**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**

**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ**

**ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

Кваліфікаційна наукова праця

на правах рукопису

**ОЛЕКСІВ Галина Василівна**

УДК 78.481

**Дисертація**

**ЖАНР ПЕРЕКЛАДЕННЯ В СУЧАСНОМУ БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ: ІСТОРИЧНИЙ ТА АНАЛІТИЧНИЙ АСПЕКТИ**

Спеціальність 025 Музичне мистецтво

Галузь знань 02 Культура і мистецтво

Подається на здобуття наукового ступеня

Доктора філософії

Науковий керівник: **Письменна Оксана Богданівна,**

кандидат мистецтвознавства, професор кафедри теорії музики

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

\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_\_ Г. В. Олексів

Львів – 2021

**АНОТАЦІЯ**

*Олексів Г. В*. Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти– Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 - Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Міністерство культури та інформаційної політики України. – Львів, 2021.

Дисертація присвячена дослідженню процесу становлення та розвитку жанру баянних перекладень в контексті формування професійного баянного мистецтва. Це явище конкретизовано на базі розгляду низки показових творів – перекладення для баяна з репертуару різних інструментів та симфонічного і народного оркестрів. Окремий розділ становлять перекладення з баяна на акордеон.

У дослідженні аналізується історичний процес становлення жанру перекладення крізь призму еволюції баянного мистецтва.

Огляд арсеналу наукових напрацювань, дотичних до окресленої теми, відсутність у цих дослідженнях найбільш вживаних різновидів перекладення – оркестрових творів та перекладення баянних творів для акордеона, - демонструє її актуальність. У дослідженні проаналізовані та систематизовані окремі параметри жанру, зумовлені темброво-виражальними особливостями першоджерела. Комплексний аналіз оригіналу, окреслення специфіки перекладення та виконавсько-методичні рекомендації, формують підґрунтя для глибокого розуміння ідейно-образного задуму, стильових особливостей та переосмислення тембрових трансформацій.

Ознайомлення з історією перекладення та різноманітними музикознавчими думками з цього приводу дозволяє стверджувати про його значення та сутність, як особливого виду мистецтва. На прикладі творчості митців різних епох та стилів спостерігаємо вагомість та поширеність жанру в творах для різних інструментів.

Аналіз генези баянного перекладення сприяє комплексному усвідомленню основних засад жанру, його історії, розвитку, поширення, художньої цінності та специфіки різновидів.

Музичні перекладення розглядаються в контексті широкого спектру явищ у різних видах мистецтва. Акцентується увага на міжвидові взаємодії у ракурсі зазначеної проблематики. Досліджується співвідношення перекладення та виконавської інтерпретації.

У дослідженні здійснено чітку класифікацію різновидів жанру, яка базується на визначенні міри віддаленості від оригіналу. На основі проаналізованих думок музикознавців та власної наукової, педагогічної та виконавської практики, автором запропоновано та обґрунтовано новий варіант поділу жанрових різновидів на дві основні групи. До першої відносимо аранжування, транскрипції, обробки. Другу групу складають фантазії, парафрази, варіації. Підгрунтям дослідження стали методологічні праці музикознавців, виконавців Ф. Бузоні, Б. Бородіна, Л. Годовського, М. Голомба, Є. Гуренка, М. Давидова, І. Дмитрук, Г. Когана, Н. Корихалової Ф. Ліпса, М. Оберюхтіна, Н. Пилатюка, Н. Рижкової, Л. Ройзмана, Т. Смірнової, К. Стрельченка, С. Фейнберга, та інших. Найбільш вагомими для формування власної концепції жанрових різновидів стали праці Н. Рижкової – «Транскрипція: теоретичні аспекти жанру» та М. Давидова – «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна».

Визначено основні тенденції розвитку баяна та наголошено на важливості етапів удосконалення конструктивних особливостей інструмента у зв’язку з їх впливом на розвиток баянного репертуару, насамперед, жанру перекладень. Відзначено прогресивні досягнення у сфері виконавства на баяні таособливості перекладень проаналізованих творів.

У межах дослідження окреслено історичні етапи розвитку баянного репертуару у ХХ – ХХІ ст. Виділено основні віхи зародження та становлення різновидів жанру перекладення у Європі. Відзначено важливі фактори, що сприяли розвитку жанру перекладення у музичній практиці.

Прослідковано еволюцію жанру баянних перекладень від часу його виникнення 30-х років ХХ ст. до сьогодення. Більш детально аналізуються перекладення другої половини ХХ століття – початку ХХІ століття. У роботі окреслюється амплітуда художньо-виражальних, технічних та темброво-акустичних якостей у поєднанні з автентичною народною творчістю у академічному професійному мистецтві.

Концептуальним стрижнем дисертації є окреслення основних груп оригінальних творів, які послужили матеріалом для створення перекладень. Першою групою оригінальних творів стали фортепіанні та органні полотна. Другу групу складають перекладення з симфонічного оркестру та оркестру українських народних інструментів. У третю групу укладені перекладення з баяна на акордеон. При перекладенні показових творів продемонстрована низка основних параметрів, які є провідними залежно від специфіки оригіналу – перекладення. Залежно від міри спорідненості виділені *стабільні* – мелодія, гармонія, метро-ритм, та *мобільні* - фактура, тембр, артикуляція, агогіка.

У межах роботи було ґрунтовно проаналізовано та продемонстровано особливості перекладення для баяна:

* фортепіанних творів – порівняння двох перекладень «Елегії» М. Лисенка (для інструментів з різними конструкційними удосконаленнями), «Ноктюрн» К. Калачевського, «Канон» Л. Ревуцького;
* органного полотна – «Прелюдія та фуга» *g-moll* Й. С. Баха;
* твору для оркестру українських народних інструментів – «Українська фантазія», «Інтермецо» Я. Олексіва;
* симфонічних композицій – «Марш» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф`єва, «Угорський танець» № 5 Й. Брамса;
* «ACCORD Is ON - ACCORDION» Володимира Рунчака,
* сольна партія з одночастинного «Концерту для баяна з оркестром» *с-moll* Я. Олексіва.

Необхідно зазначити, що перекладення двох останніх творів – Я. Олексіва та В. Рунчака (перекладення баянних творів для акордеона), були здійснені автором дисертації (Г. Олексів).

При перекладеннях для баяна виділяємо сталі параметри, обов’язкові при перекладенні усіх творів та специфічні – притаманні лише окремим творам у залежності від тембрової специфіки. До сталих відносимо універсальні для усіх різновидів – збереження художнього задуму та образно-виражальної палітри оригіналу, збереження стильової орієнтації та розуміння типологічних жанрових особливостей, ґрунтовне знання принципів звукоутворення і конструктивних особливостей «інструмента-оригінала» та «інструмента-реципієнта».

До специфічних параметрів належать особливості звучання кожного інструмента-першоджерела: при перекладенні *фортепіанних* творів - «відтворення» фортепіанної педалі, наслідування «обертоновості» звучання інструмента-оригіналу, вдалий перерозподіл фортепіанної фактури на баяні, збереження тембральної єдності оригіналу; *органних* – передавання «рівності» органного звукового потоку за допомогою прийомів міховедення, принципи «пластової» динаміки, фактурні адаптації, палітра штрихових градацій; перекладення творів з репертуару *оркестру українських народних інструментів* – відтворення тембрального колориту при застосуванні баянних тембрових регістрів, наслідування артикуляції та принципів звукоутворення різних оркестрових інструментів; *симфонічні твори* (які в даному випадку є частиною театрального дійства) – відображення театралізації першоджерела за допомогою специфічних міхових та артикуляційних прийомів, імітація тембрової індивідуальності кожної оркестрової групи, адаптація масштабної оркестрової партитури.

При перекладенні *баянних творів для акордеона* наріжним критерієм є перерозподіл фактури, що зумовлено конструктивними відмінностями споріднених інструментів - принцип «відкидання» дублюючої ноти у широко викладених акордах, при виконанні стрімких пасажів секстами; принцип поєднання тембрового регістру та перенесення музичного матеріалу в іншу теситуру; застосовування нестандартних аплікатурних прийомів – тривалого використання прийому перекидання та підкладання великого пальця правої руки, виконання одним пальцем (великим) цілих мотивів, спосіб «перекочування» з однієї фаланги на іншу для досягнення потрібного штриха. Усі текстові адаптації індивідуальні, оскільки ґрунтуються на фізіологічних можливостях виконавця.

Отже, у роботі висвітлено власну систему жанрових різновидів, яка базується на визначенні міри віддалення від оригінала; оновлено термінологічний апарат, запропоновано парні терміни – «інструмент-оригінал» - «інструмент-реципієнт»; проаналізовано історичні передумови становлення жанру у музичному мистецтві; прослідковано генезу жанру баянного перекладення; виявлено закономірності становлення жанру в контексті еволюції баянного мистецтва; введено у науковий обіг значний пласт баянного репертуару; продемонстровано взаємозв’язок між появою численних зразків жанру; визначено основні параметри перекладення з репертуару різних інструментів та оркестрів; здійснено системний музично-теоретичний аналіз широкого спектру перекладень для баяна, а також подано методично-виконавські рекомендації стосовно їх виконання. У дисертації відзначено нові досягнення у жанрі баянного перекладення таїх особливості.

Дана робота покликана привернути увагу дослідників до подальшого вивчення жанру перекладення для баяна, який дотепер залишається недостатньо дослідженим. Розглянуті у роботі композиції складають лише частину арсеналу баянних перекладень. Поширення різновидів жанру зумовлене еволюцією баянного мистецтва. Показово, що виникнення їх значної частини пов’язане з високим рівнем сучасного виконавства та численними композиторськими апробаціями баяністів, що додатково аргументує **актуальність** обраної теми. Подальше дослідження жанру, з різних причин не охоплених рамками роботи, доцільно буде проводити з урахуванням багатства різновидів жанру, розширенням творів-першоджерел взятих для перекладення (скрипкові, гітарні тощо) та впливу жанру на формування оригінального репертуару.

