих творів правомірне, адже воно не понижує їхньої цілісної художньої значимості. Прикладами можуть бути перекладення Й. С. Баха скрипкових концертів А. Вівальді для органа, бузонівські транскрипції органних творів Баха, фортепіанні транскрипції Ф. Ліста (парафраз із опери «Ріголетто» Дж. Верді тощо).

Художній переклад розширює творчий потенціал твору, його приховані можливості за допомогою застосування виразальних засобів іншого інструмента.

Г. Келлер у праці про Й. С. Баха «Die Orgelwerke Bachs» зазначає: «Ніхто не може заборонити композиторові втілювати свою художню концепцію в різних варіантах форми» [62, с. 66].

Ф. Бузоні займає категоричну позицію в питанні транскрипцій та обробок. «Щоб одним рішучим ударом донести в оцінці читача сутність «обробки» в роль художнього явища, достатньо назвати Й. С. Баха. Він був одним із найплодовитіших транскрипторів власних і чужих п'єс, особливо як органіст. У нього я навчився пізнанню тієї істини, що хороша, велика, «універсальна музика» залишається тією ж самою, засобом якого б інструмента вона не звучала. Однак я засвоїв й іншу істину – що різні

інструменти мають неоднакову (їм властиву мову), на котрій вони передають цю музику завжди дещо по-іншому» [17, с. 141]. Леопольд Годовський, коли ще був молодим музикантом, переробив 50 етюдів Фредеріка Шопена. Отримавши багато нарікань та несхвальну критику, він запитав у Камілла Сен-Санца про правомірність своєї роботи і дістав коротку, влучну відповідь: «Усе залежить від того, навіщо і як».

Перекладення церковного співу для лютні та органа можна вважати початком розвитку жанру. Й. С. Бах здійснив 500 нових версій власних і чужих творів. Транскрипція як художнє явище самостійного значення набуває з часів Й. С. Баха. Багато його перекладень-обробок концертів А. Вівальді, Г. Телемана, Б. Марчелло, І. А. Рейнкена відкривають широкий розділ, що зайняв у музичній літературі цей жанр. Розвиваючи жанр транскрипції, Й. С. Бах «сміливо вводить у клавірну музику елементи органного, вокального, а також оркестрового письма. Не переймаючись із приводу обмежених можливостей клавесина, Й. С. Бах розглядає його то як співучий інструмент, то як цілий оркестр у мініатюрі, що включає і соліста, й оркестровий супровід» [1, 63].

Л. Ройзман, досліджуючи історію виникнення жанру транскрипції від перших лютневих та органних транскрипцій, аналізує бахівські обробки, як зразок цього процесу. [155]. Еволюція інструментарію при спостереженні за розвитком транскрипції в багатьох випадках детермінує виконавську інтерпретацію. Транскрипція – жанр, що стоїть поруч з інтерпретацією.

Багато творів Й. С. Баха написані для клавесина, а виконуються на фортепіано. Разом з тим, американський клавесиніст Е. Бодкі заперечує правомірність цього явища, незважаючи на те, що ці твори виконували видатні піаністи. Віднесемо цей факт до випадку індивідуального творчого вподобання. Звучання бандури за тембровими ознаками досить близьке до звучання клавесина, тому деякі твори Й. С. Баха з успіхом можуть бути перекладені для бандури. Перекладення творів, написаних для фортепіано і скрипки з іншим тембровим звучанням, можливо здійснити і для бандури, але

при ретельному переосмисленні штрихів, застосуванні прийомів, октавних подвоєнь і пропусків у середині октав з метою досягнення рівномірного звучання. Твори, написані для арфи чи гітари, що подібні за звучанням до бандури, також часто підходять для перекладення на бандуру. Транскрипція-перекладення для бандури набуває нового значення у наш час у зв'язку з розширенням виконавського кола та удосконаленням конструкції інструмента.

1.2 Система перекладень та її теоретичні трактування

Для формулювання теоретичних засад художнього перекладення творів для бандури необхідно максимально використати досвід та логіку реалізації транскрипцій, що застосовувалися композиторами-класиками.

Передусім необхідно зазначити, що в музикознавстві існують різні тлумачення проблеми художнього перекладу в музиці. Так, у праці О. Жаркова зроблено класифікацію художніх перекладів, що поділяються на такі різновиди:

- транскрипція,
- перекладення,
- аранжування,
- редакція,
- авторський тип перекладення,
- обробка,
- вільна обробка,
- транскрипція-обробка (за М. Давидовим).

На відміну від О. Жаркова, такі автори, як Г. Коган (а ще раніше Ф. Бузоні) вважають, що недоцільно розподіляти ці види на окремі, оскільки вони можуть поєднуватися в реалізації художнього перекладу конкретного твору.

***Перекладення** – незначні зміни окремих елементів оригіналу зі збереженням усієї його цілісності.*

***Редакція** – фактурно-темброве переінтонування музичного твору, в перекладенні його оновлення незначне, але структура, драматургія, концепція оригіналу переважає.*

Вільна обробка – самостійний твір композитора, виконавця на засадах іншого твору. У вільній обробці з'являється авторський матеріал перекладача, що генетично не пов'язаний з оригіналом. Вільна обробка – відхід від перекладу до вільної оригінальної творчості.

У Ф. Ліста нараховується близько 500 транскрипцій для фортепіано: пісні Ф. Шуберта, каприси Н. Паганіні, фрагменти з опер В. А. Моцарта, Р. Вагнера, Дж. Верді. Ф. Бузоні також зробив багато перекладень для фортепіано органних творів Й. С. Баха, зокрема органну Токату d-moll, що розглядається нижче.

Г. Коган (за Ф. Бузоні) вважає, що *транскрипція* – це така обробка оригіналу, що зберігаючи в основному його форму та інші «характерні властивості, не є буквальним «підстрочним» перекладом, а вільним, художнім переосмисленням оригінального твору на мову іншого інструмента, має цінність і значення самостійного явища в художньо-музичній літературі. Тому і тут відбуваються зміни викладу, деталі мелодії й гармонії, ритму і форми, розширення і стиснення голосів, пропуски і доповнення. Транскрипція має тривалу історію і починається з перекладень пісень і танців для різних інструментів у XVI–XVII ст. Ф. Бузоні говорить про Й. С. Баха, який зробив багато перекладень-транскрипцій своїх і чужих творів, котрі є зразком цього процесу як художнього явища. Істина полягає в тому, що «хороша, велика, універсальна» музика залишається такою ж самою, за допомогою якого б інструмента вона не звучала». Хоча «різні інструменти мають різну (їм властиву) мову, якою вони передають цю музику, завжди дещо по-іншому» [16, с. 5]. «Транскрипції не зменшують оригінальної редакції, і остання не зазнає, через першу, жодної втрати» [16, с. 5].

Видатний піаніст і транскриптор Л. Годовський, послідовник Ф. Ліста, описує творчий характер транскрипції так: «Транскрипція, аранжування, парафраза, коли вона народжена творчим розумом, є щось самостійно існуюче, котре може в силу власних переваг виявитися шедевром. Вона може навіть перевершити оригінал, створений композитором» [26].

Транскрипція свідомо передбачає більш активне авторське втручання у переробку тексту-першоджерела. Транскрипція зазвичай передбачає подвійне авторство. Техніка транскрипцій доволі близька до варіаційної техніки перетворення тематизму оригіналу. Транскрипція може бути перекладенням з одного виконавського складу на інший. Їй близька вільна обробка, що допускає ще більші вільності у змінненні першопочаткового тексту (це можна спостерігати у вільних обробках шопенівських етюдів Л. Годовського).

Подібним до перекладу з однієї мови на іншу, де буквальний переклад значення окремих слів може призвести до спотворення змісту, є перекладення музичних творів з одного інструмента на інший (транскрипція).

Доцільним у цьому випадку буде наведення таких зразків перекладень, що містяться у праці Г. Таранова «Курс чтения партитур». Дослідник аналізує методи і прийоми транскрипцій з оркестрових партитур на фортепіано, здійснені Лістом, Клейнміхелем та іншими транскрипторами. Ці транскрипції переконливо свідчать про високу художню цінність, адекватну оригіналу.

Для наукового обґрунтування процесу художньо-творчого перекладення різножанрових інструментальних творів для бандури доцільність вивчення і осмислення типів цих транскрипцій, на нашу думку, є беззаперечною.

Наведемо окремі з них.

- **Редукція** – проведення голосів у меншій кількості октав, ніж в оркестрі: унісон замість октави, одна октава замість двох.

Редукція дозволяє здійснювати стиснуте викладення, що не викликає спотворення оркестрового звучання, при цьому є можливим зберегти місцезнаходження середніх голосів.

Редукція верхнього голосу вгору уможлиблює розширення діапазону, а редукція вниз призводить до звуження діапазону, тому зустрічається рідше.

У транскрипції Ф. Ліста Дев'ятої симфонії Л. ван Бетховена в наведеному прикладі характерно, що незважаючи на ff, головний голос доводиться редукувати вниз.

Застосування редукції баса вгору разом з верхнім голосом сприяє охопленню баса і середніх голосів лівою рукою. Редукція баса вниз ніколи не застосовується, оскільки віддаляє його від голосів середнього регістру.

У фортепіанному перекладенні Клейнміхеля оркестрового вступу до «Тристана та Ізольди» Р. Вагнера бас редукується вгору, верхній голос – вниз, що є хорошим способом звуження діапазону вертикалі. Головним чином, ця редукція застосовується при тихому звучанні, особливо якщо басова лінія виконується *legato*.

Подвійна редукція, поряд із простою, дає можливість звести до однієї октави голос, викладений у трьох октавах.

- **Ампліфікація.** Протилежний редукції прийом, при якому проведення голосу відбувається у більшій кількості октав: дві октави замість однієї, октава замість унісону... Ампліфікація застосовується для збільшення гучності звучання та емоційного напруження. Для розширення діапазону.

Ампліфікація верхнього голосу вгору застосовується рідко. Виділення деяких голосів або акордів для заміни оркестрових унісонів часто застосовується способом їх ампліфікації, тобто подвоєння в октаву (замість унісону). Іноді для пропорційності викладу доводиться ампліфікувати цілу низку голосів. Для розширення загального діапазону звучання застосовується ампліфікація верхнього голосу вгору, але застосовується лише у випадку крайньої необхідності, при *forte* або *fortissimo*. Частіше, ніж ампліфікація верхнього голосу вгору, застосовується ампліфікація верхнього голосу вниз. Вона використовується як у гучних, так і в середньої сили звучаннях.

- **Перенесення.** Перенесення означає проведення однією або декількома октавами голосу вище або нижче, ніж в оркестрі. На відміну від редукції та ампліфікації, перенесення застосовується рідше, хіба що в голосах середнього регістру, ще рідше в басу та в крайньому разі у верхньому голосі. Не завжди застосовується перенесення верхнього голосу вгору,

оскільки воно віддаляє його від середнього регістру і може помітно спотворити звучання.

Перенесення верхнього голосу вниз із найбільшим успіхом застосовується у поліфонічних уривках, коли в обмежених рамках однієї-двох октав реалізується низка рівноцінних голосів, і не всі вони можуть бути відтворені буквально. Один або декілька голосів у цьому випадку можна перенести на октаву вниз для отримання можливості показати всі голоси.

– **Стиснення.** Стиснення – скорочення тривалості одного з крайніх звуків голосу при буквальному відтворенні всіх, розміщених між ними решти звуків. Стиснення застосовується тоді, коли в момент вступу певного голосу в його регістрі проводиться інший, більш важливий голос. Зазвичай стисненню підлягають другорядні голоси. Запізнювальне введення першого звуку найчастіше розглядається як перша форма стиснення.

– **Пунктирування.** Значне скорочення тривалості всіх або декількох звуків голосу при збереженні їхнього місцезнаходження слід назвати пунктируванням.

Зазвичай пунктирування застосовується в голосах, що повільно рухаються. Це дає можливість між звуками, що пунктируються, проводити інші голоси, що знаходяться в тому ж регістрі. Виділити голос, що пунктирується, з низки інших виконавець може доволі просто.

Коли ж звуки, що пунктируються, можуть утримуватися на педалі, для слухача пунктирування залишається непомітним і цілком не шкодить точності відтворення логіки викладення оркестрових голосів. Пунктирування в перекладеннях зустрічається часто. Знайти його можна в голосах, що пересуваються повільно.

При пунктируванні простим перенесенням руки бас дається на сильних долях такту, зберігаючи майже завжди своє місцезнаходження. При цьому стискаються середні голоси способом запізнювального введення і відтворюються у проміжках поміж переміщеннями баса. Це дозволяє

охопити одночасно двома руками відразу три регістри замість одного. Пунктирувальна лінія може утримуватися на педалі, оскільки зміна гармонії зазвичай обумовлюється пересуваннями баса.

- **Пунктирування баса в пасажах.** Пунктирування баса в арпеджованих пасажах лівої руки недоцільне, оскільки ліва рука переходить до інших звуків пасажу; однак бас продовжує звучати до наступного переміщення, тому що все звучання здійснюється переважно на педалі, при цьому разом з басом звучить кожен тон пасажу, та виникає можливість повного гармонічного охоплення двох або й більше регістрів.
- **Пропуски голосів.** Бувають випадки, коли один із голосів провести неможливо. Тоді доводиться пропустити його цілком або показати частково. Застосовувати цей прийом треба обережно з винахідливістю для знаходження потрібного рішення. Навіть у транскрипціях Ф. Ліста знаходимо частковий або повний пропуск деяких голосів, отже, є можливість показати всі голоси (на прикладі лістівських рішень).

Ці прийоми з успіхом можуть бути застосовані також і в перекладеннях музичних творів для бандури. У науковій праці Г. Таранова вперше зустрічається термін «*спрямовуючий рух*» [178, с. 119], що означає присутність у кожному творі визначеного ритмомалюнку з найдрібнішим масштабом ритмоодиниць, що пересуваються. На думку дослідників, спрямовуючий рух взаємопов'язаний зі стилем, інструментальною специфікою та засобами музичної виразності. Це своєрідне розшифрування метрики у дрібному ритморусі, що забезпечує органічну цілісність виконавської організації темпо-метро-ритміки.

Як свідчить проведений аналіз, не кожний музичний твір придатний для перекладання, щоб потім існувати в нових інструментальних умовах як самостійний і самодостатній. Важливими є принципи раціонального добору музичних творів, що в новому середовищі інструментальних виражальних засобів зберігають загальні риси фактури оригіналу, штрихів, динамічних співвідношень. Не можна перекладати для бандури твори зі складною

фактурою, особливо в лівій руці; оркестрові твори; твори зі складною поліфонією або з великою хроматизацією (наприклад, «Політ джмеля» М. Римського-Корсакова) через відсутність демпферації звуку в бандурі тощо.

Г. Таранов підкреслює, що найважливіший принцип розуміння перекладення-транскрипції як засобу перенесення твору з одного фонічного середовища в інше «потребує насамперед близькості до оригіналу». «Адже не кожен твір підходить для того, щоб існувати в нових умовах як самостійний художньо-значимий твір» [178, с. 26].

Проведений аналіз класичних зразків перекладень і транскрипцій, здійснених Ф. Лістом, Ф. Бузоні, П. Казальсом та іншими, показує, що узагальнення їхнього творчого методу становить основу для створення теоретичних засад перекладення і транскрипції для бандури.

1.3 Проблематика перекладення для бандури у новітніх дослідженнях

За останні роки з'явилася низка досліджень, присвячених питанням виконавства (зокрема з точки зору регіональних традицій), жанрово-стильових, технологічних, педагогічних принципів у перекладенні репертуару різноманітних інструментальних, вокальних та хорових творів різних епох, жанрів та складів для виконавства на академічній бандурі, можливості якої дозволяють охопити широкий спектр матеріалу. Загалом існуючі дослідження стосуються виконавського аспекту та відкриття нового потенціалу інструмента з оглядом на традиційно широкий діапазон виконавських форм – сольних, ансамблевих, оркестрових, суто інструментальних та вокально-інструментальних.

Серед досліджень останніх років найбільш цікавими для нашої роботи з адаптації існуючого репертуару для сучасної бандури насамперед є дисертаційні дослідження І. Дмитрук «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» (2009 р.) та Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики Бароко: виконавсько-текстологічний аспект» (2018 р.).

Наукова праця І. Дмитрук сконцентрована на жанровому аспекті. Цікавий підхід дослідниці щодо генези жанру перекладу для бандури. Вона зазначає, що матеріал надходив із двох джерел: народно-побутового та придворно-аристократичного. Бачимо, що це повністю відповідає розвитку репертуару європейських світських інструментів. Тому еволюційний шлях у зміні та вдосконаленні конструкції інструмента зумовлений розширенням репертуару та тими завданнями (головним чином – технологічного характеру), які було поставлено з появою більш складних творів. Адже такі інструменти, як скрипка, флейта тощо також пройшли складний шлях до того моменту, коли їхня конструкція дозволяла вирішувати універсальні завдання для того чи іншого конкретного інструмента. Це також свідчить про неабияку популярність інструментів у культурно-суспільному житті різних епох та країн. Можна сказати, що бандура в українському суспільстві попередніх століть також мала широку популярність серед різних верств населення. Йдеться про старосвітську бандуру та кобзу, що побутували досить тривалий час. Вони пройшли еволюційний шлях в удосконаленні своїх конструкцій, а потреба в зміні діатонічного строю на хроматичний стала водорозділом та спричинила появу академічної концертної бандури.

Аналізуючи перші зразки перекладення для бандури з іншого інструментального репертуару, дослідниця висловлює припущення, що вони датуються XV століттям: «Цікавим фактом є те, що ці бандуристи могли грати з нот. З біографії бандуриста Білоградського, який служив у графа Кайзерлінга, дізнаємося, що він вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена. Ймовірно, що в репертуарі бандуриста були твори, написані для лютні. Тобто це могли бути перші спроби бандурної адаптації творів, написаних для іншого інструмента з подібним звучанням» [41, с. 53]. Однак саме у XIX ст. вона розглядається як певна трансформація у свідомості бандуристів того часу. Очевидно, тоді виникла нагальна потреба у кардинальній зміні існуючого інструментального строю. Пов'язуючи становлення академічного бандурного виконавства з творчістю Г. Хоткевича,

дослідниця зазначає, що оновлення конструкції бандури та жанрове оновлення (насамперед у перекладеннях) – взаємообумовлені явища: «Синтез народного та академічного напрямків характерний для творчої манери Г. Хоткевича як бандуриста-виконавця, так і композитора. Академічність його бандурної творчості проявляється в процесі переосмислення фольклору композиторськими засобами, що забезпечує входження її в систему європейського музичного мистецтва» [41, с. 57].

Адаптуючи народнопісенний репертуар до концертного виконання, Г. Хоткевич значно розширив та збагатив виражальні можливості інструмента, спрямовуючи їх на розвиток віртуозності. І. Дмитрук також окремо зупиняється на суспільно-громадській діяльності бандуриста та його неоціненному внеску в розвиток бандурного концертного сольного, а також колективного виконавства на початку ХХ ст.: це робота з гуртками кобзарів у Києві, створення ансамблю бандуристів при ХМДІ, підключення до неї полтавської капели. У зв'язку з цим було створено оригінальний концертний репертуар, що складався з обробок різножанрових українських народних пісень та перекладів творів К. Богуславського, К. Данькевича, В. Борисова, П. Козицького, В. Верховинця, Г. Верьовки та ін.

Колективне музикування дало потужний поштовх для розвитку різних інструментальних складів та кристалізації їхньої специфіки. Проте у Г. Хоткевича були опоненти, які, на думку дослідниці, вважали недоцільним пристосування рівномірної температури до строю бандури, його універсалізацію, побоюючись відходу від традиційного виконавства. Серед них були такі видатні та авторитетні кобзарі: Г. Ткаченко, З. Штокалко. Тривога за те, що традиційні українські інструменти поступово будуть витіснені сучасними та підуть у забуття, і таким чином перерветься духовний зв'язок поколінь, була зрозумілою, тому що популярність нових форм виконавства займала все більше простору. Однак поява нового інструмента, розширення виконавських кордонів не вплинули негативно на розвиток традиційного інструментарію, свідками чого є наше сучасне суспільство.

І. Дмитрук неодноразово наголошує, що з новою конструкцією інструмента бандурна концертно-виконавська традиція здобула ще один вектор: разом зі збереженням традиційного кобзарства та виконавства на старосвітських інструментах потужно розвивається академічна концертна діяльність різноманітних форм – від соло до великих інструментальних та вокально-інструментальних складів.

У педагогічній практиці, що поширилася з введенням бандури в концертно-естрадний репертуар, на новому рівні постало питання репертуару, значну частку якого становлять перекладення. Стала активнішою діяльність педагогів музично-драматичних інститутів Харкова та Києва, що у 20-ті роки ХХ ст. були основними осередками розвитку новітнього бандурного мистецтва. Послідовники Г. Хоткевича, Л. Гайдамаки та В. Кабачка стояли у витоків харківської педагогічної та концертної традиції. Автор однієї з перших методик гри на бандурі В. Кабачок умістив до неї значну кількість перекладень світової інструментальної музики. Київську традицію розвивали Є. Юцевич, А. Бобир, М. Опришко. Завдяки їхній діяльності концертний репертуар бандуристів поповнився перекладеннями творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, П. Чайковського, М. Лисенка.

Дослідниця послідовно розглядає всі етапи становлення бандурної педагогічної та концертної традиції у різних містах та культурно-мистецьких осередках України, їхній взаємозв'язок, діяльність видатних виконавців та педагогів, їхній внесок у популяризацію інструмента серед широкого кола слухацької аудиторії. Констатуючи різноманіття сучасного інструментарію, вона зазначає: «Базовою основою для створення модельного ряду сучасних бандур стали історичні передумови побутування різних типів кобзарських інструментів, старосвітських бандур (зокрема торбану), кобзарські виконавські школи, що передбачали різні способи тримання інструменту (чернігівський, зінківсько-харківський та полтавський). Бандура дала можливість поєднати й відтворити в оновленому інструменті різні творчі традиції» [41, с. 69]. Таким чином, І. Дмитрук доходить висновку, що

сучасний етап модернізації конструкції інструмента має три основних цілі: для удосконалення професійної концертної та педагогічної практики, для індивідуальних завдань конкретного виконавця, для розширення можливостей інструмента завдяки відтворенню конструкцій традиційних старосвітських бандур. Розповідаючи про фестивальний рух, що впродовж останніх років охоплює все більше країн, науковець відзначає деякі вже усталені традиції виконавської манери і переваги інструментів певних конструкцій для представників діаспори різних країн.

Звукообразальні можливості інструмента І. Дмитрук розглядає у взаємодії з жанровим аспектом перекладів для бандури. Так, наголошуючи, що інструмент здатний відтворювати звучання споріднених з нею арфи, гітари, лютні, мандоліни тощо, вона робить акцент на пріоритетності певних жанрів у складанні репертуару перекладень. Так само, у взаємодії з жанровими особливостями розглядається коло звуковиразальних засобів інструмента, де акцентовано увагу на перевазі звуковидобування, що є основою всіх технологічних прийомів при адаптації твору для іншого інструмента: «У бандурному мистецтві штрихова палітра має свої особливості, пов'язані зі способом звуковидобування та звуковідтворення. Тому саме при перекладах важливо точно «прочитати» штрихи як один зі способів артикуляції в єдиному комплексі художньо-образної цілісності оригіналу» [41, с. 80]. У дослідженні також описано стильові та естетичні чинники при перекладенні творів різних епох.

І. Дмитрук окремо розглядає авторський тип перекладу як жанр, маючи на увазі перекладення композитором / виконавцем власного твору. Велике значення у цьому випадку має те, що у творі-першоджерелі закладено певні художньо-композиційні завдання, коло художніх образів тощо. Такий тип перекладу також підлягає принципу строгого та вільного дотримання тексту оригіналу, внутрішніх градацій та міри збереження або відходу від нього. Авторські або автоперекладення зумовлюють появу нової художньої концепції або певною мірою нового прочитання твору. У цьому жанрі

спостерігаються різноманітні підходи щодо збереження оригіналу, а також включення існуючого музичного матеріалу в інший композиційно-жанровий контекст. Прослідковуються паралелі з практикою перекладення власних творів для інших виконавських складів композиторів докласичної доби, проте тут також змінено вектори причини та наслідку, як і у випадку перекладення виконавцем-композитором твору іншого автора.

Суттєва проблематика перекладень для бандури у більш звуженому історичному контексті досліджується у дисертаційному дослідженні Н. Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект» [190]. У роботі йдеться про популярний серед сучасних композиторів та перекладачів-інструменталістів пласт музичної культури, коли різноманіття виконавських форм набуло актуальності. Вибір цього періоду також зумовлений тим, що перекладення для композитора-виконавця того часу було одним з основних занять. Саме тоді було відточено багато технологічних прийомів перекладення, що широко використовуються і донині. Враховуючи філософсько-культурологічний аспект явища, автор відносить проблему перекладення до широкого кола питань текстологічної інтерпретації та виявляє споріднені їй загальнометодологічні поняття: *ремнісценція*, *реконструкція*, *комплементарність*, *герменевтика* та *рецепція*, проектуючи їх на музично-виконавську практику. Узагальнюючи різні тлумачення, дослідниця надає цим поняттям власні дефініції: *ремнісценція* – засіб продовження стилів минулих століть у сучасній музиці, що може використовуватися в перекладеннях на рівні інтонаційно-тематично-змістовної моделі; *реконструкція* – відновлення, відтворення особливостей музичної мови творів минулих століть, максимально зберігаючи складові оригінального твору; *комплементарність* – включення іншого матеріалу в авторський таким чином, що вони, контрастуючи, доповнюють один одного та формують цілісний художній результат; *герменевтика* – тлумачення глибинного змісту музичного твору з максимальним збереженням основних законів та канонів інтерпретації епохи його створення; *рецепція* – метод

трансформації музичного твору минулого у сучасних виконавських умовах з урахуванням особливостей музичної мови оригіналу та специфіки подальших перетворень при його інтерпретації.

Н. Хмель розглядає різновиди перекладення як виклад або *обробку* музичного твору для інтерпретування його іншими виконавцями (голосами) або інструментами з історико-термінологічної точки зору: *аранжування* як перекладення музичного твору для виконання його іншим, порівняно з оригіналом, складом інструментів, голосів; *транскрипція* як спосіб трансформації музичного твору, де авторський текст трактується з певною свободою, оркестрування [інструментування – Т. Я.] як ускладнення фактури сольного або ансамблевого твору для виконання великим інструментальним або вокально-інструментальним складом, *редакція* як перекладення з певними змінами та доповненнями, що адаптують його практичне використання. На наш погляд, автор у цю систему різновидів уводить суперечливе поняття транспозиції як зміну звуковисотності (тональності) твору, що продиктовано конкретними практичними завданнями виконавців.

Стосовно перекладень творів епохи бароко, науковець пропонує ввести в музикознавчий обіг поняття конверсії як засобу оновлення, трансформації, переробки, зміни тембрових характеристик та технологічних особливостей музичного матеріалу при перенесенні його з однієї епохи в іншу [190, с. 68]. Це поняття, на думку дослідниці, узагальнює жанрову систему перекладень та відкриває потенціал нових можливостей для аналізу.

Автор дослідження надає ґрунтовний аналіз епохи музичного бароко з різних аспектів: історико-культурологічного, жанрово-стилістичного (виходячи з різних європейських традицій), композиційного. Н. Хмель також розглядає специфіку розповсюдженого та популярного в ті часи інструментарію (особливо інструментів із фіксованою настройкою) та художньо-виконавські особливості та прийоми, які обов'язково треба враховувати при перекладенні творів для бандури.

Особливу увагу дослідниця приділяє жанру інструментального концерту, що за часи бароко був головною великою інструментальною формою. У науковій праці наголошується, що в надрах цього жанру велася робота з перекладення одних інструментальних складів в інші, зокрема й концертних форм. Напевно, наявність опозиції соліст – оркестр зумовила появу чисельного репертуару в жанрі концерту, що відображає філософський підхід складення різного в одне ціле. На прикладі перекладення С. Овчарової – Н. Хмель для бандури соло *Concerto Grosso op. 1 № 2* Б. Марчелло (що у свій час переклав Й. С. Бах у своєму Концерті № 10 *c-moll BWV 981*) розглянуто основні композиційні принципи бахівського методу. Це плавність переходів при вираженні різних граней багатоскладового афекту, єдність загального характеру руху, можливий варіант із поділом внутрішніх розділів частин яскраво вираженими постійними доскональними кадансами, що чітко виконують у частині формотворчу роль, здійснення контрасту в циклі за допомогою зіставлення частин, варіантність функції фіналу – «розсіюючий», як у сюїтах «балетного» типу, або стверджуючий (завершальний) драматургію концерту з домінуючою роллю поліфонічного фактора.

У перекладеннях С. Овчарової хоральних прелюдій Й. С. Баха автор дотримується засадничих принципів конвертування органних творів для бандури соло: при перекладенні органного твору для бандури зазвичай записуємо його на двох нотоносцях, в окремих випадках – на трьох (для показу більш ясного голосоведення), у той час як органна фіксація музичного матеріалу реалізується на трьох та чотирьох рядках, виконується на педальній клавіатурі, при перекладенні на бандуру передається в ліву руку, яка своєю чергою виконує партію або у великій октаві, або у малій харківським способом гри (або перекидкою); при переробці застосовується метод перенесення окремих голосів, або цілих мелодичних ліній в іншу октаву, не порушуючи при цьому голосоведення, що пов'язано з технічними можливостями бандури; застосовується метод редукції (розрідження фактури) – для більш зручного донесення характеру твору автор перекладення адаптує

фактуру оригіналу під бандурне звучання, вдаючись іноді до незначних спрощень, а саме: випущення деяких подвоєнь; перенесення мелодичної лінії з лівої руки оригіналу в праву руку бандури; виконання партії педальної клавіатури правою рукою, якщо це дозволяє фактурне викладення твору; розшифрування деяких прикрас тощо; використовується метод ампліфікації (згущення фактурного викладу) – для більш правдивого відтворення характеру твору, глибини художньої ідеї і змісту автор перекладення підсилює значимість кожної деталі, використовуючи октавні подвоєння, перенесення у більш високий регістр, дублювання тощо [190, с. 112–113].

Дослідниця вважає, що принцип конверсії реалізовано у перекладеннях концертних форм та органних прелюдій Й. С. Баха та знайдено нові методи виконання творів епохи бароко на бандурі, при цьому вона наголошує на особливій ролі у максимальному збереженні оригінального фразування та артикуляції.

Окремо розглядаються перекладення барокових творів для бандури в ансамблі з фортепіано. В основу аналізу покладено концерти та сонати для різних інструментів Г. Телемана та Г. Ф. Генделя. До особливостей трансформації фактури Н. Хмель долучає метод ампліфікації (з огляду на те, що звукова щільність бандури слабкіша за смичкові), тому підсилення партії додатковими інтервалами доцільно, також виділяється особлива роль орнаментики барокових творів. В умовах відсутності демпферного механізму бандури збільшується навантаження на виконавський апарат, обмеження техніки лівої руки призводить до обов'язкової редукації басової лінії, більш жваві темпи зумовлюють спрощення фактури для збереження характеру віртуозності, граціозності, легкості звучання твору. Особливі артикуляційні вимоги в музиці бароко потребують швидкого реагування виконавця на часті зміни штрихів. Принцип терасної динаміки, притаманний музиці цієї епохи, широко залучає прийом динамічного реєстрування.

Етапи конверсії музичного твору розглянуто на прикладі Концерту для органа (або арфи) та струнного оркестру В-dur Г. Ф. Генделя. Робота

починається з порівняльного аналізу тембрових особливостей та технологічних можливостей арфи та бандури, що містить діапазон інструментів, розташування струн відносно виконавця, матеріал струн, стрій та зміна строю інструментів та альтерація, темброве забарвлення регістрів, аплікатура, штрихи. Переформатування фактури відносно технік правої та лівої руки залежить від рівня її складності: максимальне збереження фактурних елементів може ускладнити завдання до повної зміни фактури. Виявлення епізодів, у яких треба широко застосувати метод ампліфікації та редукції, – центральна частина роботи у перекладенні. Варіативна зміна одних штрихів на інші знаменує заключний етап у перекладенні – вона залежить від можливостей інструмента, виконавця та фактурних змін.

На думку дослідниці, результатом конверсії може стати структурна трансформація форми та жанру. Йдеться про переосмислення поглядів на музичний матеріал та його жанрову природу в барокову добу в умовах сучасного виконавства. Варіативність у тлумаченні барокової форми відображається у можливості додавання деяких структурних елементів у сучасних перекладеннях, переструктуруванні частин творів, те ж саме стосується і жанрової системи музики.

Цікавою науковою працею, в якій описано становлення концертного стилю у бандурному виконавстві, є монографія В. Мішалова «Харківська бандура». Як уже зазначалося, на межі XIX–XX ст. та в першій третині XX ст. Харків був одним з основних осередків кобзарського руху в Україні. Слобожанщина народила багато видатних митців, які розвивали автентичну національну музичну традицію. Поширенню концертної практики передують суспільні процеси, що активізуються на самому початку XX ст. Насамперед XII Всеросійський археологічний з'їзд, що тривав з 14 по 27 серпня 1902 р., «в історії розвитку кобзарського мистецтва має епохальне значення, оскільки відбувся саме в Харкові – регіоні, в якому на той час проживало чи не найбільше кобзарів... Комітет звернувся до Гната Хоткевича з проханням підготувати виступ кобзарів і зробити на з'їзді доповідь про стан кобзарства

в Україні» [123, с. 73]. Г. Хоткевич вважав цю подію поворотним пунктом в історії кобзарського мистецтва. Уперше його кобзарський ансамбль здійснив запис на фонограф, розпочавши рух т. зв. концертного виконавства. До того ж було суттєво оновлено та розширено репертуар, до якого входили авторські обробки народних пісень та світської музики XVI–XVIII ст.

Паралельно розвивалися декілька напрямів кобзарського мистецтва: педагогічний (відкривалися курси та відділення в навчальних закладах), ансамблеве виконавство (завдяки діяльності Г. Хоткевича та його послідовників), формування нового естрадного віртуозного стилю, концертно-гастрольна діяльність сольних та ансамблевих виконавців, дослідницька робота, видавництво підручників та монографій (зокрема за кордоном, здійснене В. Ємцем). Поява перекладень була цілком природною в контексті розвитку цих напрямів.

Точкою відліку нового часу в концертному бандурному виконавстві та новим етапом його розвитку є мистецька та педагогічна діяльність Л. Гайдамаки, який після розстрілу Г. Хоткевича продовжив його справу як викладач та керівник капели. «Після 1932 р. твори Г. Хоткевича були заборонені для виконання, і бандуристи, які вчилися в Харківському муздрамінституті, залишилися без концертного репертуару. Щоб продовжувати викладання гри на бандурі в ХМДІ, Гайдамаці треба було власноруч розробити новий репертуар, який не викликав би звинувачень у націоналізмі. Новостворений репертуар складався переважно з перекладів творів професійних композиторів» [123, с. 193]. Таким чином у репертуарі ансамблю з'явилися перекладення творів Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, Г. О. Боргмана, Ж.-Б. Векерлена, Й. Гайдна, Г. Ф. Генделя, Ш. Гуно, М. Каркассі, І. Ф. Кінбергера, М. Коляди, Р. Леонкавалло, Ж.-Б. Люллі, Ф. Мендельсона, В. Овчаренка, Ж.-Ф. Рамо, А. Рубінштейна, С. Шевченка, Ф. Шопена, А. Штогаренка, Р. Шумана, К. Черні.

Функціонуюча Українська капела бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка, 100-річчя котрої широко відзначалося 2018 р., є тим

центром, від якого розповсюджується бандурне мистецтво по всій території Півн. і Півд. Америки. «Мотивація і сенс діяльності капели – в утвердженні національної свідомості та збереженні традиційної культури українського народу, символом чого є бандура» [212, с. 178] Характерною особливістю їх мистецтва є застосування бандур харківського типу. Г. Китастиий, що тривалий час був мистецьким керівником капели, написав багато композицій, обробок та аранжувань народних пісень для неї – козацьких, чумацьких, стрілецьких, УПА та ін. жанрів.

Отже, ми переконалися в тому, що харківська виконавська традиція запровадила практику перекладень для сольної бандури та капели бандуристів музичних творів різних стилів та епох.

Про розвиток концертного бандурного виконавства в діаспорах пише В. Дутчак у монографії «Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття». Досліджуючи тему популяризації бандурного мистецтва у Польщі, Чехословаччині, Франції, Бельгії, країнах Балтії у 20–30-х рр. завдяки концертним і лекційним виступам В. Ємця, М. Теліги, С. Татарули, І. Рябовола, П. Заворицького, а також подальшу діяльність наступного покоління бандуристів та поширення музикування на бандурі в різних виконавських формах у країнах Нового Світу, автор спостерігає, що становлення концертного стилю та, відповідно, репертуару, йшли паралельно з такими ж тенденціями в Україні. Однак не було тісних корінних зв'язків з автентичним музикуванням на кобзах та народних бандурах, тому ці процеси відрізнялися від того, що відбувалося на батьківщині. Музиканти дозволяли собі більш вільне трактування народнопісенної спадщини, кобзарських дум, духовних кантів і псалмів.

Дослідниця зазначає, що разом зі збереженням та переосмисленням автентичного репертуару серед бандуристів різних діаспор активно розвивається авторська творчість: цікавими є композиції В. Мішалова, Г. Китастого, Ю. Китастого (який «об'єднав традиційне кобзарство і нові

стильові напрями масової популярної музики, зокрема «Word Music» [46, с. 174]).

Найбільш цікавою постаттю у контексті нашого дослідження є записи автора про творчу діяльність сестер Герасименко, вихованок львівської школи гри на бандурі. О. Герасименко-Олійник, перша виконавиця всіх прем'єр свого чоловіка, композитора Ю. Олійника, також є відомою аранжувальницею творів композиторів різних країн та епох. Її репертуар складався з авторських перекладень творів Й. С. Баха, Д. Бортнянського, В. Барвінського, Д. Букстехуде, А. Вівальді, Г. Ф. Генделя, М. Діттесдорфа, М. Глінки, Ф. Мендельсона, Д. Скарлатті, П. Чайковського. Її сестра О. Герасименко поєднала у своїй виконавській та композиторській творчості українські та латиноамериканські музичні традиції, здійснивши переклад для бандури гітарних творів Е. Вілла-Лобоса, А. Барріоса, Л. Броуера.

При цьому В. Дутчак зазначає, що транскрипції у сольній творчості бандуристів діаспори використовуються менше, але охоплюють переважно технічно яскраві або тембрально насичені зразки. Також дослідниця у роботі «Дзвеніть могутньо, святі бандури...» (2009 р.) висвітлює особливості бандурного ансамблевого виконавства

У дисертаційному дослідженні «Творча діяльність С. В. Баштана в контексті становлення київської школи академічного бандурного виконавства» (2008 р.) І. Панасюк зазначає, що перекладацька творчість бандуриста передувала його композиторській діяльності. У своїй педагогічній практиці він дотримувався паритетності оригінальних творів українських композиторів і перекладень класичної музики у педагогічному репертуарі [146].

Л. Мандзюк у дисертаційній праці «Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти» (2007 р.) описує особливості процесу становлення академічної бандури у напрямках поступового розширення звукоряду, впровадження хроматизації, поліпшення акустичних властивостей, створення можливостей для професійного виконавства. Дослідниця також аналізує естетико-педагогічні та художньо-

виконавські принципи Г. Хоткевича, який вважав, що обрання типу гри на бандурі, стабілізування інструмента, винахід хроматизму та розвиток репертуару і техніки гри, для входження інструмента у широкі народні маси, є пріоритетними [113].

У дисертаційному дослідженні «Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції» (2011 р.) С. Вишнеvsька зазначає, що на сучасному етапі «новаторство полягає в тому, що змінюється жанрова основа репертуару, де, окрім розгалуженого спектра інструментальних творів, до усталених вокальних форм долучаються розгорнуті баладні форми, співанки-хроніки, арії, солоспіви, представлені як оригінальними авторськими композиціями, так і перекладеними. Поширюється також жіноче сольне та ансамблеве виконавство, удосконалюється інструментарій» [21, с. 11].

Аналізуючи оригінальні авторські композиції та виконавські перекладення-транскрипції для бандури фольклорних і композиторських творів, автор дисертаційної праці «Бандурне мистецтво як культурне надбання сьогодення» (2003 р.) Н. Морозевич говорить про вторинність втілення первісного фольклорного синкретизму співогри, тому що коригується авторським задумом, але «полегшений» вокал бандурного співу у порівнянні з оперним дає більш широкі інтерпретаторські можливості виконавцеві [125].

Про принципову роль перекладень ідеться у дисертації Т. Сідлецької «Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів» (2007 р.). Автор зазначає, що всі існуючі сьогодні великі колективи обов'язково мають у репертуарі перекладення української та світової класики, тому важливу роль відіграє підбір творів для перекладень відповідно до можливостей того чи іншого оркестру.

В останні роки проблеми бандурного виконавства розкриваються у дисертаційних дослідженнях О. Ніколенко «Оригінальна інструментальна бандурна творчість в аспекті жанрово-стильової еволюції» (2011 р.), Т. Чернети «Бандурне мистецтво Дніпропетровщини: від аматорства до академізму» (2012 р.), Т. Слюсаренко «Бандурне виконавство як явище

національної культури» (2016 р.), І. Лісняк «Академічне бандурне мистецтво кінця ХХ – початку ХХІ ст. як відображення провідних тенденцій розвитку сучасної української музичної культури» (2017 р.).

