

Міністерство культури України  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Факультет оркестрових інструментів  
Кафедра народних інструментів

**ОМЕЛЯНЧУК ЮЛІЯ**

**ЖАНР СОНАТИ У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАНДУРИ  
(НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ АРПЕДЖІОНЕ ФРАНЦА  
ШУБЕРТА)**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво  
Профілізація – Бандура

**Наукове обґрунтування творчого проєкту**

*Науковий керівник –*

**Ніколенко Олена,**

кандидат мистецтвознавства,

доцент

*Рецензент –*

**Дмитро Кужелєв**

кандидат мистецтвознавства,

професор

**Львів - 2025**

**ЗМІСТ**

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ БАНДУРНОГО ПЕРЕКЛАДУ ЖАНРУ СОНАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1. Етапи формування та адаптації сонатного репертуару для бандури.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2. Особливості перекладу сонат провідними бандуристами.....</b>	<b>11</b>
<b>РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СОНАТИ ДЛЯ АРПЕДЖІОНЕ ФРАНЦА ШУБЕРТА D. 821 У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАНДУРИ..</b>	<b>15</b>
<b>2.1. Жанрово-стильові характеристики оригінальної версії твору.....</b>	<b>15</b>
<b>2.2. Виконавські аспекти та методика освоєння сонати на бандурі.....</b>	<b>19</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>30</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>33</b>

## ВСТУП

Наукове дослідження присвячене висвітленню особливостей перекладу сонатного репертуару для бандури, зокрема Сонати для арпеджіоне Франца Шуберта. Основним завданням є детальний аналіз перекладу цього твору, авторами якого є провідні українські митці-бандуристи: фундатор бандурної академічної школи, професор Василь Герасименко та заслужена діячка мистецтв України, знана бандуристки-композитора Оксана Герасименко.

Жанру перекладу для бандури були присвячені дисертації Ірини Дмитрук про комплексний аналіз творчого процесу перекладу (2009) [4], Наталії Хмель, яка проаналізувала виконавсько-технологічні аспекти адаптацій музики класичної та барокової епохи (2018) [14]. Теоретичні засади перекладу творів різних епох для бандури висвітлив Тарас Яницький [16]. Побіжні згадки про переклад для бандури можна знайти у працях Дмитра Пшеничного [11], які досліджували теоретичні та практичні аспекти аранжування для народних інструментів. Разом із тим, комплексного наукового дослідження перекладів сонат Ф. Шуберта для бандури наразі не існує, що підтверджує актуальність обраної теми.

**Об'єкт** магістерського дослідження – жанр перекладу сонати в контексті української бандурної творчості.

**Предмет** дослідження – Соната для арпеджіоне Ф. Шуберта у перекладі для бандури.

**Мета** роботи – дослідити особливості перекладу Сонати для арпеджіоне Ф. Шуберта в контексті української бандурної творчості.

**Завдання** дослідження:

- проаналізувати музикознавчі праці, що висвітлюють жанр перекладу для бандури;
- визначити роль перекладу сонатного репертуару у розвитку бандурної традиції;
- охарактеризувати внесок провідних українських бандуристів у переклад Сонати для арпеджіоне Ф. Шуберта;

- здійснити музикознавчий аналіз оригіналу та перекладу твору;
- розкрити методико-виконавські особливості інтерпретації означеної сонати у перекладі для бандури;
- узагальнити результати дослідження у висновках.

**Теоретична база** дослідження:

- дисертації та монографії про жанр перекладу для бандури (І. Дмитрук, Н. Хмель, Т. Яницького, Д. Пшеничного);
- статті про творчість провідних українських бандуристів;
- наукові дослідження творчого доробку окремих бандуристів (С. Баштана, В. Герасименка, О. Герасименко);
- ноти та музичні видання.

**Методи** дослідження:

- *історичний* – для аналізу розвитку жанру перекладу для бандури;
- *структурно-аналітичний* – для аналізу перекладу Сонати для арпеджіоне;
- *порівняльний* – для зіставлення оригінальної версії твору з його бандурними адаптаціями та визначення виконавських особливостей.
- *комплексний* – для узагальнення результатів дослідження.

**Наукова новизна** полягає у комплексному музикознавчому аналізі перекладу Сонати для арпеджіоне Ф. Шуберта для бандури та висвітленні особливостей його адаптації у творчості українських бандуристів ХХ – початку ХХІ ст. Уперше розкрито методико-виконавські особливості інтерпретації твору на бандурі.

**Структура роботи** містить вступ, два розділи, висновки та список використаних джерел.

У першому розділі розглянуто еволюцію бандурного перекладу жанру сонати в українській музичній традиції. Зокрема, висвітлено етапи формування та розвитку адаптації сонатного репертуару для бандури, а також окреслено особливості перекладу сонат провідними вітчизняними бандуристами.

Другий розділ присвячено методико-виконавському аналізу «Сонати для арпеджіоне» Ф. Шуберта у перекладі для бандури (переклад В. Герасименка, редакція О. Герасименко). У ньому подано жанрово-стильові характеристики оригінальної версії твору та охарактеризовано виконавські аспекти й методику його освоєння на бандурі.

Загальний обсяг роботи – 34 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### ЕВОЛЮЦІЯ БАНДУРНОГО ПЕРЕКЛАДУ ЖАНРУ СОНАТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ

Переклад музичних творів для бандури є важливою складовою розвитку української інструментальної традиції. Використання бандури як академічного інструмента дало можливість адаптовувати для неї композиції, створені для інших інструментів, зберігаючи при цьому музично-естетичні характеристики оригіналу.

Витоки жанру кобзарсько-бандурного перекладу пов'язані зі становленням професійної музичної освіти в Україні. Перші класи гри на бандурі були відкриті у Глухівській школі (1730), Савранській школі та при дворі польського магната В. Ржевуського. Уже у XVII–XVIII століттях формувалися два напрями кобзарсько-бандурного виконавства, що відрізнялися соціальною орієнтацією та специфікою репертуару. У цей період музиканти виконували обробки популярних на той час професійних творів. Архівні дослідження І. Дмитрук [Дмитрук] свідчать, що ще в XVI–XVII століттях бандуристи та кобзарі виконували переклади європейських творів. Серед таких митців були Чурило, який служив при польському королі Зигізмунді Августі, та Войташко (Альберт) Длугорай, який залишив транскрипції для лютні та бандури, що збереглися у «Лейпцизькій лютневій табулатурі» 1619 року. Це свідчить про те, що репертуар кобзарів і бандуристів містив не лише народні пісні та їх інструментальні обробки, а й переклади професійних інструментальних творів.