**Наукова новизна** роботи полягає в наступному:

* запропонована нова класифікація різновидів жанрів – поділ на дві основні групи у залежності від міри віддалення від оригіналу. До першої групи відносимо аранжування, транскрипції, обробки, до другої - фантазії, парафрази, варіації;
* поглиблено теоретичне осмислення жанру перекладення, визначення його особливостей у баянному мистецтві;
* оновлено термінологічний апарат за темою, зокрема, запропоновано парні терміни «інструмент-оригінал» - «інструмент-реципієнт»;
* вперше визначено особливості перекладення оркестрових творів різних складів для баяна; розширення виражальних можливостей перекладення органних та фортепіанних творів, зумовлених новою конструкцією інструменту;
* вперше створено теоретичну модель перекладення особливого різновиду жанру – перекладення баянних творів для акордеона;
* вперше здійснено комплексний аналіз творів оркестрових (для оркестру українських народних інструментів – «Українська фантазія», «Інтермецо» Я. Олексіва; симфонічні композиції – «Марш» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф’єва, «Угорський танець» № 5 Й. Брамса), фортепіанних ( «Елегія» М. Лисенка, «Ноктюрн» К. Калачевського, «Канон» Л. Ревуцького;), органного («Прелюдія та фуга» *g-moll* Й. С. Баха) та відзначено їх специфіку при перекладенні для баяна.
* вперше досліджено перекладення баянних творів для акордеона, здійснені автором дисертації (Г. Олексів) («ACCORD Is ON - ACCORDION» Володимира Рунчака, сольна партія з одночастинного «Концерту для баяна з оркестром» *с-moll* Я. Олексіва).

**Ключові слова:** перекладення для баяна, оркестрові полотна, симфонічні твори, фактура, адаптація, органні твори, темброва специфіка, акордеон, модифікація, баянне мистецтво.

**SUMMARY**

Oleksiv H.V. Genre of translation in modern accordion art: historical and analytical aspects - Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

The dissertation on competition of a scientific degree of the doctor of philosophy on a specialty 025 - Musical art. - Lviv National Music Academy named after MV Lysenko, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. - Lviv, 2021.

The dissertation is devoted to the research of the process of formation and development of the genre of accordion translations in the context of formation of professional accordion art. This phenomenon is concretized on the basis of consideration of a number of demonstrative works - arrangements for accordion from the repertoire of various instruments and symphony and folk orchestras. A separate section consists of translations from button accordion to accordion.

The study analyzes the historical process of formation of the genre of translation through the prism of the evolution of accordion art.

A review of the arsenal of scientific developments related to the outlined topic, the absence in these studies of the most commonly used types of translation - orchestral works and translation of button accordion works for accordion - demonstrates its relevance. The study analyzes and systematizes individual parameters of the genre due to the timbre-expressive features of the original source. Comprehensive analysis of the original, outlining the specifics of translation and performance-methodical recommendations, form the basis for a deep understanding of the ideological and figurative design, stylistic features and rethinking of timbre transformations.

An acquaintance with the history of translation and various musicological opinions on this subject allows us to assert its significance and essence as a special kind of art. On the example of the work of artists of different eras and styles, we observe the importance and prevalence of the genre in the works for different instruments.

Analysis of the genesis of accordion translation contributes to a comprehensive understanding of the basic principles of the genre, its history, development, distribution, artistic value and specificity of varieties.

Musical translations are considered in the context of a wide range of phenomena in various arts. Emphasis is placed on interspecific interactions in the perspective of this issue. The relationship between translation and performance interpretation is investigated.

The study provides a clear classification of genres, which is based on determining the degree of distance from the original. Based on the analyzed opinions of musicologists and their own scientific, pedagogical and performing practice, the author proposed and substantiated a new version of the division of genre varieties into two main groups. The first includes arrangement, transcription, processing. The second group consists of fantasies, paraphrases, variations. The research was based on the methodological works of musicologists, performers B. Borodin, F. Buzoni, L. Godovsky, M. Golomb, E. Gurenko, M. Davydov, I. Dmitruk, N. Ryzhkova, F. Lips, M. Oberyukhtin, K. Стрельченка, Г. Kogan, N. Pilatyuk, T. Smirnova, L. Roizman, S. Feinberg, N. Korykhalova and others.

The most important for the formation of their own concept of genre varieties were the works of N. Ryzhkova - "Transcription: theoretical aspects of the genre" and M. Davydov - "Theoretical foundations of translation of instrumental works for accordion."

The main trends in the development of the accordion are identified and the importance of the stages of improving the design features of the instrument in connection with their impact on the development of the accordion repertoire, especially the genre of translations, is emphasized. Progressive achievements in the field of accordion performance and features of translations of the analyzed works are noted.

The study outlines the historical stages of development of the accordion repertoire in the XX - XXI centuries. The main milestones of the origin and formation of varieties of the genre of translation in Europe are highlighted. Important factors that contributed to the development of the genre of translations in music practice are noted.

The evolution of the genre of accordion translations from the time of its origin in the 1930s is traced. to date. Translations of the second half of the XX century - the beginning of the XXI century are analyzed in more detail. The work outlines the amplitude of artistic-expressive, technical and timbre-acoustic qualities in combination with authentic folk art in academic professional art.

The conceptual core of the dissertation is the delineation of the main groups of original works, which served as material for the creation of translations. The first group of original works were piano and organ canvases. The second group consists of translations from the symphony orchestra and the orchestra of Ukrainian folk instruments. The third group includes arrangements from button accordion to accordion. When translating demonstrative works, a number of basic parameters are demonstrated, which are leading depending on the specifics of the original - translation. Depending on the degree of kinship, stable ones are distinguished - melody, harmony, metro-rhythm, and mobile ones - texture, timbre, articulation, agogics.

Within the framework of the work, the peculiarities of translation for accordion were thoroughly analyzed and demonstrated:

* piano works - comparison of two translations of M. Lysenko's "Elegy" (for instruments with various structural improvements), K. Kalachevsky's "Nocturne", L. Revutsky's "Canon";
* organ canvas - "Prelude and Fugue" in G minor by JS Bach;
* works for orchestra of Ukrainian folk instruments - "Ukrainian fantasy", "Intermezzo", by J. Oleksiv;
* symphonic compositions - "March" and "Scherzo" from the opera "Love to Three Oranges" by S. Prokofiev, - "Hungarian Dance" № 5 J. Brahms;
* "ACCORD Is ON - ACCORDION" by Vladimir Runchak,
* solo part of the one-part "Concerto for accordion and orchestra" in C minor by J. Oleksiv.

It should be noted that the translations of the last two works - J. Oleksiv and V. Runchak (translations of accordion works for accordion), were made by the author of the dissertation (H. Oleksiv).

When translating for accordion, we distinguish constant parameters that are obligatory when translating all works and specific ones - inherent only in individual works depending on the timbre specificity. The permanent ones are universal for all varieties - preservation of artistic design and figurative palette of the original, preservation of stylistic orientation and understanding of typological genre features, thorough knowledge of the principles of sound production and design features of the "original instrument" and "recipient instrument".

Specific parameters include the features of the sound of each instrument-source: when translating piano works - "reproduction" of the piano pedal, imitation of "overtone" sound of the original instrument, successful redistribution of piano texture on the accordion, preservation of the timbre unity of the original; organ - the transfer of "equality" of the organ sound flow through the techniques of furry, the principles of "reservoir" dynamics, textural adaptations, the palette of dashed gradations; translation of works from the repertoire of the orchestra of Ukrainian folk instruments - reproduction of timbre color with the use of accordion timbre registers, imitation of articulation and the principles of sound production of various orchestral instruments; symphonic works (which in this case are part of the theatrical action) - reflection of theatricalization of the original source with the help of specific fur and articulation techniques, imitation of the timbre individuality of each orchestral group, adaptation of large-scale orchestral score.

When translating works from button accordion for accordion, the cornerstone is the redistribution of the texture, which is due to the structural differences of related instruments - the principle of "rejection" of the duplicating note in the widely laid out chords; when performing rapid passages with sextes, the principle of combining the timbre register and transferring musical material to another tessitura, the use of non-standard fingering techniques - long use of the technique of rolling and putting the thumb of the right hand, performing one finger (thumb) whole motives, method of "rolling" from one phalanx on the other to achieve the desired touch. All text adaptations are individual, as they are based on the physiological capabilities of the performer.

Thus, the paper highlights its own system of genre varieties, which is based on determining the degree of distance from the original; the terminological apparatus was updated, paired terms were proposed - “instrument-original” - “instrument-recipient”; the historical preconditions for the formation of the genre in the art of music are analyzed; the genesis of the genre of accordion translation is traced; regularities of genre formation in the context of evolution of accordion art are revealed; a significant layer of the accordion repertoire was put into scientific circulation; demonstrated the relationship between the emergence of numerous samples of the genre; the main parameters of translation from the repertoire of various instruments and orchestras are determined; a systematic music-theoretical analysis of a wide range of arrangements for accordion was carried out, as well as methodological and performance recommendations for their performance were given. The dissertation notes new achievements in the genre of accordion translation and their features.

This work is designed to draw the attention of researchers to further study the genre of translation for accordion, which still remains insufficiently studied. The compositions considered in the work form only a part of the arsenal of accordion arrangements. The spread of varieties of the genre is due to the evolution of accordion art. It is significant that the emergence of a significant part of them is associated with a high level of modern performance and numerous composer's approbations of accordionists, which further argues the relevance of the chosen theme. Further research of the genre, for various reasons not covered by the work, will be appropriate to take into account the richness of the genre, expanding the original works taken for translation (violin, guitar, etc.) and the influence of the genre on the original repertoire.

The **scientific novelty** of the work is as follows:

* a new classification of genres is proposed - division into two main groups depending on the degree of distance from the original. The first group includes arrangements, transcriptions, arrangements, the second - fantasies, paraphrases, variations;
* deepened theoretical understanding of the genre of translation, determining its features in the bayan art;
* the terminological apparatus on the topic was updated, in particular, the pair terms “instrument-original” - “instrument-recipient” were proposed;
* for the first time the peculiarities of translation of orchestral works of different compositions for accordion were determined; expanding the expressive possibilities of translating organ and piano works due to the new design of the instrument;
* for the first time a theoretical model of translation of a special kind of genre was created - translation of accordion works for accordion;
* for the first time a comprehensive analysis of orchestral works (for the orchestra of Ukrainian folk instruments - "Ukrainian Fantasy", "Intermezzo" by J. Oleksiv; symphonic compositions - "March" and "Scherzo" from the opera "Love to Three Oranges" by S. Prokofiev, "Hungarian Dance" № 5 by J. Brahms), piano "Elegy" by M. Lysenko, "Nocturne" by K. Kalachevsky, "Canon" by L. Revutsky;), organ ("Prelude and Fugue" in G minor by J. S. Bach) and noted their specificity in the translation for accordion.
* for the first time the translations of accordion works for accordion, made by the author of the dissertation (G. Oleksiv) "ACCORD Is ON - ACCORDION" by Volodymyr Runchak, solo part from the one-part "Concerto for accordion and orchestra" in C minor by J. Oleksiv were studied.