Отже, бачимо зростання дослідницького інтересу до різнобічних питань бандурного виконавства, зокрема до практики перекладення творів, написаних для різних інструментів. У нашій науковій роботі вважаємо за необхідне ґрунтовно висвітлити технологічний аспект процесу перекладення, аналізуючи приклади класичної музики композиторів та виконавців, а також власних перекладених творів.

Висновки до розділу 1

Музичне перекладення входить до загальної системи художніх перекладень і має спільні риси з художнім літературним перекладом. Головною відмінною властивістю музичного перекладення є виконавський аспект. Музикант – це носій системи елементів, залучених до художніх завдань перекладення. У будь-якому перекладенні одним з актуальних чинників є адекватність перекладення. Однак якщо в літературі це базовий принцип, що відповідає за донесення смислу всіх висловлювань, то в музичному перекладенні це залежить від завдань перекладача. Якщо в редакціях та аранжуваннях адекватність – одна з головних вимог, то в транскрипціях, вільних обробках на перший план виходять інші чинники. Літературознавці відзначають буквалізм як недолік у перекладах. У музичних перекладеннях буквалізм також спостерігається. Це явище має технологічний характер, пов'язане з нерозумінням перекладачем основ інструментування та відмінностей у передачі музичного змісту від одного виконавського складу до іншого.

Стильовий аспект у перекладеннях відіграє провідну роль, оскільки перекладач має свої уявлення та трактування стильових ознак твору, з яким працює. Навіть перекладач, який має ґрунтовні знання зі стильового різноманіття, керується власними стильовими уподобаннями. Це впливає на кінцевий художній результат, художнє мислення, що упредметнюється у конкретних мовленнєвих засобах.

Художнє мислення прямо впливає на процес перекладення та його якість. Маючи перекладацький досвід, перекладач завжди опиняється перед вибором із декількох варіантів. Вибраний варіант свідчить про логіку, якою він керується у своїй роботі. Особливо виразно це виявляється під час спостереження за діяльністю виконавців-перекладачів, які керуються власними художньо-технічними виконавськими завданнями.

Упродовж останніх років проблемі перекладень для бандури було присвячено значну кількість досліджень, що охоплюють жанрово-стильові, теоретико-методологічні, художньо-естетичні, історичні та технологічні аспекти. Усі вони відображають ідеї музичного перекладу, сформульовані видатними перекладачами музичних творів. Урахування специфіки інструмента і його різновидів є провідною темою цих досліджень. Водночас питання репертуару та його оновлення розглядається в контексті технологічних особливостей при перекладенні творів різних виконавських складів для бандури.

У музикознавстві питання художньо-музичного перекладу достатньо вивчені, і теоретичні дослідження ґрунтуються на практиці музичних перекладень та принципах, сформульованих видатними перекладачами-практиками, які занотували власні ідеї у вигляді окремих робіт або вказівок, розміщених безпосередньо у нотному тексті. Перекладацький досвід, основою якого є класичні переклади, є рушійним чинником у цьому процесі.

Отже, для мистецтва бандурного виконавства важливим є урахування загального світового досвіду провідних перекладачів музичних творів в усіх проявах. Це зумовлено конструктивною спорідненістю інструмента з багатьма народними та академічними інструментами різних країн Європи. Досвід фортепіанних перекладень, що домінує в історії цього жанру, є безпрецедентним за своєю цінністю зразком для бандуристів, оскільки охоплює твори різноманітних стилів та жанрів, тому прицільну увагу до фортепіанних транскрипцій, перекладень та обробок у нашому дослідженні продиктовано практичними завданнями.

РОЗДІЛ 2

ОСНОВНІ ПРИНЦИПИ ХУДОЖНЬОГО ПЕРЕКЛАДЕННЯ В МУЗИЦІ У ПРОЕКЦІЇ НА БАНДУРУ

2.1 Формування шкіл та методик перекладення музичних творів у європейській музиці

Композиторська професійна творчість за своєю первинною сутністю вбирає в себе декілька видів діяльності: створення нового (авторський твір), використання відомого у новій композиційній формі або інструментальному/вокальному викладі (перекладення), видозміна та доведення до досконалості (редакція). Перекладення генетично пов'язані з використанням григоріанських хоралів, вокальним, хоровим, інструментальним або змішаним аранжуванням народнопісенних та народних танцювальних мелодій у мотетах, мадригалах та інших жанрах середньовічної музики, а також суворими правилами поліфонічного письма епохи Ренесансу, в якому використання мелодико-ритмічних елементів у чіткій послідовності та логіці містить у собі ідею варіювання та тембро-регістрового перекладення. Таким чином, перекладення є однією з властивостей професійної композиторської творчості.

Музичний жанр перекладення «пов'язаний із виникненням концертних форм в інструментальній музиці, що зародилися в XVII ст. Поряд з іншими типами музикування практика перекладень була дуже поширена також і в наступну епоху XVIII ст. Цей особливий вид музикування полягає в багатогранності висловлення однієї музичної думки за допомогою відмінних інструментальних складів, у можливості здійснення певного музично-мовного висловлювання за допомогою *відмінних* форм висловлення» [124, с. 119].

Розвиток інструментальних жанрів активізував формування різноманітних технік перекладення. Адаптація до певного інструментарію, робота з інструментами з різними конструкціями та можливостями

поглибила знання музикантів, насамперед композиторів у галузі фактури, форми, та суттєво розвинула їхнє музичне мислення. «Якщо на початковому етапі не можна однозначно стверджувати, що перекладення концертних форм пов'язане із жанровими завданнями (адекватність звучання, адаптація виконавських прийомів, звуковидобування, фактурні перетворення тощо), то в подальшому така форма побутування музичних творів поетапно перетворюється в жанрове завдання з відповідними їй атрибутами. Однак її початок пов'язаний саме з ідеєю рівноможливості існування музичного твору в різних інструментальних формах та тембрових умовах» [124, с. 120].

На практиці у композитора далеко не завжди був той інструментарій, що потрібен для того чи іншого твору, тому виходили з наявних можливостей. Саме з цієї причини твори виконувались різними інструментами, їхніми кількісними складами, одного соліста можна було замінити іншим. Потенційна можливість заміни складів лежала в основі процесу створення музики. Композитори також були виконавцями, часто володіли не одним інструментом, тому практичний аспект питання було вирішено. У виконанні оркестрових творів також часто варіювався склад учасників.

Неперевершеним перекладачем свого часу був Й. С. Бах, який досконало знав творчість своїх попередників та сучасників. Органні та концертні перекладення творів А. Вівальді, Б. Марчелло, Й. Ернста, Г. Ф. Телемана, Дж. Б. Перголезі, І. А. Рейнкена та інших музикантів є прикладами довершеності та майстерності у цьому жанрі. Це була його повсякденна робота, і він залишив неоцінімий спадок прикладів того, як здійснювати перекладення. На жаль, жодного посібника з практичними вказівками та порадами Бах не склав, проте технологію бахівських перекладень можна вивчати безпосередньо з його партитур та клавирів. Перекладення Й. С. Баха стали основою цього виду творчої діяльності. Багато світових шедеврів було збережено завдяки перекладенням великого композитора. Так, при ідентифікації творів А. Вівальді, знайдених у монастирі П'ємонта у 1926 р., також користувалися відомими бахівськими перекладеннями його концертів.

На жаль, він не залишив нотаток про особливості й тонкощі своєї перекладацької майстерності.

Виконавська майстерність гри на різних інструментах у барокову добу привела в дію процес формування теоретико-методологічного підходу та появу шкіл виконавської майстерності у грі на тому чи іншому інструменті. Відомі школи Ф. Куперена, Ж.-Ф. Рамо, Л. Моцарта, Ф. Е. Баха сьогодні є взірцями методичної, дидактичної літератури для поглиблення знань та підвищення виконавської професійності.

З погляду художнього перекладення в контексті спорідненості зі звучанням бандури цікавою є інтерпретація клавесинної барокової музики. В епоху бароко музику називали мовою звуків. Символіка барокової музики вказує на почуття та емоційний стан. «Мова звуків», починаючи з 1650 року, протягом двох століть відігравала фундаментальну роль.

Процес формування різних стилів – це здатність музики чітко передавати різноманітність мовних ритмів окремих народів. Відмінність стилів музики бароко у XVII столітті базувалася на відмінності менталітету італійського і французького народів: «Відкрито висловлюючи свою радість і страждання екстравертних італійців (спонтанних, чуттєвих прихильників відвертої щирості) і холодних, стриманих французів, наділених винятковою швидкістю мислення, шанувальників форми (у всьому). Італійці були практично творцями барокового стилю; театральність, безмежне багатство форм, фантастика і дивакуватість якого ідеально співпадали з італійським характером. Коріння барокової музики також з Італії. А тодішня французька музика – реакція на те виверження італійського музичного вулкана» [189, с. 137].

В італійській бароковій музиці, центром якої вважалися концерт та опера, домінувало звучання скрипкових інструментів. Рівень чуттєвості італійського співака був зразком, до якого італійці прагнули в інструментальній музиці. Серед усіх інструментів скрипка вважалася типово італійським, суто бароковим інструментом. Як блискучій сольній

віртуозності, так і виконанню насиченого емоціями *adagio* – основи італійського музикування – найбільше підходила скрипка.

Зразком стилізації французької барокової музики стали танці. Звідси походили головні риси французького стилю – стиснута, ясно окреслена форма, компактний характер, твір надзвичайно простий і короткий, а також опера, абсолютно іншого типу, ніж італійська. Ж.-Б. Люлі надав остаточну форму, визнану як альтернативну італійським музичним формам. Італійські та французькі стилі завжди конкурували у так званій боротьбі за першість.

У французькій музиці не мала місця вільна імпровізація, а був своєрідний кодекс достатньо складних мелізмів, які в певних місцях необхідно було застосовувати доволі вишукано, деталізовано відповідно до правил їх застосування.

Для французької барокової музики характерні порядок, абсолютна формальна прозорість, що панують навіть у найскладнішій фактурі. Це надає їй особливого характеру та шарму. Для слухачів, здатних до сприйняття витонченого і натхненного мистецтва, вона дає високу, вишукану насолоду.

Через усю історію барокової музики червоною стрічкою проходить протистояння італійської та французької музики епохи бароко.

Формування дуже характерного австрійського барокового стилю, в якому елементи запозичені з інших стилів, поєднаних з італійською формою, почалося у XVII столітті. Два напрями барокової музики (італійський і французький) у Відні вдалося поєднати. Це зробили геніальні композитори Г. Муффат, Й. Фукс, Х. Шмельцер і Х. Бібер.

Порівнюючи тембр інструментів, зауважимо, що звучання бандурних струн багато в чому нагадує звучання клавесина. Крім того, звук на клавесині добувається плектором, і логічною буде паралель зі звуковидобуванням на бандурі нігтями, насамперед штучними.

Виходячи з цього, вважаємо, що саме барокова музика відкриває широкі можливості для перекладення і виконання клавесинних творів на бандурі.

При перекладенні клавесинних творів на одну або ж дві бандури необхідно враховувати ту кількість реєстрів, що додає октави. Для інтерпретації Й. С. Баха нічого не можна досягти буквальним виконанням написаних нот. Розуміючи це, Ф. Бузоні і Д. Петрі додали октави і навіть «мікстури» в партії обох рук (фортепіано). Е. Бодкі рекомендує перекладені клавесинні твори грати невеликим *crescendo* і *diminuendo*, інакше звучання інструмента буде спотворене.

Питання реєстровки, коли переносяться клавесинні твори на бандуру, – вирішальні. Ці проблеми аналогічні тим, що виникають при перенесенні на фортепіано органних творів.

Для виконання великого клавесинного твору на фортепіано необхідною буде транскрипція для фортепіано в чотири руки (відповідно для двох бандур), у результаті якої звукові маси розподіляються так само, як і на клавесині.

У процесі перекладення барокових творів необхідно відокремити такі чинники: темп, ритм, артикуляція, орнаментика.

Темп. Італійські позначення темпів *Allegro*, *Allegretto*, *Allegro non troppo*, *Adagio*, *Larghetto*, *Moderato*, *Presto* тощо в часи Й. С. Баха мали дещо інше значення, ніж тепер (різниця в сторону сповільнення). Хоча його син Ф. Е. Бах інформує, що батько при виконанні власних творів зазвичай брав дуже швидкі темпи.

Л. Моцарт у своєму трактаті «*Versuch einer gründlichen Violinschule*» рекомендує визначати характер п'єси, виходячи із самої п'єси, – вміти визначати, чи вимагає вона повільного, чи більш пошвавленого руху.

«У кожному творі є принаймні одна фраза, за якою можна з точністю встановити тип руху, що найкращим чином підходить для певної п'єси. А й справді, варто нагадати, що коли будеш дуже уважний до п'єси, то часто будеш просто змушений узяти природний рух» [220, с. 105].

Вибір правильного темпу – вирішальна умова правильної інтерпретації. При його визначенні дуже важливі історичні джерела відповідної епохи.

У зв'язку з цим доцільно згадати фрагмент із праці К. Ф. Е. Баха «Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen». Berlin, 1759: «Темп твору, що зазвичай позначається декількома добре відомими італійськими висловлюваннями, ґрунтується як на загальному змісті твору, так і на самих швидких тривалостях, що зустрічаються в пасажах. Відповідна увага до цих факторів застереже Allegro від поспішності, а Adagio від затягнутості» [213, с. 104].

Отже, в документах XVIII ст. йдеться про існування традиції, що є зрозумілою в гільдії музикантів, згідно з якою розмір, тривалість нот, а відповідно й афект певним чином було пов'язано з абсолютною швидкістю.

Традиційні зміни ритмів. «Нерівна гра» (Notes inégales). У ранні історичні періоди існувало багато ситуацій, у яких нотація ритму не відповідала тому, як цей ритм повинен був виконуватися. Одним з найбільш складних випадків є так звана «нерівна» гра (notes inégales); про це Ф. Куперен у трактаті «Мистецтво гри на клавесині» зазначає: «Ми записуємо ноти по-іншому, ніж ми виконуємо» [88, с. 29].

Суть правила «нерівності» така: в пасажах, у яких переважає зв'язний рух, пари нот рівної тривалості, що з'являються, на один порядок коротші, ніж показує знаменник тактового розміру.

Із проблемою артикуляції ми зіткнулися насамперед у музиці пізнього Ренесансу, бароко та класицизму. Музика цих періодів за своєю сутністю була ближча до мови, – її часто називали «мовою звуків». Власне кажучи, музика до 1800 року «оповідає», а більш пізня – «малює».

Артикуляція тієї епохи ґрунтувалася на традиціях, за якими потрібно було дотримуватися загальноприйнятих правил щодо акцентування і лігатур, або музичного «вимовляння». Коли композитор потребував особливої артикуляції, бажаним був спосіб виконання за відповідними знаками і словами (крапками, горизонтальними або вертикальними рисочками, хвилястими лініями, лігами, такими словами, як *spiccato*, *staccato*, *legato*, *tenuto* тощо).

Якщо музикант, не знаючи мовного діалогічного характеру барокової музики, виконує її артикуляційні знаки (як їх інтерпретували в XIX ст.), то його інтерпретація замість оповідальної буде зображальною. У клавірних творах Баха ліга означала гру legato. Виконавці кантат Й. С. Баха були молодими й недосвідченими музикантами, тому Й. С. Бах досить ґрунтовно виставляв для них артикуляційні знаки. Г. Ф. Гендель і А. Вівальді менше позначали артикуляційні знаки у своїх творах, можливо тому, що їх виконували професіонали, які знали на традиціях.

Артикуляція – найважливіший із засобів барокової музики. Вірність твору – *Werktreue* – у справжньому розумінні цього слова буде лише в того виконавця, який знайде в нотах задум композитора і відповідно до нього заграє ці ноти.

Орнаментика – трель, групето, мордент. Джерела французького походження другої половини XVII ст. – початку XVIII ст. свідчать, що трель повинна починатися з верхньої ноти.

Більшість німецьких джерел також підтримують таке трактування. Вважатимемо це правило базовим.

Уже у XIX ст. серед композиторів та виконавців з'являються музиканти, які залишили не тільки творчу спадщину, а й занотовували свої виконавські принципи та секрети майстерності у посібники. Це тісно пов'язано з розвитком навчальних інституцій, викладацькою діяльністю, популяризацією вокально-інструментального музикування серед широкого кола, зокрема й любительського. Однією з яскравих фігур виконавського мистецтва був австрійський піаніст чеського походження Й. Н. Гуммель, автор «Ґрунтового посібника гри на піано форте» (1828 р.). У посібнику було поставлено завдання, що полягало в повному навчанні гри від початкового рівня до рівня сценічної майстерності. Виразне виконання Й. Н. Гуммель розглядає як здатність розуміти композитора та донести його ідеї слухачеві. Однак автор наполягає на тому, що навчити цього не можна, можна лише розвинути та виховати, якщо учень має це почуття. Австрійський піаніст

також застерігає від зайвої афектації, зловживання педаллю, темпових вільностей, а також від зовнішнього показу засобами міміки та жестів заради підсилення ефекту. Однак варто максимально володіти своїм апаратом, пальцями, щоб подолати будь-які складності. Відчуття кінчиків пальців, на думку Гуммеля, є одним з найважливіших чинників, оскільки дозволяє контролювати весь спектр динамічного діапазону інструмента. Саме рівень сили звуку, а не швидкість пальців він вважав найголовнішим виражальним засобом, що справляє потрібне художнє враження. Гуммель прославився як віртуозний піаніст-виконавець свого часу, але сам не вважав віртуозність самоціллю. Цікавими у його посібнику є розділи, присвячені імпровізації. Гуммель, як композитор, залишив значну та різноманітну творчу спадщину. Основи варіювання та імпровізування, практично здобуті ним упродовж професійної діяльності, він обґрунтував з точки зору композитора-виконавця. Перекладення для фортепіано струнних квартетів Л. ван Бетховена свідчить про те, що Гуммель міг займатися перекладенням творів у власній концертній практиці як імпровізацією на теми зі знайомих творів.

У тому ж 1828 р. вийшов «Систематичний посібник з імпровізації на фортепіано» видатного піаніста та педагога свого часу К. Черні. Неординарним фактом його біографії є те, що він рано завершив концертну кар'єру та зосередився на викладанні, виховавши плеяду великих європейських піаністів. У посібнику з імпровізації він також виклав основи композиції. У редагуванні «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, сонат Д. Скарлатті К. Черні втілює романтичну естетику XIX ст. Цінність представляє фактурна, регістрова, динамічна, аплікатурна, темпова, артикуляційна адаптація клавесинних творів для фортепіано – інструмента з іншим принципом звуковидобування, від чого походить інший принцип фразування. К. Черні як викладач зробив революційні відкриття, які й зараз використовують піаністи: свобода виконавського апарату, гнучкість рухів, поняття піаністичної позиції – все працювало для зручності у грі піаніста. Редакції творів він супроводжує докладними зауваженнями та

розшифровками, що відображають усі методичні засади його педагогічних принципів.

Різноманітність шкіл та методик того часу не завжди були спрямовані на універсальність виконавця. Володіючи тією чи іншою школою, музиканти не завжди могли опанувати твори, для яких треба було реалізувати інші методи виконання. Розвиток фортепіанного виконавства, що відбувався паралельно з еволюцією інструмента, залежав від індивідуальних особливостей самого виконавця (зокрема фізіологічних). Тому завдання, що були під силу одному, інший вирішити не міг. Виконавський фортепіанний стиль тільки формувався, лише пізніше можна було говорити про індивідуальний виконавський стиль. У цей період працював видатний музикант І. Мошелес, який об'єднав стару і новітню виконавські школи. Для нашого дослідження цікавим є той факт, що він перший зробив фортепіанне перекладення (клавір) «Фіделіо» Л. ван Бетховена за рекомендацією та на прохання самого композитора. Останній період свого життя та творчості відомий музикант провів у Лейпцизі. Професор Мошелес виховав багато видатних представників нового покоління піаністів, серед яких був класик української музики М. Лисенко.

Австрійського композитора і піаніста-віртуоза С. Тальберга порівнюють з великим Ф. Лістом. Його популярність і захопленість слухачів, серед яких були видатні діячі європейської культури, була досить значною. Він, як і його угорський колега, створив велику кількість оперних транскрипцій для фортепіанних соло. Як і Ф. Ліст, С. Тальберг прагнув оркестрового звучання інструмента. Справді, ця властивість роялю природна, зважаючи на його мультитемброву природу. Феномен його творчого методу полягав у тому, що він бачив і чув оркестр у фортепіано, тому й обходився без великих інструментальних складів, утілюючи композиційні ідеї сольо. Це теж є паралеллю із творчим методом Ф. Ліста. Упродовж концертної діяльності Тальберг постійно працював з оперними творами, перекладенням вокальних ліній в інструментальне середовище. Обізнаність в оперній літературі

допомогла дізнатися про тонкощі вокального мистецтва, основ та сутності співу. Вибудовуючи композицію транскрипцій, він дотримувався оперної драматургії, створював справжні сценічні вистави. Логіка театральної дії була для С. Тальберга однією з провідних, він діяв як режисер: зростання, спади, ущільнення та розрядки прораховано майстерно, він міг підготувати ефект потужного звучання фіналу, нашаровуючи одну тему на іншу, потім об'єднуючи їх в «оркестрове» tutti. Однак головною особливістю виконавця і композитора було вміння проспівувати вокальну партію на фортепіано. Він – автор підручника «Мистецтво співу у застосуванні до фортепіано». Це зібрання транскрипцій із творів попередників та сучасників. Композитор упевнено висловлюється на користь вдумливому і ясному виконанню поліфонічних творів і не бачить переваг у занадто швидкій грі. Збірник створено для вироблення піаністами співочого та плавного звука, в якому Тальберг рекомендує вивчати вокальне мистецтво і слухати майстрів співу. У підручнику багато рекомендацій та вказівок про прийоми звуковідтворення, аплікатури, педалізації. Матеріал викладено доступно, в ньому наочно видно виділені жирним шрифтом мелодія та дрібним – орнаментика. Тальберг багато гастролював різними країнами та континентами, був обізнаний у багатьох культурах світу.

Одним з видатних виконавців та педагогів свого часу був німецький піаніст і композитор А. Гензельт. Тривалий час він працював у Петербурзі, піднявши школу фортепіанної майстерності на новий рівень. Проте діяльність Гензельта не орієнтувалась на виховання музикантів-віртуозів вищого гатунку, головним для нього було створення міцного фундаменту для розквіту фортепіанної педагогіки, період якої невдовзі настав. Він підняв середній рівень музикантів та майбутніх викладачів музики. Навчальний репертуар у класі Гензельта відрізнявся різноманіттям та широтою. Іноді (за спогадами В. Стасова) моторні прелюдії та фуги Баха він використовував як етюди. Творчість європейських сучасних композиторів поширилась у класах фортепіано Петербурга. Гензельт вважав за правило давати докладні

рекомендації для самостійної роботи, особливо це стосувалось гам, вправ та етюдів. На уроках він слідкував, щоб виконавський апарат учня мав природне положення. Любив, щоб на уроках були відвідувачі, вважаючи, що їхня присутність усуває страх перед публікою на сцені. А. Гензельт також застосовував метод «німої» клавіатури – гри на столі, яким у своїх мандрівках також користувався Ф. Ліст. Значну увагу педагог приділяв грі у чотири руки, зробив перекладення для фортепіанного ансамблю мініатюр і великих форм відомих композиторів. Якщо учень виявляв композиторські здібності, Гензельт це заохочував, тому що, на його думку, це розвиває мислення. Його посібник «Засновані на багаторічному досвіді правила викладання фортепіанної гри» (1868 р.) є однією з перших методик викладання. Педагогічна система Гензельта була дуже поширена серед європейських та російських викладачів. С. Рахманінов розповідав, що кожен день грає вправи Гензельта для розтяжки руки. В. Сафонов використав їх у своєму посібнику «Нова формула. Думки для викладачів та учнів з фортепіано», Л. Ніколаєв та С. Савшинський залучали його етюди та концерт до своєї педагогічної практики. Таким чином, Гензельт зробив значний внесок у фортепіанну педагогіку XIX ст.

Безперечно, на межі століть найвизначнішу роль у музичному перекладенні відіграла постать видатного американського композитора і піаніста-віртуоза Л. Годовського. Усе життя він відстоював право транскрипцій на існування, кардинально змінивши загальну думку музикантів у цій галузі. Науково обґрунтовуючи свої ідеї, він у статті «З приводу транскрипцій, обробок і парафраз» писав: «Шедеври нетлінні, вони не тускніють, скільки б не було зроблено їхніх транскрипцій, їхня внутрішня цінність не може бути применшеною, якщо збережена необхідність, живість та цінність оригіналу з іншого боку, транскрипція, обробка, парафраз, якщо вони замислювалися в творчому плані, є такою реальністю, що за своєю цінністю може теж бути шедевром, навіть перевершувати оригінальний твір композитора» [26, с. 3–4].

Після навчання в Європі та повернення в США Л. Годовський веде активну педагогічну діяльність – у Нью-Йоркській школі музики, консерваторіях Філадельфії та Чикаго. Тоді формуються основні технічні принципи, засновані на м'язовій свободі, економії рухів. Саме тоді він уперше створює власні транскрипції. Відмінною рисою Годовського-перекладача є те, що він звертається не до оркестрових оригінальних творів, а саме до фортепіанних. Етюди Ф. Шопена в перекладенні Л. Годовського є взірцем фортепіанної майстерності та комбінаторики. Він розшифровує, що вправи на основі етюдів Шопена вирішують комплекс завдань: розвиток механічних, технічних та музичних можливостей фортепіанної гри (особливо в поліфонії, поліритмії), полідинаміки та колористики. Творчість Годовського є революційною. Незважаючи на обурення певних діячів, він завжди приголомшував винахідливістю, оригінальністю, незвичністю у використанні тональностей. Це було віянням нової музичної ери, сміливого експерименту, модерних течій, свободи від жорстких правил.

XX століття в житті Л. Годовського стало водночас тріумфальним і трагічним. Повернення в Європу, викладацька діяльність у її провідних школах, гастролі по всьому світу, визнання майстра супроводжувались трагедіями у родині: він поховав молодшого сина і дружину. Визнання Годовського відбулося ще за його життя, опоненти не могли завадити зростаючій популярності самобутнього музиканта. Не залишивши методичної роботи, його дописи у підтримку такої музичної форми, як транскрипція часто з'являлися на сторінках преси. Л. Годовський обґрунтовував власні ідеї у статтях, яскраво висловлюючи свої переконання.

У XX ст. постать італійського піаніста, композитора, блискучого інтерпретатора та редактора Ф. Бузоні знаменує новий етап у розвитку жанру перекладення та транскрипції. Він обґрунтував власні ідеї в таких естетико-теоретичних працях, як «Ескіз нової естетики музичного мистецтва», «Досвід органічної фортепіанної нотації», «Сутність та єдність музики», «Про піаністичну майстерність». Перекладач творів Й. С. Баха Ф. Бузоні склав цілу

систему прийомів перенесення тексту бахівських творів у середовище вже на той час досконалого роялю. Численні нотатки, адресовані виконавцям у всіх їхніх подробицях, він розміщував безпосередньо у нотному тексті перекладення, пояснюючи, яким чином втілювати кожний прийом. Часто ідеї, що стосувалися практичної сторони перекладень, він висловлював у численних статтях. Велику увагу Ф. Бузоні приділяв способам нотації, розглядаючи її як винахідливий спосіб закріпити імпровізацію для того, щоб її можна було поновити. Відношення до знаків він трактує у світлі необхідності привести їх у рух виконавцем. Тобто за виконавцем (так само, як і за перекладачем) майстер закріплює право на творчу свободу, безумовно, в рамках стилю, техніки, художнього смаку та максимального збереження змісту.

Ф. Бузоні вважав, що «сучасні музиканти-віртуози мають бути трансформаторами. На відміну від виконавців попередніх епох, які виконували власні твори та твори інших композиторів у своїх перекладеннях, пристосовуючи їх до своїх можливостей, сучасники мають більше творчої свободи» [17, с. 146].

Його транскрипції набули неабиякої популярності, а здійснені ним редакції хоч і зустріли принципову критику, були швидко розповсюджені серед виконавців. Сьогодні вони є взірцем редакторської роботи для музикантів, мають попит серед сучасних виконавців, широко використовуються у педагогічній практиці. Музикант обстоював принцип збереження традицій, однак був проти того, щоб вони перетворювались на рутину. Він не вважав себе реформатором, спостерігаючи, як часто руйнується художня цінність творів новими експериментами, але дивився у майбутнє та позитивно зустрічав нові цікаві течії в мистецтві.

Показовим є механізм втілення перекладення, який розглядає Г. Коган на прикладі твору Й. С. Баха Токата d-moll BWV 565 в оригіналі для органа, що реалізується в транскрипціях для фортепіано К. Таузіга, Л. Брассена, П. Пабста і Ф. Бузоні (Додаток А). За своїм значенням і популярністю в

історії фортепіанних перекладів органних творів Токата d-moll Й. С. Баха і донині переважає серед транскрипцій інших творів.

Першим, хто зробив переклад цього твору для фортепіано, був К. Таузіг. Перекладення видатних піаністів-педагогів Л. Брассена, П. Пабста та інших менш популярні. Транскрипція Ф. Бузоні, остаточну редакцію якої автор здійснив у 1900 р., є найпоказовішою.

Для конкретного розуміння принципів перекладення – транскрипцій, буде доцільним навести їх зразки за Г. Коганом, що розміщені в такому порядку з умовними позначеннями:

- О – оригінал;
- Т – транскрипція К. Таузіга;
- П – транскрипція П. Пабста;
- Бр – транскрипція Л. Брассена;
- Б – транскрипція Ф. Бузоні;
- Б¹ – транскрипція первинних варіантів Ф. Бузоні.

Таке розміщення сприяє більш виразному розумінню підходу кожного транскриптора до вирішення конкретних завдань практичного перекладення-транскрипції.

Транскрипція Л. Брассена, за винятком декількох відхилень від тексту, – інтонаційних, фактурних, ритмічних, агогічних, повністю відтворює текст оригіналу. У цьому випадку перекладення перетворилося в просте переписування і повністю не відтворює органного задуму автора. Адже одна й та ж нота по-різному звучить на органі й на фортепіано, де згладжуються барвисті контрасти органних регістрів, що не розв'язує проблеми транскрипції. Тому для відтворення могутності регістрових контрастів, повноти звучання потрібно застосувати певні гармонічні й теситурні прийоми доповнення, регістровку, подвоєння, перенесення в інші октави тощо. Застосовані Л. Брассеном прийоми (2 т. й інші) не відтворюють стилю Баха, так само, як і арпеджоване виконання акордів, хвиляста динаміка і часті *ritenuto*, *rallentando* тощо. Ф. Бузоні зазначає, що «необхідно слідкувати за

тим, щоб усі звуки акорду бралися суворо одночасно. Арпеджовані та поспішні (передчасні) басы – ознака вельми сумнівного смаку, насамперед тому, що вони протирічать характеру органа».

Щоб досягти художнього звучання, автор транскрипції повинен проявити творчу винахідливість, і, за потребою, внести в текст оригіналу необхідні зміни, як наприклад:

- перенесення музичного матеріалу в інші октави,
- фактурні подвоєння,
- гармонічні вертикальні заповнення, тобто те, чого не було в оригіналі і що сприяє відтворенню квазіорганної звучності (могутність, повнота, регістрові контрасти).

Отже, серед транскрипцій інших авторів перекладення Л. Брассена є найслабшим, бо не відтворює духу оригіналу.

Крім того, введені автором перекладення виконавських вказівок суперечать бахівському стилю, що йому непритаманні. Хвилеподібна динаміка, манірна ритміка – не показники творчого підходу до процесу транскрипції і, як результат, – звучання не відтворює його першоджерела органності токати.

Натомість яскравість і свобода транскрипції К. Таузіга – повна протилежність боязкій і невиразній транскрипції Л. Брассена. Смілива, захоплива обдарованість К. Таузіга виявляється в прекрасній піаністичності транскрипції, ефективному наслідуванні могутності й величі органного tutti (коли одночасно звучать усі регістри), вдале вирішення регістровки, а також педальності пояснюють ту стійку популярність, що закріпилася за нею.

Водночас у своїй транскрипції К. Таузіг припустив у доповненнях надмірності, неточності, вільне й недостатньо виправдане викладення тексту.

Це призвело до відхилення в сторону фортепіанної віртуозності, зокрема деякі звороти бравурного характеру, чисельність октав (їхня характерна специфічність не узгоджується зі складом органної музики), велика відстань

між крайніми октавами, так звані «сліпі октави» вносять збиток у рівновагу звучання та зручності виконання.

Застосування багатозвучних арпеджованих заповнень, що суперечать стилю Й. С. Баха, нівелюють органні регістрові контрасти, виконавські трактування ритму і динаміки, уподібнюють транскрипцію з тлумаченням Л. Брассена.

Отже, нехтування букви оригіналу, як і схиляння перед нею, призводить до однакового спотворення духу оригіналу. Саме тому впливає потреба в такому рішенні, що було б і не свавільним, і не догматичним, таким, де піаністичність викладу поєднувалась би з органісттю, а творча свобода не заперечувала вірності стилю. Таким рішенням є транскрипторський варіант Ф. Бузоні.

Насамперед Ф. Бузоні, звіривши критично різні редакції оригіналу, звільнив його від неточностей, поправок, поновив авторське голосоведення, мелізми, гармонію, розміщення акордів, метрику та темпи. Бузонівська транскрипція є вільною фортепіанною обробкою оригіналу. Наведемо її головні особливості:

а) бахівський стиль Ф. Бузоні звільнив від «елегантних нюансів» і «шумливої бравади», характерних для піанізму XIX століття. Більшість *ff* і *fff* К. Таузіга і П. Пабста перетворюються у *forte*, *forte* – в *mezzo-forte*, *piano*, а *piano* в *pianissimo* Л. Брассена і П. Пабста перетворюються в *mezzo-forte*, *forte*. «Виконання Баха повинно бути перш за все крупним за планом, широким і міцним» [16, с. 2];

б) безперервне наростання динаміки від *mf* через *forte* до кульмінаційного *ff* і завершального *fff* як результат економного використання динамічних відтінків та визначення крупного динамічного плану, тоді як Л. Брассен розподіляє відтінки без «перспективи», від випадку до випадку, а К. Таузиг не співставляє сили звучання, часто застосовуючи її;

в) у фортепіанних перекладах Ф. Бузоні застосовується терасна динаміка, характерна для звучання органа. Відмова від коротких наростань і

спадання звука, «грайливих прискорень і заповільнень», «імпровізаційної ритміки», «бравурно прелюдуючих» каденцій і заміна дрібності цих прийомів стриманим рівномірним наростанням динаміки;

г) багата інструментовка викладу компенсує скупу динаміку виконання: «Хороша партитура повинна бути так написана, щоб звукові градації містилися вже в ній самій і звучали без особливого сприяння виконавців» [68, с. 9];

г) ущільнення фактури: наповнення акордів як проста форма викладу перетворюється в утрусення у К. Таузіга, заповнення «дірок» між утрусеннями й учетвереннями: «бажано, щоб здвоєння було за можливістю більш повним, у всіх голосах рівномірним» [16, с. 7];

д) ґрунтуючись на тій властивості звука, що нижня нота містить у собі октаву як обертон, а перший обертон достатньо звучний, щоб викликати ілюзію взятої октави, Ф. Бузоні здійснює на цій основі далеку «роздвижку» акордів та різноманітні види подвоєнь («сліпих») і потроєнь із пропуском середньої октави (подвоєння на відстані двох октав), що є його вдалою звуковою знахідкою;

е) в ім'я «строго зімкнутих акордів» Ф. Бузоні у своїх транскрипціях скасовує «заповнюючі» арпеджіо;

є) чітке розмежування педального і безпедального «регістрів», ліквідація педальних «заповнень»: «Невиразні відголоси суперечать природі органа» [68, с. 8];

ж) використання Ф. Бузоні високої реєстровки замість густої (низької) реєстровки К. Таузіга;

з) органна барвистість у Ф. Бузоні досягається за допомогою винахідливої багатоманітності способів. Щоб затушувати октави, він заповнює проміжки, що відділяють один звук октави від другого. Регістрові контрасти підкріплюються скасуванням арпеджованих заповнень у середині співзвуччя, одночасно зі скасуванням поступових переходів між динамічними ступенями (терасна динаміка).

Г. Коган у підрядкових примітках «Школи фортепіанної транскрипції» звертає увагу на помилки, допущені авторами транскрипцій, часто наводячи

авторитетні вислови Ф. Бузоні, наприклад: «Виконання повинно бути насамперед крупним за планом, широким і міцним, швидше більш жорстким, ніж занадто м'яким. Елегантні нюанси, як-то чуттєве насичення фрази, грайливі прискорення і заповільнення, занадто легке *staccato*, занадто вкрадливе *legato*, педальні надмірності тощо є й залишаються поганими нахилами, де б вони не зустрічалися; при виконанні Баха це обурливі помилки. Навпаки, відома еластичність у застосуванні до крупних пропорцій надає виконанню той характер свободи, що вирізняє будь-яке художнє досягнення. Так, наприклад, органні фантазії Баха не повинні виконуватися з початку до кінця в метрономічно незмінному темпі» [68, с. 3].

Оцінюючи транскрипції інших авторів, Г. Коган ділиться власними спостереженнями щодо їхніх особливостей:

- транскрипція Л. Брассена – це буквально переписування оригіналу, за винятком кількох місць;
- К. Таузіг простий перекреслений мордент Й. С. Баха замінює подвійним не перекресленим. Те ж робить і П. Пабст;
- Ф. Бузоні ж дотримується в перекладенні розшифрування у суворій відповідності до оригіналу. Діапазон викладення в оригіналі охоплює тут дві октави; у транскрипціях К. Таузіга, Ф. Бузоні й П. Пабста – три октави.

Такий вид розширення діапазону теситури Ф. Бузоні розглядає як октавне подвоєння з накладенням. Якщо обидва голоси йдуть в октаву, то подвоєння нижнього голосу виявляється в унісон з верхнім голосом. Таким чином реально додається одна тільки третя октава. Ф. Бузоні вважає нормою подвоєння у верхній октаві. У К. Таузіга й П. Пабста трьохоктавність – сліпа з почерговими пропусками крайніх октав; октавна дріб, що вибивається чергуванням рук, надає звучності піаністичної бравади. У Ф. Бузоні лінії трьох октав стають суцільними; обидві руки грають одночасно, без пропусків; у кожній руці октави чергуються з окремими нотами в

протилежному порядку відносно другої руки. Така манера викладу Ф. Бузоні дає меншу піаністичність, але більшу органічність, ніж у К. Таузіга.

Наведемо порівняння прийомів транскрипцій:

- Ф. Бузоні уникає улюбленого наростання й спадання звучності, але прагне до суворої динамічної рівності звучання органного регістру;
- К. Таузіг дописав метро-ритмічні зміни в оригіналі з метою посилення імпровізаційності;
- Ф. Бузоні часто користується викладенням у трьох октавах із пропусками в середній октаві, чим досягається прозорість звучання;
- К. Таузіг прагне до ритмічної вільності, яку копіює П. Пабст;
- у верхньому регістрі Ф. Бузоні додає октаву, П. Пабст додає нижню октаву, К. Таузіг залишається в середньому регістрі;
- Ф. Бузоні вважає педалізацію необхідною у клавірних творах Баха, а в перекладеннях його органних творів – незамінною.

Своєю чергою Ф. Бузоні зазначає: «Особливо необхідно слідкувати за тим, щоб усі звуки одного акорду бралися суворо одночасно. Арпеджовані й поспішні, передчасні басы – свідчення досить сумнівного смаку: насамперед тому, що це суперечить характеру органа... Привід до цього закладений переважно в самому перекладенні; на того, хто обробляє, випадає завдання попередити про такі нескладності» [17, с. 3].

Порівнявши способи і прийоми транскрипції вказаних авторів, що містяться на дев'яти сторінках токати, можна констатувати, що транскрипція – це творчий процес. Він ґрунтується на глибокому знанні перекладачем стилю оригіналу. З наведених варіантів помітно, що Ф. Бузоні і частково К. Таузіг саме й спираються на це знання. У К. Таузіга транскрипція токати більш піаністична, ніж органна, а в Бузоні – органна, через суворе дотримання стильових ознак музики Баха, а також завдяки творчому підходу.

Досвід, методи і прийоми, що застосовували в процесі транскрипцій відомі композитори-класики (зокрема Ф. Ліст, який використав їх величезну

кількість), привертають увагу саме своїм творчим підходом та адекватністю відтворення художньо-емоційного змісту оригіналу.

Зразки таких перекладень з оркестрових партитур на фортепіано переконливо свідчать про їхню високу художню цінність, адекватну оригіналу.

2.2 Засоби музичної виразності в контексті реалізації художнього перекладення для бандури: інструментальне втілення музичного змісту

Бандура за способом звуковидобування належить до струнно-щипкових інструментів. Фортепіано також струнний інструмент, але звук на ньому видобувається ударом молоточка, і його тривалість залежить від початкового поштовху. Закінчується звук, поступово затухаючи, м'яко, його динаміку неможливо підправити чи змінити. На відміну від фортепіано, на бандурі звук видобувається щипком – при відсутності демпферації звуки напливають один на одного.

Звук залежить і від типу бандури. Так, діапазон бандури чернігівського типу – від «С» великої октави до «А» третьої октави. Діапазон бандури «Львів'янка» – від «С» великої октави до «Е» четвертої октави. За тембровими ознаками звуки фортепіано і бандури відрізняються один від одного, незважаючи на однакову природу тривалості. Однак це не є перешкодою для перекладення фортепіанних творів на бандуру. Застосування різних виражальних засобів дозволяє це зробити. Послідовно розглянемо їх, починаючи з тембру.