На початку XX століття відбувається активне залучення бандури до академічної музичної практики, що сприяло розвитку перекладів класичних творів. У 1930-х роках набули популярності адаптації світової музичної класики для бандури, серед яких твори Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Ініціатором створення таких перекладів для студентів Одеської музично-драматичної академії був Кузьма Німченко, який залучив композиторів Т. Молчанова та М. Вілінського. Значну роль у становленні

жанру відіграв Гнат Хоткевич, який очолив клас бандури у Харківському музично-драматичному інституті у 1926 році та започаткував жанр аранжування для бандури. Перші переклади виконували М. Старицький та О. Сластіон, адаптуючи популярні твори до технічних можливостей інструмента, зберігаючи авторський текст та розподіл фактури між руками.

Подальший розвиток перекладів був тісно пов'язаний із появою друкованих самовчителів та шкіл гри на бандурі, де з'явилися перші нотні видання адаптованих творів. Активно працювали музиканти Леонід Гайдамака, Володимир Кабачок та Микола Опришко. У середині ХХ століття викладачі спеціалізованих навчальних закладів продовжували традиції перекладів, відкриваючи класи бандури у Київській консерваторії та Львівській музичній академії. Ці два потужні центри на чолі із засновниками Сергієм Баштаном та Василем Герасименком стали центрами створення численних перекладень, що містили твори різних епох від Ж.-Ф. Рамо до Л. Бетховена та М. Лисенка.

Сучасна практика бандурного перекладу характеризується високим рівнем виконавської майстерності, системним підходом та значним розширенням репертуару. Виконавці та педагоги, серед яких: Людмила Посікіра, Ольга Герасименко-Олійник, Оксана Герасименко, Тарас Лазуркевич, Олена Ніколенко, Дмитро Губ'як та багато інших. Вони продовжують традиції львівської школи, створюючи різножанрові переклади, що, зокрема, містять класичні твори, а також авторські композиції та народні пісні.

Переклади виконуються з урахуванням історико-стилістичних особливостей творів, збереженням контрастів, розвитку мотивів і динаміки, що передає повну музичну мову і характер оригіналу у новій тембровій версії.

### ***1.1. Етапи формування та адаптації сонатного репертуару для бандури***

Процес опрацювання сонатного матеріалу для бандури є значущим кроком у поступі українського інструментального мистецтва. Бандура, спочатку народний струнний інструмент, протягом ХІХ–ХХ століть поступово інтегрувалася в академічну музичну практику, що зумовило потребу в перекладі творів, створених для інших інструментів, із збереженням їхньої структурної та

виразової цілісності. Сонатна форма, яка передбачає складну гармонічну побудову та контрастні теми, ставала особливо цікавим викликом для українських музикантів, котрі прагнули адаптувати її до технічних і виконавських можливостей бандури [19]<sup>1</sup>.

Процес адаптації сонатного репертуару можна умовно розділити на три основні етапи:

1. Початковий етап — народна традиція та перші адаптації (кінець XIX — початок XX ст.)

Формування перекладу сонатного репертуару для бандури розпочинається зі зародження та становлення первинних методів перенесення класичних творів на народний інструмент. У цей період бандура ще залишалася переважно інструментом народної музики, і її використання обмежувалося виконанням епічних дум, народних пісень та обробок танцювальних мелодій. Проте, зростала зацікавленість музикантів до адаптації класичних творів для бандури, що зумовлювалося розвитком музичної освіти в Україні та інтеграцією музикантів у європейську академічну традицію.

Перші спроби перенесення класичних творів на бандуру були значною мірою спрощеними: зазвичай зберігалася основна мелодійна лінія, тоді як гармонічна мова зводилася до простішої форми або модифікувалися у відповідності до технічних можливостей інструмента. Виконавці застосовували більш прості апікатурні схеми та інтерпретували твори через народний стиль, що дозволяло частково передати музичний характер оригіналу. Багато таких перекладів виконувалося на слух — бандуристи слухали твори на фортепіано або скрипці й самостійно здійснювали переклад. Цей період можна розглядати як експериментальний, коли головним завданням було продемонструвати потенціал інструмента для виконання академічної музики.

Соціально-культурний контекст цього етапу також був важливим. Адаптація класичних творів на бандуру дозволяла українським музикантам

---

<sup>1</sup> Zinkiv, I. Y. (2021). Academization of bandura by bandurism exponents in Ukraine. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 269-288.

поєднувати національний інструмент із європейською музичною традицією, підкреслюючи його універсальність та розширюючи репертуар. Уже на цьому етапі виконувалися спроби перекладення творів Й. С. Баха, Л. Бетховена та інших композиторів, у яких зберігалася основна мелодійна структура і характер музики, але спрощувалася поліфонія.

Таким чином, перший етап розвитку перекладу репертуару для бандури став основою для подальшого розвитку академічного бандурного виконавства. Він визначив ключові принципи первинної трансформації класичних творів, заклав фундамент для розвитку методичних підходів і підготовки виконавців, які могли точніше відтворювати складні музичні структури в наступні періоди історії перекладень для бандури.

2. Другий етап — розвиток академічної традиції та методики перекладу (середина ХХ ст.).

На другому етапі розвитку адаптацій сонатного репертуару для бандури спостерігається формування академічної традиції та систематизація методики перекладу класичних творів. Цей період охоплює середину ХХ століття і пов'язаний із розвитком професійного бандурного виконавства, а також удосконаленням конструкції інструмента, що значно розширило його технічні та виконавські можливості. У цей час з'явилася можливість передавати на бандури складні гармонійні та мелодичні структури, контрапунктові лінії та динамічні нюанси, характерні для сонатної музики, що раніше були недоступні для народного інструмента.

Важливою особливістю цього етапу стало виникнення концепції «виконавського перекладу», коли адаптація твору містила не лише перенесення нотного матеріалу, а й відтворення стилістичних і експресивних особливостей оригіналу. Виконавці та аранжувальники почали застосовувати різні способи аплікатури, артикулювання, фразування та динамічного оформлення, що дозволяло максимально точно передати музичний характер твору. Методичні праці та нотні видання сприяли стандартизації перекладів, формуванню

системного підходу до підготовки виконавців і поширенню адаптованого перекладеного репертуару у навчальних закладах та концертній практиці.