***Key words:*** *arrangement for accordion, orchestral canvases, symphonic works, texture, adaptation, organ works, timbre specificity, accordion, modification,*

**За темою дисертації здійснено 14 публікацій**: 6 наукових  
статей, з них 5 – у фахових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних, 1 – у закордонних наукових періодичних виданнях; 8 тез доповідей в збірниках матеріалів всеукраїнських та міжнародних наукових конференцій.

У фахових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних:

* 1. Олексів Г. Перекладення оркестрових творів для баяна на прикладі «Української фантазії» Ярослава Олексіва». Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка: Музикознавчий універсум / ред. упор. О. Катрич, А. Чубак. Львів. 2018. Вип. 42-43. С. 185-197.
  2. Олексів Г. «Перекладення баянних творів для акордеона: «Концерт» для баяна з оркестром Ярослава Олексіва». Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник число 2 (28) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, У. Граб. Львів. 2018. С. 83-90.
  3. Олексів Г. Специфіка перекладення баянних творів для акордеона на прикладі «ACCORD is ON - ACCORDION» Володимира Рунчака. Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник число 2 (32) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко. Львів. 2019. С. 64-71.
  4. Олексів Г. Перекладення симфонічних творів для баяна: «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва. Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник число 3 (33) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко. Львів, 2019. С. 47-53.
  5. Олексів Г. «Особливості перекладення симфонічних творів для баяна: «Марш» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва» // Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019 р. С. 291-294.

У закордонних фахових виданнях:

* 1. Oleksiv H. DISPLAYING THE POLYTEMBRALITY OF THE ORCHESTRA OF UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTS WHEN ARRANGED FOR ACCORDION "UKRAINIAN FANTASY" YAROSLAV OLEKSIV. International Journal of Innovative Technologies in Social Science, (1(29), Poland. https://doi.org/10.31435/rsglobal\_ijitss/30032021/7367

В опублікованих тезах для конференцій:

* 1. ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське музикознавство в контексті болонського процесу», ЛНМА імені М. В. Лисенка 25 березня 2014 року Львів.
  2. Х міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» 2 грудня 2016 року м. Дрогобич.
  3. І міжнародна науково-практична конференція 27 жовтня 2016 року, Баку-Ужгород-Дрогобич.
  4. ІІ міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика» 29 квітня 2017 року м. Дрогобич.
* 11. ХІІ «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» 7 грудня 2018 року м. Дрогобич.
* 12. ХІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть», 29 листопада 2019р., м. Дрогобич.
* 13. ХIV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть», 4 грудня 2020р., м. Дрогобич.
* 14. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації». 22-23 січня 2021р. м. Львів.

**Зміст**

**ВСТУП** ………………………………………………………………………….19

**РОЗДІЛ 1**. **Історія розвитку жанру перекладення в музичному мистецтві**………………………………………………………………………..26

1.1. Музикознавча думка про становлення, розвиток, особливості, параметри та критерії жанру перекладення……………………………………26

1.2. Основні віхи у розвитку жанру……………………………………..30

1.3. Класифікація різновидів жанру…………………………………….36

1.4. Передумови становлення та розвитку жанру перекладення в баянному мистецтві……………………………………………………………...43

1.4.1. Генеза жанру баянного перекладення 30-ті – 40-і роки ХХ століття…………………………………………………………………………..43

1.4.2. Становлення жанру та його різновидів у баянній творчості 50-х – 80-х ХХ століття…………………………………………………………………49

1.4.3. Основні параметри баянного перекладення……………………..64

**РОЗДІЛ 2. Особливості перекладення фортепіанних та органних творів для баяна**……………………………………………………………………….72

* 1. Принципи відтворення фортепіанної звуко-виражальної палітри у перекладеннях для баяна………………………………………….72
  2. Відтворення барокових тенденцій у перекладенні органного твору для баяна на прикладі «Прелюдії та фуги *g-moll* Й. С. Баха»………………………………………………………….85

**РОЗДІЛ 3. Особливості перекладення оркестрових творів для баяна**…………………………………………………………………………..100

3.1. Відображення політембровості оркестру українських народних інструментів у перекладенні для баяна.…………………………………100

3.2. Адаптація симфонічної оркестрової фактури в темброво-виражальних умовах баяна.……………………………………………119

**РОЗДІЛ 4. Перекладення баянних творів для акордеона: особливості різновиду жанру**………………………………………………………….…...140

4.1. «Концерт» для баяна з оркестром *c-moll* Ярослава Олексіва: специфіка перекладення сольної партії для акордеона……………….140

4.2. Перекладення сучасного баянного твору для акордеона: «ACCORD Is ON – ACCORDION» Володимира Рунчака, як зразок українського музичного постмодерну………………………………….149

**ВИСНОВКИ**…………………………………………………………………..162

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**………………………….…….....173

**ДОДАТОК**…………… ………………………………………………………203

**Вступ**

Сучасна ситуація у сфері музичної творчості постмодерної доби значно розширює обрії виконуваного репертуару, актуалізуючи одночасне співіснування творів різних стилів та жанрів. Проникнення у музичну творчість різноманітних технологічних новацій уможливлює відкриття нових сфер музичної виразовості. Це стосується конструкційних удосконалень музичного інструментарію, баянного насамперед. Композиторська практика сучасності дедалі частіше звертає свою увагу на багатий ресурс баянної виразовості, поглиблюючи сферу жанру баянних перекладень. Все це створює певний дисбаланс між реаліями музичної творчості та конкретикою її наукового осмислення, адже останні концептуальні праці, що стосуються теоретичних аспектів баянної творчості створювались достатньо давно, а відтак, не охоплюють цілий пласт актуальної музичної творчості. У зв’язку з цим, звернення до теми «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти», яка передбачає формування теоретичного підґрунтя жанрових різновидів перекладення для баяна зумовлює її **актуальність.**

Сучасний рівень баянного мистецтва проектує необхідність історичного та теоретичного осмислення загальних тенденцій, що формували жанр перекладення для баяна. Це питання розглядалося раніше та охоплювало окремі різновиди, а саме перекладення фортепіанних творів та органних. Залишається не дослідженим такий різновид жанру, як перекладення оркестрових творів для баяна. Необхідною стає конкретизація специфіки баянного перекладення з різних оркестрів – українських народних інструментів та симфонічного оркестру. Особливої уваги потребують також проблеми унікального різновиду перекладення – адаптація баянних творів для акордеона. Цей різновид жанру користується великим попитом серед виконавців-акордеоністів та вимагає детального обґрунтування усіх етапів трансформації. Виконавсько-теоретичне дослідження особливостей перекладення для баяна дає можливість дослідити різні аспекти творчих процесів, що відбуваються в сучасному баянному мистецтві та пов’язані із загальними тенденціями сучасної музичної культури.

Жанр баянного перекладення презентує особливий вид композиторської творчості, специфічною особливістю якої є адаптація до технічних і тембрових умов інструмента. Перекладення для баяна сприяли поступовому залученню інструмента до загальної системи професійної світової музичної культури. Баянне перекладення відображає творче переосмислення оригінального матеріалу та виступає його своєрідною композиторською інтерпретацією. Цей жанр реалізує творчий взаємозв’язок автора оригіналу та перекладача, визначає рівень синтезу їх індивідуальних стильових особливостей.

Етапи розвитку баянного перекладення зумовлені низкою чинників: новими виконавськими можливостями сучасного інструментарію; появою широкої плеяди баяністів-перекладачів; педагогічною системою академічного навчання; вимогами конкурсних програм; концертними замовленнями на популярні твори світової спадщини тощо. Сталий інтерес композиторів та виконавців до баянного перекладення, а також значний творчий доробок у цьому жанрі, свідчить про його креативний потенціал і вимагає музикознавчих досліджень різних аспектів цього виду творчості. Залучення до виконавської та педагогічної практики перекладень різностильової та різножанрової музики символізує новий статус сучасного баянного мистецтва. Відтворення стильових особливостей творів різних епох та напрямів на баяні стало одним з найголовніших критеріїв виконавської інтерпретації в жанрі перекладення. Міра можливих трансформацій оригіналу в новій творчій адаптації та втілення художнього задуму за допомогою темброво-виражальної палітри баяна відображається в різновидах перекладення.

**Мета** дослідження полягає у створенні теоретичного підґрунтя для глибшого розуміння жанрово-стильових особливостей та інтерпретаційних можливостей здійснення баянних перекладень.

Поставлена мета передбачає наступні **завдання**:

* проаналізувати низку музикознавчих та виконавських досліджень, дотичних до теми роботи;
* окреслити основні віхи розвитку жанру перекладення;
* диференціювати різновиди перекладень та систематизувати низку особливостей та домінантних критеріїв жанру перекладення;
* розглянути передумови виникнення, становлення та розвитку жанру баянного перекладення та основні етапи конструктивних удосконалень;
* дослідити провідні параметри баянного перекладення;
* виділити основні групи різновидів творів оригіналів, здійснити їх комплексний аналіз та окреслити особливості баянного перекладення.

Об’єктом дослідження є музично-інтонаційний пласт сучасної композиторської та виконавської баянної творчості.

Предметом дослідження виступає жанр баянного перекладення у сучасному баянному мистецтві.

Матеріалом дослідження є оригінальні оркестрові, органні, фортепіанні твори та їх перекладення для баяна, а також перекладення баянних творів для акордеона. Всі ці твори складають значну частину навчально-концертного репертуару.