У бандурній практиці динаміку виконання регулюють не тільки загальноприйнятими позначеннями децибельної гучності, а й застосовують різноманітні способи викладу тексту, а також розмаїття прийомів гри. Наприклад, більшу прозорість фактури застосовують при невеликій гучності; мелодію проводять в одноголосному викладенні, супровід у дво- або тризвучній акордовій фактурі та більшій тривалості басів. Серед прийомів гри найбільш раціональними є такі: щипок пучками, нігтями (для тембрового

контрасту), *tremolando*, *tremolo* (звучить дуже виразно у високому регістрі) та флажолети.

Насичена фактура застосовується при створенні великої динаміки: якщо при перекладенні мелодія в оригіналі одноголосна, здійснюється октавне подвоєння; коли ж мелодія звучить в терцію чи сексту, то верхній голос подвоюється. Акорди, що є тризвучними в оригіналі, перетворюють на чотиризвучні в широкому розташуванні; їх можна збільшити до двох ярусів у кульмінаціях, виконуючи арпеджіато. Використовуються також акордово-регістрові стрибки, ламані, пульсуючі, арпеджовані акорди та більш рухливі басы.

Г. Хоткевич зробив великий внесок у розвиток бандури, перенісши традиційне кобзарство «зі сфери усної традиції в галузь концертного відтворення зі збереженням особливостей усної передачі на рівні концептуальної інтерпретації» [177, с. 50]. Увібравши в себе всі здобутки попередників, сьогоденне бандурне мистецтво, як відомо, досягло високого професійного рівня.

Водночас глибоке осмислення специфіки та розширення звуковиражальних засобів при перекладенні на бандуру дуже потрібне. При перекладенні з інших інструментів необхідно максимально враховувати можливості власного інструмента, щоб досягти адекватного втілення художнього змісту оригіналу. Насамперед це стосується подібності фактурних можливостей бандури з фактурою музичних творів, написаних для інших інструментів. Недооцінка специфіки звучання часто призводить до спотворення змісту оригіналу. Тому для оптимального вирішення творчих завдань перекладу необхідний порівняльний аналіз специфіки інструментів.

У тісному зв'язку перекладень з їхнім виконанням активізується поняття інтонування в широкому значенні. Інтонація як конструктивний елемент музичної мови перетворюється в драматургічний чинник у створенні та побудові музичного твору, у перекладеннях враховуються інтонаційні можливості інструмента у фізичному розумінні, а виконання перекладення

оперує поняттям інтонування. Бачимо, що на шляху від першоджерела до виконавського результату інтонація набуває трансформацій і на етапі перекладення може зазнати значних змін.

Музична інтонація, що зв'язує воедино композиторське мислення, **ВИКОНАВСТВО** й слухацьке сприйняття, викликає у людини різноманітні емоційні переживання, звертається до спільних для всіх людей почуттів, оновлює їх, підносить духовно.

Вирішального значення інтонації у процесі створення музики, її комунікативності надає Б. Асаф'єв: «Інтонація оформлює фразу, надає їй смислу. Динаміка, мелодика, темпоритм, зупинки (паузи), гучність, тембр, гармонія – все впливає на інтонацію, все живить її, це засіб її виразності» [6, с. 63–64].

Не ототожнюючи поняття «інтонація» та «інтонування», зазначимо, що під «інтонуванням» розуміється творчий процес – спосіб становлення музичної думки, що призводить до її кристалізації в «інтонацію», як у звукову реалію. «Інтонування – це психологічний процес самого здійснення музичної думки» [120, с. 15].

У такому розумінні «інтонування» є сутністю музично-творчого процесу, що властива як композиторській, так і виконавській, слухацькій та транскрипторській інтерпретації.

Сама ж інтонація є результатом творчого процесу як руху від довершених слухових інтонаційних уявлень, пошуків, становлень до музичної цілісності, що втілилась у вигляді конкретної музичної форми.

«Якщо окрема інтонація, чи інтонаційний тип, при значенні для їх перетворень у другий, третій... раз, вони перетворюються в інтонаційний проект, або «інтонаційну модель». У результаті операційна послідовність у музичній мисленнєвій діяльності, до якої ми відносимо і творчу діяльність інтерпретації [транскрипцію-перекладення музики – Т. Я.], буде виглядати таким чином: інтонаційна модель → інтонування → інтонація» [128, с. 16].

Наведена формула аналогічна формулі Б. Асаф'єва – «i» (initium – початок) «m» (movere – рухати) і «t» (terminus – кінець, межа).

За В. Москаленком, «інтонаційна модель» як поняття (інтонаційна модель – інтонування – інтонація), на відміну від дихотомії інтонація – інтонування, дозволяє більш повно уявити механізм музичного інтерпретування, метою якого є якість творення в досягненні інтонаційних можливостей, що приховані в авторському проекті музичного твору.

Прагнучи відтворити у перекладенні зміст оригіналу, необхідно враховувати, що змістом музики є почуття, емоції, настрої як сутності інтонування. «Музика насамперед є шляхом до пізнання величезного найзмістовнішого світу людських почуттів. Позбавлена свого емоційного змісту, музика перестає бути мистецтвом» [179, с. 18].

М. Римський-Корсаков зазначав, що настрої є головною сутністю музичних вражень. Отже, музика як мова почуттів ґрунтується на якісному розмаїтті людських емоційних переживань. Музичне мистецтво підіймається набагато вище того, що можна визначати словами й осягати розумом. Музична сфера – це те, що не піддається контролю розуму й усвідомленню сфери підсвідомого.

«Музичний твір – інтонаційна модель для своїх виконавських та слухацьких інтерпретацій, але виводить процес перекладу зі сфери інтерпретації, акцентуючи насамперед на тому, що переклад є особливим видом творчості» [128, с. 50–54].

Розглядаючи процес перекладення, потрібно відзначити, що в кожному музичному творі є такі аспекти музичної мови, що не можуть змінюватися під час перекладення, а саме – *мелодія, ритм, гармонія, архітектоніка* тощо. Мелодія в її інтонаційно-ритмічній та ладовій єдності, гармонія і структура твору не повинні змінюватися, тому що ці засоби музичної виразності є основою конкретного музичного твору; вони виробляються й утверджуються в музичній практиці століттями. Ці засоби є *стійкими* сторонами музики, тому умовно віднесемо їх до першої групи стійких сторін музичної

виразності. За М. Давидовим, *стабільними засобами* музичного вираження є композиторські – лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, архітектоніка музичного твору, «що визначають суть емоційно-художнього задуму, емоційно-образного змісту музичного твору» [39, с. 181]. При зміні цих виражальних засобів спотворюється образний зміст твору, що буде суперечити авторському задуму і його художній ідеї. Умовно віднесемо їх до першої групи виражальних засобів.

Такі засоби музичної виразності, як *тембр, артикуляція, динаміка, фактура* можуть варіюватися при перекладенні. Саме тому умовно віднесемо їх до другої групи *рухливих* сторін музичної виразності, хоча є твори, де і ці засоби можуть бути збережені незмінними. За класифікацією М. Давидова, вони є *мобільними*; це виконавські засоби – агогіка, темпо-метро-ритміка, динаміка, артикуляція, штрихи, темброва експресія, «для інтерпретаторського втілення музичного твору у виконанні» [там само]. Зміна цих засобів у порівнянні із задумом композитора не порушує звучання оригіналу. Наприклад, у творі Мак-Доуела «Місячне сяйво», що написаний для арфи, характер тембру визначає зміст авторського задуму, і саме тому схожість тембру арфи до бандури підходить його вдалому художньому перекладенню. У творах Й. С. Баха тембр не виконує формотворчої функції, оскільки мистецтво поліфонії є головнішим компонентом авторського музичного мислення. Перевага образно-сислового елемента дає підстави для перекладення окремих творів на бандуру. «При творчому художньому перекладенні вирішальним є *створення цілісного образу*, де тембр є одним зі складових у комплексі виконавчих засобів. Тут на першому місці є вишукане смислове інтонування за допомогою агогічної, динамічної і штрихової гнучкості й рухливості, що відіграють концептуально-змістовно більшу роль, ніж тембр» [35, с. 26].

«Можливості музики не обмежуються лише зображальними масштабами. Художньо важливішою є її здатність відтворювати найтонші відтінки емоцій» [117, с. 154].

Авторські емоції виконавець може передавати тільки такою мірою, в якій він здатний їх осягнути. Здатність виконавця проникнути в задум композитора повинна співвідноситись із співтворчим обдаруванням виконавця. Кожна інтерпретація ґрунтується на інтелектуальному потенціалі самого виконавця та досвіді інших інтерпретацій.

«Виконавське мистецтво є творчим явищем завдяки мобільним сторонам музики: внутрішні сили первинного задуму входять у живе й актуальне зіткнення з множинністю сприймаючих свідомостей, з новими слухачами, з новими смаками і художніми поглядами» [185, с. 35].

Музика, змістом якої є настрої, емоції, у своєму відтворенні виконавцем потребує адекватного емоційного відгуку. Ф. Е. Бах вважав, що не можна бути зворушеним, якщо самого не зачіпають відповідні почуття.

Отже, виконавець як з'єднувальна комунікативна ланка між композитором і слухачем повинен проникнути в емоційний стан творця оригіналу і через призму власних емоцій донести їх до слухачів. Ті ж самі позиції стосуються і транскрипторів-перекладачів.

При цьому слід зауважити, що всі засоби музичної виразності належать до єдиного, неподільного комплексу музичних засобів, скерованих на створення певного характеру звучання. Для втілення й передачі ідейно-емоційного змісту музичного твору перша група виражальних засобів є лише основою.

Застосування другої групи виражальних засобів, відмінних від авторських, сприяє індивідуалізації у трактуванні образу. Однак змінність музичного вираження має певні рамки, за межами яких є небезпека спотворення музичного твору.

Процес перекладення – пристосування засобів музичної виразності до нових інструментальних умов – є *творчим процесом* і висвітлює *інтерпретаторський аспект відношення* автора перекладення до музичного твору. Отже, *головною умовою художньо-повноцінного перекладення є*

збереження ідейно-емоційного змісту, закладеного в оригіналі. Це можливо лише при збереженні стабільності першої групи засобів музичної виразності.

Естетично виправданим є перекладення музичних творів завдяки «рухливості» мобільних засобів музичної виразності.

Відповідно до вищезгаданих засобів музичної виразності існують інструментальні засоби втілення музичного змісту, художньо-виражальні можливості інструментів. Це *темброві й регістрові* якості інструмента, а також різні *фактурні, динамічні, штрихові, агогічні та теситурні засоби*. У процесі перекладення суттєвим є положення про «інтонаційність» музичного інструмента, висунуте М. Давидовим.

Уся сукупність художньо-виражальних можливостей інструмента становить його інтонаційність, що означає здатність інструмента до вимови різноманітного музичного змісту, подібної до музичної вимови людського голосу, або «пристосованість» (запозичення засобів і прийомів) до звучання інших інструментів.

Тембр бандури, характер динаміки, протяжність звука, фактурні засоби, регістрові та інші можливості своєрідні й відрізняються від інших інструментів специфікою своєї органіки та звуковидобування. Здатність передавати різноманітні характери і настрої музики є спільним для всіх інструментів.

Незважаючи на прагнення виконавців у досягненні якісного інтонування, звукові властивості інструмента залишаються незмінними, і в цьому сенсі всі інструменти мають суттєві відмінності у звучанні. У процесі перекладення розкриваються нові художньо-виражальні властивості бандури. Твори, що в оригіналі написані для інших інструментів, при перекладенні потребують від перекладача знаходження спільних рис, зв'язків зі звучанням бандури. На ґрунті перекладення відбувається художньо-образне збагачення твору завдяки різним звуковиражальним засобам різних інструментів.

Музика, як зазначалося вище, має інтонаційну природу. Виразність мелодії, її здатність художньо втілювати почуття й думки людини засновані

здебільшого на таких же передумовах, що й виразність інтонацій живого людського мовлення.

На думку Б. Асаф'єва, побутуючі інтонації в суспільстві становлять «інтонаційний словник» [6, с. 46]. Інтонації, що складаються в музичні образи, – це єдність загального й індивідуального. Композитор, користуючись цим словником та відбираючи типові інтонації, творить музику своєї епохи, відтворюючи її національний колорит, що визначає його творчий стиль.

Термін «інтонація» походить від латинського «intonare», що означає «голосно вимовляти». Інтонаційна сфера живої мови передає не тільки значення слів, а й характер їхньої вимови (сумний, веселий, збуджений, енергійний, лагідний, спокійний тощо). У музиці так само: музична фраза має свою інтонацію, за якою ми визначаємо стан людини, характер її темпераменту, ставлення до факта, предмета. Інтонація організовує фразу, надає їй сенсу.

Найважливішою функцією музичної інтонації є її комунікативність, тобто передача інформації від композитора до слухача через виконавця.

Під музичною інтонацією ми розуміємо споріднений до емоційно-смыслового наповнення у вимовленні слова, ведучий фактор музичної творчості й комунікації. Термін «музичне інтонування» знайшов у музичній практиці широке застосування. Б. Асаф'єв зазначає: «Думка, інтонація, форми музики в постійному зв'язку; думка, щоб стати звукововисловленою, стає інтонацією й інтонується. Музика – інтонація, тобто поза інтонацією немає музики» [6, с. 211]. Наприклад, у праці А. Малинковської цей термін знайшов своє вираження, а саме – в поняття інтонування на фортепіано входять «відтворення багатоеlementної фортепіанної тканини в різних її фактурних видах, барвисто-тембрової сторони звучання, часової організації і ритмічної виразності; використання артикуляції, педалізації» [111, с. 4].

Творчість видатних композиторів-класиків, відзначаючись індивідуальністю і маючи в основі інтонаційність своєї епохи, є актуальною і

донині. Вона не обмежена ні рамками часу, ні простору. Наприклад, творчість Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Ф. Шопена, П. Чайковського, Д. Шостаковича, М. Лисенка та інших відома і сприйнятлива в наш час в усьому світі.

Багато творів цих композиторів перекладено й на бандуру: Й. С. Бах-Д. Кабалевський, Прелюдія C-dur – переклад-редакція С. Баштана. Ф. Шопен, Мазурка, ор. 68 № 13 – переклад С. Баштана. В. А. Моцарт, Менует із симфонії C-dur – переклад В. Герасименка. П. Чайковський, «Баркарола» – переклад В. Герасименка. Д. Шостакович, Прелюдія C-dur – переклад С. Баштана. М. Глінка, Варіації на тему Моцарта – переклад А. Омельченка. Ф. Мендельсон, «Пісня без слів, ор. 30», М. Мусоргський, «Старий замок» – переклади С. Баштана.

Записаний на ноти музичний твір ще не є музикою у повному розумінні. Потрібен виконавець як поєднувальна ланка між композитором і слухачем, що втілить нотний текст у музичне звучання. Виконавець, який може перейнятися ідейно-емоційним змістом виконуваного твору й оволодіти технічними засобами здатний реалізувати задум композитора.

«Виконавець вкладає у виконання весь психологічний комплекс власної особистості, всю радість творчості, хто зберіг у собі з юних літ здатність насолоджуватися самим музикуванням, хто внутрішньо зливається із задумом композитора і втілює у своїх трактуваннях... Справжньому таланту властиве натхнення, що відтворює в ньому ту ж особливу сферу, в якій народжувався творчий задум композитора. Тоді виникає те, що ми називаємо правильним виконанням» [17, с. 212].

Термін «інтерпретація» походить від латинського «interpretation» – роз'яснення, тлумачення, художнє тлумачення співаком, інструменталістом, диригентом, камерним ансамблем твору в процесі його виконання, розкриття ідейно-образного змісту виражальними і технічними засобами виконавського мистецтва.

У музичному мистецтві інтерпретація, в повному розумінні цього слова, слугує розкриттю виражального потенціалу музичного твору, його естетичному оновленню, розкриттю нових виражальних можливостей, пристосуванню до нових життєвих потреб, можливостей у створенні нового музичного твору на базі вже існуючого.

За В. Москаленком, «під музичним інтерпретуванням розуміється інтелектуально організована діяльність музичного мислення, скерована на розкриття виразового потенціалу музичного твору. Особливість музичного інтерпретування значною мірою визначається тим, хто є інтерпретатором, і яка ставиться при цьому мета...» [126]. А в коло інтерпретаторів разом із композитором і виконавцем слід віднести слухача та транскриптора з одного інструмента на інший, адже за висловом Ф. Бузоні, «Транскрипція – також інтерпретація», а за словами М. Давидова, «Транскрипція – це інтерпретація інструментальними засобами» [16].

«Щоб знати, як озвучити нотний текст, виконавцю потрібно проникнути в його емоційний підтекст, воскресити в собі душевний процес, продуктом якого став певний твір» [66, с. 36].

Багатство вражень, переживань подій, почуттів, асоціацій, фантазій як життєвий досвід людини, зокрема музиканта, є тим джерелом естетичних емоцій та інтерпретацій, що проявляються в музичній творчості композитора, виконавця, інтерпретатора-транскриптора, зрештою і слухача. Ф. Бузоні зазначає: «У чийй душі життя не залишило сліду, той не опанував мову мистецтва» [215, с. 138].

У царині бандурного мистецтва кобзарська творчість, відображаючи історичні події, детермінує саму творчість і виконавство, що мало імпровізаційний характер. Саме тому народне мистецтво є невичерпним джерелом для творців музики, зокрема бандурної.

«Співтворчий характер композиторського і виконавського процесів бере початок в імпровізаційному мистецтві різних народів, наприклад у творчості українських кобзарів» [35, с. 16].

Інтерпретуючи конкретний музичний твір, виконавець вносить свої емоції, розуміння характеру музичного твору, художнє бачення, відмінне від інших інтерпретаторів, одночасно не змінюючи художньої фабули твору.

«Артист може переживати тільки свої емоції... не можна ж вирвати із себе власну душу і на заміну взяти напрокат іншу, більш підходящу для ролі...» [17; 353].

Музика, змістом якої є настрої, емоції, у своєму відтворенні виконавцем потребує такого ж емоційного відгуку. «Можна досягти бажаної дії, тобто підтримати слухача в стані неослабної уваги і примусити його пережити то одну пристрасть, то іншу. Він (виконавець) обов'язково повинен сам відчувати всі ті афекти, які хоче пробудити у своїх слухачів. Він робить для них зрозумілими свої почуття і спонукає їх до співпереживання» [213, с. 13].

Музична творчість в особі творця і виконавця не є замкненим колом. За своєю комунікативною властивістю вона скерована на слухача, який індивідуально її сприймає та інтерпретує. Продовжуючи цю думку, зазначимо, що в системі створення, виконання, сприймання музичного твору «сприйняття музики – невід'ємна складова музично-образного пізнання дійсності. Більше того, сприйняття може бути відносно самотійною його формою. Ця самотійність проявляється, зокрема, в тому, що для багатьох осіб сприйняття – слухання, стає головним способом задоволення музичних потреб» [86, с. 110]. Принциповою є думка Є. Назайкінського, який характеризує переклад як «форму роботи за інтонаційними та звуковими моделями» [131, с. 152].

У здійсненні процесу перекладення «інтерпретаційна позиція перекладача є опорним пунктом концепції перекладу. Проте перекладацька інтерпретація має бути адекватною та співзвучною з художньою фабулою оригіналу» [92, с. 9].

Інтерпретація, спираючись на виконавські традиції конкретного твору, може стати його новим прочитанням, новою версією, і якщо вона естетично

самодостатня, художньо-оригінальна, то цю версію можна було б назвати «твором виконавця».

Саме до такої інтерпретації відноситься відомий вислів Ф. Бузоні, що «виконання твору – також транскрипція». Інтерпретація «може полягати в естетичному оновленні, розкритті нових виражальних можливостей твору» [128]. Тому виконавці по-різному інтерпретують один і той же твір, застосовуючи певні способи його відтворення і по-своєму розуміючи ідейно-емоційний зміст, проявляючи власний імпровізаторський талант.

З історії виконавства відомо багато прикладів різноманітної інтерпретації різними виконавцями. Скажімо, такі видатні музиканти, як М. Рубінштейн, М. Балакіреєв, Й. Гофман, Г. Нейгауз, В. Софроніцький по-різному інтерпретували твори Ф. Шопена, однак кожен з них не гірший чи кращий, а інший за своєю манерою.

Справжній талановитий виконавець має улюблені прийоми, принципи, особливості у застосуванні виконавських засобів.

В. Москаленко у своїй праці «Теоретический аспект музыкальной интерпретации» аналізує низку виконавських версій першої частини «Місячної сонати» Л. ван Бетховена, концентруючи увагу на інтерпретуванні вступу і головної теми. У виконанні А. Фішер відзначено найбільший щабель відповідності образній назві «Місячна». Підкреслено, що заповільнений темп (час звучання першої частини – 6.48) у цьому випадку сприяє споглядальності, певній відстороненості від активного переживання. Прониклива ліричність у характері інтонування створюється м'яким і об'ємним звуком. Знавець бетховенської стилістики А. Шнабель створює романтичний образ, але в рамках класичного гармонічного стилю. Це стосується і загальної врівноваженості архітектонічних пропорцій, і характеру підпорядкування трьох ліній фактури. Темп його викладення (час звучання першої частини – 4.58) на порядок вищий, ніж у А. Фішер, що дозволяє легше охопити ціле. Характер руху внутрішньо активний. Більш рухливий темп сприяє утворенню цілісних фраз мелодичного дихання» [128].

За висловом І. Слєпньова, «у трактуванні А. Шнабеля переважає тремтливє моління і покїрна безнадїйність».

В інтерпретації першої частини «Місячної сонати» І. Падєревським транскриптор наближається до стилістики ноктюрнів Ф. Шопєна. М'яким, пластичним, «імпровізаційним» декламуванням представлено висловлювання від першої особи. Тріолі середнього голосу і баси м'яко акомпанують солюючому верхньому голосу. Маршеві ознаки майже нівелюються. Басами випереджується перша доля тріолей. Тоді як верхній голос, навпаки, лєдвє помітно запізнюється. Усе це створює лірично-витончену «вїбруючу» фактуру-вертикаль. Саме до такого типу наближається перекладення сонати для бандури С. Баштаном, що популярне серед бандуристів.

Композиторська творчість, виконавство і сприйняття музики як єдина ланка тісно пов'язані і не можуть існувати без цієї єдності.

Зважаючи на те, що «інтонаційний словник» – це певна сума музичних інтонацій суспільства, композитор створює власну музику, відбираючи для своїх композицій потрібну музичну «лексику», таким чином відтворює дійсність у музичних образах. Слухач, сприймаючи цю музику як образне пізнання дійсності, дає їй свою оцінку, власну слухацьку інтерпретацію. Це та інтерпретація, результат якої існує тільки в слухових уявленнях.

У контексті перекладень для бандури треба враховувати властивості інструмента, що використовується у супроводі вокальної лінії. Мелодична складова є основою багатьох творів для бандури.

Слово «мелодія» походить від давньогрецького «мелос», що означає «пісня». Мелодія – це мелодичний малюнок або мелодична лінія. У музиці традиційних напрямів мелодії належить головна роль як засобу музичної виразності.

Виразність мелодії, її здатність художньо втілювати почуття і думки людини, її душевні порухи засновані на таких же передумовах, що і виразність інтонації вербальної мови.

Мелодія, породжена інтонацією, є інтонаційно-сисловою організацію музичних звуків. Динаміка, агогіка, штрихи – інструментальні виражальні засоби. При їхньому осмисленні розкривається, розшифровується мелодична структура музичного твору. Мелодія як головний носій музичного змісту потребує для реалізації художньої техніки високого інтелектуального рівня особи виконавця і пов'язана із втіленням його інтерпретаторських намірів. Мелодія – основа музичної теми, виразність якої посилюється гармонією.

«Ритм і мелодія містять у собі відображення гніву і смирення, мужності, поміркованості та всіх протилежних їм властивостей, що найбільше наближаються до реальної дійсності, а також інших моральних якостей. Це зрозуміло з досвіду: коли ми сприймаємо нашим вухом ритм і мелодію, у нас змінюється душевний настрій» [4, с. 3].

Слід відзначити естетичну якість мелодії – мелодичність, співучість як найбільш узагальнююче розуміння мелодії. Багато творів Рубінштейна, Чайковського, Рахманінова, Скорика мають назву «Мелодія», оскільки ця назва інструментальних творів походить із мелодичності всієї музичної фактури. Співучість мелодії пов'язана з вираженням (у широкому сенсі) ліричної емоції. Тому зазвичай уявлення про мелодичність асоціюється з музикою ліричного характеру. За визначенням Б. Асаф'єва, «Мелодія – це насамперед музична думка, образ, ідея, це саме безпосереднє і реальне відображення глибини внутрішнього світу людини, найширшої гами її почуттів, думок, психологічних станів у їхньому безперервному діючому розвитку» [6, с. 359]. Ще древні пов'язували мелодію з ритмом як відображенням життєвих настроїв, емоцій.

За Б. Асаф'євим, «інтонація – це насамперед якість осмисленої вимови». У своїй праці «Музыкальная форма как процесс» він зазначає: «Думка, інтонація, форми музики – усе в постійному зв'язку; думка, щоб бути висловленою у звуках, стає інтонацією, інтонується» [6, с. 211].

Найважливішою функцією музичного інтонування є його комунікативність, тобто передача інформації композитора слухачеві через

виконавця. В. Москаленко зазначає: «Музичній інтонації доступні для сприйняття «зі сторони» результат руху – розгортання музичної думки, котрий висловлений музичним звучанням» [128]. Отже, багато творів у сфері сольної-інструментальної музики може бути перекладеними з одного інструмента на інший, враховуючи специфіку нового інструмента.

Як зазначалося, звучання клавесина за тембром подібне до бандурного колориту. За прикладом «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха було написано багато творів для клавесина композиторами епохи бароко. І саме тому зразки такої творчості добре підходять для перекладення на бандуру через подібність за тембровою і фактурною специфікою. Таким є перекладення для бандури Прелюдії і фуги C-dur Й. С. Баха – Д. Кабалевського, здійснене професором С. Баштаном.

Близькість тембру і фактури оригіналу в цьому випадку дозволили в нових інструментальних умовах повністю відтворити авторський задум. Те ж саме можна сказати і про творчий характер транскрипції згаданого автора «Пасакалії» Ф. Г. Генделя та інших.

2.3 Технологічні параметри та етапи у роботі над перекладенням музичних творів для бандури

При виборі творів з неоднаковими функціями тембру необхідно враховувати неповторність тембру і його органічний зв'язок з цілим інтонаційно-звуковим комплексом, а також можливість різними засобами передати авторський задум.

Тембр тільки у комплексі з динамічними, фактурно-регістровими засобами в музиці має конструктивне та смислоутворююче значення. У створенні музично-художнього образу на перший план виступає смислове інтонування. Інтонація організовує, оформлює фразу, надає їй смислу.

Бандура як струнно-щипковий інструмент за своїми типовими особливостями звучання має суттєвий розрив між басовими звуками, гармонією і мелодією, крім випадків, коли звуковий матеріал повністю розміщений у низькому регістрі чи при застосуванні харківського способу

гри. Тому реєстровка при перекладенні є поширеним прийомом – це зміщення музичного матеріалу в реєстри, що доступні для виконання на бандурі. Перенесення басової лінії на одну, а часто й на дві октави вниз – найпоширеніший різновид реєстровки. Коли ж діапазон бандурних басів знаходиться в межах басової лінії фортепіанного твору, а за його межі виходять лише окремі звуки, то в бандурній басовій лінії робиться реєстровий злам на септиму, а ще краще – на терцію, кварту, квінту. Цей злам повинен припадати на слабкі долі такту. Коли музичний матеріал окремої побудови не вміщується в діапазоні приструнків, перекладачі користуються вищезгаданим прийомом. Іноді реєстрові злами для гри на приструнках застосовуються при виконанні пасажів із винятково художніх міркувань.

Д. Пшеничний вводить два способи перекладення.

Перший спосіб: зміст і характер твору передаються за допомогою виражальних засобів інструмента, на який він перекладається. У цьому випадку виникають відповідні зміни в авторському тексті.

Коли одноголосна мелодія розміщена в середньому реєстрі, й нижче від неї проходить пасаж досить великого діапазону, що побудований на неакордових звуках, застосовується відповідна реєстровка. При цьому мелодія підсилюється гармонією, щоб супровід її не заглушив, а пасаж переноситься на дві октави вище (реєстровка), щоб уникнути більшого напливу бандурного звучання, що є незначним у високому реєстрі, порівняно з нижнім.

При другому способі перекладач прагне зберегти характерне звучання оригіналу – найбільш це можливо при перекладенні з клавесинних, арфових, гітарних творів на бандуру.

Наближення викладення в нових інструментальних умовах до природи нового інструмента з метою відтворення художнього змісту оригіналу – найважливіше завдання перекладення при першому способі.

Найбільш чисельними є перекладення на бандуру фортепіанних творів, зважаючи на універсальність цього інструмента й багатство літератури. Перед початком роботи над перекладенням слід вибрати твір, що має перекладатися, проаналізувати його фактуру, передбачити необхідні зміни, врахувати художньо-технічні можливості бандури, визначити зручну тональність, аплікатуру.

Обираючи фортепіанний твір для перекладення на бандуру, варто надавати перевагу творам малих форм, у яких яскраво виражена мелодія, а також таким, що мають народний колорит або ж написані на основі народних пісень, танців, імпровізацій.

Ознайомившись у вибраному для перекладення творі з його образним змістом, необхідно вивчити виражально-технічні засоби цього твору, розподілити фактуру на головні та другорядні елементи, проаналізувати реєстровий план його окремих частин, визначити кульмінації, зважити на динамічні, агогічні, темпові та інші характерні риси оригіналу. Враховуються художньо-технічні можливості бандури, її діапазон, робочий реєстр, зручність, тональність. Найзручнішим є коло тональностей від трьох бемолів до чотирьох дієзів.

За Д. Пшеничним [149], при перекладенні застосовуються такі прийоми:

- розширення або звуження фактури;
- реєстрова перестановка окремих побудов (скорочено – реєстровка);
- доповнення фактури окремими акордовими звуками та іншими елементами (при великій динаміці твору, напруженому звучанні);
- заміна розташування акордів та окремих звуків;
- роздрібнення та укрупнення, пропуски, скорочення та зміна ритмічних малюнків другорядних елементів фактури;
- зміна тривалості акордів чи окремих звуків у супроводі;
- переосмислення штрихів;
- розшифрування та перетворення фортепіанної фактури з її пристосуванням до специфіки бандури;

– перенесення або перетворення фортепіанних пасажів та каденцій.

Застосовуючи перелічені прийоми, слід пам'ятати, що інтонаційне спрямування і ритм мелодії та басової лінії, гармонія не підлягають змінам; але інтервальна структура фігурацій може змінюватися для зручності виконання.

Репертуар перекладень для бандури складається з творів, оригінали яких написані для споріднених за звучанням та конструкцією інструментів. Насамперед це сімейство струнних, а також таких інструментів фіксованої настройки, як орган, клавесин, фортепіано. Тому аналіз засобів виразності та виконавських прийомів зосереджено саме на таких творах.

Перекладення з фортепіано на бандуру творів класичних, європейських композиторів, а також українських та російських є важливим джерелом збагачення бандурного репертуару. У практиці бандурного виконавства найбільш поширеними є твори Д. Скарлатті, Д. Чімарози, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. П'яцолли, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта, І. Альбеніса, Ф. Мендельсона, Мак-Доуела; українських композиторів Д. Бортнянського, М. Лисенка, М. Заремби, С. Людкевича, В. Барвінського, О. Лизогуба та інших; російських композиторів П. Чайковського, М. Мусоргського, О. Лядова, О. Бородіна та багатьох інших.

У процесі перекладення фортепіанних творів на бандуру застосовуються фактурні, регістрові, штрихові та інші інструментальні засоби, що сприяють адекватності перекладу оригіналу стосовно відображення ідейно-емоційного змісту.

Арфа і бандура – струнно-щипкові інструменти, близькі за способом звуковидобування і характером звучання: подібні системи перемикачів у тональності, вертикально натягнуті струни, відсутність демпфера, різноманітні арпеджовані пасажі, акорди, широкі інтервали, *glissando*, а також неможливість виконувати насичену хроматизацію і раптові модуляції, споріднює певною мірою арфу з бандурою. Тому перекладення частини арфових творів на бандуру є цілком обґрунтованим як зі сторони тембру, так

і способів звуковидобування. Однак окрім вищезгаданої спорідненості, є специфічні особливості арфи, які неодмінно слід враховувати при перекладенні арфових творів на бандуру. Такою особливістю є гра пасажів обома руками, оскільки арфа є двостороннім інструментом. Унаслідок того, що гра на бандурі широких арфових акордів і пасажів є неможлива, акорди матимуть вигляд спрощених (для однієї руки), або ж із застосуванням харківського способу гри лівою рукою. Великий діапазон арфи потребує при перекладенні регістрових зламів.

До відмінностей арфи від бандури належать і довші струни, в результаті чого флажолети звучать голосніше, ніж на бандурі, тому їх можна використовувати рідше.

Клавесин за звучанням і звуковидобуванням (перками-медіатрами – на бандурі – штучними нігтями) наближається за тембром до бандурного, і перекладення клавесинних творів цілком доцільне. Таке перекладення з огляду на регістри і терасну динаміку доречно робити для двох і більше бандур.

У перекладі для однієї бандури виникає низка завдань, які необхідно вирішити завдяки коректурі фактури лівої руки способом перенесення частини голосів на октаву вгору, щоб уможливити виконання всіх звуків правою рукою бандуриста.

Широкий діапазон як клавесинних, так і фортепіанних творів при перекладенні на бандуру потребує регістрових зламів і перенесень.

У штриховому відношенні (скажімо, legato) наявна різниця зв'язності звучання між клавесином і бандурою. Якщо на клавесині попередній звук знімається в момент взяття наступного, то на бандурі попередній звук «напливає» в момент взяття наступного. Тому артикуляційна чіткість у поєднанні з доцільною акцентуацією наступного звука набуває особливого значення. Отже, штрихові позначки оригіналу в перекладі потребують певної адаптації способом пристосувань.

Оскільки перекладення є творчим процесом, то його можна здійснювати не тільки зі згаданих інструментів, а й із камерних ансамблів тощо.

Гітара як струнно-щипковий інструмент за звучанням і звуковидобуванням близька до бандури. Специфічною особливістю гітарної фактури є широке розміщення звуків за вертикаллю. Тому при перекладенні на бандуру необхідні октавні перенесення та зміщення, – для зручності виконання.

Оскільки нижня межа діапазону гітари обмежується нотою «Е» малої октави, то при перекладенні на бандуру виникає необхідність створення басової лінії способом перенесення нижніх звуків гітари октавою нижче.

Застосування на бандурі арпеджованих акордів у високому регістрі певною мірою є вирішенням флажолетної техніки гітари. Можливі для перекладення також музичні твори епохи бароко, що написані для ансамблів, що складаються зі скрипки, віоли да гамби та лютні.

Скрипка. При перекладенні скрипкових творів на бандуру застосовуються октавні подвоєння одноголосної мелодії для насиченості звучання. Часто октави заповнюються гармонічними звуками фігурацій з метою подовженості звучання, адже завдяки смичку звуки скрипки не гаснуть протягом усього свого звучання та можуть посилюватись або послаблюватись *crescendo*, *diminuendo*. Фактурна побудова скрипкових творів переважно має широке розташування, тому в перекладенні на бандуру необхідні регістрові зміни – перенесення і звуження фактури до меж її діапазону. Таким чином створюється можливість грати всі звуки правою рукою, при цьому верхній мелодичний контур зберігається.

Потребують осмислення штрихові позначення скрипкових творів – їхні адаптації до своєрідності бандурного звучання.

Наприклад, арпеджованими акордами і бандурним штрихом *staccato* замінюється штрих *pizzicato*. Бандурне *staccato* певною мірою відтворює скрипкове *pizzicato* завдяки способу звуковидобування – гостра атака і приглушення звучання поодиноких звуків.

Подовжене скрипкове звучання на f можна відтворити на бандурі прийомом tremolo. Якщо діапазон мелодичної лінії виходить за межі діапазону бандури, доцільним буде октавне заміщення окремих ланок при збереженні регістрового контрасту. Застосування харківського способу гри, октавне перенесення звуків здійснюється у випадку широкого діапазону мелодії або ж пасажу з широкими інтервальними стрибками.

Аналізуючи і систематизуючи способи звукоутворення на бандурі, слід зазначити, що бандура належить до групи щипкових інструментів, де звуковидобування здійснюється щипком.

У виконавській практиці сучасного бандуриста щипок є основним засобом звуковидобування і його можна класифікувати на такі види (за С. Баштаном. Школа С. Баштан – А. Омельченко):

- щипок пучками пальців;
- щипок нігтьовий;
- щипок комбінований;
- удар;
- щипковий удар.

При застосуванні згаданих прийомів звуковидобування кожен з них породжує відповідний за тембровим забарвленням звук. Так, характер звука при **пучковому** відтворенні (завдяки більшій площі контакту пальця зі струною та меншій амплітуді коливань) має м'який і «оксамитовий» відтінок. Оскільки при видобуванні звука пучкою ігровий процес у часовому відношенні сповільнюється, то доцільним є застосування такого прийому в повільних, кантиленних творах або у творах, що виконуються у помірних темпах.

При відтворенні звука **нігтем** площа контакту пальців зі струною менша. Відбувається коротша амплітуда коливань струни, утворюються високі обертони, а звучання набуває дещо різкого, «прозорого» характеру, подібного до клавесинного.

Комбінований спосіб гри – видобування звука з пучки на ніготь – найбільш уживаний прийом у сучасній виконавській техніці бандуристів.

Щипок у поєднанні пучки з нігтем – комбінований – утворює звук, що також поєднує тембр щипкового і власне нігтьового характеру, що умовно можна кваліфікувати як синтез.

Варто зазначити, що Г. Хоткевич, який добре знав специфіку звучання бандури, у своїй «Школі гри на бандурі» обґрунтував доцільність цього способу звуковидобування. Він зручний у застосуванні і не настільки роз'єднуючий, як у пучковому чи нігтьовому контактуванні. Завдяки такому способові з'являється можливість формувати звук, різноманітний за мірою насиченості (соковитості) та об'ємності, не обмежуючись темпами.

У виконавській практиці спостерігається комплексне застосування згаданих способів звуковидобування. Так, у кантилені застосовується пучковий спосіб – для досягнення відповідного тембрового забарвлення, а у віртуозних фрагментах переважно комбінований.

Ще один зі способів звуковидобування – **удар**.

Приєм *удар* застосовується обома руками. За визначенням С. Баштана, при ударі майже випрямлений палець б'є по струні, а потім сповзає з пучки на ніготь і падає на сусідню струну. На практиці має місце застосування комбінованого та нігтьового ударів, що за способом контактування зі струною є відмінними. При комбінованому ударі контактування зі струною відбувається таким чином: виконавець кладе палець на струну пучкою і, зісковзуючи на ніготь, завершує звільнення струни, падаючи на сусідню струну. При контактуванні нігтем завершується звучання струни так само.

Багато фортепіанних творів перекладаються на бандуру, тому в цьому випадку доцільно провести паралель у способі звукоутворення на фортепіано і на бандурі.

«Якщо струна фортепіано, збуджена ударом молоточка, починає коливатися від свого положення рівноваги, то бандурна струна, відтягнена пальцем у сторону (здеформована) і відпущена (звільнена), починає свої коливання від точки заданого відхилення стосовно положення рівноваги. Сила тиску, що досягається мірою вагового впливу на струну, формує її

амплітуду, а отже, безпосередньо впливає на динамічні, тривалісні та темброві властивості звука» [15, с. 10].

Динамічні, тривалісні та темброві властивості звучання бандури залежать від місця збудження струни. Бандурна струна посередині менш пружна і при збудженні має більшу амплітуду коливань, ніж її крайні частини – вгорі чи знизу. Динамічні та темброві можливості залежать від способу контактування, міри занурення та характеру звільнення: швидкий характер звільнення – «*тверда*» атака, повільний – «*м'яка*».

При контактуванні зі струною в зоні збільшеної пружності (місце за вертикаллю в зоні кріплення струни) динамічні, тривалісні та темброві можливості менші, ніж контактування на середині струни. Нігтьове або комбіноване контактування найбільш доцільне зі швидким характером звільнення, тобто «*твердою*» атакою.

Характеризуючи звучання звукоряду струн на бандурі, необхідно зазначити, що він за своїми тембровими та тривалісними властивостями неоднорідний як за вертикаллю, так і за горизонталлю.

У місцях, де висота звукоряду щоразу зростає, необхідно застосовувати більшу силу для подолання опори більш натягнутих струн, щоб досягти однакової сили звучання всього звукоряду. Однак струни з більшою звуковисотністю мають менші динамічні можливості.

Тембр, динаміка, тривалість звука бандури залежать від способу контактування та місця збудження струни. Використовуючи різноманітні темброві можливості, залежно від поставленого художнього завдання, можна досягти необхідного нюансування.

Виходячи з праці М. Лисенка «Характеристика музичних особливостей українських дум та пісень у виконанні кобзаря О. Вересая», зокрема його способу звуковидобування (про що згадувалося раніше) та зазначених способів у «Підручнику гри на бандурі» Г. Хоткевича, щипок з його різновидами, маючи давні історичні корені у кобзарсько-бандурному виконавстві, є (поруч з ударом) традиційним способом звуковидобування.