На цьому етапі значно поширюється практика перекладів не лише простих мелодій, а й складних класичних творів, серед них і зразків сонатного жанру. Особливо важливими були адаптації романтичних сонат, одна з них – Соната для арпеджіоне Франца Шуберта – є предметом нашого дослідження. Такі переклади демонструють широкий спектр технічних і виразових можливостей бандури, дозволяючи відтворювати гармонію, контрапункт, динамічні контрасти та характерні темпові нюанси. Завдяки цьому бандура й далі здобуває статус академічного інструмента, здатного виконувати твори європейської класики на високому рівні.

Отже, другий етап розвитку адаптацій сонатного репертуару для бандури характеризується систематизацією методики, удосконаленням виконавської техніки та розширенням репертуару. Саме в цей період закладаються основи сучасної академічної практики виконання класичних творів на бандурі, що підвищує рівень музично-виразної точності та збереження стилю оригінальних сонат<sup>2</sup> [18].

3. Сучасний етап — системна практика та розширення репертуару (кінець ХХ — ХХІ ст.)

На третьому, сучасному етапі розвитку адаптацій жанру сонати для бандури спостерігається значне розширення виконавських можливостей інструмента та системний підхід до перекладу класичних творів. Цей період охоплює кінець ХХ — ХХІ століття і характеризується тим, що бандура вже розглядається не лише як народний інструмент, а як академічний, здатний виконувати складні музичні форми, включно з повноцінними сонатами та іншими великими жанрами. Завдяки модернізації інструмента, розвитку професійної школи бандуристів та науково-методичних досліджень з'явилася

---

<sup>2</sup> Dutchak, V. 2017. The Ukrainian Bandura as a Musical Instrument of the Chordophone Group. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*. 4, 2 (Oct. 2017), 125–133.

можливість максимально точно передавати увесь музичний матеріал та виразові засоби оригіналу.

Суттєвим досягненням цього етапу стало те, що переклади сонат виконуються з урахуванням історико-стилістичних особливостей творів. Здебільшого у репертуар бандуристів увійшли сонати класичного періоду, зокрема: А. Верачіні, Ф.М.Верачіні, Д. Скарлатті, Д.Чімарози та ін. Серед них яскраво виділяється романтична соната для арпеджіоне Франца Шуберта.

У сучасній практиці важливу роль відіграють нотні видання, методичні посібники та наукові дослідження, що стандартизують переклади і створюють системний підхід до підготовки виконавців. Це забезпечує можливість не тільки професійного виконання складних творів, а й подальшого розвитку виконавської майстерності та популяризації класичного репертуару серед широкого кола музикантів і слухачів.

Таким чином, третій етап розвитку адаптацій сонатного репертуару для бандури відзначається високим рівнем технічної та виразової досконалості, інтеграцією академічної традиції та систематизацією методики перекладу. Сучасні адаптації демонструють, що бандура здатна виконувати складні класичні твори на високому рівні, поєднуючи традиційний національний інструмент із європейською музичною спадщиною.

Можна підсумувати, еволюція адаптації сонатного репертуару для бандури відображає поступове поєднання народної традиції з академічною музичною культурою, розвиток виконавської майстерності та формування методичних підходів, що забезпечують високий рівень музично-виразної точності і збереження стилю оригінальних творів.

### ***1.2. Особливості перекладу сонат провідними бандуристами***

Переклад музичних творів академічного репертуару для бандури є одним із ключових чинників становлення інструмента у професійному музичному середовищі. Важливу роль у розвитку фахового бандурного репертуару відігравали як композитори, так і самі виконавці. Серед провідних бандуристів-перекладачів ХХ століття слід відзначити професора Сергія Баштана, а також

Анатолія Маціяку, Галину Менкуш, професора Людмилу Федорову, Валентину Петренко, Світлану Овчарову, Романа Гриньківа та інших.

Одним із перших перекладачів сонатних форм на бандуру був Сергій Баштан (1927-2017), який став упорядником низки фундаментальних видань: «Музичні твори для бандури» та «Бібліотека бандуриста» (35 випусків, 1960–1967), «Педагогічний репертуар бандуриста» (22 випуски, 1968–1975) та «Репертуар бандуриста» (12 випусків, 1976–1990). У цих виданнях представлена музика українських композиторів (М. Лисенка, В. Барвінського, В. Косенка), а також твори Й. С. Баха, А. Вівальді, Г. Генделя, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, Е. Гріга, А. Дворжака та інших.

Особливу увагу С. Баштан приділяв перекладу сонатного репертуару<sup>3</sup>, що є надзвичайно важливим для академічного розвитку інструмента. Він перекладав сонати Й. С. Баха, Д. Скарлатті, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, а також пізніше — Ф. Шуберта, Р. Шумана, Е. Гріга. Методика перекладу С. Баштана базувалася на поєднанні максимальної точності передачі музичного тексту з адаптацією до технічних можливостей бандури: зберігалася тональна архітектоніка, ритмічна структура, поліфонічні елементи, а зміни мали технічно-акустичне обґрунтування. Його переклади заклали науково-методичну основу для подальшої роботи виконавців і педагогів.

Вагомим у перекладацькій діяльності є і внесок фундатора бандурного академізму, видатного конструктора, професора Василя Герасименка, який здійснив системний підхід до перекладу академічного репертуару. Як зазначає Л. Кияновська, він був серед перших, хто створив перекладення, транскрипції зразків світової та національної класики, збагативши бандурний репертуар та давши змогу бандуристам на всіх етапах навчання отримувати справжню солідну школу гри – повноцінну і в технічному, і в естетичному аспектах. Завдяки митцю

---

<sup>3</sup> Репертуар бандуриста / Упор. С. Баштан, вип. 6. – Київ: Музична Україна, 1969. 19 с.  
Репертуар бандуриста / Упор. С. Баштан, вип. 8. – Київ: Музична Україна, 1970. 11 с.  
Репертуар бандуриста / Упор. С. Баштан, вип. 10. – Київ: Музична Україна, 1971.

з'явилися транскрипції скрипкових концертів Антоніо Вівальді та сотні інших зразків європейської класики, що у перекладеннях В. Герасименка для бандури адаптувались у національні традиції . Відомо, що у творчому доробку В.Герасименка – 75 творів різних композиторів, перекладених для бандури та ансамблю бандуристів, які увійшли до трьох збірок, виданих у Києві «Музичною Україною»; два збірники етюдів К. Черні у перекладі для бандури; понад 350 перекладів та аранжувань музичних творів, над якими митець працював протягом всього професійного життя і котрі є невід'ємною частиною навчально-педагогічного та концертного репертуару бандуристів [6, с. 44].