Основними методами, застосованими в дисертації, є:

* *історико-типологічний*, використаний в дослідженні генези жанру баянного перекладення;
* *аналітичний,* що використовується у процесі детального аналізуматеріалу дослідження;
* *компаративний* – при порівняльній характеристиці індивідуально-авторських інтерпретацій оригіналу при перекладенні для баяна;
* *стильовий* – у процесі вивчення природи еволюційного процесу;
* *теоретичний* – у вивченні концептуальних засад перекладення для баяна;

Існує багато дотичних до проблеми досліджень, які створюють об’ємну теоретичну базу роботи:

* *музикознавчі дослідження перекладення* (М. Борисенко [15], Ф. Бузоні [20], Л. Годовського [41], М. Голомба [42], М. Давидова [55], І. Дмитрук [62], В. Дутчак [64], А. Жаркова [75], М. Кириллової [94], Г. Когана [101], Ф. Ліпса [126], Л. Пасічняк [175], Н. Пилатюка [178], Н. Прокіної [183], Л. Ройзмана [194], Л. Седракян [198] та ін.);
* *дослідження музичного стилю, жанру та форми* (М. Арановського [2], О. Берегової [11], Г. Григор’євої [47], Г. Демешко [59], В. Задерацького [78], М. Калашник [89], О. Катрич [92], О. Козаренка [106], І. Коханик [113], Т. Кюрегян [119], М. Лобанової [129], Л. Мазеля [134], В. Медушевського [138], М. Михайлова [144], Є. Назайкінського [151], Н. Рижкової [188], О. Соколова [214], А. Сохора [216], Б. Сюти [238], І. Тукової [241], Ю. Холопова [250], В. Холопової [252], В. Цуккермана [258], Я. Якуб’яка [273]);
* *драматургії* (В. Медушевського [141], Є. Назайкінського [150], Б. Сюти [237], В. Холопової [253], Т. Чернової [259]);
* *історії музики ХХ століття* (Г. Григор’євої [46], О. Зінькевич [80], Л. Кияновської [95], О. Козаренка [106], С. Павлишин [173], Б. Сюти [235], М. Тараканова [239]);
* *спеціалізована баянна музикознавча література* (А. Басурманов [9], С. Борисова [17], М. Булда [22], К. Бур’ян [27], В. Власов [34], А. Горенко [45], М. Давидов [56], А. Душний [66], І. Єргієв [72], В. Зубицький [81], Імханицький [85], В. Князєв [99], Д. Кужелєв [116], О. Литвинов [125], Ф. Ліпс [126], Ю. Несвіт [154], А. Онуфрієнко [170], Б. Пиц [180], А. Семешко [204], А. Сташевський [217], А. Черноіваненко [262]);
* *дослідження специфіки оркестрових тембрів та інструментування* (А. Веприк [32], В. Гуцал [51], А. Карс [93], М. Римський-Корсаков [189]).

Ступінь дослідження проблематики.

Теоретичні аспекти перекладення творів для баяна досліджував видатний баяніст, академік Микола Давидов. Його робота «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» (1972р.) представляє аналіз специфіки баянного перекладення фортепіанних творів, що охоплює низку елементів: відтворення художнього образу та стильової ідентифікації першоджерела; адаптація фортепіанної фактури і тембрової палітри; наслідування прийомів звукоутворення оригіналу, імітування педалізації. Автор обґрунтовує еволюційні етапи баянного мистецтва, в тому числі конструктивного удосконалення інструмента до останньої чверті ХХ століття. Розглядаються витоки перекладення творів світової класики для баяна. Наукова робота М. Давидова є однією з базових праць у педагогічній та виконавській практиці баяністів/акордеоністів. Основні положення дослідження широко використовуються у наукових апробаціях науковців інших спеціальностей, напрям яких дотичний питання перекладення. Аналогічні проблеми жанру розкриваються у статтях та анотаціях Ф. Ліпса «О транскрипциях и переложениях» та М. Оберюхтіна «Виконання органних п’єс Й.С. Баха на баяні». Проте, композиторська та виконавська баянна практика за останні 50 років збагатилася і величезною кількістю оригінальних композиторських творів і перекладень, які відображають у своїй стилістиці актуальні тенденції постмодерної епохи. Перекладення для баяна творів з різних інструментів досліджені частково та обмежені хронологічними рамками до 1972 року.

Відтак, можемо констатувати, що дослідження таких різновидів жанру як перекладення оркестрових творів різних складів для баяна та баянних творів для акордеона дотепер не знайшли своїх дослідників. Слід зазначити, що вагомі конструкційні зміни інструмента також стали поштовхом для створення перекладень з новими темброво-виражальними особливостями. Усе це зумовило потребу у розбудові теоретичної бази баянної творчості та відповідного коригування поняттєво-термінологічного апарату.

**Наукова новизна** роботи полягає в наступному:

* запропонована нова класифікація різновидів жанрів – поділ на дві основні групи у залежності від міри віддалення від оригіналу. До першої групи відносимо аранжування, транскрипції, обробки, до другої - фантазії, парафрази, варіації;
* поглиблено теоретичне осмислення жанру перекладення, визначення його особливостей у баянному мистецтві;
* оновлено термінологічний апарат за темою, зокрема, запропоновано парні терміни «інструмент-оригінал» - «інструмент-реципієнт»;
* вперше визначено особливості перекладення оркестрових творів різних складів для баяна; розширення виражальних можливостей перекладення органних та фортепіанних творів, зумовлених новою конструкцією інструменту;
* вперше створено теоретичну модель перекладення особливого різновиду жанру – перекладення баянних творів для акордеона;
* вперше здійснено комплексний аналіз творів оркестрових (для оркестру українських народних інструментів – «Українська фантазія», «Інтермецо» Я. Олексіва; симфонічні композиції – «Марш» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф’єва, «Угорський танець» № 5 Й. Брамса), фортепіанних («Елегія» М. Лисенка, «Ноктюрн» К. Калачевського, «Канон» Л. Ревуцького); органного («Прелюдія та фуга» *g-moll* Й. С. Баха) та відзначено їх специфіку при перекладенні для баяна.
* вперше досліджено перекладення баянних творів для акордеона, здійснені автором дисертації (Г. Олексів) («ACCORD Is ON - ACCORDION» Володимира Рунчака, сольна партія з одночастинного «Концерту для баяна з оркестром» *с-moll* Я. Олексіва).

Дисертаційне дослідження виконане на кафедрі історії музики Львівської національної музичної академії мені М. В. Лисенка відповідно до плану наукових робіт Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка на 2014 – 2019 рр.: тема №11. Українська сучасна музика: явища, проблеми, перспективи. Тему затверджено Вченою радою Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка ( № 10 від «04» жовтня 2016р.)

Практичне значення результатів дослідження. Теоретичні висновки дають змогу по-новому осмислити перекладення для баяна, визначити специфіку різновидів жанру. Підсумки роботи обґрунтовують основні аспекти різновидів жанру у сучасному баянному мистецтві. Основні положення дослідження можуть бути застосовані як у педагогічній, виконавській практиці так і музично-перекладацькій діяльності. Результати праці можуть стати поштовхом для подальших наукових пошуків музикознавців у сфері баянної творчості.

РОЗДІЛ 1

ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ ЖАНРУ ПЕРЕКЛАДЕННЯ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1. Музикознавча думка про становлення та розвиток, особливості, параметри та критерії жанру перекладення.

Теоретичним підґрунтям для написання дисертації послужили науково-дослідницькі праці таких основних тематичних спрямувань: дослідження, що окреслюють історичну соціо-культурну панораму жанру перекладень; література, присвячена висвітленню проблем його становлення як в баянній творчості так і загалом, а також джерела, в яких досліджуються жанрові різновиди; науково-теоретичні здобутки, що послужили основою понятійно-термінологічного апарату при докладному теоретичному аналізі музичних творів.

Найчисленніший блок складають праці, присвячені питанням перекладень, їх специфіці та історичному розвитку. Заслуговують уваги роботи, що висвітлюють проблеми академічного народно-інструментального мистецтва та його історії М. Давидова [54], І. Ляшенка [132], С. Маркова [135], сучасного баянно-акордеонного мистецтва України, його періодизації - Д. Кужелєва [116], А. Сташевського [220].

Питання стильових аспектів, тенденцій постмодерну, композиторських технік в баянному мистецтві знаходимо у роботах Є. Іванова [87], М. Імханицького [84], І. Коханик [115], В. Князєва [100], Д. Кужелєва [116], Я. Олексіва [167], А. Сташевського [231], І. Чернової-Строй [260].

Зародження кустарного і фабричного виробництва язичкових пневмо-клавішних інструментів в Україні з позиції входження традиції виконавства на гармоніках у національну культуру розглядається у науковому збірнику **Є.**І**ванова** “Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ століття)” [87] та М. Імханицького[86] .

Питання темброво-виражальної палітри баяна частково розглядається у наукових пошуках Д. Кужелєва [116], Я. Олексіва [166], А. Сташевського [229], А. Черноіваненко [262], І. Єргієва [73], Ю. Чумака [267].

Важливий блок складають дослідження різних напрямів баянного виконавства. Це роботи М. Давидова, яка стосується аспектів формування виконавської майстерності («Школа виконавської майстерності баяніста») [57], наукові пошуки Д. Кужелєва (“Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років”) [116], В. Князєва (“Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі”) [101], В. Власова (“Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні”) [34], І. Єргієва (“Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва”, Одеса, 2005) [76].

Найбільш докладно питання перекладення для баяна до останньої чверті ХХ століття досліджує М. Давидов «Теоретичні основи перекладення для баяна» [56]. Робота представляє детальний аналіз специфіки баянного перекладення фортепіанних творів. Науковець виводить базові принципи адаптації оригіналу в темброво-виражальних, конструктивних умовах баяна періоду від 30-х до 70-х років. Обґрунтовуються еволюційні етапи баянного мистецтва, в тому числі конструктивного удосконалення інструмента. До цього ж питання звертається Ф. Ліпс у публікації «Про транскрипції та перекладення» (збірник статей «Баян і баяністи») [126].

М. Оберюхтін розтлумачує власні перекладення фортепіанних та органних творів для баяна у своєму посібнику «Виконання на баяні органних п’єс Й. С. Баха» та анотаціях до перекладених двох збірників ДТК Й. С. Баха [157]. Згадується питання баянних перекладень та транскрипцій у наукових пошуках К. Стрельченка [234].

Суттєвим матеріалом для усвідомлення баянного перекладення слугують виконавські рекомендації визначних виконавців-перекладачів для баяна, це анотації до збірників власних перекладень - А. Семешка, П. Фенюка, М. Давидова та акордеоністки Є. Черказової. На достатньо високий рівень осмислення та узагальнення проблем баянного мистецтва виходять М. Давидов [53] та М. Імханицький [84] в монументальних історично-оглядових роботах, присвячених історичним аспектам становлення баянного репертуару та баянної творчості України.