М. Лисенко, характеризує гру О. Вересая, зазначає: «Лівою рукою виконавець охоплює гриф, натискаючи великі струни або ж щипаючи малі струни. Права рука перебирає струни – як великі, так і малі – пальцями, причому на другий палець надіто наперсток – металеве широке кільце, що переходить за перший суглоб пальця; в це кільце вставляється виструганий кусочок дерева (кісточка) з лози або ліщини, якою кобзар зачіпає під час гри за струни, щоб утворити дужчий, різкіший звук» [98, с. 19]. Власне, таке пристосування обмежує згинання пальця в суглобі, що зумовлює використання прийому удар та унеможливорює – щипок.

Поширення кобзарсько-бандурної традиції на сучасному етапі розвитку бандурного виконавства актуалізує саме ті способи і прийоми, що за художніми можливостями наближають бандуру до академічних інструментів.

Г. Хоткевич, який започаткував цей процес, писав, що на бандурі можна відобразити тембр гітари, арфи, балалайки та інших інструментів.

Першими вчителями Г. Хоткевича були народні кобзарі, яких він часто слухав. Він самостійно удосконалив власну майстерність гри на бандурі, наблизивши її до виконання класичних творів, вивів інструмент на концертну естраду.

У своїх оригінальних творах Г. Хоткевич застосовував такі звукозображальні прийоми, як *glissando*, *tremolo* поодиноких звуків та акордів, різноманітні штрихові прийоми – удар, гру з відбоєм, щипок, агогіку.

У 1906 році С. Людкевич у статті «Відродження бандури» під враженням від концерту Г. Хоткевича у Львові пише: «Знайшовся між українцями один високомузикальний чоловік, хоч і дилетант, що, навчившись самоучкою гри на бандурі, взявся з запалом до поліпшення її конструкції та до реформування і розширення її техніки. Він, спираючись на засади гри обома руками, збільшивши число приструнків до 19, підніс гру на бандурі до своєї художності, зробив здатною до більшого числа модуляцій та добув з неї чимало зовсім нових невідомих ефектів і нюансів, про які ніхто би й не думав. Уже тепер бандура в руках п. Хоткевича є незрівнянна до акомпанементу народних пісень; коли б ще трохи розширити

її обмежений діатонічний звукоряд і зробити придатною до кількох модуляцій без перестроювання (що було б дуже легко зробити), вона була б зовсім культурним і наскрізь оригінальним інструментом. А все ж таки ми повинні над цією справою серйозно подумати, хоч би тому, що бандура, які б не були її первопочини і походження, все-таки від XVI-го століття становить виключну власність українського народу, яка немов зрослася з його історичним життям і нині своєю конструкцією, характеристичними прикметами (саме двоякими струнами) є типовим, специфічним українським народним інструментом, якого ніде не подибуємо» [103].

Модернізація бандури з точки зору її конструкції та виконавських прийомів є цікавим та важливим чинником в історії розвитку інструмента. Пропонуємо власні винаходи звуковидобування, завдяки яким знайдено нові темброві характеристики, а також поліпшено умови для зручності виконавства.

Щипковий удар (винайдення Т. Яницького) у сучасному виконавстві характерний не зафіксованим положенням пальця на струні, а ударом згори, з метою продовження безперервності руху при акцентуації окремих звуків за допомогою руху зап'ястя. Ця безперервність руху і є ознакою спрямовуючого руху.

Вібрато (винайдення Т. Яницького) виконується способом притискання та звільнення притисненого до струни пальця під нижнім підструнником. Цей же прийом можна застосувати лівою рукою біля верхнього кріплення струни.

Басовий кластер (винайдення Т. Яницького) – використання лівої руки, що одночасно з правою б'є по басовому звукоряду.

Глісандний кластер (винайдення Т. Яницького) – використання кластера одночасно з глісандо.

Portamento-legato (винайдення Т. Яницького) властивий м'який півтоновий перехід засобом перемикання важеля для потрібної струни (C-Cis).

Сурдинне піцикато (винайдення Т. Яницького) виконується способом приглушення струни долонею біля самого підструнника й одночасно щипком струни пальцем ближче до її центру. В той же час, ліва рука виконує глісандо

у верхній частині бандури за приструнками в області кріплення струн, що надає звучанню бандури особливого характерного тембру.

Спрямовуючий рух

Г. Таранов у праці «Курс чтения партитур» [178] зазначає, що рух мікроодиниць є невід'ємною складовою метроритму цілісної макроструктури як відображення в малому масштабі метроритмічного пульсу виконуваного твору. Такий рух він називає «спрямовуючим».

Усвідомлення ідеї спрямовуючого руху сприяє успішному вирішенню виконавцем проблеми ведення рівної мелодичної лінії, а також прагнення повного злиття ритмічної точності з артикуляційною формою втілення.

Одним із показників виконавської майстерності бандуриста є вміння слухати і відтворювати спрямовуючий рух (за визначенням М. Давидова) «як певну артикуляційну штрихову виразну лінію, що впливає на характер звучання способом його ритмізації». Це дозволяє зробити такі висновки:

- біжучість пальців як процес пульсації походить з активного характеру контактування пальців бандуриста зі струнами, що позначається не тільки силою дотиково-хапальних рухів, а й артикуляційно-ритмічною дією;
- розвиток і формування бандурної техніки залежить від форми і характеру рухів та володіння динамікою;
- поєднання контрольованої артикуляції пальців з динамікою звука сприяє ритмічній організації відтворення темпо-рухливої мелодичної лінії;
- поєднання артикуляційної визначеності й ритмічної точності необхідне в швидкоплинних ритмоодиницях дрібного масштабу.

Акцентування. Для розкриття художнього задуму композитора акцентування є одним з важливих засобів у інтерпретаторському арсеналі виконавця. До цих засобів належать динамічні, фактурні, гармонічні, темброві та інтонаційно-ритмічні.

«Динамічна акцентуація (акцент, sforzando, філірування) на бандурі досягається скоординованою психомоторною дією виконавця, безпосередньо прямим дотиком пальця до струни» [15, с. 90].

Акцент характеризується виділенням одного тону з ряду оточуючих звуків, що реалізується більшою мірою впливу на струну в момент атаки.

«Ковзна» атака, коли акцентований початок звука накладається на поступове затухання попередньої тривалості, що найповніше відповідає природі бандурного звука» [15, с. 90].

Акцентуація як засіб виразності розширює межі динаміки, збагачуючи можливості інтерпретації в динамічному аспекті.

Агогічна акцентуація базується на індивідуальній манері інтерпретації музичного твору способом застосування необхідних прийомів у кожному окремому випадку, як-то: забезпечення повноти звучання мелодії на фоні акордової фактури, певної гнучкості ритморуху, виділення окремих звуків, враховуючи інтонаційну природу музики тощо.

Перекладаючи твори з інших інструментів на бандуру, слід враховувати, що доцільність наповнення, зокрема мелодії, в скрипковій літературі акордовою побудовою як видом агогічної акцентуації є доцільним для забезпечення повноцінного звучання.

Динамічна рівність звука протягом його тривалості, посилення (*crescendo*) витриманого звука через специфічну природу бандурного звука неможливі.

Прийом *tremolo* як поодиноких, так і подвійних нот та акордів застосовується у філіруванні як різновид динамічного акцентування.

Tremolo поодиноких та подвійних нот застосовується для продовження звучання, оскільки властивістю бандури є затухання звука, природу якого змінити неможливо. При перекладенні скрипкових творів на бандуру в багатьох випадках виникає потреба у подовженні звука, для чого і застосовується *tremolo*.

Акордове *tremolando* застосовується переважно в думках – зображальних фрагментах відповідно до тексту та суто психологічних (хвилювання, закличність, героїка тощо).

Звуки, виділені акцентами, можуть мати різний характер (м'який або твердий) залежно від трактування музичного твору.

Для досягнення кантиленності в процесі звукоутворення на бандурі використовується прийом м'якого атакування – для відтворення відповідного характеру звучання.

Реалізації чіткого ритму, технічної досконалості та яскравості звучання пасажів, а також виділенню логічно значимих точок динамічно-пульсуючої мелодії сприяє тверде акцентування.

Як і в численних інструментальних та вокальних музичних творах, сфорцандо (*sf*) як штрих використовується з однаковою метою – раптового посилення звука як засобу контрастності звучання.

Штрихова техніка. В опис штрихової техніки бандуриста, а також численної термінології у цьому і наступному розділах покладено технологічну систему баянної техніки, розроблену в таких працях М. Давидова: «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста»; «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна»; «Школа виконавської майстерності баяніста, акордеоніста». Цю техніку переосмислено з урахуванням специфіки звукоутворення і звуковидобування на бандурі в роботі Н. Брояко «Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста» а також в даному дослідженні.

У той час, коли штрихова техніка для таких інструментів, як фортепіано, арфа, гітара, скрипка, баян тощо, достатньо систематизована, штрихи для бандури потребують певної адаптації в розумінні специфіки їхнього практичного виконання. Наприклад, штрих *staccato* на фортепіано, скрипці, баяні та інших інструментах виконується одним рухом, тоді як цей же штрих на бандурі здійснюється подвійним рухом одного або декількох пальців руки для припинення звучання.

Умовно поділимо всі штрихи на ті, що виконуються з різним рівнем роздільності та зв'язності звучання (*legato*, *legatissimo*, *non legato*, *staccato*, *staccatissimo*) та штрихи з різним характером початкового звуковидобування – атакою (*détaché*, *marcato*, *sforzando*, *portamento*, *portato*).

Виконання кожного з наведених штрихів залежить від певного виду атаки звука у поєднанні з артикуляційними, динамічними і тембральними засобами відтворення звучання на бандурі. Наприклад, виконуючи штрих *legato* на *piano*, застосовуємо м'яку атаку звука, а виконання цього штриха на *forte* потребує твердої атаки, що свідчить про різність штрихових відтінків при звуковій реалізації цього штриха. Штрихові відтінки, їхня численна кількість при реальному виконанні базується на використанні різноманітних тембральних і артикуляційно-ритмічних засобів, можливих для виконання на бандурі.

Названі вище штрихи застосовуються в бандурному виконавстві не в буквальному розумінні перенесення їхніх властивостей, що існують у фортепіанній, скрипковій, гітарній, баянній та інших практиках, а як визначення в новому тембровому оточенні характеру виражальних засобів.

Характерною властивістю звучання бандури є вплив попередніх тонів на наступні в момент їх взяття, що відрізняється від звучання на інших інструментах, коли попередній звук знімається в момент узяття наступного (фортепіано, скрипка, баян тощо). Така властивість звучання бандури об'єктивно робить артикуляційний штрих *legato* найпоширенішим. Таким чином, *legato* як артикуляційний штрих можна вважати основним штрихом у бандурній практиці. На його пріоритетності в широкому аспекті наголошував К. Черні: «У музиці виконання *legato* – правило, всі інші засоби – винятки».

Legatissimo здійснюється на бандурі дещо м'якшою атакою звука, ніж при виконанні *legato* та більшою зв'язністю звуковидобування. Штрихи роздільного характеру звучання рідко зустрічаються у бандурній техніці. Для більшості інструментів *staccato* досягається припиненням звукотворчої дії, в той час, коли *staccato* на бандурі здійснюється, як згадано вище, додатковим рухом ще кількох пальців для припинення звучання взятих струн.

Для виконання терцій, секст, октав та акордів застосовується кистьове *staccato*. При абсолютно вільних рухах рук і зап'ястя граючі пальці, залежно від динаміки, більш або менш оперті на струни. Щипок здійснюється відштовхувальним рухом, кисть легко злітає вгору над струнами й одним

безперервним рухом, плавним і спрямовуючим, падаючі пучки на вібруючі струни припиняють їх звучання.

Non legato характеризується відокремленістю і співучістю; його можна кваліфікувати як подовжене *staccato*. Цей штрих застосовується на бандурі у творах енергійного, наступального або наспівного, мрійливого характеру.

Штрих *détaché* означає окреме, роздільне звучання тонів. На скрипці цей штрих виконується окремим рухом смичка на кожну ноту. На бандурі, при виконанні *détaché*, окремі звуки приглушуються рухами кінчиків пучок, що відштовхуються від вібруючих струн.

Штрих *marcato* здійснюється попередньо поставленими пучками пальців на струни з енергійним щипковим звуковідтворенням. При виконанні *marcato* в межах динаміки *forte*, *fortissimo* потрібна якість звучання досягається чіткістю атакування окремих звуків. Така ж чіткість атакування властива при виконанні *piano*.

У бандурному виконанні штрихові *sforzando* властивий різний динамічний відтінок при грі *forte*, *piano* з адекватним динамічному відтінку звуковидобуванням у межах вказаної динаміки.

Для штриха *portamento-détaché* властиве м'яке атакування при поєднанні роздільного звучання в одній фразі.

Штрих *portamento-marcato* характеризується активною атакою звука в момент звуковидобування, що здійснюється загальнозживаним прийомом-щипком, при якому палець зісковзує на струні з пучки на ніготь. Звучання бандури набуває при цьому величного, піднесеного характеру.

Для *portamento-staccato* характерною особливістю є також (як і в *portamento-marcato*) активна атака звука, але більш пунктирна і легка. При цьому процес звукоутворення відбувається способом зісковзування на ніготь пальця, опертого пучкою на струну. У результаті цього утворюється прозорий і не перевантажений звук. Припиняється звучання струни, після закінчення потрібної тривалості, легким торканням пучки.

Отже, штрихи в комплексному застосуванні є важливим засобом виявлення художньої вартості перекладених музичних творів, а також самого звучання бандури.

Специфіка звукоутворення

Бандура належить до родини щипкових струнних інструментів, тому цілком природно, що добування звука відбувається щипком та його різновидами. Як наслідок – здійснюється коливання струни, що звучить як у межах усієї її довжини, так і в межах окремих її частин, де кожна з них утворює частковий тон – обертон. Виходячи з такої специфіки утворення обертопу, доцільним буде з'ясування природи утворення флажолету як однієї зі сторін інтонаційної якості звучання бандури. Отже, другий (або великий) палець правої руки легенько торкається середини струни і, збуджуючи струну другим (чи третім) пальцями в момент виникнення звука, знімається. При цьому сам дотик, що збуджує струну, має бути легким, не перевантаженим, що утворює чистий і ніжно-звучний октавний флажолет. Такий флажолет властивий бандурній специфіці, на відміну від утворення октавного флажолету на скрипці, домрі, балалайці, гітарі, в яких флажолет утворюється на притиснутій до грифа струні.

Glissando на бандурі виконується ковзанням знизу вверх або ж зверху вниз у певному діапазоні в одноголосній, терцовій та акордовій фактурі і є типовим технічним засобом зв'язного та зв'язно-роздільного звуковидобування, характерного для бандури. Як різновид – зв'язно-роздільний тип *glissando* характерний припиненням звучання струни пучкою сусіднього з граючим пальцем. Характер звучання такого *glissando* подібний до скрипкового *pizzicato*. Як певний різновид, *glissando* на бандурі буває діатонічним, хроматичним на лінії перетину струн, а також змішаним (поєднання діатонічного та хроматичного *glissando*).

Динаміка виконання. У динаміці виконання знаходить найяскравіше емоційно-логічне втілення комплекс усієї суми інструментальних звуковиражальних засобів. У цьому розумінні поняття динаміки є

інтерпретаторським засобом емоційного втілення композиторських задумів і має дуже широке значення як *фактор напруження*. Цей фактор виявляється не тільки гучністю, а й такими якостями, як гармонізація, темпоритм, висотне інтонування, агогіка, артикулювання, згущення або розрідження фактури, багатство чи одноплановість тембрової палітри, різноманітність штрихів тощо (М. Давидов).

Окрім своїх специфічних рис, зміна штрихів *legato*, *détaché*, *marcato*, *sforzando*, *portamento*, *portato*, рух мелодії вгору чи вниз, ладово-гармонічні тяжіння, прискорення ритмо-руху, темброві модифікації впливають на збільшення або зменшення насиченості звучання, тобто на рівень їхньої напруженості. Охоплюючи всі існуючі в музиці засоби технічної виразності, динаміка стає ґрунтом, що дає можливість розкриття композиторського задуму в різноманітних темброво-інструментальних умовах. В основі такої галузі музичної творчості, як транскрипція, перекладення, аранжування лежить емоційно-сміслова адекватність засобів у нових темброво-інструментальних умовах, що базуються на динамічних співвідношеннях за вертикаллю та горизонталлю.

Такі прийоми перекладення для бандури, як ущільнення або розрідження музичної тканини, розширення або звуження діапазону, редагування штрихів і тривалості, заміна дрібного масштабу тривалості витриманим звучанням акордів тощо, пов'язані з урахуванням адекватних форм збереження динамічного напруження.

«Динамізм – високий рівень емоційної напруги і її зміни в процесі розвитку. Музичний динамізм відображає інтенсивний розвиток, рух, мінливість самого життя, наших почуттів» [117, с. 162].

Отже, динаміка є важливою стороною комплексу виражальних засобів, що сприяє реалізації ідейно-емоційного художнього задуму композитора. Це необхідно враховувати в процесі перекладення.

Творчий характер транскрипції бачимо тоді, коли автор перекладення знаходить необхідні засоби для перевтілення змісту в нових

інструментальних умовах, виявляє здатність інструмента інтонувати музичний зміст (у широкому сенсі слова), на взаємопроникність різних рис мелодизму, раціонально розкриває фактурні й технічні можливості інструмента. У результаті перед автором перекладення розкриваються можливості для повної реалізації специфіки свого інструмента у процесі інструментальної «транскрипторської інтерпретації» (термін М. Давидова).

Для успішного перекладення, тобто пристосування оригіналу до нових інструментальних умов, необхідно переосмислити всі виражальні засоби, наприклад: «ущільнення або розрідження тканини; знаходження адекватних форм звуковимовлення, зокрема способом переосмислення штрихових позначень; пошуки специфічних інструментальних засобів для досягнення поліфонізації; перетворення окремих компонентів фактури оригіналу, що нетипові на тому інструменті, для якого робиться перекладення; пристосування викладу до зручності виконання» тощо.

Отже, нотний текст перекладення дозволяє виконавцеві краще усвідомити композиторські ідеї. Нотний текст перекладення повинен містити в собі точне розуміння задуму композитора, а також глибоке та всебічне знання специфіки інструмента, на який перекладається музичний твір. В автора перекладення повинен виробитися власний творчий стиль перекладення, манера й улюблені засоби. Крім глибокого і всебічного знання свого інструмента, автору перекладення необхідно мати творчу здатність до композиції, бути виконавцем-інтерпретатором та інтерпретатором-композитором (а саме – володіти композиторським мисленням, виношувати в уяві різні варіанти перекладу, що близькі до стилю перекладача). Це дозволяє дійти наступних висновків.

1. Сутністю і специфікою перекладення є творче переосмислення засобів втілення за умови збереження художньо-сміслового змісту, закладеного в оригіналі, і перетворення викладу матеріалу та його редакції з урахуванням нових інструментальних умов.

2. Урахування взаємодії наступних умов, що витікають із суті і специфіки музичного мистецтва, має спиратися на дію основних принципів перекладення, сформульованих М. Давидовим:
- відносна стабільність структурно-сміслових елементів музичного твору і мобільність засобів втілення, що виступають у музичному образі, як єдиний і неподільний комплекс;
 - відмінність функції тембру в різних стилях і суміжних галузях виконавського мистецтва;
 - взаємовплив сфер виконавського мистецтва суміжних галузей на основі інтонаційної природи музики;
 - індивідуальний характер творчої виконавської і транскрипторської інтерпретації.
3. Творчо зрілому перекладенню притаманні такі характеристики:
- відмова від засобів інструментального втілення, не властивих новій інструментальній специфіці;
 - збагачення оригіналу новими виражальними засобами, властивими інструменту, для якого робиться переклад.

Визначимо критерії основних принципів перекладення.

Вибір творів для перекладення.

Перш ніж робити перекладення, транскриптору потрібно ознайомитися з вибраним для перекладення твором, попередньо програвши його, або почути в записі чи в концертному виконанні; уявно почути твір оригіналу в новому інструментальному середовищі і при цьому враховувати:

- темброву подібність звучання інструмента, наприклад, клавесин – бандура;
- взаємопроникність різних типів мелодії, що реалізується творчим застосуванням штрихів;
- «пристосовуваність» інструмента до різного характеру музики.

Збереження авторського задуму оригіналу.

Переосмислюючи засоби втілення, автор перекладення повинен зберігати ідейно-художній композиторський задум у новому інструментальному середовищі. Наприклад, Ф. Ліст майстерно переробляв у своїх фортепіанних транскрипціях голоси партитури, зберігаючи найсуттєвіше, на відміну від інших авторів 20–30-х років ХІХ століття, які створювали транскрипції переважно на «риториці видуманих пасажів».

Грунтовна теоретична підготовка, навички композиції, талант інтерпретатора – ось фактори, дія яких необхідна при перекладенні-транскрипції.

Відповідність викладення до специфіки бандури.

Для виконання цього завдання необхідні такі технічні прийоми: досягнення потрібних динамічних співвідношень компонентів фактури способом розрідження тканини або її ущільнення, переосмислення штрихових позначень оригіналу, розшифрування педалізації засобами бандури, перетворення компонентів фактури, поліфонізація тканини тощо.

Зручність виконання.

Зручний виклад твору не повинен відволікати складністю технічних завдань, щоб зосередити головну увагу на реалізації виконавського плану. Враховуючи цей фактор, Ф. Бузоні вважав зручність виконання однією з найважливіших умов хорошої транскрипції.

М. Давидов підкреслює: «Поняття зручність як історична категорія змінюється в процесі розвитку інструмента і виконавства на ньому. Те, що раніше було здобутком небагатьох, сьогодні стає посильним більшості виконавців, оскільки межі можливого у мистецтві розширюються» [39].

В основі суб'єктивних уявлень про зручність виконання лежить звичне коло технічних навиків і прийомів. Це коло, яким би воно широким не було, завжди обмежене можливостями суб'єкта: зручне для одного, може бути менш зручним для іншого і цілком незручним для третього. Незвичне часто сприймається критично, категорично, як незручне.

Зручним слід вважати виклад, що відповідає конструктивним особливостям бандури, природі руху рук та індивідуальним можливостям виконавця, а також сучасному рівню техніки і культури виконавства. Наприклад, гра на приструнках лівою рукою зустрічалася епізодично (харківський прийом), а зараз це звичний прийом, що став дуже поширеним.

Для того, щоб перекладення для бандури було зручним, його автор має знати конструкцію інструмента, для якого написаний оригінал, а також досконало знати конструктивні властивості та володіти звукообразними можливостями бандури.

Висновки до розділу 2

Практика перекладень у музичному мистецтві є невід'ємною складовою композиторської творчості з часів її оформлення у професійну діяльність. Виникнення жанру перекладення пов'язано з розширенням музичного інструментарію, появою нових композиторських та виконавських завдань. У барокову добу перекладення були необхідністю в середовищі музикантів, їхньою нагальною потребою. Розповсюдження творів способом переписування, також часто супроводжувалось редагуванням, привнесенням у твір іншого авторського бачення.

Теоретична база у жанрі перекладень музичних творів поступово розвивається у ХІХ ст., свої ідеї здебільшого оприлюднюють композитори-піаністи. Як правило, ті, хто паралельно займався викладацькою діяльністю, склали методичні посібники, і в деяких з них містилися ідеї або методичні розробки з перекладень. Перекладачі та інтерпретатори Л. Годовський та Ф. Бузоні є визначними постатями свого часу. У жанрі перекладень вони здійснили технологічні новації та втілили нові естетико-художні принципи, що зорієнтовані на майбутнє.

При перекладенні для бандури, як і для інших інструментів, вирішальну роль відіграє розуміння перекладачем особливостей засобів музичної виразності та їхньої реалізації за допомогою можливостей інструмента. Способи звуковидобування, що на різних інструментах (навіть однієї групи)

можуть кардинально відрізнятись, у перекладеннях мають враховуватися постійно. У перекладеннях засоби музичної виразності класифікуються за рівнем їхньої стійкості та мобільності. Звісно, такі елементи музичної мови, як мелодія, гармонія, ритм зберігаються (якщо мова не йде про вільну обробку та варіації), а фактура, регістр, динаміка, поліфонія (частково) переосмислюються перекладачем, який адаптує їх до можливостей інструмента.

Перекладення, в основі якого є музична інтерпретація, перекладач як безпосередній інтерпретатор музичної мови занурюється у глибину та сутність змісту музичного твору. І від того, як він його «інтерпретує», залежить виконавська інтерпретація перекладеного твору.

Найбільш популярними серед перекладень для академічної бандури є твори, написані для фортепіано, клавесина, гітари, арфи, скрипки, тобто струнних інструментів. Менше зразків зустрічається у перекладеннях із репертуару духових інструментів, здебільшого це ансамблеві та оркестрові твори. Спорідненість інструментів струнної групи дозволяє, користуючись певними аналогіями, адаптувати артикуляційні елементи, принципи фразування тощо.

Прийоми звуковидобування гри на бандурі дозволяють втілити широкий спектр способів звуковидобування на інших інструментах, що можуть суттєво відрізнятись. Основним прийомом у звуковидобуванні на бандурі є щипок пучками пальців, щипок нігтьовий, щипок комбінований, удар, щипковий удар. Від цих способів напряму залежить динамічне та агогічне акцентування, динамічна рівність звука, різноманітна штрихова техніка, динаміка виконання. Вибір творів для перекладення впливає на рівень збереження авторського задуму оригіналу. Іноді твір потребує суттєвих змін для того, щоб бути максимально адаптованим для бандури. Таким чином, у нього привноситься новий зміст, що може збагатити звучання оригіналу, в чому і полягає завдання перекладача. Вибір твору також продиктований відповідністю та можливістю його викладення для бандури та зручністю виконання.

РОЗДІЛ 3

ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ДЛЯ СОЛО БАНДУРИ ТА АНСАМБЛІВ БАНДУРИСТІВ МУЗИКИ РІЗНИХ ЖАНРІВ І СТИЛІВ

3.1 Перекладення творів для бандури соло

Перекладення для бандури зразків світової музичної класики розпочалося ще у 30-ті роки ХХ ст. Відомий на той час бандурист К. П. Німченко спонукав композиторів Т. І. Молчанова та М. В. Вілінського створити низку перекладень для соло та ансамблю бандуристів Одеського музично-драматичного інституту. Це були такі твори популярної класики: Менует ор. 78 і Військовий марш Ф. Шуберта, Прелюдії № 7 і № 20 Ф. Шопена, «Пісні без слів» Ф. Мендельсона. Перекладення класичних творів містяться і в «Школах гри на бандурі».

У 1904 р. з ініціативи М. Лисенка у Києві засновано Музично-драматичну школу, де у 1908 р. клас бандури очолює відомий кобзар І. Кучугура-Кучеренко. У 1926 р. відкривається клас бандури у Харківському Музично-драматичному інституті, який очолює видатний громадський діяч, бандурист-віртуоз – Г. Хоткевич. Він не лише стає автором перших оригінальних творів для бандури, але ініціює жанр перекладення для бандурного мистецтва. Наступне розширення системи вищої музичної освіти бандуристів пов'язане з відкриттям класів бандури у Київській (1938) та Львівській (1954) консерваторіях.

Вагомим внеском у розвиток бандурного виконавства є посібник Я. Г. Пухальського «Методика навчання гри на бандурі». «В основу бандурної педагогіки Я. Г. Пухальський ставить поєднання традицій бандурного виконавства з сучасною узагальненою методикою викладання на інших народних музичних інструментах, особливу увагу приділяючи постановці апарату музиканта, що є запорукою правильного звуковидобування» [209, с. 178]. Також, Я. Г. Пухальський у своїй праці підкреслював важливість розширення банду-

рного репертуару та перекладень композиторами Г. Тарановим, Д. Пшеничним, В. Кирейком, А. Коломійцем та С. Баштаном.

Серед жанрів перекладень поширеним є авторський тип перекладення, як один з видів художнього перекладу, коли композитор створює нову версію твору на базі раніше ним написаного. Напр. варіації С. Баштана «Йшли корови із діброви» та «Пливе човен».

У новому варіанті використання власного матеріалу може набути вигляду редакції, обробки, транскрипції, вільної обробки, отже, створення на основі одного твору іншого, нового. У новій версії раніше створеної композиції головним рушієм творчого процесу є процес художнього доопрацювання, прагнення до досконалішого втілення ідеї, тобто продовження творчості над власним твором.

Оскільки в новій версії домінує верховенство процесів доведення і доопрацювання, то в повному сенсі перекладом цей процес не може бути, хоча тут є і вихідна, і нова художні системи.

Фактор часу – дистанція пройденого композитором творчого шляху, що відбивається в переінтонуванні власного закінченого твору, варіантності втілення задуму. Художній досвід, який отримав композитор, збагачує довершений ним твір. Тут визначається глибина переробки, оновлення, присутній рівень взаємовпливу першої і пізнішої редакцій.

Й. С. Бах. Маленька прелюдія і fuga для органа C-dur (BWV 553) Перекладення-редакція С. Баштана (Додаток Б, приклад 1)

Перекладення органної Прелюдії і fugи C-dur Й. С. Баха для бандури, здійснене С. Баштаном, відноситься до жанру редакції-перекладу. Незмінними залишаються найважливіші риси оригіналу, що є правомірним і не знижує його художньої значимості. Виклад матеріалу не суперечить специфіці бандури і є зручним для виконання. Враховані сучасні досягнення бандурного виконавства, зокрема харківський спосіб гри.

Прелюдія. У першому такті прелюдії застосовано прийом редукції в басовому голосі – залишається замість двох одна октава. Терція мі-соль,

переноситься з лівої руки в праву на сильну долю, забезпечуючи плавне поліфонічне голосоведення. Це – один із прийомів перекладення.

У другому такті на другій слабкій і третій долях здійснено пропущення голосів у лівій руці, залишається один басовий голос. Ці пропущені голоси не збіднюють фактури, оскільки вони є у цьому ж місці в правій руці. Такий же прийом перекладення застосовано і в третьому та четвертому тактах прелюдії.

У 5–8 тактах при редагуванні-перекладі застосовано прийоми октавного перенесення голосів у лівій руці і подовження їхнього звучання, що створює враження педальності.

У праву руку перенесено окремі звуки лівої руки. Таким чином досягається адекватне звучання фортепіано. У дев'ятому такті басовий звук «D» (з метою імітації педальності переноситься на октаву вгору в праву руку – нота «A» пропускається, нота «D» малої октави – третя доля) переноситься на октаву вгору в праву руку. Так само переноситься в праву руку терція «Fis-a» з лівої руки в праву на октаву вище на четвертій долі. Тут застосовується прийом пропущення і перенесення голосів.

У десятому такті терція G-H переноситься з лівої руки в праву на октаву вище, продовжуючи педальність звучання.

Незначні фактурні зміни спостерігаються тут у перенесенні октавою вище підголоскового ходу «C», «H», «A», «D».

В одинадцятому такті звук «A» першої октави переноситься з лівої руки в праву. Октави в басу редукуються, замість двох – одна, а на четвертій долі такту «D» і «Fis» малої октави переноситься з лівої в праву руку. Дванадцятий такт лишається автентичним.

Редакція тринадцятого і чотирнадцятого тактів характерна перенесенням з лівої руки в праву октавного звучання теми першої та другої долей такту. Третя й четверта долі залишаються без змін. У п'ятнадцятому та шістнадцятому тактах – редукований бас переноситься з другої та четвертої долей в праву руку без зміни регістру. Педальності баса сприяє специфіка

бандури. Перенесення нот в 17 і 18 тактах з лівої руки в праву переважно октавою вище сприяє прозорості звучання і не змінює його характеру відносно оригіналу. Бас у 17 і 18 тактах редукується.

Друга половина 19 такту залишається аналогічною за звучанням, хоча переноситься з лівої руки в праву. У 20 такті фактура правої руки залишається без змін, з переносом третьої і четвертої долей з лівої в праву руку. У лівій руці – пропуски та редукція баса, що не впливає на характер звучання, оскільки пропущені *середні* голоси. Бас редукований.

У 21 такті фактура залишається незмінною; є пропуски середніх голосів, що не впливає, як було зазначено, на характер звучання. Деякі басы редуковані. 22–25 такти аналогічні за способом викладення матеріалу початковим тактам (1–4). 26, 27 такти – пропуск середніх голосів. 28 – редукція баса.

Фуга. У перших (1, 2) тактах редакція-переклад залишається без змін. У 3–6 тактах нотний матеріал переноситься з лівої руки в праву; чим досягається незмінність фактури. У 7–16 тактах – вдале застосування харківського способу гри та перенесення нотного матеріалу з лівої руки в праву, місцями застосовується ампліфікація, і все це сприяє адекватності викладення матеріалу. Такі ж прийоми редакції-перекладення тривають до кінця фуги.

Підсумовуючи, необхідно зазначити, що в цьому перекладенні-редакції нотний текст оригіналу не зазнав значних змін, що могли б якоюсь мірою змінити авторський задум.

Перекладення-редакція С. Баштана ґрунтується на таких базових принципах, як ампліфікація, редукція, що насамперед стосується басового голосу, перенесення голосів з однієї октави в іншу, пропуски середніх голосів, застосування харківського способу гри, використання напливного характеру звучання бандури як педалі тощо.

Й. С. Бах – Д. Кабалевський. Маленька органна прелюдія і фуга g-moll (BWV 558). Перекладення С. Баштана (Додаток Б, приклад 2)

Обираючи твори для перекладення на бандуру, необхідно враховувати специфіку бандури, зручність виконання, насамперед збереження авторського задуму оригіналу та стилю.

Чи правомірне перекладення Маленької органної прелюдії та фуги для бандури? Багато поліфонічних творів Й. С. Баха перекладено різними авторами для різних інструментів. Існує багато перекладень і для бандури. Розглянемо, зокрема, перекладення для бандури С. Баштана Маленької органної прелюдії та фуги Й. С. Баха.

Якщо говорити про правомірність згаданого перекладення з точки зору інших тембрових умов, то в творах Й. С. Баха на першому місці є мистецтво контрапункту. Для Баха темброве втілення своїх творчих задумів не було первинним, тому чимало його творів можуть бути перекладеними на бандуру. Для підтвердження цієї думки доцільно процитувати М. Римського-Корсакова: «Контрапункт був музичною мовою Й. С. Баха».

До речі, багато органних творів Й. С. Баха виконуються і на фортепіано, як і цей твір.

Як і багато інших, зазначене перекладення для бандури С. Баштана Маленької органної прелюдії та фуги Й. С. Баха характерне такими типовими прийомами, як перенесення окремих голосів з лівої руки фортепіано в праву руку бандури, часто застосовується харківський спосіб гри, пропущення окремих гармонічних голосів, редукція, ампліфікація, стиснення, пунктирування баса та інших.

Порівнюючи оригінал із перекладенням, починаючи з першого такту, зазначимо: у перекладенні пропущено два нижні гармонічні басові голоси, що не збіднює звучання, оскільки вони присутні октавою вище в гармонічному акорді. Тематичні голоси перенесені з лівої руки оригіналу в праву руку перекладення, не вплинувши на зручність октавного виконання теми однією правою рукою.

Тривале, у часовому відношенні, звучання акорду першої долі (2 т.) оригіналу, що є незмінним і в перекладі, дозволяє перенести з лівої руки

оригіналу в праву руку перекладу без октавних змін матеріал теми. Такі ж прийоми перекладення типові і для багатьох наступних тактів.

Характерним для цього перекладу є і редукція баса вгору як засіб для звуження меж звучання (4, 6 тт.). Це дозволяє залишати незмінним фактурний виклад матеріалу. Залігований бас у п'ятому такті звільнює ліву руку для виконання перенесеного з лівої руки оригіналу в праву руку перекладення музичного матеріалу харківським способом гри.

Таке ж явище є типовим і для багатьох наступних тактів (6 та інших).

Приєм редукування баса і пропущені середні басові звуки дозволяють застосувати в перекладенні харківський спосіб гри лівою рукою, що спостерігається в багатьох місцях, зокрема в 7–15 тактах.

Одночасно з редукцією баса в 16 такті застосовується ампліфікація (октавне подвоєння) на другу долю такту.

Відсутність демпферації як специфіки інструмента бандури у цьому випадку (19 т.) сприяє звучанню ноти «F», залігової з попереднім тактом. Тут же редукція баса і харківський спосіб гри лівою рукою.

Характерним для бандури є виконання на верхньому ряду приструнків харківським способом, що полегшує гру і надає звучанню специфічного тембру (20 т.), тут же – редукція баса.

Пропуск середніх голосів, перенесення матеріалу з лівої руки оригіналу в праву руку перекладення, редукція баса, застосування харківського способу гри, застосування верхнього звукоряду бандури, збереження реєстровки, раціональне використання відсутності демпферації як засобу педальності, незмінність фактури, властиві цілому перекладенню прелюдії. При цьому фактура викладення не зазнала істотних змін, а звучання перекладення не порушило звучання оригіналу.

Фуга. Викладення теми в перекладенні, як і в оригіналі, експонується у правій руці (1–4 тт.).

Відповідь, починаючи з 5 такту, переноситься з лівої руки в праву.

Тема, що з'являється в дев'ятому такті оригіналу, також переноситься в праву руку. Тут же в дев'ятому такті, також в правій руці, долучається протискладення фуґи.

Більшість матеріалу оригіналу, що міститься в лівій руці, переноситься в праву руку перекладення, що найбільш характерно для бандурних перекладень фортепіанних творів. При цьому завантаженість правої руки збільшується, але зручності виконання це не шкодить, оскільки викладення матеріалу у фактурному відношенні є прозорим.

Звучання тем фуґи, що лишаються незмінними у фактурному плані, є цілком виразні й достатні у бандурному перекладі порівняно зі звучанням тем в оригіналі.

Октавне викладення (14–20 тт.) відповіді басового голосу в оригіналі редукується в перекладенні до однієї октави, зважаючи на можливості бандури. Однак підкреслено виразне проведення басової лінії в бандурі певною мірою зможе компенсувати цю втрату.

В інтермедії (з 20 т.) позмінно застосовується в перекладенні харківський прийом гри з метою збереження фактури і виразності звучання.

Викладення теми акордами широкого розташування в лівій руці оригіналу (починаючи з 26 т.) замінюється редукованим – в одну октаву – в бандурному перекладенні у праву руку. Звичайно, це якоюсь мірою обмежує масштабність звучання порівняно з оригіналом, але, зважаючи на можливості бандури, очевидно, редукція є вимушеною.

Епізодично застосовується, як уже зазначалося, використання харківського способу гри (29 т.). Перенесення музичного матеріалу лівої руки оригіналу в праву руку перекладення характерне майже для всієї фуґи, за деякими винятками, коли застосовується прийом харківського способу гри.

Незмінність звучання, незважаючи на інші темброві й динамічні особливості між оригіналом і перекладенням, дають можливість почути

музику Й. С. Баха в нових інструментальних умовах, розширюють репертуар бандуристів, поповнюючи його і розвиваючи можливості інструмента.

М. Мусоргський. «Старий замок». Перекладення С. Баштана
(Додаток Б, приклад 3)

Першою умовою успішного перекладення є вдалий вибір музичного твору, в якому фактурний, ритмічний і без надмірних хроматизмів виклад музичного матеріалу може надаватися до бандурного перекладення. Адже врахування зазначених особливостей перекладуваного твору дозволяє новій версії за художнім значенням бути адекватною оригіналу.

«Старий замок» М. Мусоргського і є таким твором, який обрав С. Баштан для перекладення.

Перші п'ятнадцять тактів у фактурному викладі змін не зазнають; верхній голос із самого початку виконується в перекладенні правою рукою і залишається в такому ж виконанні, плавно перейшовши в середній. У подальшому викладенні (7, 8 та ін. тт.) перший голос звучить у правій руці разом із середнім.

Починаючи з 16 такту, переноситься на октаву вище середній голос для зручності виконання, знову ж, правою рукою у бандурному варіанті (16–21 тт. і перша половина 22 т.). З другої половини 22 такту середній голос знаходить місце в середині акорду правої руки, будучи перенесеним на октаву вгору. У другій половині 25 такту фактурна побудова перекладення повертається до оригінальної; з 29 до 45 тактів середні голоси фортепіано пропускаються в перекладенні, – частково вони наявні в насичених акордах правої руки, що забезпечує разом з остинатним басом незмінність характеру звучання.

Середній голос, що є темою, починаючи з 46 такту до 50 включно, переноситься у бандурному варіанті на октаву вище для виконання правою рукою.

У 51, 52 тактах і половині 53 середній голос знаходиться в тому ж положенні, що і в оригіналі, а в другій половині 53 такту і на початку 54 його

графічне положення змінюється – з басового переноситься у скрипковий ключ, саме ж звучання не змінюється. З 56 такту до першої половини 68 середні голоси пропускаються у бандурному варіанті, але вони наявні в акордовій побудові партії правої руки октавою вище, тому звучання залишається незмінним.

Починаючи з 70 такту і до закінчення твору, фактура викладу і музичний матеріал залишаються адекватними середній частині (з 50 т.). Бас протягом усього твору – остинатний. У результаті перекладення відтворює художньо-емоційний зміст оригіналу.

І. Альбеніс. «Астурія». Перекладення С. Баштана (Додаток Б, приклад 4)

Вибір творів для перекладення на бандуру з інших інструментів – це чи не найголовніше завдання перекладача.

Щоб гідно втілити задум, ідею та художню вартість оригіналу в нових темброво-інструментальних умовах, необхідно творчо враховувати як фактурні, так і інтонаційні, темброві, технічні можливості бандури відносно твору, що перекладається. Як уже згадувалося раніше, класична клавесинна, гітарна музика як струнно-щипкова музика вдало підходить для відображення її суті на бандурі як на струнно-щипковому інструменті.

Музика «Астурії» І. Альбеніса, побудована на іспанських мотивах, має яскраво виражений гітарний характер. За своєю фактурою вона здатна при перекладенні на бандуру зберегти художню цінність оригіналу.