Підхід В. Герасименка ґрунтувався на збереженні максимальної музичної фактури творів, мінімальному редагуванні тексту, ретельному розподілі голосів між регістрами та створенні виконавських позначень, що відтворюють техніку оригінальних інструментів (скрипки, віолончелі, гітари тощо). Завдяки цьому переклади забезпечують і технічну реалістичність, і музикальну виразність, що поєднує академічну традицію з інструментальною ідентичністю бандури.

Василь Явтухович виховав плеяду учнів, які продовжили його методичку викладання. Зокрема, цю традицію продовжила донька Оксана Герасименко – знана бандуристка-композитор, без творчого доробку якої не можливо уявити сучасний репертуар бандуриста. Окрім величезної спадщини оригінальних творів, мисткиня здійснила переклади та адаптації творів для бандури, серед яких сонати А. Верачіні<sup>4</sup>, Д. Скарлатті, Д. Чімарози<sup>5</sup>, Л. ван Бетховена, (хрестоматія, яка складається з двох зошитів - 27 сонат, у співпраці з О. Гриб), Ф. Шуберта, Д. Бортнянського, М.Березовського, велика кількість зразків жанру концерту, а саме: А.Вівальді, Й.С.Баха, Й.Гайдна, а також камерні твори для ансамблів.

Переклади Оксани Герасименко характеризуються зручністю виконання, переклади містять детальні виконавські позначення, поради щодо аплікатурної організації, розподілу голосів між регістрами та збереження контрапунктових

---

<sup>4</sup> Верачіні А. Камерна соната / Перекладення для бандури і фортепіано Оксани Герасименко. Львів: Те Рус, 2010. 16 с.

<sup>5</sup> Чімароза Д. Сонати: Перекладення для бандури / Автори-упор., перекл. О. Гриб, О. Герасименко. Львів, 2011. 149 с.

структур, що дозволяло отримувати системне розуміння перекладеного жанру та техніки академічного виконання на бандурі. У деяких творах, зокрема, Концерти для скрипки Соль-мажор Й.Гайдна, Концерти для флейти і арфи В.А.Моцарта, композиторка пропонує авторські каденції, адаптовуючи рубатно-віртуозну частину під фактурні можливості бандури.

Загалом, переклад сонатного репертуару для бандури став важливим етапом її еволюції від народного інструмента до академічного. Технічні обмеження, пов'язані з діатонічною природою бандури, зумовили розвиток специфічної техніки: варіативне гармонічне структурування, перенесення мелодичних елементів, розшарування голосів у поліфонічних творах. Ці прийоми перетворилися на художньо-виконавські закономірності, формуючи індивідуальну бандурну стилістику.

Водночас, накопичення сонатного репертуару, перекладеного бандуристами, сприяло формуванню власної виконавської традиції. У процесі адаптації з'явилися різні підходи до передачі фактури, поліфонії та апікатурних рішень, що поступово виробило характерні принципи інтерпретації сонатної форми на бандурі та засвідчило зростання професійної майстерності виконавців.

Попри вагомий внесок українських бандуристів у розвиток перекладення академічного репертуару, слід зазначити, що на сьогодні питання перекладу сонатного жанру для бандури, зокрема «Сонати для арпеджіоне» Ф. Шуберта, не отримало належного наукового висвітлення. В українському музикознавстві відсутні комплексні праці, які б системно аналізували методико-виконавські принципи адаптації цього твору, порівнювали редакції різних виконавців чи розкривали специфіку перенесення сонатної форми на бандуру. Це актуалізує пропонуване дослідження та підкреслює його значущість для подальшого розвитку академічної бандурної школи.

## **РОЗДІЛ 2**

### **МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ СОНАТИ ДЛЯ АРПЕДЖІОНЕ ФРАНЦА ШУБЕРТА D. 821 У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАНДУРИ**

Переклад «Сонати для арпеджіоне» Ф. Шуберта для бандури відкриває можливість по-новому осмислити як інструментальну природу твору, так і його жанрово-стильові особливості. Оскільки оригінал був написаний для інструмента, що не зберігся у сучасній виконавській практиці<sup>6</sup>, адаптація для бандури набуває особливої значущості — вона дозволяє відтворити шубертівську стилістику у новому інструментальному звучанні. Перед аналізом методико-виконавських аспектів перекладу необхідно визначити жанрові, стильові й фактурні характеристики оригінальної версії сонати, адже саме вони формують основу подальшої інтерпретації.

### ***2.1. Жанрово-стильові характеристики оригінальної версії твору***

У 1823 році австрійський майстер Йоганн Георг Штауфер створив новий музичний інструмент, який поєднував властивості різних струнних інструментів — як щипкових, так і смичкових. Арпеджіоне був шестиструнним, а гриф поділявся на лади, подібно до гітари, проте метод звуковидобування зближав його з віолончеллю<sup>7</sup>. Інструмент мав кілька назв, серед яких «гітара-віолончель», «гітара кохання» та «арпеджіоне». Новинка швидко привернула увагу сучасників: музичний критик Фрідріх Август Канне відзначав проникливість інструмента, порівнюючи тембр арпеджіоне з гобоєм у верхньому регістрі та з басетгорном у нижньому.

Першим виконавцем нового інструмента став Вінценц Шустер, який популяризував його, виконуючи переклади творів сучасних композиторів. Однак для арпеджіоне був необхідний оригінальний репертуар, і його значущість помітили видатні композитори, зокрема Франц Шуберт. У 1824 році він створив сонату для арпеджіоне та фортепіано.

Варто зазначити, сценічна кар'єра арпеджіоне була короткою: інструмент здобув популярність у 1820-х роках, але вже через десятиліття практично зник,

---

<sup>6</sup> Арпеджіоне — струнно-щипковий інструмент із 6 струнами, що поєднує гітарну техніку гри та виразний віолончельний тембр. Його звучання було популярним на початку XIX ст., але згодом інструмент вийшов із ужитку і в сучасній виконавській практиці практично не використовується.

<sup>7</sup> Можна також відзначити подібність арпеджіоне до старовинної басової віоли (віола да гамба).

поступившись віолончелі. Незважаючи на дату написання цієї сонати, її прем'єра відбулася лише в 1870-х роках, і з того часу вона виконувалася переважно на віолончелі, альті, контрабасі або гітарі.