Естрадно-джазовий вектор баянної творчості висвітлюють роботи М. Булди [22], К. Бур’яна [29], В. Власова [34], О. Гончарова [44], В. Мурзи [34], Ю. Чумака [267]. Напрацювання цього напрямку допомагають усвідомити феномен джазових транскрипцій, обробок, аранжувань, їх специфіку та популярність серед концертних виконавців.

За основу класифікації жанрових різновидів були взяті положення, сформульовані у музикознавчих працях дотичних до проблеми М. Арановського [2], Б. Асафьева [6], Ф. Бузоні [20], Л. Гаккеля [36], В. Задерацького [78], Ц. Когоутека [105], М. Лобанової [129], Л. Мазеля [133], В. Медушевського [141], Є. Назайкінського [149], Н. Пилатюка [178], Н. Рижкової [188], О. Соколова [214], А. Сохора [216], Б. Сюти [238]), Ю. Холопова [250], В. Холопової [251], А. Черноіваненко [262], Я. Якуб’яка [275].

При створенні понятійно-термінологічної схеми різновидів жанру у баянному мистецтві, враховувалася система, де основним важелем диференціації є міра віддалення від оригіналу, запропонована в дослідженні Н. Рижкової [188].

Розглядаючи перекладення в контексті інших видів мистецтва актуальними була праця Б. Мейлаха [142].

Серед досліджень, що присвячені висвітленню етапів становлення жанру, суттєву частину джерел складає література з питань фортепіанних транскрипцій. Зокрема це дослідження Ф. Бузоні [20], Б. Бородіна [19], Л. Годовського [41], М. Голомба [42], Г. Когана [102], Н. Прокіної [194]. Л. Ройзмана [194]. Враховуються в роботі також положення про транскрипції, висвітлені у працях Є. Гуренка [48], А. Кандинського [92], Н. Корихалової [109], Є. Назайкінського [150], І. Тукової [242], С. Фейнберга [245],

Дослідження жанру зустрічаємо також у працях, що висвітлюють перекладення та транскрипції для інших інструментів, зокрема скрипкового, бандурного перекладення та домрової транскрипції - Н. Пилатюка [178], І. Дмитрук [62], В. Руденка [195], Т. Смірнової [210].

При дослідженні перекладення оркестрових творів для баяна цінними стали рекомендації А. Веприка [32], В. Гуцала [51], С. Коробецької [111], Римьского-Корсакова [189], що висвітлюють специфіку темброво-фактурних та виражальних особливостей оркестрових творів. Дослідження М. Римського-Корсакова [190], А. Карса [93], В. Гуцала [50], спрямовані на розкриття основ інструментування.

Підгрунтям для аналізу перекладень симфонічних творів для баяна («Марш», «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф’єва), послужили роботи Б. Асаф’єва [7], Г. Григор’євої [47], В. Дельсона [58], В. Холопової [254]. Вони висвітлюють специфіку виконання та осмислення образно-виражальної функції творів, які є частиною театрального дійства.

Опосередковано торкаються специфіки музичного перекладення, розглядаючи його крізь призму виконавської інтерпретації Б. Асаф’єв [6], Є. Гуренко [48], Г. Григорьєва [46], О. Катрич [92], Н. Корихалова [94], В. Москаленко [145], Є. Назайкинський [150]. Аналіз транскрипції як прояву індивідуального композиторського стилю зустрічаємо у працях М. Борисенко [15], О. Жаркова [75], Л. Седракян [198].

Вагомою складовою музикознавчої літератури стали дослідження історії музики ХХ століття Г. Григор’євої [46], О. Зінькевич [80], Л. Кияновської [95], О. Козаренка [106], С. Павлишин [173], Б. Сюти [235], М. Тараканова [239], С. Фейнберга [245].

Аналіз методів розвитку музичної тканини та формотворення, а також комплексів виражальних ознак - образних, семантичних, програмних, драматургійних зустрічаємо у дослідженнях О. Берегової [11], М. Вовка [35], Г. Григор’євої [46], О. Козаренка [106], І. Коханик [115], М. Лобанової [129], В. Медушевського [141], М. Михайлова [144], А. Одера [158], С. Павлишин [172], А. Сохора [216], В. Холопової [252].

Велику цінність для дослідження становлять наукові пошуки, що охоплюють питання сонористики та її окремих тенденцій – В. Задерацького [78], В. Медушевського [139], Е. Назайкінського [149], Ю. Холопова [249].

Проблематиці важливого аспекту сонористики - сонорного інтонування, присвячує своє дослідження І. Годіна [40], результати роботи якої вплинули на осмислення пропонованого матеріалу. Аналіз сонорних апробацій в баянному мистецтві частково розглядає М. Давидов [54], Д. Кужелєв [116], А. Сташевський [228].

Цікаві музикознавчі положення зустрічаємо у працях, дотичних питання музичного мистецтва постмодерну та його втілення в композиторській та виконавській діяльності. Насамперед це роботи М. Арановського [3], О. Берегової [11], І. Єргієва [72], С. Коробецької [110], А. Самойленко[197], Б. Сюти [237].

Важливими є роботи, присвячені теорії музичного стилю - праці Б. Асаф’єва [6], М. Михайлова [144], М. Тараканова [239], допомагають визначити «творчий діалог» у контексті перекладення. Становлять цінність праці з дослідження історичних епох, що допомагають прояснити ґенезу, становлення та розвиток перекладення в музичному просторі - І. Земцовського [79], Н. Ковалинаса [103], І. Коханик [115], Т. Ліванової [122], М. Лобанової [128], І. Нестьева [155], А. Раабена [187], А. Швейцера [269].

1.2. Основні віхи у розвитку жанру

Музичне перекладення існувало задовго до діяльності одних з найкращих транскрипторів – Й. Баха, Ф. Ліста, Н. Паганіні, Н. Мільштейна, Л. Годовського. Найперші згадки про перекладення датуються ще серединою XVI століття. Відомо, що хорові твори А. Вілларта (1490 – 1562) були перекладені для лютні, яка займала першість серед найпопулярніших музичних інструментів того часу. Ще одна відома лютнева транскрипція була створена В. Галілеєм (1520-1592), першоджерелом якої послугував твір Дж. Палестрини - мадригал. Витоки перекладацького мистецтва помічені у творчості відомих французьких клавесиністів - Ф. Купрена та Ж. Рамо, які пропагували творчість маловідомих (на той час) композиторів, виконуючи транскрипції найпопулярніших фрагментів з опер. Безперечно, одним з найвеличніших транскрипторів усіх часів є Й. С. Бах. За час творчості композитора помітна стрімка еволюція та популярність даного жанру. Митець створив майже 500 транскрипцій як своїх творів так і полотен інших композиторів, зокрема Б. Марчелло, А. Вівальді, Г. Телемана. Щодо згаданого транскрипторського мистецтва Л. Ройзман пише «На той час в основі усіх таких практикувань домінувала просвітницька мета – завдяки музикуванню на лютні, ознайомити музичних пошановувачів із зразками вокальної музики, що рідко виконувалася» [194, с.156]. В бахівську епоху існувала традиція, що надавала виконавцю право «вибору інструмента». А. Швейцер у дослідженні про Баха стверджував «Стосовно сонат – помилково називати їх органними. Рукописи, що дійшли до нас…чітко вказують, що вони написані для клавесина з двома клавіатурами і підніжною педаллю» [269, с. 232].

Незважаючи на попит, транскрипція не користувалася однозначним визнанням. «Існує багато негативних тверджень щодо будь-якої переробки оригіналу: автори обґрунтовують свою думку, що таке явище, це антихудожній процес роботи з музичним матеріалом» [20, с.5]. На «захист» транскрипції Г. Коган проводить паралель між музичною творчістю та іншими видами мистецтва, зокрема літературою, де така практика вважається природною та не викликає гострої критики [102]. Феномен перекладення художньої прози та віршів на інші мови тотожний перекладу музичного твору для іншого інструмента. Однак, не завжди дотримання якнайбільшої ідентичності з першоджерелом свідчить про збереження його композиторської ідеї. Непорушність текстової цілісності оригіналу буває двозначною: або вдале перевтілення творчого задуму, або його знівелювання. Такі художньо-змістовні недоліки стимулювали авторів-перекладачів до подальшого пошуку нових орієнтирів при адаптації твору.

Виконуючи власні твори чи перекладення, великі віртуози пристосовували обрані твори до індивідуальних естетичних поглядів та арсеналу технічних задатків. Зважаючи на те, що осягнення глибини емоційно-виражальної палітри та драматичного напруження у творчості великих композиторів ставить високі вимоги до виконавського рівня, музикантам сьогодення необхідно проявляти власні транскрипторські можливості. Стосовно обробок музичних творів Ф. Бузоні стверджував, що віртуозні обробки є підлаштуванням чужих ідей до індивідуальності виконавця. У музикантів середнього рівня такі обробки ставали блідим відображенням яскравого оригіналу. Поява маловартісних обробок спровокувала досить негативне ставлення до жанру в цілому [20]. Як і Г. Коган, Ф. Бузоні на «захист» транскрипції приводить приклади з творчості Й. С. Баха, який був одним з найплідніших транскрипторів чужих та своїх творів [20].

На перевагу цінності транскрипцій Г. Коган зазначив, що «буквальне» педантичне відтворення композиції не завжди означає достовірність тлумачення виконавцем авторського задуму та передачу художнього змісту. Більшості «вільних» трактовок притаманна висока художня цінність, інколи навіть з перевагою над оригіналом [102]. Для прикладу згадаємо транскрипції вищого рівня майстерності - «Чакону» Ф. Бузоні або «Кампанеллу» Ф. Ліста. За епохи Й. С. Баха вважалося за велику честь для композитора, якщо до його творчості зверталися транскриптори. Таким чином, твори популяризувалися все ширшим колом виконавців та перекладачів. Серед найвідоміших транскрипторів є великі композитори – Й. С. Бах, Й. Брамс, Ф. Ліст, К. Сен-Санс, С. Рахманінов та багато інших митців, вишуканість художнього смаку та талант яких неможливо поставити під сумнів. Звичайно, існують маловартісні транскрипції, але є такого рівня і оригінальна творчість. Тому не доцільно стверджувати, що транскрипція поступається художньою цінністю оригінальним творам. З цього приводу К. Сен-Санс писав, що « і в оригінальній творчості і в транскрипції мистецька вартість залежить від того, як митець впорався із своїм завданням» [41, с.3].