У перекладенні С. Баштана «Астурія» І. Альбеніса набула зручного вигляду для виконання на бандурі без суттєвої фактурної зміни. У місцях, де весь музичний матеріал перенесено в праву руку, аплікатура, позначена автором перекладення, сприяє невимушеному виконанню музичного матеріалу (1–4 та ін. тт.).

Періодично застосовується прийом харківського способу гри для дотримання фактури оригіналу і зручності виконання (17–30 та ін. тт.). Харківський прийом ужито у вищезгаданих тактах, виходячи з прозорості

фактури, технічно простої будови басового голосу і його високого розташування для того, щоб зберегти послідовність його руху, реєстрового розміщення.

У перекладенні застосовано також спосіб зміщення за горизонталлю на одну шістнадцяту пізніше, що не призводить до суттєвої зміни викладу та сприяє зручності виконання (26–45 тт.).

В епізодах, де подвоєння мелодії в оригіналі проводиться через октаву, автор перекладення застосував звуження фактури до октавного викладу, – через неможливість охоплення бандуристом обох ярусів (63–77, 92–94, 104, 105, 115–118, 120, 121 тт.). Епізодично здійснено редукцію басового голосу (117, 118 тт.) та ампліфікацію (147 т.).

Звучання нової версії «Астурії» І. Альбеніса завдяки вдалому пристосуванню музичного матеріалу до нових тембрових умов не змінює змісту та ідеї оригіналу.

Е. Гріг. «Народна пісня». Перекладення С. Баштана (Додаток Б, приклад 5)

Характерною особливістю цього твору є майже повна відповідність фактури оригіналу можливостям бандурного виконання. Очевидно, що вдало підібраний твір для перекладення потребував відповідної редакції з незначними змінами окремих деталей твору. Сюди входять загальні прийоми перекладення, як, скажімо, перекладення басового голосу октавою вище чи нижче (1–3, 15, 16 та ін. тт.), редукція баса (16, 17 тт.), перенесення окремих звуків середнього регістру з лівої руки оригіналу в праву руку перекладення (2–4 та ін. тт.), пропущення окремих середніх голосів (16, 18 тт.) Ці незначні зміни свідчать насамперед про редакцію як один із простих видів перекладення, що не потребує значних змін тексту оригіналу і забезпечує адекватність звучання перекладення авторській версії твору в нових темброво-інструментальних умовах.

А. Вівальді. Тріо-концерт g-moll per Liuto (Chitarra), Violino e Violoncello (F. XVI, № 4) у транскрипції Л. Коханської (Додаток Б, приклад б)

Основними аспектами, які необхідно враховувати при створенні будь-якої транскрипції, є інтонаційно-виражальні особливості кожного інструмента, його фактурні можливості й темброва подібність. Власне, співвідношення цих фактів і визначає вибір автором того чи іншого способу перекладення (від простого редагування до розгорнутої транскрипції).

Перша частина тріо – *Andante molto*, відкривається яскравим викладенням теми *tutti*. Бандура, на наш погляд, надає виконавцю відмінні можливості для повноцінної художньо-стильової інтерпретації цієї теми на бандурі, як і на інструментах оригіналу, можливий повний контроль над звуком протягом усього його звучання. Застосовано будь-яку міру атакування: від м'якого оксамитового *piano* до дзвінкого звучання *sforzandissimo*, здійснено різноманітні маніпуляції зі звуком або звуковою фразою – *crescendo*, *diminuendo*, повний контраст до закінчення – від зриву, способом приглушення струни, до м'якого затухання в тиші.

У партії правої руки повністю збережено скрипковий текст, але їй доручено також виконання гітарної функції – обидві ці функції повноцінно в ній реалізовані.

Партія лівої руки – партія віолончелі – є ніби ритмічним і гармонічним стрижнем, на який нанизується основний тематичний матеріал.

До основних засад перекладення скрипкової музики належить ампліфікація, тобто октавне подвоєння, оскільки звучання скрипки більш насичене відносно бандури, а октавність певною мірою компенсує недостатність сили звучання. Такий прийом характерний для цілого бандурного перекладення тріо (1–3 та ін. тт.). Крім того, до октав додаються гармонічні звуки, які сприяють більш наповненому звучанню (1, 2, 8 та ін. тт.) *Andante molto*.

Одночасно партія віолончелі переноситься у ліву руку бандуриста, в рамках діапазону бандурних басів.

Інколи застосовуються пропуски (для зручності виконання верхніх голосів скрипки), хоча реально вони звучать при відсутності демпферування бандури у кожному першому тоні тріолей (10–12 тт. *Andante molto*). Фактура у вказаних тактах бандурного перекладу тотожна оригіналу.

Пропущення (для зручності виконання акордів у 19–24 тактах на сильних і відносно сильних долях) не змінює звучання твору. Адже ці звуки присутні у гармонічних фігураціях і реально звучать при відсутності демпферування на бандурі.

Таким чином, бандура повноцінно замінює камерний склад, тобто поєднує в собі всі елементи фактури (мелодію, бас, акомпанемент, підголоски).

Не менш важливо відзначити розробку мелосу повільної середньої частини – *Largetto*. А. Вівальді експонує зразок мелодії найширшого дихання. Темброве забарвлення дуже нагадує лютню, тому завдяки своїй наспівності й кантиленності ця частина звучить автентично стилістично в бандурному трактуванні, де дотримано ті принципи перекладення, що дозволяють наблизити до звучання оригіналу. Збереження фактури викладення матеріалу методом октавних подвоєнь у правій руці бандури (20 та ін. тт.), октавних перенесень, – партія віолончелі переходить у ліву руку, як і в попередній частині октавою нижче, додаванням гармонічних звуків (20–27 тт.) створює адекватність звучання транскрипції відносно оригіналу. Характер звучання дещо нагадує патетичну скорботу вівальдівських сарабанд.

Особливої уваги А. Вівальді надає фіналу; його цікавить спрямованість форми твору. Якою б формою фіналу А. Вівальді не закінчував цикл, характер музики постійно перетворюється, набуваючи яскравої віртуозності, стрімкості темпів (*Presto* або *Allegro*), інструментального блиску, тобто концертного характеру. Це цілком відноситься і до фінального *Allegro*.

Вівальді приходить тут до ідеї концертно-віртуозного фіналу, демонструючи типи віртуозної фактури.

Однією з особливостей перекладення для бандури є додавання октавних подвоєнь до мелодичного голосу в 1-й і 3-й частинах. Це дозволяє краще передати рішучий характер звучання, тому що компенсує деякі тембральні відмінності бандури від струнної групи, які звичайно ж наявні. Хоча у фіналі автор транскрипції іноді зводить ці подвоєння до однієї октави і випускає деякі середні голоси (1–3 та ін. тт.) з метою полегшення фактури при швидкому русі, а також підкреслення стрімкості, легкості та певної граційності.

Отже, в цій транскрипції Тріо-концерту А. Вівальді з камерного складу (скрипка, лютня, віолончель) на бандуру Л. Коханська застосувала такі типові прийоми, як згущення і розрідження фактури, октавні подвоєння – ампліфікація, пропущення деяких середніх голосів, октавні перенесення з метою збереження повноцінного художнього звучання твору.

Отже, комунікативність музики, що закладена в тріаді композитор – інтерпретатор – слухач доповнюється ще однією комунікативною ланкою – перекладач. У цьому випадку такою ланкою виступає транскрипція Л. Коханської Тріо-концерту А. Вівальді, збагачуючи бандурний репертуар безсмертними творами класика.

Й. С. Бах. Органна прелюдія і фуга а-moll. Перекладення Л. Коханської (Додаток Б, приклад 7)

Твори Й. С. Баха, написані для органа, завжди виконувалися і на клавесині. Оскільки клавесин за звучанням подібний до бандури, то естетично правомірним є перекладення деяких творів на бандуру. Вибраний для перекладення твір за фактурною побудовою досить зручний для перекладення на бандуру.

Тональність твору а-moll не потребує транспозиції, оскільки вона входить у коло зручних тональностей для бандури.

Діапазон Органної прелюдії та фуґи не виходить за межі бандурного. При перекладенні застосовано метод перенесення голосів із лівої руки ориґіналу в праву руку на бандурі, що є типовим для багатьох перекладень. При цьому саме звучання твору не зазнає змін; фактура лишається незмінною. Застосування харківського способу гри дозволяє виразно провести тему (3 і частково 4 та ін. тт.). Випущення деяких середніх голосів правомірне, адже вони знаходяться в гармонічному фоні фігурацій (4, друга половина 5–7 та ін. тт.). Басовий голос переноситься октавою нижче (6–8 та ін. тт.).

Зважаючи на реґістровість органа й клавесина, таке перенесення не змінює звучання ориґіналу.

Фуґа. Виклад музичного матеріалу в ориґіналі, його фактурна структура, діапазон (з урахуванням подібності звучання клавесина і бандури) є тим зразком вибору твору для перекладення, що є першою умовою успішності цього процесу.

Перші дванадцять тактів фуґи не потребують жодних фактурних змін при перекладенні. У наступних тактах партія лівої руки клавесина системно виконується на бандурі лівою рукою харківським способом та правою рукою (12–14, 17–19 та ін. тт.). Перенесення басового голосу, позмінно октавою нижче, застосовано, починаючи з 34 такту і до кінця фуґи.

Раціональне перенесення музичного матеріалу з лівої в праву руку бандурної версії, незначні пропуски середнього голосу, харківський спосіб гри, перенесення басового голосу на октаву нижче – характерні особливості перекладення Органної прелюдії та фуґи Й. С. Баха. При цьому фактура та звучання в перекладеному варіанті не зазнали жодних змін.

С. Франк. Прелюдія, фуґа і варіація, ор. 18. Перекладення для бандури Л. Коханської (Додаток Б, приклад 8)

Музика С. Франка приваблює своєю красою, узагальненістю та інтелектуалізмом. Як композитора-мислителя його характеризують філософська заглибленість, ясний розум, вишуканий смак і майстерність висловлювань.

Ці риси у музиці С. Франка, очевидно, спонукали Л. Коханську до перекладення на бандуру його Прелюдії, фуги і варіації.

Характерною особливістю цього перекладення є збереження стилю і форми викладу музичного матеріалу відповідно до оригіналу.

Для багатьох перекладень фортепіанних творів для бандури властиве перенесення в праву руку музичного матеріалу, що міститься в лівій руці фортепіано, або ж застосування харківського прийому бандурної гри.

У цьому творі прийом такого перенесення є основним, починаючи з перших тактів прелюдії і до її кінця, тобто регістровий злам басового голосу. У лівій руці залишається викладення басової партії в одну октаву замість двох (як в оригіналі) у межах діапазону бандурних басів, тобто застосовано прийом редукції.

Для зручності виконання в 16 такті у правій руці залишається один звук – *Fis*, замість октави. Такий же октавний пропуск є і в 18 такті. У багатьох місцях перекладення, перенос із лівої руки фортепіано в праву руку бандури утворює дециму, що не викликає труднощів під час виконання. Часто окремі звуки, що в лівій руці оригіналу, переносяться на октаву вище в партію правої руки перекладення, що не порушує автентичності авторського викладу тексту (22 т.).

У партії правої руки, в 28 такті перекладення, редукція є правомірною, оскільки не суперечить оригінальному звучанню.

Пропущення акордових звуків у 30 та інших тактах і редукція у 31, 32 та багатьох інших тактах (завдяки відсутності демпферації) створює враження педальності звучання, внаслідок чого гармонічні акорди не зазнають суттєвих змін, а звучання перекладення залишається в інших тембрових обставинах незмінним.

У 41–46 тактах і частково в 47 відбувається перенесення верхнього голосу вниз, але загальна структура перекладення не суперечить оригіналу, тому звучання залишається без істотних змін.

У Lento (у перекладенні) випущено каденції через фактурну невідповідність бандурі.

Фуга. Експозиція теми оригіналу зі скрипкового ключа правої руки переноситься у перекладенні в басовий ключ, але виконується правою рукою. У 9 такті тональна відповідність (разом із протискладенням) подібно до оригіналу також об'єднується в правій руці.

Починаючи з 17 такту, почергово з правою використовується гра лівою рукою – прийом харківського способу, що сприяє незмінності тембру бандурного звучання.

Починаючи з 19 такту, тема звучить октавою вище експозиційного показу; прозоре фактурне викладення сприяє виразності звучання. Тут спостерігається позмінне застосування харківського способу гри лівою рукою одночасно з правою, завдяки чому всі голоси фуги звучать пропорційно й виразно.

Виклад теми в басовому голосі у бандурному перекладенні редукується, але, незважаючи на однооктавне звучання, тема звучить збалансовано; педальність не порушується завдяки раціональному використанню відсутності демпферації в бандурному звучанні. З цієї ж причини виразно звучить (незважаючи на редукцію баса) органний пункт в інтермедії – 35, 36, 37, 38 такти. Фактурний виклад залишається незмінним, неперевантаженим, незважаючи на перенесення в праву руку матеріалу, що міститься в лівій руці оригіналу.

Редукція баса та теми (43–49 тт.), тобто проведення теми в одну октаву, істотно звучання не змінює в плані виразності, хоча і зменшує його масштабність.

В інтермедії (50, 51 тт.) випущено середні голоси одночасно з редукцією баса, що допускається в перекладенні, але не змінює в гармонічному і фактурному відношеннях музичного матеріалу, а також не призводить до видозміненого звучання фуги.

Педальне викладення теми в перекладенні (52–59 тт.) з майже автентичною фактурою оригіналу забезпечує незмінність викладу, за винятком деяких пропущених гармонічних середніх голосів та редукованих басів, завдяки чому зберігається художня цінність оригіналу.

Фактури оригіналу і перекладення залишаються незмінними до кінця фуги, хоча пропускаються деякі середні гармонічні голоси, редукуються бас та верхній голос. Завдяки природній відсутності демпферації педальність звучання залишається протягом усієї фуги.

Варіація. Варіація (від лат. *variatio* – зміна, різноманітність) – музична форма, в якій тема викладається повторно зі змінами у фактурі, ладі, тональності, гармонії, співвідношенні контрапунктуючих голосів, тембрі тощо.

Варіація С. Франка побудована на темі прелюдії.

Перекладення матеріалу, що міститься в партії лівої руки оригіналу в партію правої руки перекладення, властиве цілій варіації, починаючи з її початку й до самого кінця. Спостерігається також редукований бас через неможливість виконувати бас в октаву внаслідок специфіки інструмента бандури (1–3 та ін. тт.). Пунктирований бас у перекладенні, як і в оригіналі, дозволяє виконувати фігурації зв'язно – *legato*, завдяки відсутності демпферації в бандурі (9, 10 та ін. тт.).

Очевидно, для зручності виконання, починаючи з 30 такту, пропускаються середні голоси, редукуються октави, залишаючи звучати незмінною мелодію. Середина заповнюється гармонічними фігураціями, як і в оригіналі.

Заключний акорд варіації в перекладенні, незважаючи на записаний тільки один звук, звучить повністю завдяки подовженості звучання гармонічної фігурації з попереднього такту. Відсутність демпферації як своєрідної педалі й забезпечує це звучання. Одночасно редукується бас, що спостерігається протягом усього перекладення згадуваної варіації.

У цьому перекладенні застосовано багато прийомів: редукція, пропущення середніх гармонічних голосів, ампліфікація, перенесення матеріалу з лівої руки в праву, педальність для збереження стилю оригіналу, його якісного і переконливого звучання.

М. Лисенко. «Елегія». Перекладення Л. Коханської (Додаток Б, приклад 9)

Глибоко національна музична спадщина М. Лисенка, його знання української народної пісні, щира зацікавленість кобзарством є безперечним стимулом до перекладення багатьох його фортепіанних творів на бандуру.

Мелодичність звучання «Елегії», що споріднює її з українським мелосом; фактурний виклад – зручний для виконання на бандурі; можливість успішного вирішення педалізації способом подовженого звучання басового голосу – партії баса в лівій руці, дає беззаперечні підстави для перекладення цього твору на бандуру.

Звучання «Елегії» в перекладенні Л. Коханської в цілому адекватне фортепіанному твору М. Лисенка і за своєю художньою цінністю відображає таку ж художню спрямованість і кінцевий результат, як і оригінальна версія.

У перших трьох тактах перекладення фактура лишається незмінною, як і в фортепіанному оригіналі. У четвертому і наступних тактах музичний матеріал, що є у лівій руці фортепіано, перенесено у праву руку бандури з частковим застосуванням харківського способу гри. Педалізація басового голосу вирішується методом його подовження – 5, 6, 7 та інші такти подібної фактури.

Ліги, що створюють певний часовий проміжок, сприяють вільному виконанню перенесеного музичного матеріалу в праву руку бандури – 5, 6 та інші фактурно подібні такти. Верхня нота фортепіанного октавного баса часто переноситься в партію правої руки бандури (4–7 та ін. тт.) способом редукції до октавного унісону нижнього басового голосу. Однак у більшості випадків збільшується його тривалість із метою відображення педалізації (5–14 та ін. тт.).

Для полегшення виконання і збереження авторських штрихів оригіналу в перекладенні застосовується штрих «арпеджіато» – 11 такт при широкому октавному розташуванні, коли «Fis» малої октави оригіналу перенесено у праву руку бандури.

Прийом перенесення голосів з лівої руки фортепіано у праву руку бандури та редукція басового голосу спостерігаються, як і у вищезгаданих випадках, у 14 такті. Водночас редукований бас збільшується у тривалості з метою педалізації. Слід зауважити, що перенесення музичного матеріалу з лівої руки оригіналу у праву руку бандурної партії є характерним для всього твору.

Системними є редукція басового голосу та його подовження, що вирішує проблему педалізації.

Зміна реєстрового звучання – перенесення музичного матеріалу на октаву нижче у праву руку бандури (16, 17 та перша доля 18 тт.), викликане відсутністю у бандурному діапазоні певних нот, і є правомірним та відповідає базовим засадам перекладення.

Часткове перенесення басового ходу оригіналу на октаву вище, у праву руку бандурної партії у 20 такті, не змінює характеру звучання, а авторський штрих «арпеджіато» – на першу долю, у партії баса, авторка застосувала у перекладенні до всього акорду, – для забезпечення зручності виконання.

Харківський спосіб звуковидобування на приструнках лівою рукою застосовано у 28 такті партії бандури.

Перенесення басового голосу октавою вище з одночасною редукцією спостерігаємо у 31 такті (остання доля).

У 33 такті басові «D», «H», «E» малої октави переносяться октавою вище в праву руку бандури, не порушуючи фактурної цілісності, при цьому бас у бандурній партії для педалізації звучання подовжується, як і в багатьох інших тактах «Елегії».

При перенесенні музичного матеріалу фортепіанної версії у праву руку бандурного варіанту в 36 такті в акорді «A» малої октави «C», «E» першої

октави нота «А» малої октави переноситься вниз, в «А» великої октави басового голосу терція «С» переноситься на октаву вище, «Е» першої октави лишається на місці, що не спричиняє змін у звучанні, незважаючи на широке розташування акорду.

У 37 такті перекладач скористалася авторською лігатурою – для зручності виконання перенесеного музичного матеріалу з лівої руки фортепіано у праву руку бандури.

Таке ж застосування авторської лігатури, що допомагає незмінності фактурного викладу у перекладенні та зручності виконання, властиве цілій бандурній версії.

І знову ж, перенесення музичного матеріалу октавою нижче у праву руку бандури, що є регістровим зміщенням, має місце у 40, 41 та першій долі 42 такту.

Редукція баса застосовується протягом усього твору в межах бандурного діапазону. Решта тактів за способом перекладення тотожні попереднім.

Проаналізувавши перекладення «Елегії» М. Лисенка Л. Коханською, можна констатувати, що для перекладення вибрано вдалий твір за фактурою, і в кінцевому результаті його звучання (що багаторазово апробоване у концертному виконанні) має в собі ті ж художні цінності, що й в оригіналі, хоча у своєрідному тембровому забарвленні.

Крім цього, варто підкреслити, що методи перенесення музичного матеріалу оригіналу лівої руки у праву руку бандурного варіанту (редукція баса, зміна регістру звучання, раціональне використання авторських лігатур, вирішення завдань педалізації способом подовження басового голосу) характерні для всього перекладеного твору «Елегії» М. Лисенка.

В. Барвінський. «Прелюдія». Перекладення П. Чухрая (Додаток Б, приклад 10)

Вибір перекладачем «Прелюдії» В. Барвінського зумовлений, очевидно, простотою викладення матеріалу, насамперед його художньо своєрідним колоритним звучанням.

У перекладенні цього твору для двох бандур П. Чухрай застосував схему перенесення музичного матеріалу лівої руки оригіналу в партію правої руки другої бандури. Такий спосіб перекладення властивий цілій прелюдії (1, 2, 3 та ін. тт.).

У деяких місцях цього твору в праву руку бандури переносяться середні басові голоси (інколи октавою вище 44 т.); епізодично здійснюється редуція вгору басового та середніх голосів (22–28, 44–47 тт.).

Октавне перенесення верхнього голосу вниз (51–57 тт.) зумовлене бандурним діапазоном і не спричиняє зміни звучання нової версії порівняно з оригіналом. Завершується прелюдія акордами двох бандур, що відповідають акордовому викладенню в оригіналі. Певною мірою збагачує і доповнює народність звучання твору В. Барвінського характерний бандурний тембр.

Р. Шуман. «Чому?». Перекладення П. Чухрая (Додаток Б, приклад 11)

Перекладення П. Чухрая на бандуру фортепіанного твору Р. Шумана «Чому?» насамперед характеризується дотриманням авторської фактури та розподілу голосів у правій та лівій руках, результатом чого є досягнення автентичності з авторським звучанням, незважаючи на інший тембр.

Починаючи з перших тактів (1–3 тт.), перенесення музичного матеріалу з лівої руки оригіналу у праву руку в перекладенні не створює труднощів у виконанні, є зручним і не змінює фактури основної версії (1–3, 7 та ін. тт.).

Басові звуки, педальні на фортепіано, подовжуються на бандурі завдяки своєрідній специфіці інструмента – відсутності демпферації (1–3 та ін. тт.).

Епізодично використовується харківський спосіб гри, що допомагає повному виявленню мелодичних і гармонічних голосів (5–8, 13 та ін. тт.).

Довгі, заліговані ноти дають можливість (у часовому відношенні) без труднощів виконувати музичний матеріал, перенесений з лівої руки оригіналу в праву руку в бандурній версії (3, 4, 15, 16 та інші такти).

Автор перекладення вдало підібрав твір для власної версії. Насамперед звучання перекладення є одночасно і цікавим за тембровим втіленням, і відтворює художній зміст і задум Р. Шумана.

В. Косенко. «Гавот». Перекладення П. Чухрая (Додаток Б, приклад 12)

Цей твір є одним із художніх творів (так би мовити, з 11 етюдів), які В. Косенко написав у формі старовинних танців.

Як відомо, у давнину такі твори виконувалися на клавесині чи клавикорді. Звучання цих струнно-щипкових інструментів подібне до звучання бандури, оскільки звуковидобування великою мірою споріднене з бандурним (перка – нігті). Тому вибір твору для перекладення на бандуру цілком доцільне.

Значне місце в перекладенні П. Чухрая посідає метод застосування харківського способу гри лівою рукою на бандурних приструнках нотного матеріалу, що є в лівій руці оригіналу (1–4, 11, 12, 26–29, 42–9 та інші такти). Такий прийом гри сприяє збереженню фактури авторської версії та звучання оригіналу.

Типовим для багатьох бандурних перекладень є перенесення матеріалу лівої руки фортепіано в праву руку бандури. Ця особливість характерна і для цього перекладення (4, 5, 9, 12, 13, 29, 30, 39, 42, 56, 59 та інші такти).

Автор перекладення широко застосовує і редукцію баса в межах бандурного діапазону, що все рівно не змінює характеру звучання нової версії відповідно до оригіналу (7, 8, 14–17 та інші такти).

Пропуски середніх голосів, що використовуються як у класичних перекладах, так і в сучасних, не впливають на характер звучання оригіналу і застосовуються при неможливості охопити на бандурі два яруси звучання

обома руками. При цьому один зі звуків редукується октавою нижче в басовий голос (20–24, 26 та інші такти).

У багатьох випадках паузи та тривалі ноти (в часовому відношенні) дають можливість виразно проводити підголоскову тему, застосовуючи харківський прийом гри (44–48 та інші такти).

У перекладенні П. Чухрая епізодично застосовується і прийом ампліфікації (77, 81 тт.).

Усі проаналізовані методи автора перекладення свідчать про раціональне використання фактурних, тембрових, педальних можливостей бандури, результатом чого стало звучання, близьке до композиторської версії, автентичного відображення ідеї та змісту твору.

Л. Посікіра упорядкувала власні перекладення у двох збірниках: «Інструментальні твори зарубіжних композиторів в перекладенні для бандури».

У цих збірниках Л. Посікіра помістила низку власних перекладень творів композиторів епохи бароко. Це сонати Д. Скарлатті, Д. Чімарози, Г. Ф. Генделя, Дж. Тартіні, Д. Кампаньйолі, Й. С. Баха, а також Л. ван Бетховена та ін.

З неповного переліку всіх перекладених творів візьмемо лише деякі для аналізу прийомів перекладення. Доречно зазначити, що тут використано базові принципи перекладення, серед яких – редукція баса, перенесення середніх голосів із лівої руки фортепіано в праву руку бандури, пропуск окремих середніх голосів, октавні перенесення, застосування харківського способу гри в окремих епізодах.

Д. Скарлатті. Соната F-dur (Додаток Б, приклад 13)

Музика цього твору прозора, не перевантажена фактурно, з типовою для стилю бароко мелізматикою, звучить світло і радісно.

Переклавши цей твір для бандури, Л. Посікіра не порушила його ідейно-художнього задуму. Проаналізуємо цю роботу докладно, порівнюючи її з оригіналом.

Слушним буде зауваження, що тональність оригіналу не потребує транспозиції, оскільки є зручною для виконання на бандурі. У фортепіанному викладенні перші чотири такти виконуються двома руками. Автор перекладення, користуючись прийомом перенесення, зводить октави для виконання однією правою рукою, що не спричиняє технічних труднощів. Цей прийом застосовується при перекладенні всього твору. У місцях, де октавні ходи йдуть донизу, з'являється можливість залучати ліву руку для гри на басах (7 т.). Доцільно зазначити, що мелізматика повністю розшифровується (згідно з бароковим стилем) для уникнення виконавцями її неправильного тлумачення.

Перенесення басового голосу октавою нижче, для гри лівою рукою, застосоване у 28–35, 44, 45, 73, 74, 76–78, 80, 93, 94, 95 тактах, та редукція баса в останньому такті сонати завдяки перенесенню одного басового звука в праву руку. Прийом перенесення з лівої руки фортепіано у праву руку бандури застосовується і до не басових середніх голосів (6, 7, 10–18, 20–44, 51, 52, 54, 59, 63–78, 80–83, 85–91 та ін. тт.). У 93 такті, крім октавного перенесення, застосовано пропуск одного голосу, очевидно, з метою легкого звучання басового ходу. У 97–104 тактах при одночасному перенесенні середнього голосу в праву руку застосовується харківський спосіб гри лівою рукою на приструнках.

Комплексне творче використання згаданих прийомів перекладення надало новій версії художньої цінності оригіналу, що апробовано завдяки прилюдному виконанню.

А. Кореллі. Сарабанда для двох скрипок і фортепіано (Додаток Б, приклад 14)

Як зазначено в збірнику, де розміщено цей твір, мета перекладення – розширення репертуару бандуристів та кола художньо-виражальних і технічних засобів на бандурі. Адже при використанні суміжних мистецтв розвивається, збагачується не тільки культура виконавства, а й технічні,

виражальні засоби бандури, покликані вирішувати нові, нестандартні завдання.

Серед перекладень різних авторів з фортепіано, арфи, гітари та інших інструментів перекладення на бандуру творів композиторів, які писали для скрипки, набуває все більшого поширення, адже скрипкова музика багата своєю виразністю та наближається за своїм звучанням до людського голосу. Скрипка була витвором епохи бароко, і тодішні композитори багато писали для неї.

Твір «Сарабанда» А. Кореллі написано для двох скрипок і фортепіано в цю ж епоху.

Початок роботи над перекладом починається з вибору зручної тональності, що в цьому випадку зручна для бандури (e-moll) та аналізу фактурних особливостей, які не повинні бути перепорою у перекладенні. Адже не всі твори підходять для адаптації на бандуру. Отже, при аналізі «Сарабанди» фактура, гармонія і загальна побудова надаються для перекладення на бандуру, чим, на наше переконання, і скористалась авторка перекладення Л. Посікіра.

Короткий вступ фортепіано простий за фактурою і не потребує жодних змін, хіба що перенесення басового голосу на октаву вниз (1 т.) і на октаву вгору (2 т.) у межах бандурного діапазону. Партія двох скрипок виписана в праву руку бандури без жодних змін. З фортепіанного супроводу випущено деякі гармонічні голоси у новій бандурній версії, що не впливають на виразність музики. Натомість створюється можливість для виразного звучання музичного матеріалу скрипок способом розрідження гармонічних сполук. В інших місцях акорди наповнюються гармонічними звуками (10, 11, 14, 17, 19, 25 та ін. тт.) для подовження звучання, адже коли довгий звук на скрипці добувається смичком, і його звучання може розвиватися, то природа звучання струн на бандурі – згасання.

Перенесення, наближення в перекладенні деяких голосів високого регістру фортепіанного супроводу до партії скрипок, ущільнює акордову

побудову в верхніх регістрах музичного матеріалу, допомагає прозорому звучанню партії скрипок, не затінюючи їх; для цього у новій версії застосовується і пропуск деяких голосів (12, 13 та ін. тт.).

У цій версії перенесення вгору та пропуск окремих голосів зазнає в деяких місцях і партія другої скрипки, не руйнуючи гармонічної та мелодичної лінії (12 та ін. тт.). Пропуски деяких голосів фортепіанного супроводу обумовлені виразним, незатіненим звучанням партії скрипки в бандурному перекладі (23 т.). Перенесення партії другої скрипки октавою нижче (24 т.), зміна її регістрового звучання музичного матеріалу першої скрипки. У 24 такті пропущено верхній голос фортепіанного супроводу, щоб не затінити голосоведення скрипки в бандурному варіанті.

Застосовується в цьому перекладенні і харківський спосіб гри (36 т.).

Підвівши підсумки аналізу перекладення «Сарабанди» А. Кореллі для двох скрипок із супроводом фортепіано для бандури, можна переконливо стверджувати про практичне застосування теоретичних базових засад у перекладеннях Л. Посікіри.

Варіант перекладення скрипкової музики на бандуру представлений **Сонатю D-dur Дж. Тартіні** (Додаток Б, приклад 15) для скрипки solo, здійснений Л. Посікірою. У цьому перекладенні застосовані ті теоретичні положення щодо введення в практику перекладень, що використовуються при перекладенні скрипкової музики для виконання на бандурі. Зокрема, заповнення октав гармонічними звуками фігурацій, звуження фактури, посилення одноголосного викладення октавним, застосування бандурних штрихів тощо.

Музика епохи бароко, особливо скрипкова, приваблює своєю красою, чарівністю мелодії, оптимізмом, знаходячи широке коло прихильників і донині. Темброве звучання бандури за своїм характером наближається до звучання інструментів тієї історичної доби – клавесина, лютні, вірджинела. Бандура здатна передати своїми виразними засобами і характер барокової музики, що в той час була дуже поширеною. Проаналізуємо ті способи

адаптації на бандуру, застосовані А. Посікірою при перекладенні Сонати D-dur для скрипки solo, композитора епохи бароко Д. Тартіні.

Оригінальна тональність цього твору не потребує транспозиції, оскільки вона зручна для виконання на бандурі. Фактура цілого твору проста за формою з діапазоном, що не виходить за рамки діапазону бандури, крім трьох тактів (139, 140, 142 тт.). У перекладенні Л. Посікіри до мелодії скрипки часто додаються гармонічні звуки, що створюють акорди в правій руці бандури, посилюючи звучання (2, 4, 6 та ін. тт.). У цей час для лівої руки, на основі гармонії акордів чи інтервалів, створюється басова лінія, що надає звучанню повноти та об'єму.

Акорди широкого звучання звужуються до меж діапазону бандури, створюючи таким чином можливість охопити правою рукою всі звуки при збереженні верхньої мелодичної лінії (12, 20, 52 тт.). Широкі інтервали замінюються акордами тісного розташування для зручності виконання способом регістрових перетворень (14, 20, 47 та ін. тт.). Часто в акордах широкого розташування нижні звуки переносяться октавою вниз для партії баса, а в правій руці залишаються інтервали замість акордів. Звучання при цьому не зазнає істотних змін (52–54, 57, 58, 61, 62, 69, 70, 85, 86, 101–104, 133–136, 149, 150, 169 та ін. тт.). Заповнення гармонічними звуками скрипкових унісонів та октав, що в перекладенні набувають акордової фактури, покликане подовжити звучання, адже на противагу скрипці, де звук тягнеться за допомогою смичка, природа бандурного звучання – згасання (9, 11, 13, 32, 112, 128, 136, 138, 141, 142, 144 тт.).

З метою посилення звучання унісони, що перетворені в новій версії на чотирьохзвучні акорди, виконуються штрихом *arpedgiato* (153, 154, 157, 158 тт.).

Як основний засіб посилення бандурного звучання акордове наповнення здійснюється в бандурному варіанті не тільки унісонів, октав, а й інтервалів оригіналу (2, 3, 6, 7, 9, 10, 17, 18, 23, 26, 28, 30, 31, 32, 37–39, 42, 44–47, 49, 50, 52, 55, 64, 91, 135 тт.).

Виходячи з аналізу методу перекладення і штрихових прийомів, нова версія оригіналу Л. Посікіри зручна для виконання на бандурі. У новій якості вона здатна передати бароковий стиль епохи, в період якої творив композитор Дж. Тартіні.

М. Лисенко. «Баркарола». Перекладення А. Омельченка (Додаток Б, приклад 16)

Перекладення А. Омельченка «Баркароли» М. Лисенка для бандури посіло чільне місце в репертуарі бандуристів. Адже українські інтонації, зокрема українська народна пісня «Пливе човен», що використана М. Лисенком як тема цього твору, в інтонаційному звучанні бандури, безперечно, є доцільною.

У своєму перекладенні А. Омельченко застосував як загальні прийоми перекладення, так і свій індивідуальний підхід, творчо пристосовавши музичний матеріал для виконання на бандурі з її інтонаційними і фактурними можливостями.

Перекладення від перших тактів відзначається прозорістю і тембровістю звучання завдяки дотриманню фактури і ненасиченості гармонії.

Редукція баса (1–4 та ін. тт.) не перевантажує гармонічного складу п'єси, оскільки окремі ноти, що переносяться з лівої руки фортепіано в праву руку бандури, не згущують акордового звучання, роблячи його легким і колоритним (1–4 та ін. тт.).

Через неможливість охопити весь матеріал фортепіанного оригіналу технічними засобами бандури перекладач пропускає окремі акордові голоси, що не впливають на характер звучання порівняно з оригіналом (5, 6 та ін. тт.).

Фігурації, що знаходяться в лівій руці фортепіано і переносяться в праву руку бандури, є зручними для виконання з характерною для бандури педальністю звучання (відсутність демпферації) (7–14 та ін. тт.).

Ці фігурації періодично переносяться октавою вище в праву руку бандури, наближуючись до звучання теми, що проходить у високому регістрі (13–18 тт.) Прозорість звучання при цьому не змінюється.

Редукція басового голосу вгору як засіб звуження меж звучання застосовується способом перенесення в праву руку бандури музичного матеріалу, що знаходиться в лівій руці оригіналу (25–27, частково 28 тт.). Такий прийом досить часто застосовується в перекладенні.

У тематичному матеріалі оригіналу, що розташований у середньому та високому регістрах фортепіано (через неможливість виконувати його на бандурі), автор перекладення переносить нижній голос на дві октави вниз для розміщення на басах, залишаючи на місці для гри на приструнках решту голосів (37–41 тт.). Такий виклад матеріалу є зручним для виконання. Редукція басового голосу октавою нижче призводить до розширеного викладу музичного матеріалу та розрідженості фактури, що у цьому випадку є доцільним (50 т.).

Коли між фігурованим басом, зокрема хроматичної будови, та іншими голосами музичної тканини є значний розрив, автор перекладення наближає бас до інших голосів, а весь музичний матеріал переносить у більш високий регістр, щоб створити можливість виконання однією правою рукою на приструнках харківським способом (51, 52 тт.).

Редукцію баса перекладач застосовує при октавному викладі басової лінії, залишаючи одноярусний виклад тих звуків, що вміщуються в діапазоні бандурних басів (1–3 та ін. тт.).

Використання пауз та тривалих звуків чи акордів в окремих голосах при більш насиченій фактурі оригіналу дають можливість виконувати правою рукою двоярусний виклад матеріалу і таким чином розширювати загальний діапазон твору. Такий варіант бандурного викладу дозволяє підкреслити окремі голоси та сприяє більш виразному виконанню (7, 8 та ін. тт.).

Застосування А. Омельченком цілого комплексу прийомів перекладення, творчий підхід до розв'язання фактурних складностей дозволили автору нової версії передати звучанням бандури інтонаційне багатство національного колориту «Баркароли» М. Лисенка.

П. Чайковський. «Баркарола». Перекладення А. Омельченка
(Додаток Б, приклад 17)

Перекладення А. Омельченка для бандури «Баркароли» П. Чайковського, написаної для фортепіано, характеризується застосуванням прийомів, які використовують й інші автори перекладень. До них можна віднести і перенесення голосів з лівої руки в праву, пропуски середніх голосів, редуцію баса вниз, згущення фактури у верхньому регістрі і, при збереженні характеру звучання в нових інструментальних умовах, відтворення авторської ідеї твору.

Починаючи з перших тактів, автор перекладення застосовує прийом перенесення голосів із лівої руки фортепіано в праву руку бандури. Цим прийомом забезпечується автентичність фактури оригіналу і перекладення. Проведення мелодичних голосів є виразним і не губиться (1, 2, 3 та інші такти). Бас редукується октавою вниз, не впливаючи на характер звучання (5 та інші такти).

Гармонічні середні голоси, що переносяться октавою вище з лівої руки оригіналу в праву руку перекладення, звучать прозоро, оскільки вони знаходяться у вищому регістрі (наприклад, 27 такт, третя доля). Пропущений нижній звук акорду в правій руці не змінює гармонічного складу акорду, повторюючись у верхньому голосі (29 та інші такти).

У середній частині «Баркароли» «*rosso più mosso*» в перекладенні позначено «трохи швидше», а в 40 такті з'являється додаткове темпове позначення автора перекладу «швидко, весело», чого немає в оригіналі.

Відсутні також динамічні позначення в цій же середній частині (*p* та *rosso a rosso crescendo* – 32–33 такти, а також в 38 такті *crescendo*). На нашу думку, такі упущення робити не слід, а дотримуватися авторських динамічних та штрихових позначень. Властивістю перекладення цієї частини «Баркароли» є періодичне редукування басового голосу октавою нижче та перенесення середніх гармонічних голосів у праву руку перекладення без зміни фактури викладу.

Трапляється також перенесення середніх голосів октавою нижче в ліву руку бандури (37 та ін. тт.). Відсутність демпферації створює характерну для бандури педальність звучання, що сприяє подовженню окремих голосів.

Наповненість акордів правої руки перекладення є наслідком перенесення деяких середніх звуків лівої руки оригіналу в праву руку нової версії (40–42 та ін. тт.). Ці звуки не створюють згущеного звучання, оскільки знаходяться у верхньому регістрі та звучать прозоро.

Останні два такти середньої частини (50, 51 тт.) мають дещо видозмінену регістрову фактуру, очевидно, з огляду на специфіку бандури, коли неможливо охопити акордне виконання двома руками. Однак за штриховими та мелодичними ознаками викладення є майже незмінним і забезпечує автентичність звучання.

Останній частині «Баркароли» П. Чайковського в перекладенні А. Омельченка властиві редакторські позначення характеру (енергійно – 52 такт), що відсутнє в оригіналі, позначення темпу (темп I – 53 такт), що в оригіналі італійською *Tempo I*, а також інші позначення динамічних відтінків – *mf* замість *f*.

Якщо зважати, що автор перекладення може бути одночасно і тлумачем твору, то подібні зміни допустимі.

Способи перекладення останньої частини багато в чому однакові, тотожні перекладенню першої частини «Баркароли», а також усього твору взагалі. Спостерігаються прийоми перенесення музичного матеріалу з лівої руки оригіналу в праву руку перекладення, окремих звуків октавою вище в праву руку (74 такт), згущення матеріалу у середньому регістрі (67 такт), редукція басів октавою нижче (62–63 такти), використання відсутності демпферації як педального засобу (53 та інші такти), харківський спосіб гри (97, 98, 99 такти) та ін. Інколи бувають пропуски окремих голосів через неможливість одночасно виконати мелодійні ходи або окремі звуки двома руками (наприклад, 78 такт).

Усі вказані зміни є правомірними і належать до тих, що не змінюють художньої цінності оригіналу в новій версії, незважаючи на інше темброве середовище.

М. Глінка. Варіації на тему Моцарта. Перекладення А. Омельченка
(Додаток Б, приклад 18)

Цей твір М. Глінки існує у двох варіантах: перша версія (1854 р.) та друга скорочена і змінена автором (1856 р.).

У певних епізодах автор перекладення використав фрагменти обох варіантів.

За основу в перекладенні взято другу версію.

Необхідно зазначити, що М. Глінка, пишучи свої варіації, мислив як арфовим, так і фортепіанним тембрами звучання.