Наприкінці ХХ століття зростає інтерес до автентичного виконання, і серед історичних інструментів, що повернулися на сцену, з'явився й арпеджіоне. Сьогодні Сонату «Арпеджіоне» можна почути переважно на віолончелі або альті, але назва твору зберегла пам'ять про інструмент, для якого він був створений.

Цей твір Ф. Шуберта було написано в останні роки його життя, коли він уже страждав від тяжкої хвороби, що через чотири роки призвела до його смерті. У творі помітні два ключові моменти, які характеризують стиль композитора: поєднання класичної організації музики, зокрема сонатної форми, і романтичного підходу, що дозволяє вільніше виражати емоції та драматизм.

Як і в інших інструментальних творах композитора, у цій сонаті відчувається «пісенна природа» його музики: інтонації та розвиток музичного матеріалу пов'язані з побутовим романсом. Так, вже початкове проведення теми в першій частині нагадує вступ до пісні, а подальший виклад у арпеджіоне відтворює «вокальний» характер твору.

Жанрово-стильові характеристики оригінальної версії сонати демонструють безпосередній зв'язок із пісенним стилем Ф. Шуберта: мелодика, фразування та розвиток теми відображають принципи романсу, а різні частини твору – від вокально-ліричної першої до драматично-сумної другої й танцювально-фінальної третьої – свідчать про багатогранність жанрово-стильового підходу композитора.

Розглянемо детальніше першу частину твору — Головну тему, яка спочатку звучить на фортепіано та одразу визначає тональність через досконалу автентичну каденцію (K-D<sub>7</sub><sup>6</sup>-t). Мотивна організація теми вирізняється контрастністю: перший мотив (1-ше речення) характеризується довгими тривалостями, секундними інтервальними послідовностями у висхідному русі із штрихом *legato*, тоді як другий мотив (2-ге речення) розвивається контрапунктом, імітується у кількох голосах та піддається варіюванню.

Особливу увагу привертає використання Неаполітанського акорду ( $\Pi_6$ ) у такті 7, що подовжує фразу та створює гармонічну нестабільність. Такт 8 вирізняється складною гармонічною структурою, яка включає  $K^6_4$ - $S^6_5$ <sup>#1</sup>- $D^6_7$ <sup>-5</sup>, що вирішується у t на слабку долю.

Наступна поява Головної теми на арпеджіоне супроводжується «Альбертієвими басами»<sup>8</sup> на фортепіано, підкреслюючи контрапунктну взаємодію мотивів. Варіації мотивів включають зміни ритму, інтервалів та штрихів.

Головна тема демонструє розвиток за допомогою ритмічних модифікацій, які поєднуються з інтервальними збереженнями. Гармонічний супровід змінює фактуру та ритм, гармонічна мова містить тоніко-домінантові та тоніко-субдомінантові послідовності. Завершується Головна партія п'ятьма тактами досконалої автентичної каденції перед модуляцією (26-30 тт.).

Зв'язка (такт 31) формує перехід до До-мажору як тональності Побічної партії. Органний пункт (звук G) у басах із додаванням неакордових нот у мелодії створює напруження перед вступом Побічної партії.

Побічна партія характеризується подовженим гармонічним ритмом і контрапунктичною взаємодією між арпеджіоне та фортепіано. Кульмінацією є такт 49, яка завершується досконалою автентичною каденцією у такті 52. Друга частина Побічної теми підтримує розвиток музичного матеріалу першої, проте вводить довшу підготовку до фінальної каденції, включаючи  $K^6_4$  та Перервану Каденцію ( $D^7$ -VI), що підсилює відчуття напруженості перед завершенням експозиції.

Розробка починається у Фа-мажорі, де Головна тема звучить у верхньому голосі фортепіано октавами, в той час арпеджіоне виконує супровід на піцикато. Далі відбувається модуляція до ре-мінору, де арпеджіоне проводить мелодійний матеріал переходу, а ритм верхнього голосу фортепіано бере свій початок від мотивів Головної теми шляхом зменшення.

---

<sup>8</sup> Альбертієві басы — акомпанемент до мелодії, що складається з «ламаних», «розкладених» акордів, тобто акордів, в яких звуки беруться не одночасно, а по черзі.

У такті 81 з'являється Неаполітанський акорд, після якого згодом звучить знову ж досконала автентична каденція у такті 87. Надалі починається розвиток Побічної теми з елементами першої та другої частин, за допомогою імітаційних проведень мотиві між арпеджіоне і фортепіано, а також тональних модуляцій, що приводить до Фа мажору у такті 97. Відхилення у близькі тональності забезпечують плавний перехід до Домінантового органного пункту (звук е) основної тональності (такт 112–123), що підводить до репризи.

Реприза відтворює експозиційні мотиви, починаючи з арпеджіоне у такті 126, з незначними гармонічними змінами та варіаціями артикуляції. Модуляція до мі-мінору та вставки інверсій основних мотивів підкреслюють контраст із попереднім музичним матеріалом. Побічна партія розпочинається в Ля-мажорі замість мінору, але зберігає загальний характер експозиції.

Кода (такт 188) демонструє збільшення мотивів і повтори досконалої автентичної каденції, що забезпечує завершеність руху та його тональну цілісність.

Отже, музичний матеріал 1-ї частини Сонати для арпеджіоне Ф. Шуберта поєднує класичну структуру з романтичною гармонічною мовою: неакордові звуки, Неаполітанські акорди, домінанта зі секстою, імітації та органні пункти. Контрасти характеру, варіаційна робота з мотивами та гармонічна варіативність демонструють синтез класичного і романтичного стилів. Цей твір є ключовим твором у репертуарі для арпеджіоне і відображає розвиток цього інструмента у першій половині XIX століття, підкреслюючи музичну та жанрову інноваційність автора.

## ***2.2. Виконавські аспекти та методика освоєння сонати на бандурі***

Соната для арпеджіоне Ф. Шуберта у перекладі для бандури зберігає камерно-ліричну природу оригіналу, але водночас відкриває нові темброві можливості завдяки специфіці інструмента. Попри зміну виконавського апарату, художня концепція твору залишається незмінною: переважає пісенність,

гнучкість фразування та внутрішня драматургічна насиченість, притаманна пізньому стилю композитора.

Переклад Василя Герасименка у редакції Оксани Герасименко відтворює конструктивні особливості партії арпеджіоне, враховуючи одночасно акустичні та технічні умови бандури — діатонічність строю, розподіл функцій між мелодичним та гармонічним регістрами, характер правої та лівої руки.