Твердження, щодо заниження вартості оригіналу через його перекладення (інтерпретація у Ф. Бузоні тотожна транскрипції) можна заперечити, опираючись на праці великих музикантів. Зокрема Ф. Бузоні пише: «Наскільки вільно не розгорталася б виконавська транскрипція, вона не зможе затьмарити яскравість композиторського оригіналу» [20, с. 6].

Л. Годовський стверджував, що при створенні обробки, аранжування чи парафраз шедевральність оригіналу залишається недоторканною [41]. Ф.Бузоні, надихнувшись транскрипторською творчістю Й. С. Баха, обґрунтовує свою позицію щодо адекватності сприйняття перекладень, транскрипцій тощо: «Хороша, велика «універсальна» музика залишається такою ж, у виконанні на будь-якому інструменті вона б не звучала» [20, 5]. Несприйняття жанру транскрипції окремими митцями Л. Ройзман пояснює незнанням її історичного розвитку: «Заперечення щодо права на існування жанру транскрипції, говорить в першу чергу про недостатнє ознайомлення з історією цього жанру» [149, с.159].

Подальший розвиток жанру пов’язаний з іменами великих транскрипторів – Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Н. Мільштейна, С. Рахманінова, Л. Годовського та ін. Зокрема, у творчості Ф. Ліста транскрипція піднялася на новий еволюційний щабель, яких охоплює не лише інструментальну, а й симфонічну та оперну музику. Проаналізувавши транскрипторську працю Ф. Ліста, окреслимо основні її вектори: збереження ідентичності оригінального твору та творча, вільна інтерпретація твору-першоджерела.

Досліджуючи співвідношення оригіналу та його варіанту у творчому доробку композиторів ХХ століття, відзначимо загальні їх відмінності від естетично-мистецьких положень попередників та базові аспекти транскрипційності композиторів сучасності. Створюючи транскрипцію твору - зразка минулих епох, та працюючи над його тематичним «ядром», композитор сприймає його крізь призму свого ідейно-образного бачення. Під час такої трансформації відбувається так зване ідейно-інтонаційне «переродження» початкового музичного матеріалу та його залучення до обсягу власного мовно-виражального арсеналу. Проаналізувавши співставлення та порівняння усіх тенденцій необхідно наголосити на домінуванні естетичних смаків та потреб соціуму різних епох у становленні низки мистецьких координат. Отже, підсумуючи твердження та спостереження, окреслимо суттєву динаміку жанрової еволюції, особливо її формотворчі, культурно-мистецькі та мовно-виражальні аспекти.

Аналізуючи скрипкові перекладення Л. Ауер стверджує: «Якщо транскрипція, задумана для голосу чи іншого інструмента, відтворена в музичній формі своєрідного та цікавого для скрипки твору, тоді питання про доцільність її виконання вичерпане. В такому випадку перекладення буде варіантом основної ідеї, коли замінюються виражальні засоби, але художній образ твору зберігається» [8, с.230].

Однак потрібно пам’ятати, що необхідність збереження художньо-ететичної цінності твору не відкидає його творчу інтерпретацію, що вимагає інколи відхилення від оригіналу. Зберігаючи дух епохи та загальний характер твору, композитор має можливість проявити свою творчу індивідуальність. Прискіплива точність та ідентичне наслідування оригіналу менш вдалий варіант, на відміну від творчого підходу до перекладення (домінуючим значенням в цьому твердженні виступає інструмент, склад оригінального твору по відношенню до таких самих параметрів при перекладенні). Розглядаючи фортепіанні транскрипції та принцип текстових трансформацій С. Фейнберг писав, що при перекладенні неминучими є деякі зміни в тексті.

Вивчення теоретичних праць Г. Когана демонструє сформульовану ним концепцію виконавської та композиторської роботи над транскрипцією, дає покрокові рекомендації щодо перекладацької діяльності. Найпершим кроком він відзначає звернення до оригіналу, не оглядаючись ні на саму готову транскрипцію, ні на зауваження до неї. Вибравши кілька цікавих епізодів необхідно самостійно перекласти їх на свій інструмент. Виконання такого практичного завдання повинно виконуватися з максимальною концентрацією уваги, намагаючись досягти такого рівня завершеності творчого процесу, як для публічного виконання чи надрукування. Порівнявши власний зразок з існуючою транскрипцією необхідно проаналізувати усі розбіжності та характерні особливості [102]. Отже, лише після власних спроб та їх порівняння приходить най достовірніше тлумачення суті та цінності мистецького задуму. Оскільки в основі транскрипції є багатогранність образу, при перекладенні образний зміст має знайти свою творчу інтерпретацію, що не поступалася б оригіналу.

Збереження ідеї та стилю твору-першоджерела є основним важелем при створенні перекладення. Щодо актуальності та доцільності жанру, втраішальним фактором виступає його художньо-естетична цінність. Як правило, жанровий різновид або висвітлює нові грані твору та збагачує репертуар, або творює протилежний ефект знецінення. Невід’ємною є також версія, коли перекладення в темброво-виражальних умовах іншого інструмента поглиблює образну різноплановість та звучить не менш наповнено та цікаво відносно оригіналу. Зважаючи на те, що при створенні твору (оригіналу), композитор не враховує можливі подальші перекладення в інших тембрових палітрах, деякі неминучі втрати при перекладенні певною мірою компенсуються новими засобами звуко-виражальної палітри.

Отже, проаналізувавши історію перекладення та різносторонні музикознавчі твердження щодо жанру, стверджуватимемо його особливість та сутність як унікального виду мистецтва. За зразком творчого доробку митців різних стилів та епох спостерігається різноплановість, популярність та важливість жанур в творчості різних інструментальних проекцій.

1.3. Класифікація різновидів жанру

Перекладення та інші різновиди жанру – аранжування, транскрипції, обробки, парафрази, відкривають нові бачення мистецьких здобутків та окремих творів та розширюють світоглядний потенціал для виконавців*.* В окремі періоди розвитку музичного мистецтва, перекладення не здобули належного визнання як самостійні твори, що спостерігаємо при ознайомленні з історією становлення та розвитку цього жанру. Музичні перекладення можна розглядати також в контексті широкого спектру явищ у різних видах мистецтва. Аналізуючи взаємозв’язок живопису, музики і літератури музикознавець Б. Мейлах наголосив, що «Великі живописці створювали шедеври, відтворюючи у живописі античні міфи, середньовічні легенди, біблійські розповіді. Багато композиторів намагалися передати ідеї та сюжети трагедій Шекспіра в симфоніях та операх. Згадаймо Ліста, який намагався відтворити в «Данте-симфонії» свої уявлення «Божественної комедії» тощо. Можна сперечатися про якісний рівень транскрипцій різного типу, однак вважати цей жанр порушенням естетичних норм немає підстав» [142, с.55].

Транскрипція в широкому сенсі поширилася у різних видах мистецтва. Екранізації літературних творів є прикладом такого типу транскрипції. Також потрібно відзначити відтворення літературних сюжетів у музиці, де кожен композитор створює свою музичну інтерпретацію. Одним з найяскравіших прикладів є трагедія В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта»: Ш. Гуно написав оперу, Г. Берліоз – симфонію, П.Чайковський – симфонічну увертюру-фантазію, С. Прокофьєв створив балет. М. Мусоргський написав фортепіанний цикл «Картинки з виставки» надихнувшись роботами художника В. Гартмана. Згодом з’явилися інструментовки циклу для симфонічного оркестру, які зробили М. Равель (1922р.) та С. Горчаков (1955р.). Також «Картинки з виставки» перекладені для баяна та оркестру народних інструментів.

Питання походження жанру неодноразово досліджувалося у музикознавстві, однак конкретного, однозначного визначення та ієрархії різновидів досі не створено.

При дослідженні жанрової етимології опираємося на положення, обґрунтовані у працях багатьох науковців. Зокрема, М. Арановський у своїй праці « Музичний текст. Структура і властивості» згадує про «*супроводжуючі*», «*вторинні*» та «*транскрипційні*» жанри [2]. Дані дефініції конкретизують основну жанрову функцію, проте не висвітлюються інші аспекти.

Л. Ауер у своєму дослідженні окреслює причини виникнення та поширення жанру. Твори такого спрямування автор називає обробками, перекладеннями, транскрипціями, парафразами та концертними фантазіями на популярні оперні теми [8]. Слухацькі вподобання та потреби створювали соціальні умови для його існування та популярності. Появі великої кількості різновидів жанру сприяло аматорське музикування початку ХІХ століття. Завдяки салонній виконавській творчості вони набувають широкого попиту. Публіка цінувала звучання знайомих мелодій, а виконавці-віртуози ефектно демонстрували власний виконавський потенціал.

Досліджуючи зокрема фортепіанну транскрипцію, Г. Коган розглядає витоки, формування та набуття самостійного художнього значення жанру. Перекладення оркестрових творів, сольних композицій для різних інструментів, починаючи від творчості Й. С. Баха, значно розширює розділ музичної літератури, відтак музикознавства. Як у фортепіанному, так і у баянному та інших мистецтвах великої популярності транскрипція набуває в період розквіту виконавської віртуозності. Найчастіше основою транскрипції служили популярні пісенні, танцювальні та оперні теми. Виконавці-віртуози демонстрували свою творчу майстерність беручи для імпровізації тему відомих мелодій певного періоду, чим зацікавлювали слухацьку аудиторію [102]*.*

Опираючись на теоретичні положення Г. Когана транскрипція визначається як така обробка оригіналу, яка зберігаючи форму та інші характерні особливості (на відміну від парафраз), тяжіє до вільного художнього перекладу на мову іншого інструменту та з урахуванням іншої творчої індивідуальності. Звідси, відповідно зміна ритму, мелодії, гармонії, фактури (додавання чи скорочення кількості голосів) тощо.