«Слідом за варіаціями на тему з опери Вейгеля «Швейцарська родина» написав варіації для арфи і фортепіано на тему Моцарта... Це були перші мої спроби в акомпануванні, хоча я ще не знав генерал-баса, і що тоді вперше познайомився з арфою, чудесним інструментом, якщо його вживати доречно».

Цитата із «Записок Глінки» (видання 1887 р., с. 17) відноситься до 1822 р., коли композитору було 18 років.

Очевидно, що автор перекладення А. Омельченко спирався на цю інформацію відносно арфи, створюючи власний переклад варіацій та керуючись арфоподібним звучанням бандури – струнно-щипковим інструментом, як і арфа. Адже фактурна і штрихова подібність (арпеджіато) властиві як арфі, так і бандурі, як і сам спосіб звуковидобування.

Тональність Варіацій на тему Моцарта – до-мінор – змінено на сі-мінор з метою вкластися у діапазон бандури.

Фактурний виклад теми в арфовому варіанті у перекладенні залишився незмінним завдяки подібності до бандурного викладу, хіба що деякі трьохзвучні акорди (з метою підсилення бандурного звучання) доповнилися до чотирьохзвучних.

Октавні басы оригіналу, в перекладенні редуковані до басового унісону, є тривалими за часом звучання і тому сприяють педалізації звучання. Такий характер перекладення властивий усьому твору.

У першій варіації партія лівої руки оригіналу (арфа) виконується в бандурному варіанті правою рукою завдяки шістнадцятій паузі, що створює певний часовий простір.

Октавні ходи в басовій партії арфи переносяться на октаву нижче, не впливаючи на характер звучання.

У другій варіації автор перекладення акордові звуки у лівій руці арфи замінює на одиничні басові звуки з метою збереження насиченості звучання та ритмічної пульсації. Мелодії, що проходить у партії правої руки, надається октавне подвоєння для компенсації її гармонічної насиченості.

У третій варіації наявне перенесення всієї партії арфи з лівої руки на октаву нижче для лівої руки бандури.

Четверта варіація починається в перекладенні повним ре-мажорним акордом, штрихом арпеджіато в правій руці та гармонічними фігураціями, що виконуються правою рукою в бандурному варіанті завдяки певному часовому простору за рахунок узяття першої долі фігурацій лівою рукою.

У другому та третьому тактах варіацій партія лівої руки переноситься октавою нижче. Викладення музичного матеріалу у всій четвертій варіації таке ж, як і в початкових тактах цієї варіації.

П'ята варіація у перекладенні характерна повним збереженням фактури правої руки та редукцією баса з октавним перенесенням униз. Coda має такий же характер перекладення, як і п'ята варіація.

С. Людкевич. «Листок з альбому». Перекладення А. Коломійця
(Додаток Б, приклад 19)

Композитор А. Коломієць написав чимало оригінальних творів для бандури, а також здійснив переклади на бандуру творів інших композиторів. Одним із таких перекладів є «Листок з альбому» С. Людкевича, написаний композитором для фортепіано.

Для якнайповнішого відображення художнього змісту оригіналу А. Коломієць використовує різноманітні засоби перекладення музичного матеріалу на бандуру.

Починаючи з першого такту, одноголосна мелодія підсилюється гармонією. У наступних тактах застосовується реєстровка – переміщується пасаж на дві октави вище, де наплив бандурного звучання набагато менший, ніж унизу, і таким чином мелодія не зменшується (1, 2 тт.)

Часто використовуються (при більш насиченій фактурі) паузи, тривалі звуки та акорди, що створюють можливість виконання правою рукою пасажів, написаних для лівої руки оригіналу. До речі, в перекладенні вони переносяться на октаву вище (3–6 та інші такти).

Серед інших прийомів перекладення автор здійснює переробки інтервальної конструкції короткого пасажу з метою його яскравішого проведення, оскільки цей пасаж створює фон мелодії.

Короткий початковий звук пасажу, для більш насиченого звучання, замінено тривалим басовим звуком. У пасажі, що починається з роздрібленої долі такту, басовий звук (для зручності виконання) перенесено на початок долі. Мелодія, звучання якої згасає на фоні пасажу, підсилюється акордовими звуками (6 т.).

Прийом посилення акордовими звуками згасаючої мелодії автор нової версії застосовує протягом усього твору.

Перенесення музичного матеріалу на одну або дві октави вище, ніж в оригіналі, характерне і для передостанніх тактів (11, 12 тт.) перекладення.

Твір видатного українського композитора С. Людкевича в перекладенні А. Коломійця залишився відповідним основній версії як за фактурою, так і за звучанням.

Серед сучасних українських композиторів **Іван Карабиць** увійшов у історію української музики як композитор оригінального творчого стилю зі своєрідною сучасною гармонією і манерою індивідуального творчого

письма, що певною мірою відображає внутрішній світ людини, її почуття, переживання, скажімо, навіть в історичному аспекті.

Проаналізувавши фактурну побудову **фортепіанної прелюдії № 1 Івана Карабиця** (Додаток Б, приклад 20) та врахувавши фактурні можливості бандури, **перекладач (Тарас Яницький)** здійснив перекладення на бандуру методом перенесення акордів із лівої руки фортепіано у праву руку бандури (1–3 тт.). У 4 і 5 тактах права рука (музичний матеріал партії лівої руки фортепіано) виконує разом із верхнім голосом. При цьому басовий голос залишається в лівій руці бандурної версії без будь-яких змін. У 15 такті (2 і 3 долі) нижній голос акордів залишається в бандурних басах. У 16 такті (2 доля) перша басова нота «ля» контроктави переноситься на октаву вище через відсутність цієї ноти на бандурі. Таке ж перенесення застосоване і в 20 такті. У 18 такті (2 і 3 долі) ля бемоль-соль басового голосу граються харківським способом – виконання методом «перекидки» (перенесення лівої руки з грифу на приструнки та основний ряд бандури). У 22 такті також відбувається перенесення лівої руки з другої долі басового голосу до кінця 23 такту. З 24 до 27 тактів акорди лівої руки на першу долю переносяться в праву руку бандурної партії, на другу та третю долі також застосовується харківський спосіб гри при виконанні басових звуків. Продовження прелюдії (a tempo) зберігає форму початкового викладення в бандурній версії.

У цій прелюдії гармонічна побудова і поліфонічне голосоведення в бандурній версії, за тембровими характеристиками та інтонаційним розвитком, свідчать про виражальний потенціал бандури у розкритті задуму композитора. Відтак, не обмежений лише академічним стилем – із легкими ознаками блюзу – оригінальний твір у бандурному перекладенні в новому тембровому середовищі, зберіг споглядальний і світлий характер.

Перекладення Т. Яницького прелюдії № 8 Івана Карабиця (Додаток Б, приклад 21) із фортепіано на бандуру правомірно віднести до редакції, що аналогічна бандурній (з огляду на фактурну побудову). Восьма прелюдія із циклу 24 прелюдій за формою викладення музичного матеріалу в

перекладенні на бандуру не потребує суттєвих змін, хіба що басовий голос у деяких місцях (починаючи з 5 до 12 тактів включно) переноситься на октаву вище, в межах діапазону бандури. Перша доля басового голосу в 13 та 15 тактах також переноситься на октаву вище. У 14 та 16 тактах застосовується редукція баса. Партія правої руки оригіналу в бандурній версії залишається незмінною. Сама тональність – *fis-moll* – зручна для виконання на бандурі і не змінюється автором перекладення.

За характером звучання, незважаючи на інше темброве оточення, бандурний варіант не порушує концепції авторського задуму відображення трагізму історичних подій ХХ століття (Друга світова війна, сталінські репресії, доноси, ГУЛАГ).

Видатний бандурист **А. Бобир** здійснив багато обробок, аранжувань, перекладів для солістів-бандуристів. Характерною особливістю цих обробок є простий, виразний супровід, контрастний до вокальної партії та зручною для виконання фактурою. В українській народній пісні «**Ой у полі криниченька**» (Додаток Б, приклад 22), що належить до жанру чумацьких, згаданий автор обробки збагатив бандурний супровід своєю рідною колоритністю, котра витікає зі змісту поетичного тексту та характеру мелодії. Фактурне викладення супроводу уможливило зручне виконання і свободу співу.

А. Кос-Анатольський, слова І. Франка. «**Ой ти, дівчино, з горіха зерня**». Перекладення **Т. Яницького** (Додаток Б, приклад 23)

Насамперед варто звернути увагу на тональність твору. У цьому випадку вона не потребує зміни – *d-moll*. Ця тональність зручна для виконання на бандурі. З аналізу фактурної побудови оригіналу видно, що супровід надається для виконання на бандурі, його діапазон знаходиться також у межах бандурного. Початок фортепіанного вступу не потребує при перекладенні істотних змін, крім перенесення окремих звуків з лівої руки фортепіано у праву руку бандури. Сам супровід зручний для виконання, не повторює вокальної мелодії – є автономним. Обернення гармонічних

фігурацій, що є в основі вокального супроводу, добре звучать на бандурі та, не затінюючи співу, підкреслюють кантиленність мелодії. Деякі скорочення при перекладенні частково зроблені в басовій лінії (11 т.) способом випущення окремих басових звуків, які не впливають на ритмічну пульсацію, або ж спрямовуючий рух, оскільки рух голосів залишився у правій руці. У другій половині цього такту, де на половинній ноті у фортепіанному супроводі є фігурація в басовому голосі, яку складно виконати, не порушуючи свободи співу, застосовано реєстровий злам цієї фігурації для можливості її виконання правою рукою. При цьому дуже важливо не гальмувати ритмічної пульсації, або ж іншими словами – спрямовуючого руху.

Подібного роду реєстровий злам застосовано і в 12 такті. У 13 такті окремі голоси басової лінії (для підтримки гармонії й одночасно зручності виконання) перенесено октавою вище в праву руку бандурного варіанту. У наступному, 14 такті, пропускаються друга і третя долі фортепіанного супроводу, оскільки тут дублюється мелодія. З метою збереження спрямовуючого руху здійснюється також реєстровий злам басової лінії – для створення можливості виконати фігурації правою рукою.

Загалом бандурний варіант супроводу не порушує структури оригіналу і в художньому плані здатний втілити художній задум автора основної версії в новому тембровому оточенні, що, до речі, апробовано практичним виконанням цього твору в багатьох концертах.

Багато солоспівів сучасних та класичних українських композиторів у супроводі фортепіано переклала на бандурний супровід бандуристка-співачка **Л. Посікіра**. Серед них – «Жайвори» (слова Д. Чередниченка, музика О. Білаша); «Елегія» (слова А. Малишка, музика П. Майбороди); «Мені однаково» (слова Т. Шевченка, музика М. Лисенка); «Гетьте, думи, ви хмари осінні» (слова Лесі Українки, музика Я. Степового) та багато інших. Проаналізуємо деякі з них.

«Жайвори», слова Д. Чередниченка, музика **О. Білаша**. (Додаток Б, приклад 24)

Важливим фактором із самого початку роботи є зміна тональності з b-moll на cis-moll, що не викликає труднощів у виконанні. При перекладенні цього твору Л. Посікіра застосувала такі базові прийоми, як редукція басового голосу, перенесення музичного матеріалу з лівої руки у праву, скорочення в середніх голосах тощо. У фортепіанному супроводі при перекладенні на бандуру з самого початку у вступі здійснюється редукція басового голосу в межах діапазону бандури, а також випускається середній голос. Така ж редукція спостерігається в 2, 3 і 4 тактах. У 5 такті середній голос переноситься з лівої у праву руку, утворюючи п'ятизвучні акорди, а в 6 такті – знову редукція у басовому голосі. Перенесення середнього голосу в праву руку та його випущення в другій половині такту спостерігається у 7 такті. Перенесення на октаву вниз басового голосу є в 9 та 10 тактах.

Такі ж пропуски, перенесення з лівої у праву руку середніх голосів, басових голосів октавою нижче та їхня редукція мають місце у всьому перекладенні загалом. Згідно з теоретичними засадами такі прийоми перекладення допустимі, оскільки вони суттєво не впливають на звучання, а сам бандурний супровід – на спів, з огляду на те, що крім гри, бандурист ще й співає, супровід потребує зручності виконання.

У цілому бандурний супровід порівняно з фортепіанним не втратив своєї художньої цінності, про що свідчить його апробація під час концертних виконань.

М. Лисенко, слова Т. Шевченка. **«Мені однаково»** (Додаток Б, приклад 25)

Тональність оригіналу g-moll зручна для бандури, тому залишається і в перекладенні. У короткому вступі (три такти) інтервальне розташування голосів у акордах залишається незмінним завдяки перенесенню середніх голосів з лівої руки фортепіано у праву руку бандури. Після вступу в 4 такті терція в правій руці оригіналу перетворюється в квартсекстакорд, через

перенесення з басового голосу ноти d-малої октави у праву руку. Такий засадний прийом при перекладенні фортепіанної музики на бандуру як перенесення музичного матеріалу, що міститься в лівій руці фортепіано у праву руку бандури (зокрема середніх голосів), часто використовується у бандурних перекладеннях. Застосування цього прийому спостерігається у всьому перекладенні твору.

Крім цього, наявним є збереження регістрового розташування голосів для забезпечення автентичності звучання (10 такт, 2 доля – перенесення з лівої e-першої октави в праву руку бандури, в результаті чого утворився інтервал децима, що можливий для виконання на бандурі). Октавне перенесення застосовано в 12 такті, коли d першої октави переноситься октавою нижче у d-малої. У цьому та 13 тактах випускаються нижні басові голоси, а середній переноситься октавою нижче, щоб зберегти рух голосів. Басовий голос часто переноситься октавою нижче і в інших місцях твору (15, 17–20 та ін. тт.). Поряд з таким прийомом застосовується редукція басового голосу (20, 22, 23, 28, 30, 35–38, 40–43, 46, 48–50, 57, 58, 61, 62, 64, 66, 67 та ін. тт.).

Коли оригінальна фактура відповідає можливостям бандури, природно, що вона не змінюється, що спостерігається в перекладенні протягом усього твору М. Лисенка. Часто фактура в правій руці бандурного перекладення завдяки перенесенню голосів стає регістрово-двох'ярусною, однак при застосуванні штриха *apedgiato* вона стає зручною для виконання (16, 31, 56, 62 та ін. тт.).

Застосування вищеназваних засобів перекладення, а також їх уміле використання Л. Посікірою сприяли відтворенню ідейно-художнього і глибоко національно-патріотичного змісту цього твору в поєднанні з творчістю геніальних українських авторів. Бандура як витвір українського народу здатна реалізувати симбіоз творчості таких особистостей, як Т. Шевченко і М. Лисенко.

Для підтвердження практичного розуміння базових теоретичних засад перекладення автором дисертації доречно навести кілька перекладень і

обробок, здійснених дисертантом. До кола його зацікавлень, як і багатьох інших авторів, належать інструментальні та вокальні твори сучасних і класичних композиторів, а також обробки українських народних пісень. У цьому випадку дуже важливо передати звучання творів, написаних для інших інструментів, звучанням бандури.

3.2 Перекладення творів для ансамблевого та оркестрового виконання

Такий жанр, як жіноче тріо набув широкого розповсюдження в Україні. Перші жіночі тріо, створені В. Кабачком ще в 50-ті роки минулого століття, відіграли значну роль у пропаганді й утвердженні української народної пісні та бандури. Широка географія їхніх концертних виступів, що проходили з великим успіхом, забезпечила їм певне місце серед творчих колективів України, що несли і несуть своє мистецтво у широкий світ.

Одним із них є **тріо «Дніпрянка»** у складі Ю. Гамової, В. Пархоменко, Є. Миронюк. Обробки і перекладення для свого ансамблю здійснювала переважно Ю. Гамова.

Зупинимося на українській народній пісні **«О милий мій»** в обробці **Ю. Гамової** (Додаток В, приклад 1).

Акордова фактура викладу голосів характерна для перших двох куплетів, причому перший куплет майже повністю акапельний, за винятком акордового супроводу в останніх трьох тактах. До трьохголосного звучання вокальних партій долучається акордовий супровід двох бандур, що не дублює мелодії.

Після двох куплетів іде невеличка перегра акордами, в яких у верхньому голосі проходить мелодія, а друга бандура виконує гомофонний супровід першої.

Третій куплет починається з solo альтя: у низькому регістрі проходить мелодія, наслідуючи мелодію сопрано в перших двох куплетах, що свідчить про перемінність функцій ансамблевих партій за Д. Пшеничним. Супровід у цьому куплеті набирає форми гармонічних тріолей, що побудовані на

акордових звуках супроводу другої бандури. Закінчення третього куплету – це продовження теми в альт на фоні вокалізу першого і другого сопрано. У четвертому куплеті вокальна фактура знову перемінна – мелодія повертається до першого сопрано, а вокаліз переходить до альта і другого сопрано впродовж двох тактів цього куплету. Завершується останній куплет акордовим фактурним викладом з невеличкою кульмінаційною розробкою способом розширення вокального діапазону. Бандурний супровід залишається акордовим (за способом викладення), з мелодичною основою та супроводом другої бандури у формі гармонічних акордів.

Загалом перекладачу вдалося передати ліричний характер і мелодизм цієї пісні за допомогою вищевказаних засобів.

Жартівлива українська народна пісня «Спать мені не хочеться» в обробці **Ю. Гамової** (Додаток В, приклад 2) також входила до репертуару цього тріо.

Починається пісня фігураційним вступом на основі мелодії приспіву першої бандури та гармонічними акордами мелодичної побудови у другій та третій бандурах. У 8 такті використаний штрих *glissando*, що підкреслює легкий і жартівливий характер звучання. У подальшому супроводі спостерігається перемінність функцій, коли епізодично фактура першої бандури частково переходить у партію другої бандури.

Бандурний акомпанемент дуже зручний для виконання, прозорий і неперевантажений фактурно. Виклад музичного матеріалу в супроводі переважно акордовий, мелодичний у першої бандури з епізодичним застосуванням штриха *arpeggiato*, в той час, як друга бандура виконує акомпануючу функцію.

Виклад вокальних партій також простий і базується на використанні основних функцій T-S-D. Періодично використовуються паузи вісімки для підкреслення грайливості в окремих місцях. Частково використовується вокалізація на літеру «А» в альта і другого сопрано з метою підкреслити

певну грайливість характеру слів пісні (на словах «а до мене мій миленький притулився близько...»).

Пісня завершується ефектним секстакордом з високою нотою у першого сопрано, що сприяє концертності виконання.

Як підсумок, варто сказати, що вокальна і бандурна сторони цієї обробки не викликають жодних труднощів у виконавців, що забезпечує артистичність виконання.

Сучасні керівники камерних ансамблів бандуристів – С. Овчарова («Чарівниці», Дніпро), О. Герасименко («Львівянки», Львів), В. Дутчак («Гердан», Івано-Франківськ) та ін. – у перекладеннях творів для колективного виконання максимально широко використовують індивідуальні вокальні можливості учасників та різноманітні типи фактури для максимального відтворення тексту оригіналу.

Практика обробок і перекладень для капел бандуристів має давню історію.

Однорідні чоловічі – Національна заслужена капела бандуристів ім.

Г. Майбороди (Київ), Капела бандуристів ім. Т. Шевченка (Детройт, США), Струсівська капела (Струсів, Тернопільська область), Канадська капела бандуристів (Торонто, Канада), жіночі – Капела бандуристок НМАУ (Київ), «Дзвіночок», «Галичанка» (Львів), Дівоча капела бандуристок (Детройт, США), Капела «Срібні струни Волині» (Луцьк), дитячі і підліткові – «Соколики» (Чернігів), «Гамалія» (Львів), «Барви України» (Стрітівка, Київська область) та мішані колективи (Муніципальна капела бандуристів м. Івано-Франківська, Капела бандуристів ім. О. Вересая Чернігівського філармонійного центру) активно використовують перекладення хорових творів для колективів, у т. ч. шляхом інструментування акомпанементу до творів а capella, залучення до бандур тембрів інших інструментів. Досвід Р. Борщ, Г. Верети, М. Гвоздя, І. Дмитрук, В. Іщенко, Г. Китастого, О. Мінківського, В. Мішалова, О. Махляя, П. Потапенка, С. Овчарової, М. Шевченко та ін. виявляє авторські приклади методик перекладення для бандурних капел, що охоплюють багатожанрову палітру репертуару.

Чимало обробок українських народних пісень для ансамблів різного складу зробив А. Бобир зі своєю манерою аранжування вокальних та бандурних партій. Проаналізуємо обробку для чоловічого квартету або капели бандуристів української народної пісні «**Мав я раз дівчиньку**» (Додаток В, приклад 3). Насамперед зауважимо, що тональність вибрано в межах бандурного кола тональностей, що зручно як для співу, так і для бандурного виконання (A-dur). Початок пісні – невеликий чотирьохтактовий вступ із використанням музичного матеріалу пісні у формі акордової побудови. Така побудова у середньому й високому регістрах зручна для виконання, що становить головну умову вокального супроводу, звучить прозоро і легко. Вокальна сторона пісні характеризується контрастністю побудови, що зумовлена способом викладення вокальних партій. Так, початок пісні виписаний для solo баритона, що в 5 такті переходить разом із басом у короткий органний пункт (4 такти). На нього накладаються партії першого і другого тенорів, звучання яких – легке і прозоре завдяки такій побудові. У приспіві використовуються всі чотири голоси, які звучать tutti та швидко. Закінчення пісні – в повільному темпі (4 такти) з фінальною високою нотою у першого тенора (a²). Обробки та аранжування українських народних пісень С. Баштана та А. Бобиря сприяють їхній популяризації та використовуються як професійними (Національна заслужена капела бандуристів України імені Г. Майбороди), так і багатьма аматорськими колективами.

Цікавою з точки зору перекладення (доцільніше – транскрипції) є арія Дона Базиліо з опери Дж. Россіні «Севільський цирульник», «Серенада» Ф. Шуберта, «Поєма» З. Фібіха для капели бандуристів. Перше і друге перекладення здійснив О. Мінківський, продемонструвавши творчий підхід при перетворенні жанру *solo* в *колективне виконання*. При такому перекладенні музичний розвиток, драматургія твору значно збагатилися, наповнилися потужним звучанням і емоційністю, що і є ознакою творчого підходу до процесу перекладення.

При аналізі твору **З. Фібіха «Поєма»** в перекладі М. Гвоздя для капели бандуристів, де на основі інструментальної музики поет І. Немирович створив поетичний текст для співу, слід наголосити про безперечно творчий підхід поета і перекладача до висвітлення художнього задуму композитора. При аранжуванні для співу, на основі інструментальної фортепіанної музики Фібіха, перекладач цілковито використав виразність чоловічих голосів, де поєднались поетична ліричність, швидше ніжність із благородством звучання. Можна з певністю стверджувати, що в цьому випадку транскрипція є також інтерпретацією твору, що зрештою приводить до звучання, яке певною мірою перевершує оригінал. Бандурний супровід слугує гармонічною підтримкою співу.

М. Скорик також здійснив переклад на бандуру власного фортепіанного твору «Листок з альбому». У ньому фортепіанний оригінал та бандурна версія, в міру переосмислення та співзвучності композиційної цілісності систем оригіналу й бандурного варіанту, можна віднести до системи авторського перекладення.

Ще одним зразком високохудожнього перекладення є «Три фантазії для лютні із львівської табулатури 16 ст.» у розшифровці для струнного оркестру М. Скорика. Старовинна система нотного запису – табулатура, відтворена в сучасній нотації, є зразком історичного шляху одного музичного тексту, що існує в багатьох обробках для різних ансамблів, інструментів (у цьому випадку – для струнного оркестру). Найважливішим етапом реалізації представленого тексту, на думку композитора, є обробки для багатьох складів та інструментів, а найбільш вдалим варіантом, очевидно, є фантазія для струнного оркестру. Видозміна фактури, основою якої є імітаційна поліфонія, характерна для цієї транскрипції М. Скорика. Враховуючи наплив попереднього звучання на наступне (оскільки воно на дванадцятиструнній лютні недемпфероване), утворюється багатоголосна фактура з одного боку, а з іншого – напливне звучання призводить до залишкового квазібагатоголосся, що уневиразнює голосоведення поліфонічної структури

твору. Беручи до уваги складну гармонічну структуру, М. Скорик виписав партитуру для струнного оркестру на п'ять голосів з *divisi* в партіях, хоча п'ятиголосся у фантазії для лютні зустрічається лише двічі, а шестиголосся – тричі. У цій транскрипції чотирьохзвучні акорди є основною гармонічною вертикаллюю.

Знаковою є обробка «Мелодії» М. Скорика у кінострічці В. Денисенка «Високий перевал» (додаток В, приклад 4), що вже давно є самостійним твором та існує у багатьох інструментальних та вокально-інструментальних варіантах. Спочатку (у фільмі) «Мелодія» прозвучала у виконанні симфонічного оркестру.

За останній час композитор здійснив перекладення цього твору для голосу в супроводі трьох бандур. Характерною ознакою для цього перекладення є збереження гармонічної структури тоді, коли мелодія експонується жіночим голосом. Бандурний супровід здійснюється переважно у формі акордів, що інколи переходять у підголосок до основної мелодії (3, 4, 5 тт. 1-ї бандури). Починаючи з 1 цифри, у партії 1-ї бандури акордова побудова межує з поліфонічними підголосками включно до 2 цифри. Такий же характер викладення властивий партіям 2-ї і 3-ї бандур. Партія 1-ї бандури протягом усієї 3 цифри викладена у поліфонічній формі. Музичний матеріал 2-ї і 3-ї бандур у 3 цифрі має форму розрідженої фактури. Починаючи з 4 цифри, партія 1-ї бандури повторює початок «Мелодії» октавою вище (1, 2 тт.). У той час басовий голос – підголосок до верхнього голосу – (1, 2 тт.). Партія 3-ї бандури з 4 цифри автентична партії 2-ї бандури. Басовий голос повторює такий же голос 2-ї бандури.

1-й акорд 5 цифри 1-ї бандури звучить в сі-бемоль мажорі в той час, як жіночий голос експонується на терцію вище від початкового звучання і продовжується з несуттєвими змінами до репризи. Партія 1-ї бандури – протиставлення мелодії жіночого голосу. Партії 2-ї і 3-ї бандур автентичні за побудовою у 1 такті 5 цифри. З 2 долі 3 такту 5 цифри партії 2-ї і 3-ї бандур

викладені в прозорій фактурі. Закінчення «Мелодії» – відголосок теми жіночого голосу, в той час, як партії 1-ї, 2-ї і 3-ї бандур – акордової побудови.

Сміливим зразком транскрипції є перекладення I частини «Місячної сонати» Л. ван Бетховена, де також використаний поетичний текст (вірші Л. Забашти) для жіночого вокального ансамблю.

Високою майстерністю при перекладенні творів українських композиторів народних пісень відзначаються обробки та аранжування для різних ансамблів **В. Лобка**. Вокальні та інструментальні партії ансамблів відтінюють і збагачують одна одну, органічно поєднуючись між собою. Вокальні партії ансамблів часто мають контрастну форму побудови, що сприяє безперервному, поступовому розвитку музичного матеріалу народної пісні.

Українська народна пісня «**По садочку ходжу**» (Додаток В, приклад 5), в обробці А. Авдієвського для виконання чоловічим квартетом чи більшим ансамблем у супроводі трьох бандур, починається із заспіву тенора. До цього заспіву в 3 такті приєднується баритон, утворюючи двохголосне звучання, що у приспіві наповнюється звучанням чотирьох голосів ансамблю. Помірний темп виконання у такому викладенні першого і другого куплетів переходять в останньому третьому куплеті в площину зміненої фактури і пожвавленого темпу. Розвиток мелодичної лінії першого і другого тенорів забезпечується рухом цих голосів зі зменшеною тривалістю (вісімками замість четвертних) на основі акордової гармонії та збільшеного діапазону. На відміну від першого і другого куплетів, третій куплет починається всіма голосами, переходячи в 5 такті в дует протягом чотирьох тактів, і на закінчення – чотири останні такти виконуються повним складом квартету чи іншого ансамблю бандуристів, закріплюючи контрастність звучання.

Аналіз інструментальної сторони цієї обробки показує, що є незалежність, автономність бандурних партій від вокальних та їхня багатоярусність у фактурі викладення музичного матеріалу. У такій формі, що не цитує буквально мелодії пісні, розгорнутий вступ для трьох бандур у

різних регістрах – багатоярусний. Кожна з партій трьох бандур є незалежною від інших і виконує властиву їй функцію, тобто друга і третя партії доповнюють першу та їй підпорядковуються. Часте використання високого регістру в партії першої бандури створює прозоре і неперевантажене звучання, що слугує підтримкою і доповненням до звучання голосів чоловічого квартету, не затінюючи їх. Таким чином, поєднання контрастного звучання чоловічих голосів із таким же інструментальним звучанням бандур надає звучанню цієї обробки виразності, динамічності й розвитку, що свідчить про непересічний професіоналізм її автора.

Цікавим зразком аранжування є створення бандурного супроводу до готової обробки народної пісні «Ой чий то кінь стоїть» для чоловічого квартету А. Авдієвського. В. Лобко komponує супровід на дві бандури. Спостерігається певний стиль, властивий багатьом обробкам цього автора. Характерною його особливістю є розвиток структури мелодії та її регістрове розширення, що призводить до автономності бандурного супроводу, прозорості його звучання та органічної єдності зі співом. Як і в попередній обробці, партії бандури не повторюють одна одну, а доповнюють. Не дублюється мелодія пісні, більшою мірою вона розробляється способом регістрового розширення та гармонічних фігурацій. Інструментальний акордовий вступ до пісні закріплює тональність і визначає характер подальшого співу. Видозмінене голосоведення першої партії в четвертому куплеті, що виконується першим тенором, покликане внести певну контрастність у звучання вокальних партій, підкреслюється і закріплюється бандурним супроводом, що також фактурно видозмінений.

Не аналізуючи вокальної сторони ансамблю, зробленої видатним майстром хорového аранжування А. Авдієвським, доцільно зауважити, що інструментальна сторона органічно зливається і навіть доповнює вокальне звучання пісні завдяки бандурному тембру, що сам по собі є самодостатнім, а також завдяки розвиненому бандурному супроводу.

Своєрідною граційністю і легкістю звучання відзначається обробка А. Авдієвського української закарпатської пісні «Перелаз» (Додаток В, приклад б).

Інструментальний супровід створений для двох бандур В. Лобком. Починається пісня інструментальним бандурним вступом (8 тактів), що базується на акордовому викладенні мелодії та її розвитку у формі фігурації у високому регістрі в партії першої бандури.

Партія другої бандури, за принципом перемінності функцій, переходить від супроводу до експозиції теми в момент фігурації першої бандури (5, 6 такти), а у 7 і 8 тактах переходить на виконання фігурацій. У цей час перша бандура повертається до акордового викладення теми у високому регістрі. Загалом викладення у високому та середньому регістрах бандурних партій, а також перемінність їхніх функцій характерні для обробки всієї пісні. Такими прийомами аранжування досягається легкість, прозорість супроводу, що відповідають жартівливому характеру пісні.

Що стосується аранжування для трьох жіночих голосів або ансамблю, то їхні гармонізація і виклад прозорі, легкі та контрастні. Так, після трьохголосної акордової фактури на початку пісні (вже в 5 такті) тему експонує альт solo, а в шостому такті – перше і друге сопрано, вносячи контраст у звучання. Завершується виконання першого куплету трьохголосною фактурою вокальних партій.

Другий куплет пісні зі словами «як же до тебе йти...» починається трьохголосною гармонізацією теми в 1 такті, а в 2 з'являється хроматичний підголосок альта, що вливається у трьохголосся контрастно видозміненою мелодією 3, 4 і 5 тактів. Завершується другий куплет поверненням до автентичної мелодії та інструментальним, так званим нахшпїлем, що в цьому випадку виступає як перегра.

Третій і четвертий куплети в гармонізації голосів і бандурного супроводу аналогічні першому куплету.

Комплексно аналізуючи представлену українську народну пісню в обробці В. Лобка, знаходимо особливості мелодики Закарпаття, що зумовила легкість, прозорість звучання завдяки вмілому користуванню регістрами як у голосах, так і в бандурному супроводі. Безумовно, так виявляється творчий підхід автора до обробки як цієї пісні, так і інших.

Різні автори аранжування та перекладення українських народних пісень з бандурним супроводом, ґрунтуючись на базових принципах, водночас використовували й інші підходи.

Вони вирішували проблему перекладення різноманітних обробок індивідуально, по-своєму, що зрештою і збагачує творчий арсенал методів перекладень. Крім того, характерним є звернення окремих авторів до пісень різних історичних періодів України, правдиве трактування яких було як «terra incognita» в певний час більшовицького правління. До таких належать чудові пісні січових стрільців та воїнів УПА, в яких оспівується героїчна боротьба народу за незалежність України. Адже ще М. Гоголь говорив, що пісня – це історія народу.

Автор багатьох обробок українських народних пісень, зокрема лемківських, **Й. Яницький** здійснив багато аранжувань стрілецьких та повстанських пісень для solo, однорідного і мішаного дуету, однорідного і мішаного квартету. Серед них є такі: українські народні пісні «Ой знати, знати», «Ой у полі вітер віє»; стрілецькі пісні «Повіяв вітер степовий», «Від Бережан до Кадри», «Ірчик», «Човен хитається»; повстанські пісні «Ой у лісі на полянці», «Ой чути, чути, ревуть гармати», «Там, під львівським замком»; лемківські пісні «Полетів бим на край світа», «Дунаю, Дунаю» та багато інших.

Розглянемо деякі з них.

Українська народна пісня **«Ой знати, знати»** з бандурним супроводом для мішаного дуету (Додаток В, приклад 7)

Характерним для обробки цієї пісні є широкі, арфоподібні двох'ярусні акорди, що виконуються за допомогою штриха *agredgiato* в першій половині

пісні. Друга половина пісні – граціозна мазурка за характером звучання. Бандурний супровід цієї частини пісні спочатку в середньому, а далі у високому регістрах підтверджує цю особливість. Застосування у цій обробці штрихових та регістрових прийомів забезпечує контрастність і легкість, виразне прозоре звучання супроводу, що не затінює співу, а сприяє розкриттю музичного поетичного змісту та жартівливого характеру.

Стрілецька пісня **«Повіяв вітер степовий»** доволі популярна в народі (Додаток В, приклад 8). Аранжування для двох голосів та двох бандур. Звучання голосів базується на манері голосоведення, що побутує в народі. Початок пісні здійснюється одним голосом *mezzo soprano* або *baritone* – протягом двох тактів, продовжується до кінця пісні двома голосами: *tenore* і *baritone*, *mezzo soprano* і *soprano* або ж мішаним складом – *tenore* і *mezzo soprano*. Фактура викладення голосів – унісон, терція, октава – сприяє широкому розповсюдженню пісні завдяки простоті викладення. Інструментальний супровід у складі двох бандур розписаний так, щоб не затінювати звучання голосів: перша бандура виконує гармонічне обернення мелодії в середньому регістрі, в той час як друга – гармонічними акордами утворює тональність, що, до речі, дуже зручна для виконання на бандурі (*e-moll*). Стрілецьку пісню **«Ірчик»** на слова і мелодію Р. Купчинського Й. Яницький аранжував для квартету бандуристів (Додаток В, приклад 9). Пісня – жартівлива і скерцозна за характером звучання. Вона починається з *solo* баса і триває протягом чотирьох тактів у вигляді вступу, потім продовжується *solo* тенора в акордовому супроводі решти голосів квартету. Легке, тенорове звучання своєїрідної мелодії віртуозного характеру підтримується акордовим супроводом голосів на *staccato*, що імітує скрипкове *pizzicato*.

Solo баса як контраст до високого звучання тенора успішно застосовується в кінці обробки пісні на таких словах: «В неї устонька – коралі, і так далі, і так далі». Фактура партій (акордової побудови) у другій і третій бандур у різних регістрах зумовлена потребою гармонічної підтримки

голосоведення. Мелодія, що проходить в партії першої бандури, слугує допомогою першому тенорові з метою підтримки віртуозного характеру співу, тобто певною мірою дублює мелодію.

Спосіб викладення музичного матеріалу у вокальних і бандурних партіях простий за фактурою й органічно поєднується між собою, слугуючи розкриттю змісту і характеру пісні.

Обробка автором дисертації **Т. Яницьким** повстанської пісні **«Ой чути, чути ревуть гармати»** для чоловічого квартету детермінується жанром цієї пісні, що за своїм характером є маршова (Додаток В, приклад 10).

Цю особливість підкреслено в бандурній і вокальних партіях. У згаданій обробці пісня починається із заспіву баритона, що є характерним для парубоцького гуртового народного співу, а сам баритоновий тембр забезпечує мужність і благородство звучання пісні. Звучанню всіх голосів у приспіві та зростанню їхньої насиченості сприяє широке фактурне розміщення голосів у акордах. Ця особливість межує з тісним розміщенням, що викликане характером пісні та трактується як військова – маршово-похідна.

Зазначена характеристика є і в бандурному супроводі, де в окремих моментах імітується заклик труби. У цілому вокальний та інструментальний виклад музичного матеріалу пісні у цій обробці зручний для виконання і доповнює один одного.

Дуже цікаві за музичною побудовою і поетичним текстом українські лемківські пісні, що зберегли до наших часів первозданність завдяки географічному положенню етносу (гори Карпати), де чужосторонній вплив доволі утруднений. У лемківській жартівливій пісні **«Серед села росте грушка»** оригінальними є і мелодія, і текст. Цю пісню обробив для дуету і двох бандур Т. Яницький (Додаток В, приклад 11). Вокальні партії дуету побудовані на співвідношенні унісону, терцій і квінт, що характерне для мелодичної структури лемківських пісень. Таке інтервальне співвідношення

зберігає стиль і своєрідність звучання цього виду українських пісень. Сама пісня в розмірі $\frac{3}{4}$ наближається за характером звучання до вальсу, що в народі часто виконують троїсті музики на різних забавах. Партії двох бандур не повторюють теми, виконуючи окремо свої функції. У партії першої бандури музичний матеріал у заспіві побудовано у формі гармонічних фігурацій, що підкреслюють вальсовий характер мелодії, забезпечуючи її розвиток. У приспіві (8 тактів) фактура супроводу першої бандури є акордова, що в 9 такті повертається до фігуративного способу викладення. При повторенні приспіву ті ж акорди переносяться октавою вище, розширюючи регістри звучання. Партія другої бандури – акордова підтримка гармонічних функцій першої бандури та утвердження вальсовості у звучанні пісні. Таке творче вирішення проблеми супроводу робить звучання співу (разом з акомпанементом) єдиною цілісністю, результатом чого є її своєрідність.

Ще один варіант перекладення **класичного** твору – дует **Оксани і Андрія** з опери «Запорожець за Дунаєм» **С. Гулака-Артемівського** для сопрано і тенора та двох бандур, здійснене **Т. Яницьким** (Додаток В, приклад 12). Музика цієї класичної опери, особливо окремих її номерів, користується великим успіхом широкого загалу. Це перекладення здійснено з метою ще більшої популяризації опери, адже бандура і надалі залишається мандрівним інструментом. Музичний супровід цього дуету, виписаний у клавирі опери, простий за фактурою, непереобтяжений хроматизмами і можливий для виконання двома бандурами. Тональність із g-moll перенесено в e-moll для зручнішого виконання.

З усіх теоретичних базових засад, які, як було зазначено раніше, виходять з уже здійснених перекладень, у цьому випадку застосовується октавне перенесення басової лінії, оскільки вона дуже рухлива, і виконати її в оригінальному вигляді на бандурних басах неможливо.

Це перенесення на одну октаву вгору басового голосу дає можливість виконання цих фігурацій правою рукою на бандурі. Це стосується

інструментального вступу до дуету – перші 14 тактів, що виконує перша бандура. Друга бандура виконує в цей час гармонічні акорди правою рукою, а першу ноту басових фігурацій – лівою рукою.

У 15 і 16 тактах закріплюється тональність без фактурних змін. Подальший супровід – у момент появи партії Андрія. Згідно з положенням Д. Пшеничного про перемінність функцій в ансамблі музичний матеріал переходить від другої бандури до першої, виконуючи свою акомпануючу функцію у середньому і нижньому регістрах бандури. У партії першої бандури – акомпануючі акорди, що чергуються з партією тенора й окремими підголосками. 30 і 31 такти за фактурою – автентичні вступові, де фігурації з лівої руки оригіналу (фортепіанний клавір) перенесені октавою вище для гри правою рукою першої бандури, залишаючи акорди для другої бандури в середньому і нижньому регістрах.

У 33 такті з'являється партія Оксани, що виконує бандуристка, яка грає партію другої бандури. Сама мелодія партії Оксани – це повтор початку партії Андрія з такою ж фактурою супроводу. 43–46 такти – з дещо зміненою мелодією партії Оксани та акордовим супроводом співу в нижньому та середньому регістрах. Партія першої бандури фактурно також не відрізняється від початкового супроводу партії Андрія. І ще одна зручність для виконання на бандурах – повний матеріал вступу або ж його фрагменти часто повторюються, у результаті чого добре запам'ятовуються і легко виконуються, незважаючи на його видиму віртуозність. Наприклад, у 47–55 тактах з точним відображенням вступу хіба що остання доля 55 такту є модуляційним акордом у правій руці другої бандури, що є підготовчим для раптової модуляції в паралельну мажорну тональність перед вступом дуету. Супровід власне дуету – мелодичні ходи вокальної партії Андрія в першій бандурі та акордовий супровід у середньому регістрі другої бандури.