Партія фортепіано є не просто акомпанементом, а повноцінним діалогом із солюючим голосом. Ритмічні остинатні фігури нижнього регістру підтримують метричний пульс, тоді як верхній голос часто повторює або доповнює мелодію. Бандурі важливо не перебивати фортепіано, а інтегруватися в загальне звучання.

*І частина. Allegro moderato.*

Для виконання обрано тільки першу частину сонати. Це пов'язано з тим, що Allegro moderato найбільш повно демонструє камерно-ліричний характер твору та дозволяє зосередитися на освоєнні специфіки бандурного апарату — фразування, динаміки та взаємодії з фортепіано. Крім того, виконання першої частини дозволяє детальніше опрацювати технічні та інтерпретаційні аспекти і зберегти виразність звучання.

Перша частина сонати має форму сонатного алегро і вирізняється контрастом між драматизмом головної партії та ліричною, співучою природою побічної. Для виконавця на бандурі ключовим принципом є імітація вокальної кантилени, що відповідає задумові композитора.

Перші такти Allegro moderato демонструють камерну стриманість, характерну для Шуберта: вступ фортепіано позначений динамікою *pp*, що створює атмосферу інтимності та очікування (1-9 т.). Гармонічна структура початку твору базується на основній тональності ля мінор, збагаченій оберненнями головних функцій ладу, що забезпечують відчуття внутрішньої динаміки навіть при повільному розвитку мелодії.

Солюючий голос (бандура вступає у 10 т.) вирізняється вокальною природою, що підкреслюється довгими лігами та характерною «шубертівською»

пісенною пластикою — мелодія формує висхідно-нисхідну арку з м'яким закінченням:

Приклад 1. 10-14 тт.

Альтерований мотив шістнадцятими (14т.) потребує раціонального розташування пальців (4–2–1–3), що мінімізує зайві рухи та сприяє чіткій артикуляції:

Приклад 2. 14 т.

У тактах 15–18 мелодія набуває більш ритмічно розчленованого характеру, що виражається чергуванням коротких мотивів та пунктирного ритму у партії соліста. Це вимагає від виконавця рельєфної точності та виразності, але без втрати загальної співучості.

Такти 18-22 містять характерний шубертівський прийом — повторюваний мотив із поступовим crescendo, що веде до локальної кульмінації, після якої

відразу слідує м'яке закінчення мотиву. Кульмінаційна точка у 20 т., солісту необхідно виконати тремоло на динаміці *f-p*. Перша нота повинна бути особливо активно, але не форсованою.

Приклад 3. 20-21 тт.

Починаючи з такту 22 (і до 30 т. включно), у фортепіанній партії формується виразний гармонічний рух із підтримуваним басом, який створює відчуття внутрішнього напруження. Для бандуриста важливим є точне співпадіння басів із супроводом. Загалом у цьому фрагменті соло не має надмірно висуватися вперед — звучання повинно залишатися камерним та природно вписаним у вертикаль:

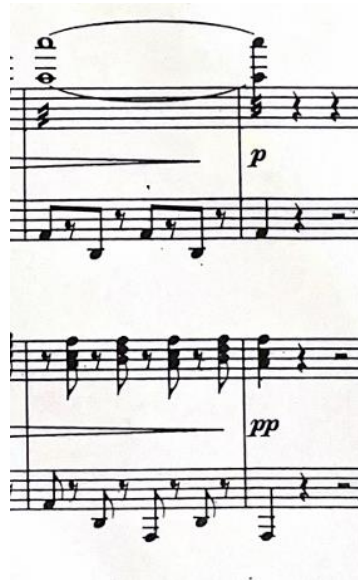
Приклад 4. 22-23 тт.

У тактах 24–27 мелодія ускладнюється рухом шістнадцятими. На арпеджіоне цей епізод виконується у легкому *santabile-staccato*, тому в адаптації для бандури важливо зберегти легкість і прозорість фактури. Важливо уникати «ударного» характеру звуку — мотив з шістнадцятими має звучати як природне продовження фрази:

Приклад 5. 24-27 тт.

Такти 28–30 містять контрастну динамічну хвилю з позначками *diminuendo*, *p*, *f*. Для бандури це один із найскладніших моментів, адже

інструмент природно схильний до швидкого спадання гучності. Особливої уваги потребує позначена в нотах фраза з *tremolando* у соліста — вона створює фактурну напругу, до якої піаніст має відноситися діалогічно, а не конкурувати з нею. Виконавцеві слід контролювати свободу кисті, а також відпрацювати цей прийом у повільному темпі, чітко змінюючи третій і четвертий пальці.



Приклад 6. 29-30 тт.

Наступні такти 31–39 є зв'язуючою партією, підводять слухача до побічної. У фортепіанній партії присутня позначка *sf* на слабих долях, згодом пауза і в соліста на останній — групетто як затакт до наступного. Цей епізод важливо зіграти ансамблево вірно. Після *sf* одразу слідує *diminuendo* та *ritenuto* (36-39 тт.) — типова драматургічна модель Шуберта, що передає емоційне «видихання». Цей фрагмент завершує побудову головної партії та готує до переходу в нову тональність (паралельний C-dur):

Приклад 7. 36-39 тт.

З 40 такту відбувається відновлення початкового помірною темпу ( *a tempo*) та динаміки *p* (*piano*), що знаменує початок побічної партії. Бандура вводить новий мелодичний рух — коротка поспівка шістнадцятими та октави із акцентами на слабких долях. Зазначена аплікатура, наприклад, 2-1-4-3 оптимізує рух для *santabile* на інструменті з діатонічним строем. Шістнадцяті мають звучати легко, без «ударного» характеру. Фортепіано підтримує ритмічний пульс, і точне співпадіння басів бандури зі супроводом фортепіано залишається необхідним для ансамблевої злагодженості:

Приклад 8. 40-43 тт.

Віртуозними для бандури є такти 48–50 — висхідний рух шістнадцятими на динаміці *crescendo* та *tremolo* на *p*. Поступовий пасажний рух вниз та вгору у соліста приводить до заключної партії, у якій в партіях нашаровуються різні мелодії.

У тт. 76–80 розпочинається розробка, музика переходить до більш м'якого і пісенного тону (*p-mp*), де партія бандури насичена ритмічно, але має зберігати плавність. Побічна партія (тт. 89) виникає з мінімальної динаміки (*p* - в бандурі, *pp* - у фортепіано). У тт. 96–99 з'являється довге *cresc.*, що нарощує емоційну і фактурну напругу, і разом з тим динаміка різко контрастує: *f* - *sf* - *p* - *pp*, підкреслюючи драматичний характер розділу.