Ф. Бузоні сформулював власні, обгрунтовані твердження щодо жанру транскрипції. Будь-яку роботу з нотним матеріалом - обробку, переклад, аранжування, парафраз, фантазію автор підпорядковує основному всеохоплюючому поняттю – *транскрипція* [20, с.5]. Частково до цього жанру він відносить виконавську інтерпретацію та композиторську творчість - «…будь-який нотний запис вже є транскрипцією абстрактного образу, адже задум записати ідею робить необхідним вибір тональності, розміру, форми та інструмента, що все більше визначають рамки творчого процесу» [20, с.6]. Отже, поняття транскрипції, йдучи за Бузоні, стосується будь-якої зміни оригінальної творчості, від перекладу та аранжування до парафрази або фантазії на тему.

Працюючи над транскрипціями пісень Ф. Шуберта для фортепіано Л. Годовський інтерпретував їх так як зазвичай композитор трактує тему при написанні вільних варіацій. Намагаючись підібрати потрібний термін, щоб визначити характер його творчості, було сформульоване визначення - «*вільна транскрипція*»[41]. Стосовно «вільної транскрипції», музикознавці кристалізують багато параметрів такого жанру, зокрема, необмеженість творчого переосмислення фактури та її окремих елементів під час створення транскрипції; відносна свобода агогічних, динамічних та артикуляційно-штрихових аспектів;розмаїтість варіантного представлення інтерпретаційних виконавських характеристик як цілого твору так і його фрагментів; представлення ритмо-інтонаційого мелосу як основи для прояву імпровізаційно-творчого прояву тощо.

Аналізуючи основи жанру згадаймо висловлювання визначних перекладачів та дослідників. Щодо багатогранності жанрових різновидів коротко та вичерпно висловився Ф. Бузоні «Виконання твору – теж транскрипія» [20,с.5]. Основою транскрибування є образний зміст твору, якому завжди притаманна ідейно-емоційна насиченість та багатогранність. Підтвердженням цьому є думка Б. Мейлаха «Багатозначність і об’ємність образів, що пробуджують безліч асоціацій зі світом слухача, читача, глядача, зумовлюють нетлінну актуальність шедеврів, навіть якщо історія їх створення віддалена від нас століттями. Можливо, це і сприяє численним спробам транспонування творів мистецтва» [142, с.55].

Поділяє такий напрям думок і Л. Ройзман: «бачимо ще одну ідею, що полягає в основі жанру транскрипції : намагання якнайповніше виявити усі приховані в музичному творі можливості, застосовуючи для цього зміну його тембрового «образу»» [149, с.170]. Такі «приховані можливості» можуть бути дещо об’ємніші того мистецького зразку, в якому композитор відтворив свій задум. Ф. Бузоні вважав, що «будь-який нотний запис є вже транскрипція абстрактної думки. Сам задум записати думку вже зумовлює вибір тональності, розміру, інструмента чи складу оркестру тощо. Первинний задум сформується також в певний інструментальний жанр – концерт, симфонію, сонату… це вже аранжування оригіналу. Подальший шлях від цієї транскрипції до наступної, тобто перекладення твору для іншого інструмента – відносно короткий і не суттєвий» [20, с.5].

Розглядаючи історію жанру транскрипції Ф. Ліпс висловлює думку про тотожність понять транспозиції та перекладення: «В музиці транспонування тлумачиться як перенесення звуків у іншу тональність (від лат. *transponere* – переставляти). Однак, є ще одна форма музичного транспонування – перекладення твору. Література такого походження була названа Ф. Лістом транскрипцією (від лат. transkribere - переписувати)» [126, с.88].

Одним з різновидів вільного трактування оригіналу є обробки народної творчості. Їх можна вважати прототипом концертних фантазій, парафраз, варіацій та рапсодій. Яскравим прикладом є рапсодії Ліста, в основі яких угорські народні теми.

*Н. Рижкова* у своєму дослідженні стверджує[[1]](#footnote-1): «Співвідношення двох текстів – тексту-першоджерела (Т-1) та тексту-інтерпретатора (Т-2) за мірою їх близькості в загальному баченні можна представити наступним чином:

1. Близьку спорідненість - Т2 авторка трактує як відносно точне повторення Т1. У такому співвідношенні тексти досить тісно пов’язані між собою і мають найбільшу кількість спільних елементів (мелодія, гармонія, фактура, форма). Відмінності Т2 від Т1 є мінімальними, змінюється лише тембр. Такими видами *похідних* текстів будуть *переклади і аранжування*.

2. Дальша спорідненість передбачає варіантне перетворення Т1 у Т2. Зміни в тексті можуть бути найрізноманітнішими – від незначних до радикальних. Але в будь-якому випадку, Т2 буде мати достатньо багато спільних елементів з Т1 (мелодію, основну гармонію, форму). Такими видами похідних текстів будуть *транскрипції і обробки*, в яких по-різному змінений текст-першоджерело.

3. Віддалена спорідненість - Т2 є вільним (далеким) варіантом Т1. У пропонованому випадку зміни тексту-першоджерела можуть бути значні і торкатись всіх параметрів: мелодії, гармонії, архітектоніки. Похідний текст може по-новому перекомпоновувати і структурувати текст-першоджерело. До цього виду вільних і далеких варіантів похідних текстів відносяться фантазії, парафрази і інші види творів «на тему», засновані на радикальних змінах, при використанні «чужої музики» [188].

Емоційно-образну характеристику особливостям другої та третьої груп дає у своєму дослідженні Н. Пилатюк: «Якщо раніше музика початкового твору, хоч і зазнавала переосмислення, то, в загальному, продовжувала існувати всередині нового твору як певна цілість. Текст-першоджерело зберігав свою цілісність, не розчленовувався на окремі елементи і був пізнаваний. Його основні складові (мелодія, гармонія) залишались, в загальному, незмінними чи дуже близькими оригіналу, піддаючись головно фактурному, тембровому, динамічному розвитку. Твір-першоджерело, при новому виразному «спектрі» ніби накладався на вже» [178, с.17].

Найвіддаленішою від оригінального тексту, останньою ланкою жанру, є варіації. Слід зауважити, що у класиків такий принцип розвитку музичної тканини на основі вже існуючого матеріалу у композиторській творчості набув статусу самостійного жанру, де «запозичення» є лише тематичним зерном для нової творчості.

Вважаємо необхідним зупинитися на похідному жанрі – на фантазії. Твори цього жанру акумулювали в собі ознаки окремих вільних форм та циклічних композицій. Як різновид інструментальної музики, *фантазія* виникає на початку ХVI століття, одним із її джерел була імпровізація. Свобода жанру фантазії сприяла поєднанню у ній музичних жанрів і форм даної епохи. Так, у XVI-XVII століттях фантазія споріднюється з річеркаром, токатою, у XVIII столітті – зі сонатиною, що характеризувались чіткими, впорядкованою музичною архітектонікою. У XIX столітті фантазія переймає ознаки поеми, відходить від традиційних структурованих форм, натомість поглиблює риси програмності, монотематизму. Отже, для фантазії XIX століття характерний взаємозв’язок з вільними формами. Еволюція жанру фантазії[[2]](#footnote-2) у XX-XXI століттях досягає свого апогею у різноманітності жанрових модифікацій та формотворчих ознак (вальс-фантазія, соната-фантазія, експромт-фантазія, фантазія-бурлеска тощо). Провідною жанровою рисою фантазії XX-XXI століть є створення індивідуальної, імпровізаційно-спонтанної, контрастно-складеної форми з наскрізним розвитком.

У практиці сучасних композиторів часто з’являються приклади фантазій, що спираються на довільне використання тем, запозичених з власних творів чи з творів інших композиторів, а також з фольклору. На нашу думку, такий жанр можна вважати найбільш приближеним до перекладень

Н. Пилатюк у своєму дослідженні «Жанр скрипкового перекладу в суспільно-культурному контексті XVII – XX ст.» згадує ще один різновид «похідних текстів»: «Твори, засновані не на одному, а на кількох текстах-першоджерелах, представляючи собою суміш різних їх фрагментів –*попурі* та близькі твори, як *мозаїка, меланж*» [178, с.18].

Опираючись на дослідження Ф. Бузоні конкретизуємо також один з векторів виконавства - процес *інтерпретації,* який автор ототожнює з транскрипцією художнього задуму першоджерела. Феномен «інтерпретації – транскрипції» зумовлюється природнім явищем – творчою та художньою індивідуальністю будь-якого виконавця. Тонку межу між транскрипцією та інтерпретацією підкреслив також С. Фейнберг: «Яке б не було відношення до транскрипцій, обробок, перекладень для іншого інструмента, не можна заперечувати, що багато зразків цього жанру мають право на існування і є особливим типом творчої інтерпретації » [245, с.79].

Отже, детально дослідивши та проаналізувавши висловлювання, аргументацію, пояснення знаних музикознавців, деякі з яких є також практикуючими виконавцями-баяністами, ми беремо за основу групи, виділені **Н. Рижковою**. Але, виходячи із ознак похідного жанру, де основним критерієм є міра віддаленості від оригіналу, вважаємо за доцільне об’єднати першу та другу групи (за Рижковою), оскільки вбачаємо в них більше спільних ознак (перекладення чи транскрипції), ніж відмінних.

Отже, проаналізувавши різні твердження та низку дотичних до теми праць, пропонуємо поділ усіх різновидів пропонованого жанру на дві групи, опираючись на міру спільних та відмінних рис у співвідношенні з оригіналом. Тому, у першу групу компонуємо наближені різновиди – перекладення, аранжування, транскрипції, і вважаємо, що найбільш доцільною дефініцією аналізованого жанру є **перекладення,** яке будемо застосовувати у представленій роботі. До другої групи відносимо похідні жанри, більшою мірою віддалені від першоджерела - обробки, «вільні транскрипції», варіації, фантазії, тощо.