Контрастність музичної побудови супроводу і співу досягається зміною фактури акомпанементу і модуляція в *c-dur*. Характер перекладення знову проявляється в перемінності функцій супроводу – перша бандура виконує

поліфонічне протискладення, рівночасно для партії другої бандури характерний гамфонний супровід, що забезпечує ритмічну фіксацію або ж, іншими словами, спрямовуючий рух (84–91 тт.). До речі, в словах і мелодії Андрія, що мають речитативний характер, емоційне хвилювання підтримується бандурним супроводом. Продовження дуету є повторенням як попередніх вокальних партій, так і фактури супроводу, що не викликає для виконання складностей аж до його завершення.

Вибір для перекладення дуету Оксани й Андрія з опери «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського за виразністю і простотою фактури цілком можливий для виконання у такій версії, що знову підтверджуються неодноразовим виконанням у концертах, та звучання по радіо, про свідчать схвальні відгуки слухачів.

У процесі роботи над перекладенням автор дослідження застосовує вже існуючі та власні прийоми гри на бандурі. Транскрипція для бандури **Т. Яницького** лемківської народної пісні «**Пливе кача**» в аранжуванні для арфи **А. Бжежінської** (додаток В, приклад 13) передає глибину задуму інструментального твору, оскільки бандура та арфа належать до щипкових струнних інструментів, що подібні за способом звуковидобування і характером звучання. Бандурна транскрипція пісні унікальна тим, що містить багато авторських прийомів гри та звуковидобування, в якому потенційна можливість реалізації нових штрихів та новітніх прийомів звуковидобування виводить бандуру на якісно новий виконавський рівень.

При транскрипції цього твору на бандуру автор переосмислює глибоко трагічну тему лемківської пісні «Пливе кача» в контексті інструментального бандурного звучання та його паралелях із арфовим звучанням. Цей твір набув особливого значення в наш час, ставши символом трагічних подій Революції гідності 2014 року.

Широкий октавний інтервал (2 окт.) 1 такту цього арфового твору в бандурній версії виконується *кластером*, звучання якого вводить нас у тривожний стан наступного звучання лемківської пісні «Пливе кача».

У 2 такті використовується бандурний прийом гри *акордове тремоландо*, що характерний кобзарській традиції при виконанні дум. Цей же прийом застосовується протягом наступних 13-ти тактів. Новий прийом – *басовий кластер* застосовується у 9-му та 18-му тактах із використанням лівої руки, що одночасно з правою б'є по басовому звукоряду.

У 23 такті застосовується новий прийом гри – *кластер* одночасно з *глісандо (Glissando)*, який автор умовно назвав *глісандний кластер*, що розширює прийоми гри на бандурі. У 24 такті також застосовано *сурдинне піцicato (Pizzicato)*, що виконується способом приглушення струни долонею біля самого підструнника й одночасно щипком струни пальцем, ближче до її центру. У той же час ліва рука виконує глісандо у верхній частині бандури за приструнками в області кріплення струн, що надає звучанню бандури особливого характерного тембру.

У 28 такті акордова фактура партії лівої руки залишається незмінною завдяки застосуванню харківського способу гри на бандурі. У 34 такті головна тема експонується прийомом *піцicato (Pizzicato)* в партії правої руки. Водночас ліва рука виконує прийом *кластер*. У 43 такті квінтовий інтервал виконуємо лівою рукою, що зазвичай непритаманно для традиційного бандурного виконавства і, як правило, редукується.

Із 44 по 64 такт музичний матеріал партії лівої руки арфового варіанту переноситься в партію правої руки бандурної версії. Партія правої руки арфового варіанту переноситься в ліву руку бандурної версії. У 69 такті автор транскрипції застосовує новий прийом – *вібрато*, що виконується способом притискання та звільнення притисненого до струни пальця під нижнім підструнником. Цей же прийом можна застосувати лівою рукою біля верхнього кріплення струни. У 85 такті контрастним є виконання теми у партії правої руки арфового варіанту лівою рукою в бандурній версії способом харківського способу гри. Партія лівої руки арфового варіанту переноситься в праву руку бандурної версії та виконується новим власним

прийомом – *сурдинним піцикато*, що має цікаве приглушене звучання та своєрідний тембр.

«Місячна соната», I частина. Музика Л. ван Бетховена, обробка та інструментовка В. Польового, слова Л. Забашти (Додаток В, приклад 14)

Зразок цієї обробки, яку з упевненістю можна кваліфікувати як транскрипцію, міститься у збірнику «Грай, моя бандуро».

Перша частина «Місячної сонати» (чотирнадцятої) Л. ван Бетховена – інструментальний фортепіанний твір, перекладений В. Польовим для чоловічого хору (Національної капели бандуристів) із супроводом партій першої і другої бандур і баяна.

По-перше, твір транспоновано у зручну тональність для бандурного виконання – *d-moll* із *cis-moll*, ключові знаки якого виходять за межі зручних бандурних тональностей. Зміна тональності на півтона вгору надає чоловічим голосам прозорості звучання.

Вирішуючи завдання близькості перекладення-транскрипції до оригіналу, автор переносить тріольну фактуру правої руки фортепіано у партію правої руки першої бандури. Так незмінно тріолі звучать до кінця перекладення.

Фактура баянної партії – акордова, побудована на ґрунті гармонії тріолей. М'яке звучання цих акордів (на *pp*) вирішує проблеми педальності та тривалого гармонічного фону, адже властивість баяна – відтворювати згасаючі звуки у їхній тяглості.

Починаючи з останньої долі 5 такту, де тема у партії баяна в октавному викладі (ампліфікація), баянна партія насичується акордовою фактурою з темою у верхньому голосі. Акорди, як у правій, так і в лівій руках баяна, базуються на гармонії тріолей. Така фактура партії баяна характерна до кінця твору. Епізодично баян дублює вокальну партію першого баса (16, 18 тт.) у лівій руці, плавно переходячи в акорди (17, 19 та ін. тт.).

Партія другої бандури починається акордовою фактурою, базуючись на гармонії тріолей, що слугують фоною підтримкою теми та партії першого тенора (6, 7, 8 та ін. тт.). Ця партія зберігає такий вигляд до кінця твору.

Вокальна частина цієї комплексної транскрипції містить у собі тему та гармонічні звуки тріолей, що виконуються (6–9, 11–15 тт.) закритим ротом на *mermorando* – партія першого тенора (6, 7 тт.), а у 8 і 9 тактах у хорі звучить трьохголосся.

Таке ж трьохголосне затінення звучання музичного матеріалу на *mermorando* в межах *pp* – *p* наявне в 11–15 тактах. Різновидом терасної динаміки із внутрішньою мікродинамікою в межах *mf* є наповнення вокальних партій чотирьохголосним звучанням на літеру «А» одночасно з фактурно наповненими акордами другої бандури та баяна, що звучать октавою вище від чоловічих голосів.

Унаслідок цього поступове наростання динаміки твору сприяє образності звучання, не змінюючи його характеру.

Починаючи з 23 такту, спів продовжується з поетичним текстом Л. Забашти, що конкретизує виразність перекладення-транскрипції. Виклад музичного матеріалу в хорових партіях чергується між трьох- і чотирьохзвуччям голосів, звучання продовжується в межах *p* з мікродинамікою окремих фраз.

Застосування динаміки *poco a poco crescendo*, починаючи з 32 такту до кульмінаційного семизвучного акорду хору у високому регістрі (36, 37 такти), що виконується на *f* з поступовим затиханням, є зразком інтерпретації автора перекладення. Натомість у Л. ван Бетховена такі динамічні зростання відсутні, а звучання не демонструє такого драматизму.

За словами Ф. Бузоні, «інтерпретація – теж транскрипція», а динаміка належить до мобільних засобів музичної виразності, чим і скористався автор перекладення.

Із 43 такту тему виконують перші тенори. Другі тенори і баритони зосереджені на виконанні прийомом *mermorando* акордових гармонічних

звуків до 46 такту включно. У наступних тактах – викладення хорових партій із поетичним текстом, що триває до самого кінця твору.

Супровід залишається у фактурному відношенні незмінним як у партіях першої і другої бандур, так і в баяна.

У поданні музичного матеріалу епізодично застосовується контрастність (наприклад, у 59, 60, 63, 64 тт. і до кінця твору експонується виконанням нижніх октавних звуків басом-октавістом прийомом на *memorando*).

Як відгомін тема у низькому регістрі звучить у других басів (60, 61, 62, 63–65 тт.). Останні такти (65, 66) закінчуються на *decrescendo*, вокалізацією на літеру «А» з переходом на звучання закритим ротом на *memorando*.

Підводячи підсумки в аналізі цієї транскрипції-перекладення, яке В. Польовий називає обробкою та інструментовкою, слід констатувати, що в цій роботі застосовано багато таких базових принципів перекладення, як згущення і розрідження фактури, ампліфікація, регістрові перенесення, вільне застосування мобільних засобів музичної виразності, застосування різноманітних барв звучання хорової фактури (прийом виконання закритим ротом на *memorando*, вокалізація на літеру «А»). Ці принципи збагатили звучання фортепіанного твору Л. ван Бетховена у транскрипції для капели бандуристів.

Ще один варіант перекладення-редакції цього твору для бандури solo здійснив С. Баштан.

Цей переклад характерний тим, що при несуттєвих змінах повністю зберігається фактура викладення оригіналу, при перенесенні в інше бандурне темброве оточення, вона відтворює художньо-естетичний зміст цього твору, написаного для фортепіано.

Висновки до розділу 3

Проаналізовані сольні та ансамблеві перекладення для бандурного виконавства свідчать про неабиякий потенціал інструмента з точки зору його виразних можливостей. Бачимо, що музика різних жанрів та епох прекрасно

звучить на інструменті, що має значну темброву палітру. Ще більше можливостей відкривається для ансамблевого виконавства, зокрема й у поєднанні з іншими інструментами.

Часто перекладення сольних творів для бандури потребує мінімуму змін, котрі дозволяють зосередитись на удосконаленні тих виражальних засобів, які підсилюють яскравість художнього образу. Фортепіанна музика володіє необмеженим потенціалом для адаптації різних виконавських складів, і бандура має вагому частку в цьому процесі. З огляду на необхідність розширення концертного та дидактичного репертуару, транскрипція стає рушійним чинником у формуванні жанру перекладу для бандури і нині є всі підстави – творчі й методологічні – для його подальшого розвитку. Поява нових перекладень зустрічає неабиякий інтерес серед виконавців, які прагнуть реалізувати сміливі творчі ідеї, а також серед слухачів, які чекають на нові концертні програми відомих виконавців.

Поєднання академічної та неакадемічної традицій у бандурному мистецтві з використанням перекладень і запозичень, є одним із напрямів розвитку сьогодення. Цей загальний процес включення класичних музикантів у різноманітні арт-проекти є ознакою сучасності. У зв'язку з цим зростає та загострюється проблема якісного «мистецького продукту», тому знання закономірностей жанру музичного перекладу, кращих зразків є запорукою його життєздатності.

Особливе місце належить українській народній пісні, що є основою вокально-інструментального репертуару бандуриста. Сучасне переосмислення народної музики, що зберігає зв'язок поколінь і традицій та є ознакою національної ідентифікації, по-новому втілюється у бандурному мистецтві. Поєднання інструментальної гри та співу, що характерно для обмеженого кола інструментів, серед яких бандура посідає особливе місце, надає додаткові можливості для реалізації творчих задумів.

Цікавим є аналіз авторських перекладень автора дисертації, що презентують творчу майстерню виконавця-перекладача.

ВИСНОВКИ

У запропонованому дослідженні, що має на меті розробку теоретичних основ перекладення творів для бандури в контексті різноманітних творчих, технологічних завдань та їхнього практичного втілення, було вирішено поставлені завдання. Систематизовано різні підходи у процесі формування теоретичних основ перекладень творів для бандури. Проаналізовані у дисертаційному дослідженні твори розділено на дві групи – для соло і для ансамблю (винятково для бандур, а також за участю бандури та інших інструментів).

Узагальнено методологічну базу для здійснення художнього перекладення музичних творів для бандури: аналіз оригіналу з точки зору можливостей перекладення; вибір жанру перекладення; переосмислення агогіко-артикуляційної системи твору, втілення конкретних прийомів у процесі перекладення. Представлений у роботі аналіз перекладень є методичною базою для композиторів та виконавців, які займаються перекладеннями для бандури. Важливою умовою є вибір творів для тембровоподібних інструментів з обов'язковим уявленням щодо системи штрихів. Інструментальні умови (будова, можливості, обмеження) обумовлюють для перекладача низку завдань, які треба виконати для досягнення потрібного результату. Стабільні й мобільні елементи системи музичної виразності твору взаємозалежні й підлягають змінам у тому чи іншому обсязі відповідно до творчих завдань перекладача. У кожному інструменті, зокрема бандурі, тембр виконує різні функції – від звучання до структурного елемента форми. Темброві можливості бандури широкі та дозволяють користуватися цим засобом як композиційним. Тракткування інтонації у виконавській сфері набуває практичного значення, тому при перекладенні є базовим чинником. Кожне перекладення має індивідуальний характер та відбиває особливості авторського підходу перекладача, який

привносить в оригінальний текст нові виражальні засоби залежно від адресата (виконавця).

Авторський задум оригіналу – важливий, але не завжди найвагоміший чинник. Перекладач може ставити перед собою й інші завдання: написання нового твору з використанням іншого тексту, представлення перекладеного твору в іншому (іноді несподіваному) вигляді. Однак це окремі випадки, основна кількість перекладень має на меті збереження авторського задуму. Часто виконавець оцінює ступінь якості перекладення його зручністю. З огляду на це велику роль відіграє фактурно-регістрова сторона твору, за допомогою якої формується зручне середовище для виконавця-перекладача.

Розглянуто І розвитку жанру перекладення як невід’ємної складової професійної композиторської творчості. У докласичну добу композитори були практиками, володіли виконавською майстерністю співу або гри на інструментах. Сама практика перекладень була поширеним і обов’язковим явищем. Однак якщо у XVIII ст. було залишено величезну кількість зразків, серед яких перекладення Й. С. Баха посіли особливе місце, то у наступному XIX ст. виконавці та композитори, усвідомлюючи зростаючу популярність цього жанру, залишили методичні розробки та підручники: праці Й. Н. Гуммеля, К. Черні, С. Тальберга, а особливо Л. Годовського та Ф. Бузоні тією чи іншою мірою розкривають технологію перекладення.

У бандурному виконавському мистецтві поштовхом у цьому напрямі стала творча діяльність Г. Хоткевича та його послідовників – Л. Гайдамаки та В. Кабачка, а за кордоном – В. Ємця. Перетворення бандури на концертний інструмент, розвиток ансамблевого та оркестрового виконавства спонукали до паралельного розвитку жанру перекладення, що вирішував проблему репертуару.

Процес художнього перекладення музичного твору насамперед представлено як співтворчий процес. Враховуючи обов’язкові елементи адекватного перекладення, що є технологічною стороною процесу, перекладач працює над самостійним твором, у який привносить свій

особистий погляд на художньо-естетичну сторону і навіть на його зміст. Щоб новий твір отримав самостійне значення, володіння інструментовкою є базовою. Проте майстер ніколи не буде виконувати механічної роботи, бо саме інструментування – це творча лабораторія перекладача. Володіння всіма тонкощами інструментування залежить від виконавської або композиторської практики, і часто співтворчість переростає у повноцінну творчість.

Хоча етапи перекладення творів кожний перекладач визначає індивідуально, але є загальні закономірності цього процесу: вибір твору та визначення можливості його перекладення; мета перекладення проявляється у виборі жанру перекладень – від редакції та аранжування до вільної транскрипції та використання матеріалу (тематизму) у принципово новому творі; визначення фактурно-регістрових елементів, що максимально зберігають зміст оригіналу або створюють новий; прийоми звуковидобування та штрихи, що працюють на темброво-колористичну сторону музики, у перекладенні посідають центральне місце; робота над динаміко-агогічними прийомами та фразуванням, відповідно до інструментальних особливостей та ступеня змінності оригінального матеріалу, надають твору драматургічного оформлення. Якщо перекладення суттєво відрізняється від оригіналу, його автор має більше свободи у виборі методів та будує етапи перекладення згідно з тими завданнями, вирішення яких він хоче бачити в кінцевому результаті.

Важливим чинником у процесі перекладення є артикуляційно-штриховий комплекс. Бандурна техніка у поєднанні з динаміко-артикуляційною складовою формують композиційну форму, що розгортається у часі.

Акцентування поділяється на динамічне та агогічне: динамічне досягається завдяки якості впливу на струну в момент атаки, агогічне – способом певної гнучкості ритморуху, виділення окремих звуків. Подовження звука в часі відбувається завдяки поширеному у бандурному виконавстві прийому *tremolo* (поодинокому або подвійних нот та

акордовому). Штрихова техніка у грі на бандурі дещо відрізняється від звичних та усталених штрихових прийомів на інших інструментах. Виходячи зі специфіки інструмента, штрихи поділяються на дві групи: за рівнем роздільності та зв'язності звучання (*legato*, *legatissimo*, *non legato*, *staccato*, *staccatissimo*) та характером атаки (*détaché*, *marcato*, *sforzando*, *portamento*, *portato*). Усі штрихові техніки використовуються у поєднанні з артикуляційними, динамічними і тембральними засобами виконання на бандурі та не є буквральним переносом штрихів того інструмента, з якого здійснюється перекладення.

Окреслено основні **сучасні художньо-виражальні та технічні можливості** бандури. Основною перевагою академічної бандури будь-якого типу є її широкий діапазон, який для перекладення дозволяє охоплювати майже необмежений спектр творів різних жанрів. Інструмент можна вважати мультитембровим інструментом, що дозволяє відтворювати на ній прийоми ансамблево-оркестрового звучання. Фактурні можливості інструмента визначаються його поліфонічністю, проте динамічна сторона може поступатися таким інструментам, як рояль. Для цього існує ціла система фактурних підсилень – октавні подвоєння, рух в інтервал, акордова щільність, різноманітність прийомів звуковидобування та штрихів тощо. Динаміко-фактурні трансформації використовуються перекладачем не тільки як особливі творчі прийоми, а і як необхідні у відтворенні потужної динаміки або динамічного контрасту відповідно до змісту оригіналу.

Бандура, як і всі сольні інструменти, має певні особливості з точки зору перекладацької практики. Саме така робота, як розширення або звуження фактури, реєстрова перестановка, доповнення фактури гармонічними, мелодичними або поліфонічними елементами, зміна у розташуванні вертикалі, ритмічні роздрібнення або укрупнення, скорочення або зміна ритмічного малюнку, переосмислення штрихів є загальною для будь-якого перекладення, а в перекладенні для бандури є найважливішою.

Прийоми перекладення класифікуються за художньо-технологічними засобами: штрихова, агогіко-динамічна, темброво-регістрова система твору.

Принципи перекладення залежать від його жанру та ступеня змін у творі. У перекладенні тією чи іншою мірою переосмислюються всі виражальні засоби, музична тканина підлягає ущільненню або розрідженню залежно від застосування адекватних форм звукоутворення, яке, своєю чергою, цілком залежить від штрихової системи. Специфічні для бандури інструментальні засоби впливають на перетворення фактури оригіналу повністю або частково. Перетворення нетипових інструментальних засобів на типові є одним з найголовніших завдань у пристосуванні викладу до зручності виконання. У тексті перекладення відбивається розуміння задуму композитора (зокрема у випадках, коли перекладач має на меті новий художній результат із новим змістом), всебічне та детальне знання специфіки інструмента.

Автор високохудожніх зразків перекладення має власний стиль, органічні засоби перекладення, притаманні його авторській манері. Виконавець-перекладач має здатність до композиції, він водночас є виконавцем-інтерпретатором і композитором-інтерпретатором. Тому знання логіки музичної композиції, побудови музичної форми є дуже необхідним у процесі перекладення. Часто перекладач постає перед вибором декількох варіантів перекладення, і залежно від своєї виконавської практики обирає той варіант, що здається йому не тільки більш вдалим, а й зручним для виконання. Виходячи з конструктивних особливостей бандури, виконавських позицій та індивідуальних виконавських особливостей, досягається оптимальний результат, життєздатність якого апробується на практиці (зокрема іншими виконавцями).

Підходи до **переосмислення виражальних засобів** у процесі перекладення для бандури визначаються залежно від інструментального оригіналу. Твори, що обираються для перекладення для бандури, в оригіналі написані композиторами для тих інструментів, які мають багато спільного у звукоутворенні та звуковидобуванні з бандурою. Автор дослідження

пропонує залучити у виконавський обіг такі власні винаходи у галузі звуковидобування, як щипковий удар, вібрато, басовий кластер, глісандний кластер, сурдинне піцкато, portamento-legato.

У перекладенні з фортепіанних творів застосовуються фактурні, реєстрові, штрихові інструментальні засоби, які дозволяють працювати з літературою різних жанрів та епох. Тому найбільшу частину перекладень для бандури становить фортепіанний репертуар. Такий інструмент, як арфа (так само, як і бандура) є струнно-щипковим. Арфа близька до бандури за такими параметрами: звуковидобування, характер звучання, наявність системи перемикачів, вертикально натягнуті струни, відсутність демпфера, спільні штрихові прийоми. Проте будова арфи, що дозволяє двостороннє звуковидобування, її великий діапазон значно відрізняються, і можливості бандури (порівняно з арфою) у цьому сенсі є дещо обмеженими. У перекладеннях арфового репертуару робота ведеться переважно з оптимізації фактури та реєстрових зламів.

Упродовж останніх років серед перекладень для бандури велику популярність має бароковий клавесинний репертуар. Темброва подібність – основна спільна риса бандури і клавесина. При перекладенні доречним є перенесення частини голосів з фактури лівої руки вище (на октаву). Суттєва відмінність у штриховій системі потребує її серйозної адаптації. Артикуляційна чіткість досягається акцентуацією, а загальне переосмислення клавесинних штрихів є важливим завданням у процесі перекладення для бандури. Перекладачі-практики, які мають великий досвід у перекладенні клавесинної літератури, радять перекладати для двох бандур або ансамблю.

Гітарний репертуар для бандури також є одним із найпопулярніших. Обидва інструменти належать до однієї струнно-щипкової групи, звучання та звуковидобування є подібними. При перекладеннях часто застосовуються прийоми октавних перенесень та зміщень, оскільки специфічною особливістю гітарної фактури є широке розміщення звуків за вертикаллю, що не притаманно бандурі. Гітарний діапазон вужчий, ніж бандурний, тому

виникає потреба у підсиленні басового голосу. Високий та середній регістри бандури часто використовуються для адаптації флажолетної гітарної техніки.

При перекладенні скрипкової музики треба враховувати діапазон та насиченість звучання, досягти результату можна завдяки подвоєнням, фігураціям, регістровим змінам (перенесення та звуження фактури). Зміна штрихової системи – одне з найважливіших завдань при перекладенні скрипкового репертуару.

Перекладення ансамблевої музики враховує перелічені способи адаптації оригінальних творів. Особливості ансамблевого інструментарію в кожному випадку при перекладенні мають свої завдання, але базові принципи роботи зберігаються.

Щодо **класифікації перекладення** інструментальних та інструментально-вокальних музичних творів для бандури, сьогодні існують **два типи**: сольні інструментальні та вокально-інструментальні твори, ансамблеві (оркестрові) інструментальні та вокально-інструментальні твори. Популярним серед перекладень для бандури є авторський тип перекладу, коли композитор або виконавець-композитор використовує власний твір з метою створення нової версії, зокрема для різних ансамблевих складів. Не поступаються за популярністю перекладення творів світової класики. Авторство цих перекладень переважно належить виконавцям, художній смак яких орієнтований на той чи інший естетично-стильовий напрям.

Детально проаналізований процес перекладень у кожному випадку демонструє оригінальний підхід перекладача до обраного твору, розкриває процес з усіма його тонкощами, виявляє основні труднощі перекладення, доповнює цінними зразками репертуар бандуриста. Такими зразками є перекладення С. Баштана, А. Омельченка, А. Коломійця, Л. Коханської, П. Чухрая, Л. Посікіри, В. Дутчак, М. Скорика. Значний внесок у репертуар здійснило тріо бандуристок «Дніпрянка» під керівництвом Ю. Гамової, яка створила численні обробки українських народних пісень. Г. Хоткевич, Г. Китастих, А. Бобир, О. Мінківський, В. Лобко, М. Шевченко, А. Маціяка,

М. В. Герасименко, О. Герасименко Раїса та Микола Борщі, С. Овчарова, Г. Верета, М. Гвоздь, А. Іваниш здійснили перекладення для бандури соло, різноманітних ансамблів та капели бандуристів.

Частину проаналізованих зразків становлять перекладення автора цього дослідження Т. Яницького, що, зокрема, і спонукало його до написання цієї роботи. Творчий процес перекладення водночас є і захопливим, і складним. Адже потрібно уявляти кінцевий результат, орієнтуючись на конкретних виконавців, їхні можливості, концертний репертуар. Використання власних перекладень у концертній практиці автор дослідження бачить як творчий розвиток, комунікаційний чинник та збагачення бандурного репертуару.

Аналітичний матеріал роботи є **практичною базою** для теоретико-методологічного обґрунтування **принципів та прийомів перекладень** для академічного бандурного виконавства. Бачимо, що твори різноманітних жанрів та стилів прекрасно адаптуються для виконання на бандурі. Проте не вся література підлягає перекладенням, наприклад, репертуар для духових інструментів зазвичай не використовується. Це пов'язано з принциповою різницею у будові інструментів. Переважно використовується репертуар струнних, при цьому стильових обмежень немає.

Центральним завданням у перекладеннях для бандури є детальна робота із штриховою системою. Фактурно-регістрова система залежить від того, для якого інструмента написаний оригінальний твір. Найголовніше – розуміти емоційно-сміслову адекватність тих чи інших засобів у нових темброво-інструментальних умовах, що базуються на динамічних співвідношеннях за вертикаллю та горизонталлю.

Отже, перекладення для бандури входять до загальної картини цього жанру та мають суто технологічні особливості, знання яких гарантує високі художні та практичні результати.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1, 2. 415 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Москва : Музыка, 1988. Ч. 1. 286 с.
3. Андреев А. К. К истории европейской музыкальной интонационности. Москва : Дека-ВС, 2011. 284 с.
4. Аристотель. Об искусстве поэзии. Москва : Госполитиздат, 1957. 183 с.
5. Асафьев Б. В. Критические статьи, очерки и рецензии: Из наследия конца десятих – начала тридцатых годов. Москва ; Ленинград : Музыка, 1967. 298 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва : Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 373 с.
7. Бабич В. М. Переклад поетичних творів Т. Г. Шевченка у світлі філософських проблем розуміння. *Творчість Т. Г. Шевченка у світлі філософської культури України*. Київ : Наукова думка, 1992. С. 77–82.
8. Баштан С. В., Ивахненко Л. Я. Бандуристе, орле сизий. Віночок спогадів про В. А. Кабачка. Київ : Музична Україна, 1993. 136 с.
9. Баштан С. В., Омельченко А. Ф. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна, 1984. 112 с.
10. Бейшлаг А. Орнаментика в музыке. Москва : Музыка, 1978. 310 с.
11. Благой Д. Д. Гольденвейзер-редактор и проблемы музыкальной текстологии : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / МГК им. П. И. Чайковского. М., 1971. 29 с.
12. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. Москва : Музыка, 1993. 388 с.
13. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2004. 195 с.

14. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції. До проблеми класифікації. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство*, зб. матеріалів науково-методичної конференції. Харків : Стиль, 2001. Вип. 3. С. 114–119 с.
15. Брояко Н. Б. Теоретичні аспекти виконавської техніки бандуриста. Івано-Франківськ. : Обласна друкарня, 1997. 148 с.
16. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. *Исполнительское искусство зарубежных стран*. Музыка : Музгиз, 1962. Вып. 1. 176 с.
17. Бузони Ф. Первое приложение к I тому «Клавира хорошего строя» И. С. Баха. Ленинград. Москва : Музыка, 1941. 208 с.
18. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм. Москва : Музыка, 1988. 80 с.
19. Василець В. В. Фортепіанні транскрипції Ф. Ліста в концертному репертуарі піаністів. *Золоті сторінки музичної історії України; Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття*, зб. статей ЦДПУ ім. В. Винниченка. Кіровоград, 1999. С. 55–59.
20. Веприк А. М. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Советский композитор, 1978. 428 с.
21. Вишневська С. В. Еволюція феномену співу в бандурній виконавській традиції : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ЛНАМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2011. 18 с.
22. Влахов С. И., Флорин С. П. Непереводимое в переводе. Москва : Международные отношения, 1980. 352 с.
23. Волкова И. С. Язык как проблема музыкознания. *Вопросы интонационного анализа в свете идей Б. В. Асафьева*, зб. научных трудов. Ленинград : ЛГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 1985. С. 63–77.
24. Гаврилів Т. І. Текст між культурами. Перекладознавчі студії. Київ : Критика, 2005. 200 с.
25. Гнесин М. Ф. Начальный курс практической композиции. Москва : Музгиз, 1962. 219 с.

26. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз. *Транскрипции для фортепиано в 2 руки*, сб. статей. Москва : Музыка, 1970. Вып. 1. С. 6–7.
27. Голомб М. Транскрипції музичних творів у ХІХ ст.: спроба їх типологізації на прикладі творів Ф. Шопена. *Ф. Шопен*, зб. статей. Львів : Сполом, 2000. С. 201–222.
28. Горохов П. Д., Загорецький Д. С. Хорове аранжування. Київ : Музична Україна, 1982. 127 с.
29. Горчаков С. П. Практическое руководство по инструментовке духового оркестра. Москва : Музгиз, 1982. 190 с.
30. Горюхіна Н. О. Гармонія в обробках народних пісень М. Леонтовича. *Творчість М. Леонтовича*, зб. статей. Київ : Музична Україна, 1977. С. 75–98.
31. Горюхіна Н. А. Музыкальная форма и стиль : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / КГК им. П. И. Чайковского. Москва, 1974. 62 с.
32. Гуренко Е. Г. Исполнительское искусство; методические проблемы. Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 1985. 88 с.
33. Гуменюк А. І. Українські народні інструменти. Київ : Наукова думка, 1967. 240 с.
34. Давидов М. А. Історія виконавства на народних інструментах. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2005. 420 с.
35. Давидов М. А. Методика переложения инструментальных произведений для баяна. Москва : Музыка, 1982. 21 с.
36. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста. Київ : Музична Україна, 1983. 72 с.
37. Давидов М. А. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження та розвитку. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини*, зб.

- матеріалів науково-практичної конференції. Дрогобич : Коло, 2005. С. 62–73.
38. Давидов М. А. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. 207 с.
 39. Давидов М. А. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Музична Україна, 1977. 126 с.
 40. Дейнега В. М. Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
 41. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
 42. Дмитрук І. І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва. *Молоде музикознавство*, науковий зб. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. Вип. 10. С. 138–146.
 43. Дубовик А. Н. Фантазии на оперные темы в фортепианном творчестве Ф. Листа. Ленинград : Музыка, 1985. 63 с.
 44. Дубравская Т. Н. История полифонии. Москва : Музыка, 1996. Вып. 2 б. 421 с.
 45. Дулова В. Г. Искусство игры на арфе. Москва : Музыка, 1975. 229 с.
 46. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття. Івано-Франківськ. : Фоліант. 487 с.
 47. Дутчак В. Г. Розвиток професійних засад бандурного мистецтва 1970–1990 років. Творчість і виконавство : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 23 с.
 48. Дыс Л. И. Музыкальное мышление как объект исследования. *Музыкальное мышление: сущность, критерии, аспекты исследования* : сб. научных работ НМАУ им. П. И. Чайковского. Київ : Музична Україна, 1999. С. 35–36.

49. Жарков А. Н. Художественный перевод в музыке: проблемы и решения : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1994. 179 с.
50. Задерацкий В. В. Полифоническое мышление Стравинского. Москва : Музыка, 1980. 287 с.
51. Заранський В. І. Скрипкова транскрипція у творчості Мирослава Скорика. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наукових праць. Київ : Міленіум, 2005. Вип. 7. С. 36–41.
52. Зейфас Н. М. Заметки об эстетике западноевропейского барокко. *Советская музыка*. Москва, 1975. № 3. С. 90–106.
53. Зінкевич О. С. Динаміка оновлення. Київ : Музична Україна, 1986. 184 с.
54. Зорівчак Р. П. Художній переклад в Україні і буття нації. Спроба історико-літературного осмислення. *Записки перекладацької майстерності*, зб. статей. Львів : Простір, 2001. Т. 1. С. 9–11.
55. Иванов В. В. Категория времени в искусстве и культуре XX века. *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, сб. научных трудов. Ленинград : Наука, 1974. С. 39–67.
56. Интонация и музыкальный образ. Статьи и исследования музыковедов Советского Союза и других стран / под ред. Б. И. Ярустовского. Москва : Музыка, 1965. 351 с.
57. Історія української музики в 6 томах. Київ : Наукова думка, 1989–1992.
58. Ищенко Н. А. Переводческий цикл как контекст : автореф. дис. ... канд. фил. наук : 10.02.20 / ОГУ им. И. И. Мечникова. Одесса, 1989. 16 с.
59. Кабачок В. А., Юцевич Є. О. Школа гри на бандурі. Київ : Музична Україна, 1958. 246 с.
60. Кирдан Б. П., Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Музична Україна, 1980. 183 с.
61. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.

62. Келлер Г. Органное произведения Баха: исследование исторической формы, ее толкование и исполнение. Казань : Казанская гос. консерватория, 2008. 356 с.
63. Кікоть В. М. Першотвір і множинність перекладів. *Теорія і практика перекладу*, республіканський міжвідомчий науковий зб. Київ : Вища школа, 1992. Вип. 18. С. 41–54.
64. Ковганюк С. П. Практика перекладу. Київ : Дніпро, 1968. 146 с.
65. Коган Г. М. Избранные статьи. Москва : Советский композитор, 1972. Вып. 2. 267 с.
66. Коган Г. М. О фортепианной фактуре. Москва : Советский композитор, 1961. 142 с.
67. Коган Г. М. Феруччо Бузони. Москва : Советский композитор, 1971. 232 с.
68. Коган Г. М. Школа фортепианной транскрипции. Москва : Музыка, 1970. 64 с.
69. Когоутек Ц. Техника в композиции музыки XX века. Москва : Музыка, 1984. 301 с.
70. Колесса Ф. М. Мелодії українських народних дум. Київ : Наукова думка, 1969. 586 с.
71. Комиссаров В. Н. Слово о переводе (очерки лингвистического учения о переводе). Москва : Международные отношения, 1973. 216 с.
72. Кондзьолка В. В. Нариси античної філософії. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 1996. 259 с.
73. Конрад Н. И. Избранные труды. История. Москва : Наука, 1974. 470 с.
74. Коптілов В. В. Переклад художній. Українська радянська енциклопедія. Київ : Головна редакція Української радянської енциклопедії, 1982. Т. 8. С. 249.
75. Коптілов В. В. Першотвір і переклад. Проблеми сучасного українського перекладу. Роздуми і спостереження. Київ : Дніпро, 1972. 215 с.
76. Коптілов В. В. Теорія і практика перекладу. Київ : Юніверс, 2003. 280 с.

77. Капанев П. И. Вопросы истории и теории художественного перевода. Минск : БГУ, 1972. 295 с.
78. Корній Л. П. Історія української музики. Київ. Харків. Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 1996. Ч. 1. 314 с.
79. Корній Л. П. Історія української музики. Київ. Харків. Нью-Йорк. : Видавництво М. Коць, 1998. Ч. 2. 378 с.
80. Корній Л. П. Історія української музики. Київ. Харків. Нью-Йорк : Видавництво М. Коць, 2001. Ч. 3. 478 с.
81. Кorto А. О фортепианном искусстве. Москва : Классика-XXI. 252 с.
82. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ из разработки в современной буржуазной эстетике. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
83. Котляревська О. І. Варіантний потенціал музичного твору: культурний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1997. 19 с.
84. Котляревский И. А. Музыкально-теоретические системы европейского искусствоведения. Київ : Музична Україна, 1983. 158 с.
85. Кочнев Ю. В. Музыкальное произведение и интерпретация. *Советская музыка*, Москва, 1969. № 12. С. 56–60.
86. Костюк А. Г. Восприятие мелодии. Київ : Наукова думка, 1986. 176 с.
87. Кремлев Ю. А. Интонация и музыкальный образ. Мос : Музыка, 1965. 87 с.ва
88. Куперен Ф. Искусство игры на клавишине. Москва : Музыка, 1973. 152 с.
89. Лаврик Н. І., Строчан Н. М. Фортепіанні транскрипції в музично-просвітницькій діяльності (від Ліста до Скорика). *Золоті сторінки музичної історії України; Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття*, зб. статей ЦДПУ ім. В. Винниченка. Кіровоград, 1999. С. 21–24.
90. Лавров Ф. І. Кобзарі. Київ : Мистецтвознавство, 1980. 80 с.

91. Ландовская В. Старинная музыка. Москва : Музыкальное издательство П. Юргенсона в Москве, 1913. 133 с.
92. Левый И. Искусство перевода. Москва : Прогресс, 1974. 394 с.
93. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Москва : Музыка, 1986. Т. 1. 462 с.
94. Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 г. Москва : Музыка, 1983. Т. 2. 622 с.
95. Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва : Музыка, 1977. 528 с.
96. Лилова А. Введение в общую теорию перевода. Москва : Высшая школа, 1985. 256 с.
97. Липс Ф. Р. О переложениях и транскрипциях. *Баян и баянисты*, сб. статей. Москва : Советский композитор, 1977. Вып. 3. С. 86–108.
98. Лисенко М. В. Народні інструменти на Україні. Київ : Мистецтво, 1955. 62 с.
99. Лисенко М. В. Про народну пісню і народність в музиці. Київ : Мистецтво, 1953. 66 с.
100. Лисенко М. В. Характерні музичні особливості українських дум і пісень у виконанні кобзаря О. Вересая. Київ : Музична Україна, 1978. 32 с.
101. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. Москва : Советский композитор, 1990. 312 с.
102. Лотман Ю. М. Тезисы к проблеме «Искусство в ряду моделирующих систем». *Труды по знаковым системам*, ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту : 1957. Т. 3. С. 130–145.
103. Людкевич С. П. Відродження бандури. *Світ*. Львів, 1906. № 7. С. 109–110.
104. Людкевич С. П. Музична мова в оригінальних хорових творах і опері «На Русалчин Великдень» М. Леонтовича. *Творчість М. Леонтовича*, зб. статей. Київ : Музична Україна, 1977. С. 63–75.

105. Лобанова М. Н. Мотетное творчество Шютца и некоторые идеи немецкого музыкального барокко. *Генрих Шютц*, сб. статей. Москва : Музыка, 1985. С. 217–253.
106. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Москва : Музыка, 1991. 375 с.
107. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. Москва : Музыка, 1991. 287 с.
108. Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1979. 536 с.
109. Мазель Л. А., Цуккерманн В. А. Анализ музыкальных произведений. Москва : Музыка, 1967. 752 с.
110. Макаров А. М. Світло українського бароко. Київ : Мистецтво, 1994. 287 с.
111. Малинковская А. В. Фортепианно-исполнительское интонирование. Исторические очерки. Москва : Издательство Юрайт, 2017. 189 с.
112. Мальцев С. М. Нотация и исполнение. *Мастерство музыканта-исполнителя*, сб. статей. Москва : Советский композитор, 1986. Вып. 2. С. 68–105.
113. Мандзюк Л. С. Ансамблево-виконавська творчість бандуриста: мистецтвознавчий та психолого-педагогічний аспекти : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. 20 с.
114. Мартисен К. А. Индивидуальная фортепианная техника. Москва : Музыка, 1966. 220 с.
115. Марченко В. В. Транскрипція як різновид інтерпретації. Методичні рекомендації з методики та теорії виконавського мистецтва на народних інструментах (готово-виборний багатотембровий баян). Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1999. 88 с.
116. Матеріали Міжнародної науково-практичної конференції «Кобзарство в контексті становлення професійної музичної культури». Київ : ДАКККиМ, 2005. 258 с.

- 117.Медушевский В. В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
- 118.Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. Москва : Музыка, 1976. 254 с.
- 119.Медушевский В. В. Фантазии в культуре и музыке. *Музыка, культура, человек*, сб. статей. Свердловск : СГУ им. М. П. Мусоргского, 1991. Вып. 2. С. 44–56.
- 120.Михайлов М. К. Этюды о стиле в музыке. Ленинград : Музыка, 1990. 262 с.
- 121.Михайлов М. К. Стиль в музыке. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.
- 122.Мішалов В. Ю. Культурно-мистецькі аспекти культури і розвитку виконавства на харківській бандурі : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ХДАК. Харків, 2009. 19 с.
- 123.Мішалов В. Ю. Харківська бандура. Харків : О. О. Савчук, 2013. 368 с.
- 124.Морева Е. А. Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики : Дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.03 / НМАУ им. П. И. Чайковского. Київ, 2005. 255 с.
- 125.Морозевич І. В. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОДМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 18 с.
- 126.Москаленко В. Г. Курс лекций по интерпретации. Київ : НМАУ им. П. И. Чайковского. 19 с.
- 127.Москаленко В. Г. Понятие «музыкальное произведение» в аспекте анализа. *Исторические аспекты теоретических проблем в музыкознании*, сб. статей. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1985. С. 50–64.
- 128.Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 156 с.
- 129.Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII веков / под ред. В. П. Шестакова. Москва : Музыка, 1971. 688 с.