У тт. 100–111 відбувається поступове, але значне динамічне наростання. У тт. 112–116 досягається кульмінація розвитку з динамікою та *ff*, де віртуозні арпеджіо та акорди бандури демонструють повний технічний потенціал інструмента. Цікавим є поєднання однойменних *e-moll* у соліста та *E-dur* в акомпанементу:

Приклад 9. 112-115 тт.

Завершення розробки (тт. 121–125) відбувається через драматичний спад: *p* і *rit.*, що створює атмосферу очікування перед поверненням головної теми.

Реприза (тт. 126–189). Т. 126 знаменує початок репризи (*a tempo*) із поверненням Головної партії у тональність *ля-мінор*, підтверджуючи сонатну

форму. Динаміка *mf* дозволяє яскраво виділити мелодичну лінію, зберігаючи камерну якість звучання.

Виконавський підхід до цього розділу має збігатися з принципами, встановленими для експозиції: наголос на пісенності та гнучкості фразування. Побічна партія (тт. 159–178) повертається вже у тонічній сфері Ля-мажор). Як і в експозиції, динаміка змінюється від *mp* до *f*, зберігаючи співвідношення лірики та драматизму.

#### Приклад 10. (159-161 тт.)

Кода (тт. 190–207). Завершальні такти *Allegro moderato* підводять до драматичного фіналу. Тут виконавцеві на бандурі слід зберігати чіткий ритм та енергію *Allegro moderato*, поступово нарощуючи драматичність через акценти та динамічні градації. Після спаду напруги *decresc.* до *pp* солісту необхідно забезпечити контрольоване послаблення звуковидобування із збереженням артикуляційної виразності. Завершальні *ff* акорди (D-t) мають бути виконані одночасною атакою в обох партіях з повним резонансом і рішучим, енергійним характером, що формує кульмінаційно-узагальнювальне завершення першої частини:

Приклад 11. 203-207 тт.

Доповнюючи виконавську методику матеріалами практичного аналізу, слід зазначити низку специфічних технічних труднощів, які виокремлюють професійні бандуристи під час роботи над твором. Передусім підкреслюється необхідність м'якого тембру, пластичного і природного фразування — переважно по два такти — із чітким дотриманням усіх ліг та плинністю кантилени. Увага звертається на складні пасажі, де потрібне швидке проведення мелодії від першого пальця з подальшим ковзанням у верхній регістр.

Окремий технічний аспект становить тремоляndo: воно повинно починатися з легкого акценту, після чого виконується чергуванням третього і четвертого пальців. Важливо не допустити затиснення кисті — рука має залишатися легкою та рухливою. Аналогічний принцип стосується й виконання дрібних мотивів: їх слід фразувати зберігаючи легкість і плавність звуку.

У фрагментах із групетто головним завданням є точність ритмічного відтворення при збереженні прозорості, а також чергування першого і другого пальців у дуже близькій позиції, зібраних до центру кисті. Наголошується й на потребі ретельного виконання акцентів, що структурно організовують фразу.

Одними із найскладніших технічних моментів є висхідні та низхідні пасажі, перед якими є широкий інтервальний скачок (47-48 тт., 167-167 тт), присутність численних альтерацій (167 т.), присутність репетиційних нот. У цих

епізодах надзвичайно важливо використати правильну аплікатуру. Під час переходів у нові тональності важливо правильно узгоджувати басы — бас-опера-стакато — та виконувати фразування по два такти. Координацію рухів перемикання важелів слід ретельно відпрацювати. У верхньому регістрі складність становить підготовка четвертого пальця перед переходом до першого, особливо при виконанні тремоло, яке потребує свободи кисті й максимальної близькості пальців до струн.

У тріольних епізодах важливі ритмічна коректність та м'яке виконання акордів, що мають прозвучати повно й резонансно. У складних місцях, де тремоло імітує скрипковий смичок, необхідне швидке чергування пальців при збереженні дрібного, однак контрольованого звуку.

Усі рухи виконуються зібраною, готовою до дії, але вільною рукою, з підготовкою першого пальця до появи важливих опорних нот. Аналогічні принципи застосовуються під час повторення пасажів в інших тональностях: початкова м'якість, відсутність поспіху, зібраність руки та точне виконання акцентів.

При виконанні акордових співзвучь (особливо у верхньому ряді) підкреслимо важливість попереднього «бачення» акорду — орієнтування в розташуванні струн, що дозволяє здійснити атаку точно й без затримки. Завершальний перехід у початкову тональність здійснюється лівою рукою, після чого відновлюється попередня виконавська модель.

Отже, методико-виконавський аналіз першої частини сонати засвідчує, що успішне її освоєння на бандурі передбачає поєднання технічної раціональності з художньо-стилістичною чутливістю. Врахування вокальної природи шубертівської мелодики, контроль мікродинаміки, гнучкість фразування, а також свідоме використання тембрових і артикуляційних можливостей інструмента є ключовими чинниками формування стилістично виправданого виконання. Особливу увагу виконавець повинен приділити збереженню кантилени та прозорості фактури навіть у віртуозних епізодах, точній взаємодії з партією фортепіано, а також поступовій драматургічній побудові від камерної

стриманості до кульмінації емоційної насиченості. Таким чином, переклад сонати для арпеджіоне Франца Шуберта на бандуру не лише розширює виконавський репертуар інструмента, а й вимагає від інтерпретатора поглибленого слухового контролю, високої технічної вправності та цілісного художнього задуму.

На основі проведеного аналізу історичних процесів та виконавської практики встановлено, що транскрипція жанру сонати є однією з найважливіших ланок у розвитку академічної бандури. Дослідження, зосереджене на першій частині «Сонати для арпеджіоне» Ф. Шуберта (D. 821), підтвердило можливість високохудожньої та технічно виправданої адаптації класичного репертуару для цього українського інструмента.

Таким чином, еволюція перекладів жанру сонат для бандури пов'язана з поступовим удосконаленням виконавської техніки, розширенням тембральних можливостей інструмента та розвитком науково-методичних підходів до адаптації класичного репертуару. У XX–XXI століттях бандурні переклади сонат дозволили поєднати традиційний український інструмент із західноєвропейською музичною спадщиною, сприяючи формуванню нових виконавських і навчальних практик.

На основі аналізу еволюційних етапів формування бандурного репертуару, підтверджено, що переклад класичної сонати має першочергове значення для академічного утвердження та розширення художньо-технічних можливостей інструмента.

Розширення меж: включення сонатного жанру до репертуару бандури, реалізоване зусиллями провідних вітчизняних бандуристів-перекладачів, засвідчило здатність інструмента до інтерпретації великих, концептуально складних форм європейської музики. Це дозволило бандурі утвердитися у статусі повноправного концертного інструмента.

Перекладення: аранжування сонат вимагає від виконавців глибокого розуміння композиторського задуму та майстерності у знаходженні технічних відповідників для фортепіанної та струнної партій. Успішна адаптація поліфонічної, гомофонної та акордової фактур (як-от «Альбертієві баси» чи контрапунктичні імітації) досягається через специфічні прийоми бандурного письма: різноманітні види арпеджіо, тремоляndo та складну артикуляцію, що компенсують відсутність тривалого легато.

Виконавський рівень: переклади класичних сонат стали потужним стимулом для розвитку віртуозної техніки та підвищення загального професійного рівня бандуристів, оскільки вони вимагають високої точності артикуляції, динамічної гнучкості та тембральної виразності.

### 1. Методико-виконавський аспект Сонати Ф. Шуберта

Детальний методико-виконавський аналіз першої частини Сонати Ф. Шуберта D. 821 став ключовим елементом дослідження і дозволив сформулювати висновки щодо її інтерпретації на бандурі.

Жанровий синтез: аналіз підтвердив, що оригінальна соната є шедевром, де класична сонатна форма (три розділи, чітка тональна схема: ля мінор → до мажор в експозиції) наповнена глибоким романтичним змістом. Це виявляється у ліризмі тем, хроматичних гармоніях (зокрема, використання Неаполітанського акорду, домінанти зі секстою, неакордових звуків тощо), динамічних контрастах та раптових модуляціях, що створюють відчуття «діалогу» між смутком і надією.

Збереження мотивів: успіх перекладу В. Герасименка полягає у максимальному збереженні мотивного матеріалу і динамічної логіки твору. Бандура завдяки своїй багатострунності та специфіці звуковидобування здатна одночасно імітувати ліричний спів арпеджіоне (у верхньому регістрі) та підтримувати насичену фортепіанну фактуру (в середньому та басовому).

Виконавські виклики.

Переклад ставить перед бандуристом складні завдання:

- *динаміка*. Необхідність передачі широкого діапазону динамічних відтінків, особливо численних *decrescendo* і *subito piano* Ф. Шуберта, а також збереження камерного характеру твору.
- *Артикуляція*. Відтворення точного легато і стаккато ключових мотивів вимагає віртуозного володіння пальцями та застосування спеціалізованих бандурних прийомів, що імітують струнну артикуляцію.
- *Фактурна ясність*. Забезпечення чіткого розмежування голосів у контрапунктичних епізодах Розробки та Репризи, де мотиви переграються між партіями.

Отже, дослідження підтвердило, що «Соната для арпеджіоне» Ф. Шуберта є ідеальною моделлю для транскрипції, оскільки її ліричний, пісенний характер чудово резонує з тембровими можливостями бандури. Успішний переклад цього твору Василем Герасименком у редакції Оксани Герасименко є свідченням художньої зрілості української виконавської школи на бандурі та її відкритості до інтеграції світового класичного спадку, що значно збагачує національний академічний простір.

### **СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Герасименко О. Феномен Василя Герасименка у бандурному мистецтві сучасності / Оксана Герасименко // Наукові записки Тернопільського

національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Тернопіль ; Київ, 2006. Вип. 1 (16). С. 69-75.

2. Губ`як Д. Переклади для бандури поліфонічних творів Й.С.Баха у виконавській та навчальній практиці: методичний аспект. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі. 2020, №5. С. 98-105.

3. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах : Українська академічна школа: Підручник для вищих та середніх муз. навч. закладів/ М. Давидов. Київ : Національна музична академія України ім. П. Чайковського, 2005. 420 с.

4. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : дис... канд. наук: 17.00.03. Львівська національна музична академія ім. М.В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.

5. Дмитрук І.. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мис-тецтві. Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: зб. наук. праць. Київ, 2005. Вип. 7. С. 18–26.

6. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-річчя Василя Герасименка / Л. Кияновська. Львів : ТеРус, 2007. 60 с.

7. Мокрогуз І., Паламарюк О. Перекладення музичної класики в репертуарі бандуристів. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції “Сучасні орієнтири мистецької освіти: традиції, досвід, інновації”. Чернівці: “Рута”, 4-5 квітня 2019. С. 63-65.

8. Морозевич Н. Бандурне мистецтво як культурне надбання сучасності: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2003. 16 с.

9. Ніколенко О. Переклади творів Миколи Лисенка для бандури в контексті академізації бандурного виконавства. Українська музика. Львів, 2022. Ч.1 (43). С.14-19.

10. Овчарова С. До проблеми перекладення органних хоральних прелюдій Й.С. Баха в контексті динаміки подальшого розвитку сучасного бандурно-академічного репертуару. Народноінструментальне мистецтво на зламі ХХ–ХХІ

- ст.: зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції. Дрогобич : Просвіта, 2007. С. 121–127.
11. Пшеничний Д. Аранжування для народних інструментів. К.: Муз. Україна, 1980. 117 с.
12. Струни вічності: Твори для бандури / упоряд. В. Єсипок. Вінниця: Книга-Вега, 2004. С. 88–93.
13. Українське музикознавство. Вип. 6. К.: Музична Україна, 1971. 264 с.
14. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : дис. ... канд. мист. : 17.00.03. ОНМА ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 222 с.
15. Щітова С., Резніченко Л. Розширення художньо-технічних можливостей бандури в композиторсько-виконавській творчості Р.Гриньківа та Г.Матвіїва // Українська музика. Вип. 4(42). Львів, 2021. С. 95-100.
16. Яницький Т. 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.
17. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2020. 18 с.
18. Dutchak, V. 2017. The Ukrainian Bandura as a Musical Instrument of the Chordophone Group. *Journal of Vasyl Stefanyk Precarpathian National University*. 4, 2 (Oct. 2017), 125–133.
19. Zinkiv, I. Y. (2021). Academization of bandura by bandurism exponents in Ukraine. *Linguistics and Culture Review*, 5(S4), 269-288.