130. Муха А. И. Процесс композиторского творчества. Київ : Музична Україна, 1979. 271 с.
131. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
132. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 383 с.
133. Наливайко Д. С. Искусство: направления, течения, стили. Київ : Мистецтво, 1981. 288 с.
134. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Кн. 12. 215 с.
135. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
136. Николаев Л. В. Еще раз о семантике и множественности исполнительского образа. *Музыкальное исполнительство*, сб. статей. Москва : Музыка, 1973. Вып. 8. С. 3–19.
137. Нирко О. Ф. Кобзарство Криму та Кубані. Львів : Сполом, 2006. 356 с.
138. Овчарова С. В. До проблеми перекладення органних хоральних прелюдій Й. С. Баха в контексті динаміки подальшого розвитку сучасного бандурно-академічного репертуару. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ ст.*, зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич : Просвіта, 2007. С. 121–127.
139. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 16 с.
140. Омельченко А. Ф. Розвиток кобзарського мистецтва в Україні : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / КДК ім. П. І. Чайковського, 1970. 180 с.
141. Омельченко А. Ф. Гнат Хоткевич. *Музика*, Київ, 1977. № 6. С. 26–27.

- 142.Омельченко А. Ф. Поєднання двох типів бандур і їх значення для розвитку мистецтва бандуристів. *Українське музикознавство*, зб. статей. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 222–227.
- 143.Орлова Е. М. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. Москва : Музыка, 1984. 202 с.
- 144.Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства и другие работы. Москва : Радуга. 639 с.
- 145.Островский А. Л. Творческая задача исполнителя. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства*, сб. статей. Москва : Музыка, 1997. Вып. 4. С. 3–21.
- 146.Панасюк І. В. Кобзарство-бандурництво – ретроспектива традицій. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Музичне мистецтво: проблеми сучасності. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2006. Вип. 64. Кн. 1. С. 67–75.
- 147.Протопопов В. В. Очерки из истории музыкальных форм XVI – начала XIX века. Москва : Музыка, 1979. 327 с.
- 148.Пухальский Я. Г. Методика обучения игре на бандуре Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1978. 98 с.
- 149.Пшеничний Д. Х. Інструментовка для оркестру народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1985. 68 с.
- 150.Пшеничний Д. Х. Аранжування для народних інструментів. Київ : Музична Україна, 1980. 117 с.
- 151.Радчук В. Д. Забобон неперекладності. *Всесвіт*. Київ, 2000. № 1–2. С. 166–170.
- 152.Рикер П. Конфликт интерпретации. Москва : Академия-Центр Медиум, 1995. 416 с.
- 153.Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Москва. Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 1. 122 с.

154. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Москва. Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 2. 348 с.
155. Ройзман Л. О. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. *Вопросы фортепианного исполнительства*, сб. статей. Москва : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 155–177.
156. Рубин М. А. Методика обучения игре на арфе. Москва : Музыка, 1973. 63 с.
157. Руденко В. И. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпретации. *Музыкальное исполнительство*, сб. статей. Москва : Музыка, 1979. Вып. 10. С. 22–56.
158. Ручьевская Е. А. Интонационный кризис и проблема переинтонирования. *Советская музыка*, Москва, 1975. № 5. С. 129–134.
159. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. Москва : Музыка, 1977. 160 с.
160. Сальников Г. И. Переложения симфонических произведений для духового оркестра. Москва : Музыка, 1969. 198 с.
161. Самчук У. Живі струни. Бандура і бандуристи. Детройт, 1976. 466 с.
162. Серданян М. М. Становление и эволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / КГК им. П. И. Чайковского. Ки, 1982. 21 с.
163. Сідлецька Т. І. Культурно-історична еволюція українського оркестру народних інструментів : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / КНУКіМ. Київ, 2007. 20 с.
164. Скирта М. Ю. «Партитуры для фортепиано» Ф. Листа. *Ференц Лист, проблемы синтеза искусств*, сб. научных трудов по материалам научного музыковедческого симпозиума. Харків : Каравелла, 2002. С. 137–142.
165. Скирта М. Ю. Транскрипции С. Рахманинова: к проблеме интерпретации музыкального источника. *Проблеми взаємодії*

- мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, зб. наукових праць. Харків : Каравелла, 1999. Вип 4. С. 133–142.
- 166.Скирта М. Ю. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації. *Теоретичні та практичні питання культурології*, зб. наукових статей. Запоріжжя : ЗДУ, 1999. Вип. 2. С. 37–41.
- 167.Скляр І. М. Київсько-харківська бандура. Київ : Музична Україна, 1971. 115 с.
- 168.Скорик М. М. Структура і виражальна природа акордики в музиці ХХ століття. Київ : Музична Україна, 1983. 150 с.
- 169.Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва : Музыка, 1973. 146 с.
- 170.Соколов А. С. Музыкальная композиция ХХ века – диалектика творчества. Москва : Музгиз, 1992. 128 с.
- 171.Сохор А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Ленинград : Советский композитор, 1981. С. 129–143.
- 172.Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва : Музыка, 1968. 104 с.
- 173.Станиславский К. Работа актера над собой. Москва : ГИХЛ, 1938. 575 с.
- 174.Стасов В. В. Музыкальное обозрение 1848 года. *Избранные сочинения*. Москва : Музыка, 1957. Т. 1. С. 3–21.
- 175.Старые мастера. Фортепианные транскрипции русских и советских композиторов / сост. Л. Ройзман. Москва : Музыка, 1966. Вып. 4. С. 49–52.
- 176.Стріха М. В. Український художній переклад: між літературою та націєтворенням. Київ : Факт-Наш час, 2006. 344 с.
- 177.Супрун Н. О. Гнат Хоткевич – музикант. Рівне : Ліста, 1997. 280 с.
- 178.Таранов Г. П. Курс чтения партитур. Москва : Искусство, 1939. 360 с.
- 179.Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Ленинград : Академия педагогических наук РСФСР, 1947. 344 с.

180. Теорія і практика перекладу / упор. М. Москаленко. Київ : Вища школа, 1993. Вип. 19. 179 с.
181. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 18 с.
182. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва : Музыка, 1966. 223 с.
183. Українське музикознавство / під ред. І. Ф. Ляшенка. Київ : Музична Україна, 1971. Вип. 6. 264 с.
184. Федоров А. В. Основы общей теории перевода. Москва : Высшая школа, 1983. 303 с.
185. Фейнберг С. Е. Исполнитель и интерпретатор. *Советская музыка*. Москва, 1960. № 9. С. 32–41.
186. Финкельштейн И. Б. Некоторые проблемы оркестровки. Москва. Ленинград : Музыка, 1964. 40 с.
187. Франко І. Я. Зібрання творів. Київ : Наукова думка, 1976. С. 7–8.
188. Форкель І. Н. О жизни и искусстве в произведениях Иоганна Себастьяна Баха. Мос : ква Классика-XXI, 2008. 144 с.
189. Харнонкурт Н. Музыка мовою звуків. Суми : Собор, 2002. 184 с.
190. Хмель Н. В. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : Дис. ... канд. мист. : 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 222 с.
191. Хоткевич Г. М. Бандура та її можливості. Харків : Глас-Майдан, 2007. 92 с.
192. Хоткевич Г. М. Музичні інструменти українського народу. Харків : ДВУ, 1930. 45 с.
193. Хоткевич Г. М. Підручник гри на бандурі. Харків : Глас, 2004. 240 с.
194. Цуккерман В. В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва : Музыка, 1964. 159 с.

195. Цуккерман В. А. О двух противоположных принципах слушательского раскрытия музыкальной формы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров*, сб. материалов научной конференции МГУ им. П. И. Чайковского. Москва : Музыка, 1971. С. 8–26.
196. Швейцер А. Иоганн Себастиан Бах. Москва : Музыка, 1965. 728 с.
197. Швейцер А. О. Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. Москва : Наука, 1998. 215 с.
198. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю. Київ : Заповіт, 1998. 368 с.
199. Шопен Ф. Письма. Москва : Музыка, 1976. Т. 1. 254 с.
200. Щипачева И. В. Проблема авторедакции и стилевые процессы в русской фортепианной музыке второй половины XIX – начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / КГК им. П. И. Чайковского. Киев, 1992. 24 с.
201. Янів В.-М. О. Нариси до історії української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. 314 с.
202. Яницький Т. Й. Авторський тип перекладу на прикладі варіацій на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. № 2. С. 19–23.
203. Яницький Т. Й. Аналоги та відмінність літературного та музичного перекладів. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського «Виконавське музикознавство»*. Вип. 23. Київ, 2017. С. 425–437.
204. Яницький Т. Й. Інтерпретація клавесинної барокової музики в контексті спорідненості зі звучанням бандури. *Музичне мистецтво і культура*: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. Вип. 6. Кн. 1. С. 327–340.

205. Яницький Т. Й. Історичні етапи діяльності Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Півн. Амер.) (до 100-річчя діяльності). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського «Виконавське музикознавство»*. Вип. 24. Київ, 2018. С. 160–170.
206. Яницький Т. Й. Методичні аспекти виховання студента-бандуриста. *Проблеми мистецької освіти*. Ніжин, 2011. Вип. 6. С. 133–136.
207. Яницький Т. Й. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 442–452.
208. Яницький Т. Й. Основные принципы теории обучения и исполнительства (на примере учебного пособия «Методика обучения игре на бандуре» Я.Пухальского). *Искусствознание: теория, история, практика*. Челябинск : Издательство: Южно-Уральский государственный институт искусств им. П.И. Чайковского. 2014. №2 (6). С. 91-97.
209. Яницький Т. Й. Особливості методики викладання гри на бандурі Я. Г. Пухальського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2018. Вип. 39. С. 176–182.
210. Яницький Т. Й. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі окремих творів А. Вівальді. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Ялта, 2009. Вип. 23. Ч. 2. С. 184–189.
211. Яницький Т. Й. Транскрипція як чинник творчої комунікативності бандуриста (на прикладі творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастьяна Баха, Сезара Франка). *Українське музикознавство*. Київ, 2014. С. 161–176.
212. Яницький Т. Й. Українська капела бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка як мистецький феномен (до сторіччя діяльності).

Міжнародний вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: Культурологія. Філологія. Музикознавство. Київ, 2018. Вип. II. С. 177–182.

213. Bach C. Ph. E. Versuch uber die wahre Art das Klavier zu spielen. Beppen : Nabu Press, 2008. 110 s.
214. Blume F. Bach in the Romantic Era. Translated by Piero Weiss. *The Musical Quarterly*. 1964. № 50. P. 290–306.
215. Busoni F. The Essence of Music. *Translated by Rosamond Ley*. London : Rockliff, 1957. 163 p.
216. Carruthers G. B. Bach and the Piano: Editions, Arrangements, and Transcriptions from Czerny to Rachmaninov : Ph.D., Musicology. University of Victoria, 1987. 251 p.
217. Gollner T. J. S. Bach and the Tradition of Keyboard Transcriptions. *Studies in Eighteenth-Century Music: a Tribute to Karl Geiringer*. London, 1970. P. 253–260.
218. Harvard. Dictionary of Music. Cambridge : Harvard University Press, 1944. 826 p.
219. Horniatkevyc A. The book of Kodnia and the three Bandurists. № 11–12. 1985.
220. Hornjatkevyc A. J. The Bandura. *Canadacrafts*. 1979. April / May. P. 28–29.
221. Kononenko N. Ukrainian minstrels: and the blind shall sing. Armonk, New-York : M. E. Sharpe, 1998. 360 p.
222. Lutsiv V. Kobza-Bandura and «Dumy» and their significance in the history of the Ukrainian People. *The Ukrainian review. The Association of the Ukrainians in Great Britain*. 1986. № 1. P. 53–70.
223. Mattheson J. *Critica Musica*. Hamburg. 1711. 418 p.
224. Mozart L. *Verzuch einer gruindlichen Violinschule*. Ausburg : Johann Jacob Lotter, 1756. 216 s.
225. Neidhard J. G. *Vorrende zu die beste und leichteste Temperatur des Monohardi*. Jena : Bielcke, 1706. 104 s.

226. Quantz J. J. Versucht einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen.
Leipzig : C. F. Kahnt Nachfolger, 1906. 311 s.
227. Paul L. D. Bach as Transcriber. *Music & Letters*. 1953. № 34. P. 306–313.
228. Roberge M-A. The Busoni Network and the Art of Creative Transcriptions.
Canadian University Music Review. 1991. № 1 (11). P. 68–88.
229. Sorabji K S. L. Godowsky as creative transcriber. *Mi contra Fa*. London,
1947. P. 39.

ДОДАТКИ

Додаток А

Таката d-moll (BWV 565)

Й. С. Бах

О – оригінал

Бр – транскрипція
Брассена

П – транскрипція
Пабета

Т – транскрипція
Таузіга

Б – транскрипція
Бузоні

The image displays a musical score for the piece 'Dodatek A' by Johann Sebastian Bach, originally from the Notebook for Anna Bach (BWV 565). The score is presented in five systems, each representing a different instrument or arrangement. The first system is the original for organ. The second system is a transcription for brass instruments, marked with a forte dynamic (ff). The third system is a transcription for piano, also marked with ff. The fourth system is a transcription for trumpet, marked with ff. The fifth system is a transcription for bassoon, marked with f. The score is in D minor and 3/4 time. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two flats, and various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

This musical score page features five systems of staves, each representing a different instrument. The instruments are labeled on the left as O (Oboe), Бр (Bassoon), П (Piano), Т (Trombone), and Б (Bass). Each system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The music is written in a key signature of one flat and a 7/8 time signature. The Oboe part (O) begins with a melodic line in the treble clef and a supporting line in the bass clef. The Bassoon part (Бр) follows a similar pattern. The Piano part (П) is primarily in the bass clef, featuring rhythmic patterns and chords. The Trombone part (Т) also uses the bass clef, mirroring the piano's rhythmic elements. The Bass part (Б) is written in both treble and bass clefs, providing a solid harmonic foundation. A dynamic marking of *8vb* is present in the Bassoon part, and *Leg.* (legato) is marked in the Bass part. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

Нотні приклади Додаток Б.

Приклад 1

Маленька прелюдія і fuga для органа C dur (BWV 553)

Й. С. Бах
пер. С. Баштана

Прелюдія
Andante

p
tranquillo

Фуга (чотириголосне викладення)

Приклад 2

Маленька органна прелюдія і fuga g moll (BWV 558)

Й. С. Бах
пер. С. Баштана

Прелюдія
Andante quieto

Фуга (чотириголосне викладення)

Старий замок

М. Мусоргський

пер. С. Баштана

Andantino molto cantabile e con dolore

Musical score for 'Старий замок' (The Old Castle) by M. Mussorgsky, transcribed by S. Bachtana. The score is in 6/8 time and D major. It features a piano (*p*) dynamic and a melodic line with a long slur across the first two measures.

Andantino molto cantabile e con dolore

Continuation of the musical score for 'Старий замок'. It includes a piano (*p*) dynamic and a melodic line with a long slur. A small asterisk (*) is placed above the first measure.

Астурия

І. Альбеніс

пер. С. Баштана

Allegro

Musical score for 'Астурия' (Asturias) by I. Albéniz, transcribed by S. Bachtana. The score is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano (*p*) dynamic and a rhythmic pattern in the right hand.

Allegro

Continuation of the musical score for 'Астурия'. It includes a piano (*p*) dynamic and a rhythmic pattern in the right hand. There are markings for 'л.р' (left hand) and 'пр.р' (right hand) below the notes.

Народна пісня

Е. Гріг
пер. С. Баштана

Allegro con molto

The musical score is written for piano in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of two systems of piano accompaniment. The first system includes dynamics 'p' and 'cresc.'. The second system includes dynamics 'f' and 'pp'.

Тріо-концерт g-moll (F. XVI, № 4)

А. Вівальді
пер. Л. Коханської

I частина

Andante molto

II частина

Larghetto

mp

tr

III частина

Allegro

Musical score for the third part of the organ prelude and fugue in A minor by J.S. Bach, transcribed by L. Koshansky. It consists of two systems of grand staff notation. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a bass clef. The second system includes dynamic markings 'p' and 'mf' and ends with a double bar line and repeat dots.

Приклад 7

Органна прелюдія і fuga a-moll

Й. С. Бах
пер. Л. Коханської

Прелюдія

Musical score for the organ prelude in A minor by J.S. Bach, transcribed by L. Koshansky. It consists of four systems of grand staff notation. The first system starts with a forte 'f' dynamic. The second system has a measure number '3' above the treble clef. The third system ends with a double bar line and repeat dots. The fourth system is in 6/8 time and includes a fermata over the final measure.

Приклад 8

Прелюдія, фуга і варіація

С. Франк

пер. Л. Коханської

Прелюдія

Фуга (чотириголосне викладення)

Варіація

(викладення теми)

Приклад 9

Елегія

М. Лисенко
пер. Л. Коханської
rall.

Mesto Moderato

mf

a tempo

dim.

Приклад 10

Прелюдія

В. Барвінський
пер. П. Чухрая

Andante pastorale

Andante pastorale

pp *p*

poco rit. *mp*

poco rit.

Приклад 11

Чому?

Р. Шуман
пер. П. Чухря

Langsam und zart

Приклад 12

Гавот

В. Косенко
пер. П. Чухря

Allegro mosso

Приклад 13

Соната F-dur

Д. Скарлатті
пер. Л. Посікіри

f
con brio

meno f

non rall.

p *leggiere*

Приклад 14

Сарабанда

А. Кореллі
пер. Л. Посікіри

Largo

p

Приклад 15

Соната D-dur

Дж. Тартіні
пер. Л. Посікіри

Andante cantabile

p

Баркарола

М. Лисенко

пер. А. Омельченка

Moderato

The first system of the musical score is for the right hand. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody consists of a series of eighth notes, some beamed together, and some with slurs. The bass line consists of a few chords and single notes.

Moderato

The second system of the musical score is for the right hand. It features a treble clef, a key signature of one flat (Bb), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato'. The music begins with a piano (*p*) dynamic. The melody continues with eighth notes and slurs. A '+' sign is placed above the second measure. The bass line continues with single notes and chords. A small box containing the letter 'x' is located below the final note of the bass line.

Баркарола

П. Чайковский
пер. А. Омельченка

The musical score is written for piano and consists of two systems. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic marking. The right hand features a melodic line with grace notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The second system continues the piece, with a crescendo leading to a piano (*p*) dynamic marking. The right hand has a more active melodic line with slurs, and the left hand continues with eighth-note accompaniment. The score concludes with a final chord in the right hand and a whole note in the left hand.

Варіації на тему Моцарта

М. Глінка

пер. А. Омельченка

Moderato

Перший
варіант

Moderato

Другий
варіант

Moderato

Приклад 19

Листок з альбому

С. Людкевич

Moderato cantabile espressivo

пер. А. Коломійця

p *leggiere*

Moderato cantabile ed espressivo

p

Приклад 20

Прелюдія № 1

І. Карабиць

пер. Т. Яницького

Andante

p

Приклад 21

Прелюдія № 8

І. Карабиць
пер. Т. Яницького

The musical score is written for piano in 2/4 time. It consists of two systems of music. The first system has five measures. The right hand plays chords, and the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The second system has five measures. The right hand has more complex textures, including chords and melodic lines. The left hand continues with the eighth-note accompaniment. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. There are two instances of *8vb* (8va below) in the left hand.

Ой у полі криниченька

Українська народна пісня

Обр. А. Бобиря

Повільно

The musical score is written in G major (one sharp) and common time (C). It consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'Повільно' (Ad libitum). Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a simple bass line in the left hand.

Ой у по - лі кри - ни - чень - ка,
 з не - ї во - да про - ті - ка - є, з не - ї во - да про - ті - ка - є.
 Ой там чу - мак сі - рі во - ли па - се шей з кри ни - ці на - пу - ва - є.

Ой ти, дівчино, з горіха зерня

А. Кос-Анатольський

Сл. І. Франка

Moderato sostenuto, molto espressivo

пер. Т. Яницького

Ой ти, дів - чи - но, з го - рі - ха зер - ня, чом тво - є сер - день - ко -

ко - лю - че тер - ня? чом тво - ї ус - тонь - ка - ти - ха мо - лит - ва,

а тво - є сло - во ос - тре, як брит - ва?

Чом тво - ї о - чі ся - ють тим ча - ром, що то за - па - лю - є

1.2.
сер - це по - жа - ром?

3.
яс - на - я зо - ре!

allarg *a tempo*

2. Ох, тії очі темніші ночі,
Хто в них задивиться, й сонця не хоче!
І чом твій усміх – для мене скрута,
Серце бентежить, як буря люта?
Ой ти, дівчино, ясна зоре!
Ти мої радощі, ти моє горе!

3. Ой, ти дівчино, з горіха зерня,
Чом твоє серденько – колюче терня?
Тебе видаючи, любити мушу,
Тебе кохаючи, загублю душу.
Ти моя радість, ти моє горе,
Ой ти, дівчино, ясна зоре!

Приклад 24

Жайвори

О. Білаш
пер. Л. Посікіри

Moderato con moto

mp

У-

пали в жито материні мрії, поклали голови сини

p

Приклад 25

Мені однаково

М. Лисенко
пер. Л. Посікіри

Sostenuto

dolente mf

Мені однаково. чи буду жить я в Україні. Чи хто зга-

f p rit. ten. f risoluto

дає, чи забуде мене в снігу на чужині однаков³сенько мені

p rit. f colla parte

Додаток В

Приклад 1

О, милий мій

Обр. Ю. Гамової

II куплет

mf

C I, II

mf А ти їй дай такий отвiт, яка чудова майська нiч, весна iде, любов несе, i в тiй веснi радiє все

A

А ти їй дай такий отвiт, яка чудова майська нiч, весна iде, любов несе, i в тiй веснi радiє все

mf

Приклад 2

Спати мені не хочеться

Обр. Ю. Гамової

mf

C I, II

mf Спати мені не хочеться, i сон мене не бере, бо нiкому пригорнути молодую мене

A

Спати мені не хочеться, i сон мене не бере, бо нiкому пригорнути молодую мене

Мав я раз дівчиноньку

обр. А. Бобиря

The musical score is written for voice and piano. It features three staves: a vocal line (T.), a bass line (Б.), and a piano accompaniment (piano). The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and a section marked with a double bar line and a repeat sign. The lyrics are in Ukrainian and describe a young girl with a braid and a rosy cheek.

Т. *mf*

Б. *mf* Мав я раз дівчиноньку чепурнецьку, любу щебетушечку рум'янецьку

Гей!

mf *mf*

Приклад 4

Мелодія

М. Скорик

Moderato

Приклад 5

По садочку ходжу

обр. А. Авдієвського

Приклад 6

Перелаз

обр. В. Лобка

mf

Пе-ре-лаз, пе-ре-лаз від су-сі-да до нас Сусідський легіню.

mf

mf

сусідський легіню, чом ти не йдеш до нас? Сусідський легіню, сусідський легіню, чом ти не йдеш до нас?

Приклад 7

Ой знати, знати

обр. Й. Яницького

mf Ой зна-ти зна-ти, хто ко-го

люб-ить. Ся-де бли-зе-сь-ко та й при-го-лу-бить

Приклад 8

Повіяв вітер степовий

обр. Й. Яницького

Moderato

По---ві---яв ві-тер степовий. Тра---ва вся похи--ли---лась. Впав
mf

в бою січовий стрі---лець. Дів---чи---на за-ту-жи---ла

Приклад 9

Ірчик

обр. Й. Яницького

Чи є в світі краща зірка, як моя кохана Ірка. Де є в світі де царівна, щоб була така чарівна

Приклад 10

Ой чути, ревуть гармати

обр. Т. Яницького

Ой чути, чути, ревуть гармати. Ой чути, чути, як ре-
вуть. Там битим шляхом по Україні стрільці січовики ідуть

The score is in 4/4 time, key of D major. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with a steady eighth-note rhythm.

Приклад 11

Серед села росте грушка

Обр. Т. Яницького

Серед села росте грушка верхом зелена

The score is in 3/4 time, key of D major. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with chords and arpeggios, and a bass line with a steady eighth-note rhythm.

Приклад 12

Дует Оксани і Андрія з оп. "Запорожець за Дунаєм"

С. Гулак - Артемовський
Пер. Т. Яницького

Moderato

Бандури

The musical score is written for two Banderi instruments, labeled I and II. It is in 3/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Moderato'. The score is divided into three systems. The first system contains four measures. The second system contains five measures and includes a 'sub' marking with a dashed line under the first measure. The third system contains five measures, includes a repeat sign (double bar line with dots) and a first ending sign (circle with a diagonal slash) above the staff, and also includes a 'sub' marking with a dashed line under the third measure. The notation includes chords, eighth notes, and sixteenth notes.

Андрій

Solo

Чор-на хма - ра з-за діб - ро-ви, про-сте - ли - лась по Ду - най. Жду те

pp

Solo

бе я, чор-но - бро - ва, пі-дем сер - це в рід-ний край, жду те - бе я, чор-но

Solo

бро-ва пі-дем сер - це в рід-ний край, пі-дем сер - це в рід-ний_ край.

rallentando

a tempo

a tempo

8vb

Оксана

Solo

p Тут в у Бо - жій цій ха - ти - ні дів-чи-

Solo

нонь - ка си-ро - та мар-но тра-тить на чу - жи - ні мо-ло - ді сво - ї лі - та, мар-но

f p

Solo

тра-тить на чу - жи - ні мо-ло - ді сво - ї лі - та, мо-ло - ді сво- ї лі -

rall.

rall.

Solo

-та.

a tempo

a tempo

8^{vb}

Solo

Андрій *f* Лас-тів-

Оксана *f* О, мій

f

ff

ff

f

Solo

ко мо-я прек-рас-на Ти на вік мо-я ко-

дру-же, мій пре-крас-ний, сер-цю ра-діс-ний_цей час я тво-я о, мій ко-

3

3

Solo

ха - на Лас-тів ко мо - я пре - крас - на,
 ха - ний смерть од - на роз - лу - чить нас. О, мій дру - же, мій прек - рас - ний, сер - цю

pp

Solo

Ти на вік моя ко - ха - на
 ра - діс - ний цей час. Я тво - я, о мій ко - ха - ний, смерть од - на роз - лу - чить

pp

Solo

Оксана *meno mosso* Андрій Андрій
 нас. *tr* О, мій дру - же, мій пре - крас - ний. Сер - цю ра - діс - ний - цей час, ти на

Solo

вік — мо-я ко - ха - на, смерть од - на ро - злу - чить нас, смерть од -

I

II

Detailed description: This system contains the first four measures of the piece. The vocal line (Solo) begins with a melodic phrase in G major, marked with a 'v' (vibrato) over the final note. The piano accompaniment (I and II) provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

rall.

Solo

на ро - злу - чить нас. Андрій

p Між ка-

I

II

Detailed description: This system contains measures 5 through 9. The tempo is marked 'rall.' (rallentando). The vocal line (Solo) has a long rest in measure 6, with the name 'Андрій' written above it. The piano accompaniment continues with a steady rhythmic pattern. A dynamic marking of 'p' (piano) is present in measure 9.

Solo

мін-ням на Ду - на-ю доб-рий чо-вен где нас там

I

II

Detailed description: This system contains measures 10 through 14. The vocal line (Solo) continues with a melodic line. The piano accompaniment (I and II) features a consistent rhythmic accompaniment with chords in the right hand and a bass line in the left hand.

Solo

Тем-на ніч, як чор-на хма-ра, а у тур-ків там бай-рам.

Solo

Доб-ре зна - ю я до - ро - гу, всі до - ро - ги ми прой-дем, там на

8va

Solo

ді - я вже-на Бо - га, ми Ду - най пе-ре-пли-вем.

Андрій. Лас-тів-
Оксана *f* О, мій

Solo

ко, мо - я пре - рас - на Ти на вік мо - я ко -
 дру - же, мій пре - рас - ний сер - цю ра - ді - ний час. Я тво - я, о мій ко -

Solo

ха - на Лас - тів - ко мо - я пре - рас - на
 ха - ний, смерть од - на роз - лу - чить нас. *pp* О, мій дру - же мій пре - рас - ний сер - цю

Solo

ра - ді - ний_цей час. Я тво - я о, мій ко - ха - ний смерть од - на роз - лу - чить

Solo

Оксана Андрій

нас. О, мій дру - же, мій пре - крас-ний сер-цю ра - діс-ний цей час. Ти на

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is the vocal line for Oxana, starting with a whole note chord and followed by a melodic line. The second staff is the vocal line for Andriy, which is mostly a whole note accompaniment. The third staff is the piano accompaniment, with a bass line and a treble line. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Solo

Анд. *f* Окс.

вік мо-я ко - ха - на, смерть од - на роз- лу - чит - нас. Смерть од -

The second system continues the musical score. It features a vocal line for Andriy (labeled 'Анд. f') and a vocal line for Oxana (labeled 'Окс.'). The piano accompaniment continues with chords and a bass line. The key signature and time signature remain the same.

Solo

на роз-лу-чить нас.

f *sva* *sva*

The third system concludes the musical score. It features a vocal line for Oxana (labeled 'на роз-лу-чить нас.'). The piano accompaniment includes a dynamic marking of *f* and two *sva* markings above the staff. The key signature and time signature remain the same.

Приклад 13

Пливе кача

Andante

Аранж. Т. Яницького

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two staves: a bass staff on the left and a treble staff on the right. The bass staff begins with a *mf* dynamic and contains a melodic line with a fermata. The treble staff contains a rhythmic accompaniment. The second system features a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right. The treble staff has an *espressivo* marking and a wavy line indicating a tremolo. The bass staff has an *mp* marking and a *gliss* marking. The third system is a grand staff with a treble clef on the left and a bass clef on the right, both starting with a *mf* dynamic. The treble staff contains a melodic line with a fermata, and the bass staff contains a rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics, articulation, and time signature changes.

Місячна соната

Повільно, стримано

I частина

Л. ван Бетховен
обр. В. Польового

The musical score is presented in three systems. The first system begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat major), and a common time signature (C). The right hand features a series of triplet eighth notes, marked with 'pp' (pianissimo). The left hand consists of a single bass note in the first measure, followed by chords in the second and third measures. The second system shows a melodic line in the right hand with a 'M...' marking above it, indicating a measure rest. The left hand continues with chords and single notes. The third system returns to the triplet eighth notes in the right hand, with 'pp' dynamics throughout. The score concludes with a final chord in the right hand and a bass note in the left hand.

Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first staff has a melodic line with a fermata and a dynamic marking of *p*. The second staff has a similar melodic line with a dynamic marking of *p*. The third staff features a continuous triplet accompaniment with a dynamic marking of *p*. The fourth staff provides harmonic support with chords and bass notes.

Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of four staves. The top two staves are for a vocal line, with the first staff in treble clef and the second in bass clef. The bottom two staves are for piano accompaniment, with the third staff in treble clef and the fourth in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The first staff has a melodic line with a fermata. The second staff has a similar melodic line. The third staff features a continuous triplet accompaniment. The fourth staff provides harmonic support with chords and bass notes.

Додаток Г

Нотні та навчальні збірники перекладень для бандури

С. Баштан

- Репертуар бандуриста. / Упорядкування С. Баштана. Київ: Музична Україна. 1976–1990. 12 Випусків.
- Вз'яв би я бандуру. / Упорядкування С. Баштана. Київ: Музична Україна. 1968–1975. 24 випуски.
- Бібліотека бандуриста. / Упорядкування С. Баштана. Київ: Музична Україна. 1961–1967. 33 Випуски;
- Баштан С., Омельченко А. Школа гри на бандурі. Київ: Музична Україна, 1984. – 112 с.

О. Верещинський

Поліфонічні твори зарубіжних композиторів епохи бароко / Перекладення для бандури та упорядкування О. Верещинського. Дрогобич: Посвіт, 2008. – 72с.

В. Герасименко

- Альбом бандуриста. / Упорядкування і перекладення В. Герасименка. Київ: Музична Україна, 1969. – 32с.
- Ансамблі для бандур. Упорядкування В. Герасименка. Київ «Музична Україна» 1980–1981 вип. 1, 2.;

В. Дутчак

- Ой три шляхи широкії: Збірник романсів українських композиторів-класиків для голосу в супроводі бандури / Перекладення і упорядкування В.Г.Дутчак. Київ: Музична Україна, 1993. – 55с.
- Дутчак В. Аранжування для бандури / Навчально-методичний посібник для студентів спеціальностей «Музичне виховання» та «Музичне мистецтво». Івано-Франківськ: Плай, 2001. – 90с.

- Любіть Україну / Збірник пісень для ансамблів бандуристів ./ Упорядкування, аранжування, обробка, вступне слово В. Дутчак. Івано-Франківськ: Плай, 2003. – 132с.

- Кобзареві струни: Вокальні твори на слова Т. Шевченка в супроводі бандури. / Упорядкування, аранжування, обробка, вступне слово В. Дутчак. – Івано-Франківськ: Гостинець, 2004. – 80с.;

В. Єсипок

- Гей, вдарте в струни, кобзарі. / Упорядкування В. Єсипка – Київ: Техніка, 2000. Випуск 1, 2, 3, 4, 5.

- Струни вічності. Твори для бандури. / Упорядкування В. Єсипка – Вінниця : Книга-Вега, 2004. – 108с.;

А. Іваниш

- Аранжування та перекладення для капели бандуристів: Навч. практикум для студентів вищ. навч. мистецьких закл. / А. Іваниш – Київ: Ліра, 2017. Вип. 1, 2, 3;

В. Іщенко Відлуння. Інструментальні твори для бандури / Перекладення і упорядкування В. Іщенко – Чернінів: Р. А. Голд Фьюче, 2009. – 68с.;

Л. Мандзюк

- Вибрані етюди. / Перекладення для бандури, упорядкування та методичні рекомендації Л. Мандзюк – Харків: Глас, 1999. Зошит 1, 2, 3.

- Вісім маленьких органних прелюдій та фуг: Навч. посіб. / І. С. Бах; Переклад для бандури Л. Мандзюк – Харків: СПДФО Бровін О. В., 2011. – 88с.

- Сонати в перекладі для бандури: Навч. посіб. / Автор методичних порад та перекладення для бандури Л. Мандзюк – Харків: ФОП Бровін О. В., 2015. – 80с.

- Твори для ансамблів бандуристів Випуск №1 / обробки та аранжування для ансамблів бандуристів Л. Мандзюк – Харків: Стиль-ізда., 2015. – 84с.

- Я з пісні народної виріс... / вибрані твори О. Білаша в перекладенні для голосу та бандури: Навч. посіб. / Л. Мандзюк – Харків: ФОП Бровін О. В., 2016. – 64с.;

С. Овчарова

- Твори для бандури в супроводі фортепіано. / Перекладення для бандури та упорядкування С. Овчарової –Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2009. Вип. 1, 2.
- Твори для бандури в супроводі фортепіано. / Перекладення для бандури та упорядкування С. Овчарової –Тернопіль: Навчальна книга-Богдан, 2010. Вип. 3, 4.
- Народні мелодії / Аранжування для ансамблю бандуристів С. Овчарової – Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2003. 32 с.
- Дзвени бандуро! З репертуару ансамблю бандуристів «Чарівниці» / Аранжування для ансамблю бандуристів С. Овчарової – Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2003. 54 с.
- Кобзарське мистецтво / Аранжування для ансамблю бандуристів С. Овчарової – Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2004. 76 с.
- Перекладення творів для бандури: Навч. посіб. / С. Овчарова – Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2008. 64 с.
- Твори зарубіжних, українських композиторів та народні пісні в аранжуванні для ансамблів бандуристів: Навч. посіб. / С. Овчарова – Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2007. 104 с.
- Перекладення, аранжування та обробки творів для ансамблів бандуристів: Навч. посіб. / С. Овчарова – Дніпропетровськ: Ю. Сердюк, 2007. 82 с.;
- Дзвени, бандуро! Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів С. Овчарової – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. 52 с. Вип. 1, 2.
- Вокальні ансамблі у супроводі бандур. Перекладення та аранжування для ансамблів бандуристів: Навч.-метод. посіб. / С. Овчарова – Дніпропетровськ: ЛІРА, 2016. 44 с.
- Перекладення та аранжування для бандури: Навч.-метод. посіб. / С. Овчарова – Дніпропетровськ.: ЛІРА, 2016. 40 с.
- Педагогічний репертуар ансамблів бандуристів. Перекладення, аран-

жування та обробки пісень (Овчарова С. В. Педагогічний репертуар ансамблів бандуристів / Перекладення, аранжування та обробки пісень: навч.-метод. посіб. 2-ге вид., випр. й доп. Д.: ЛПРА, 2016. 60 с.).

- Педагогічний репертуар для капели бандуристів з оркестровою групою (Овчаров В. С., Овчарова С. В. Педагогічний репертуар для капели бандуристів з оркестровою групою: навч.-метод. посіб. Дніпро: ЛПРА, 2017. 40 с.);

Омельченко А.

Струни золотії. Твори для бандури. / Упорядник А. Омельченко – Київ: Ми-стецтво, 1965. – 57 с

Педагогічний репертуар бандуриста. / Упорядник А. Омельченко – Київ: Му-зична Україна, 1967. – 43 с. Випуск 1, 2

Твори для ансамблю бандуристів. Упорядник А. Омельченко. Київ «Музична Україна». 1971. – 50с;

Посікіра Л. Педагогічний репертуар бандуриста-співака: навчальний посіб-ник / Л. Посікіра. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – 160 с.

Шевченко М.

- Задзвенімо разом браття. Збірник творів для капели бандуристів. – Івано-Франківськ: Плай, 2004. 171 с.

Додаток Д

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ
ТА ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ**

1. Яницький Т. Й. Інтерпретація клавесинної барокової музики в контексті спорідненості зі звучанням бандури. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 6. Кн. 1. Одеса, 2005. С. 327–340.
2. Яницький Т. Й. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Вип. 16. Одеса, 2012. С. 442–452.
3. Яницький Т. Й. Авторський тип перекладу на прикладі варіацій на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» С. Баштана. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені В. Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2013. № 2. С. 19–23.
4. Яницький Т. Й. Транскрипція як чинник творчої комунікативності бандуриста (на прикладі творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастьяна Баха, Сезара Франка). *Українське музикознавство*. Київ, 2014. С. 161–176.
5. Яницький Т. И. Основные принципы теории обучения и исполнительства (на примере учебного пособия «Методика обучения игре на бандуре» Я.Пухальского). *Искусствознание: теория, история, практика* : научно-практический журнал. 2014. №2 (6). С. 91–97.
6. Яницький Т. Й. Українська капела бандуристів Північної Америки імені Тараса Шевченка як мистецький феномен (до сторіччя діяльності). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2018. Вип. II (11). С. 177–182.

7. Яницький Т. Й. Особливості методики викладання гри на бандурі Я. Г. Пухальського. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2018. Вип. 39. С. 176–182.

8. Яницький Т. Й. Технологічні особливості перекладення музичних творів для бандури. *Вісник Київського Національного університету культури і мистецтв*. Серія «Мистецтвознавство». Вип. 41. Київ, 2019. С. 155–161.

Публікації, які додатково відображають наукові результати дисертації

9. Яницький Т. Й. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі окремих творів А. Вівальді. *Проблеми сучасної педагогічної освіти*. Вип. 23. Ч. 2. Ялта, 2009. С. 184–189.

10. Яницький Т. Й. Методичні аспекти виховання студента-бандуриста. *Проблеми мистецької освіти*. Вип. 6. Ніжин, 2011. С. 133–136.

11. Яницький Т. Й. Аналоги та відмінність літературного та музичного перекладів. *Виконавське музикознавство*. Вип. 23. Київ, 2017. С. 425–437.

12. Яницький Т. Й. Історичні етапи діяльності Української капели бандуристів імені Тараса Шевченка (Півн. Амер.) (до 100-річчя діяльності). *Виконавське музикознавство*. Вип. 24. Київ, 2018. С. 160–170.

Апробація результатів дослідження.

Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії української музики та музичної україністики Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського.

Основні положення дисертації були представлені:

– на всеукраїнських та міжнародних наукових конференціях: «Феномен школи в музично-виконавському мистецтві», (Київ, 22–23 березня 2005); «Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру», (Київ, 18–20 квітня 2013); «Мистецтво української діаспори ХХ–ХХІ століття як складова системи національної культури» (Івано-Франківськ, 5–9 червня 2019); «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ століть» (Дрогобич, 29 листопада 2019);

– на науково-практичних конференціях професорсько-викладацького складу, докторантів, аспірантів, магістрів та студентів КНУКіМ «Музичне мистецтво України: традиції та сучасні пошуки (педагогічні, мистецькі, культурні аспекти)» (Київ, 22–29 квітня 2015), «Музика в діалозі з сучасністю: мистецькі, педагогічні, комунікаційні аспекти музичної культури України ХХІ століття» (Київ, 6–7 квітня 2017; 22–23 березня 2018; 16–22 квітня 2019), «Дні науки КНУКіМ – 2019»;

– на майстер-класах в рамках всеукраїнських та міжнародних конкурсів та фестивалів, зокрема «Кобзарська січ» (Емлентон, США), міжнародний музичний фестиваль «Harpes au Max festival» (Ансені, Франція), Всеукраїнський конкурс бандуристів «Кобзарському роду нема переводу» (Кам'янець-Подільський), «Lviv Bandur Fest» (Львів), «SALON DU LIVRE» (Париж, Франція), відкритий Фестиваль-конкурс творчої молоді «Срібне сяйво» (Нетішин), II відкритий конкурс мистецтва гри на народних інструментах «Весняні орнаменти» (Київ), всеукраїнський фестиваль-конкурс дитячої та юнацької творчості «Гранд-талант» (Вільногірськ), міжнародний фольклорний фестиваль «Джакарта–2019» (Джакарта, Індонезія), Київ-етно-мюзік-фест «Віртуози фолку» (Київ), «Vandura Christmas» (Едмонтон, Канада) періоду 2016–2019 років.

Матеріали дослідження актуалізовані в практичній сольній виконавській діяльності автора, а також у педагогічній роботі зі студентами Стрітівського педагогічного коледжу кобзарського мистецтва, Київського університету імені Бориса Грінченка, Київського Національного університету культури і мистецтв, Національної музичної академії України ім. П. І Чайковського упродовж 2002–2019 рр.