1.4. Передумови становлення та розвитку жанру перекладення в баянному мистецтві

1.4.1. Генеза жанру баянного перекладення 30-ті – 40-і роки ХХ століття

У баянному мистецтві жанр перекладень пройшов свій власний специфічний шлях, який тісно пов’язаний з розвитком конструктивних особливостей інструменту. До середини ХХ століття баянне виконавство розвивалось здебільшого в річищі фольклорно-побутової традиції. Природно, що у композиторському сприйнятті баян був носієм народної музики – доступної та звичної для широких верств населення. Фольклорна традиція баянного виконавства залишила відбиток на ранній баянній творчості з типовими для народних музикувань виконавськими прийомами та фактурними викладами. Це особливо помітно у творчості виконавців, які, водночас, були й авторами численних народних пісенно-танцювальних обробок. Засновниками фольклорно зорієнтованого спрямування творчості для баяна вважаємо М. Різоля, С. Чапкія, М. Горенка, Є. Юцевича Різнопланові обробоки фольклорного мелосу, фантазії, варіації на народні теми створили основу для зародження та подальшого розвитку різножанрових зразків баянної творчості. Сам жанр баянних перекладень професійного спрямування бере свій початок від 30-х – 40-х років ХХ століття.Для ранніх зразків було типовим максимальне дотримання тексту оригіналу. Таку думку підтверджує у своєму дослідженні «Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна» М. Давидов: «Перекладення полягало у зручному для виконання на баяні розподілі елементів фактури між двома клавіатурами, у правильному визначенні акордів та записі їх відповідно до звучання готових баянних акордів та басів. Мелодія та частина супроводу доручалися правій руці й викладалися здебільшого у діапазоні, що не перевищував октави. Акомпанемент виконувався лівою рукою» [55, с.43].

В 40-х роках ХХ століття зароджується академізація баянного мистецтва, укладаються перші хрестоматії для баяна та «Школа гри на готово-вибірному баяні»[[3]](#footnote-3). Особливе місце займає оригінальна творчість, оскільки саме їй належить ідентифікація інструмента. Проте, важко уявити виконавця, репертуарний арсенал якого не охоплює твори Й. С. Баха, Ж. Рамо, Ф. Ліста, Д. Шостаковича, С. Франка, та ін., перекладення яких користуються попитом серед інструменталістів. Вагомості позиції перекладень у баянному мистецтві сприяє відсутність власної «класики» – накопиченої протягом століть оригінальної літератури для баяна.

Музикознавче дослідження М. Давидова, окреслює теоретичні основи специфіки баянного перекладу та транскрипції. Робота спрямована на висвітлення теоретичних аспектів створення та виконання такого жанру. Предметом дослідження виступають фортепіанні твори, особливості їх трансформації. Також прослідковується розвиток самого жанру баянного перекладення, від найдетальнішого дотримання усіх авторських позначень до кардинально художнього переосмислення оригіналу. М. Давидов розглядає жанр перекладення у хронологічних рамках від 30-х – 40-х років ХХ століття - зародження баянного перекладення, до 70-х років - періоду початку побутування інструментів з готово-вибірною системою. Автор аналізує основні прийоми адаптації фортепіанної фактури та образно-виражальних елементів на баяні.

Ф. Ліпс досліджуючи транскрипцію та перекладення для баяна, окреслює історію жанру, основні параметри перекладень, згадує найвідоміших авторів транскрипцій. Автор дає низку порад для виконання баянних транскрипцій та перекладень. М. Давидов та Ф. Ліпс сконцентровують свої праці на висвітленні особливостей та пристосуванні виражальних і технічних можливостей баяна, порівнюють їх з інструментальною специфікою фортепіано та органа. Основоположник Львівської баянної школи М. Оберюхтін у анотаціях до власних перекладень фортепіанних та органних творів дає низку виконавських рекомендацій.

Однак, протягом останньої чверті ХХ та початку ХХІ століття спостерігаємо прогрес конструктивних можливостей інструмента та стрімкий розвиток баянного мистецтва. Зростає увага композиторів та дослідників до специфіки тембрів, що стає однією з ланок історичного розвитку музичного мистецтва. Перш за все це пов’язано з тенденцією посилення ролі фонізму та появою колористичних паростків у гармонії з персоналізацією інструментальних тембрів. Баян, як і всі музичні інструменти, має своє індивідуальне темброве забарвлення, якому притаманне специфічне темброве зонування, в межах якого звучання сприймається саме як баянне. Враховуючи конструктивні можливості інструмента зазначимо, що звуковий «образ» сучасного багатотембрового баяна колоритний та багатогранний. Темброві ресурси підсвідомо сприймаються як потенційні засоби глибоко-емоційної виразовості. Права клавіатура баяна оздоблена механічними перемикачами тембрових регістрів, що дає можливість використовувати до п’ятнадцяти різних темброво-звукових забарвлень. Для максимального виконавського комфорту, найбільш вживані з них конструктивно продубльовані на підборідній регістровій палітрі. Готово-вибірна система лівої клавіатури надає можливість виконання найрізноманітніших тембро-фактурних епізодів та традиційних басо-акордових формул акомпанементу. Конструкція найсучасніших моделей інструмента дозволяє також і зміну тембрового забарвлення в лівій клавіатурі.

Конструктивні удосконалення інструментів новінтіх відомих марок, зокрема *BORSINI, BUGARI, PIGINI,* сприяють створенню перекладень вищої якості та довершеності виконання вже існуючих творів. Регістрова система сучасного інструментарію оздоблена ширкою регістровою плітрою і правої і лівої клавіатур, що транслює оновлені темброво-виражальні можливості баяна.

Зважаючи на це, перекладення органного, фортепіанного, та оркестрового репертуару виконуються з максимальним приближенням до темброво-фонічної та фактурної багатогранності оригіналу. Особливе конструктивне удосконалення притаманне інструментам марки *PIGINI* - це *«залипаючий бас».* Завдяки цій функції удосконалюється система принципів перекладень, зокрема органних творів для баяна, оскільки спрощуються фізіологічні процеси адаптації багатоголосної фактури оригіналу та нижнього органного регістру. Естетичні постулати сучасної творчості, підпорядковані засадам постмодернізму, оперують новими композиторськими техніками, зумовлюють збагачення та урізноманітнення палітри виконавських прийомів перекладень для баяна.

Тембр виявляє себе також в результаті поєднання компонентів фактури, взаємодії елементів музичної мови – мелодії, гармонії, ритму, динаміки, а також виконавських засобів – артикуляції, штрихів тощо. Існують загальні для багатьох інструментів темброві засоби, пов’язані з об’ємом діапазону клавіатур, що характеризує звукове забарвлення верхнього, середнього та нижнього регістрів. Не зважаючи на те, що найбільш повне розкриття ресурсів баяна можливе при виконанні оригінальних творів, розрахованих на його специфіку звучання, перекладення з різних інструментальних складів поглиблює сприйняття баянного темброво-виражального арсеналу.

Аналізуючи питання особливостей баянного тембру, розглянемо три основні аспекти відповідно до складності самого явища тембру – 1) принципи тембрової драматургії; 2) особливості трактування компонентів фактури в їх взаємодії із звуковим забарвленням; 3) збагачення музичної тканини елементами сонористики та застосування специфічних прийомів звукоутворення для оновлення звукової палітри.

В баянних творах 60-70 рр. сформувалися своєрідні принципи тембрової драматургії, адже процес композиторської творчості для баяна став охоплювати етап регістрування, подібно до оркестрів політембрового складу. Компоненти тембру синтезуються в горизонтальному - темброво-регістрове співставлення синтаксичних структур та вертикальному – розмаїття забарвлення неоднорідних теситур при використанні звукоряду однієї чи кількох клавіатур планах. Темброва драматургія баянної літератури характерна домінуванням горизонтального плану, однак вертикальний показник нею теж охоплюється.

За час існування жанру баянного перекладення сформулювалось два основних типи підходу до тексту оригіналу, які широко застосовуються та надалі розвиваються у баянному репертуарі: вільний підхід до оригіналу та детальне наслідування першоджерела. Зразками вільного творчого тлумачення тексту є транскрипції І. Яшкевича, які широко розгортають художньо-образні ресурси композиції за допомогою виражальних засобів баяна. Одночасно з удосконаленням конструкції інструмента шляхом збагачення лівої клавіатури готово-вибірною системою з’явилась можливість виконання баяністами окремих органних та фортепіанних творів з оригінального нотного тексту, які не потребують ґрунтовних трансформацій, а допускають незначні фактурні, регістрові, аплікатурні коригування. В даному випадку перекладення є особливим типом інтерпретації, де домінантним для розкриття художнього образу твору є звуко-виражальна палітра баяна.

Вільне трактування оригіналу особливо притаманне обробкам фольклорних зразків, фантазіям, парафразам та концертним варіаціям. Транскрипторська творчість для баяна еволюціонує паралельно з усіма ланками баянного мистецтва. На етапі зародження даного жанру у творчості перших транскрипторів-баяністів (І. Яшкевича, І. Гвоздева та ін.) обробки яскраво передавали мовно-виражальний потенціал інструмента. Звернення професійних композиторів-баяністів до різновидів жанру підняло їх на вищий якісний щабель та закріпило творчі позиції цього напрямку. Полотна В. Подгорного є прикладом даного твердження, де принципи розгортання музичного матеріалу відкривають широкий спектр виражальних ресурсів баяна та компонування тематичного матеріалу. Композиторська майстерність одеського баяніста В. Власова відкриває новий естрадно-джазова напрям у баянному мистецтві. Його творчий доробок надзвичайно різноманітний, від обробок народних тем до джазових стандартів, оркестрових композицій, опер та музики до кіно.

Транскрипції народних пісенно-танцювальних зразків є окремою ланкою жанру, яка підсвідомо передає мовно-виражальний «генетичний код» національного фонду. Цей фактор зумовлює їх популярність як серед виконавців, так і слухачів. До прикладу, рапсодії Ф. Ліста написані на основі угорських народних мелодій, «Масляниця» І. Стравінського пронизана майстерно обробленими російськими піснями.

Отже, можемо стверджувати, що на сьогоднішній день історія баяна створює свої нові сторінки, презентуючи збагачення технічно-виконавських ресурсів інструментарію та кристалізацію стилістичної своєрідності як оригінального репертуару, так і усіх жанрових різновидів перекладення. Баянне мистецтво відносно молоде і знаходиться в процес всебічного інтенсивного розвитку в порівнянні з більшістю класичних інструментів, які пройшли аналогічний еволюційний період у XVII – XIX столітті. Перекладення та інші різновиди жанру є вагомою частиною становлення баянного мистецтва та стали своєрідним поштовхом до подальшого створення оригінального репертуару. Поява удосконаленого багатотембрового готово-вибірного баяна сприяла значному розширенню репертуару та виконавських можливостей. Одночасно з конструктивним розвитком інструмента стабілізувалася композиторська творчість баяністів. Поява нових, високохудожніх перекладень та оригінальних творів виводить баянне мистецтво на новий професійний щабель.

1.4.2. Становлення жанру та його різновидів у баянній творчості 50-х – 80-х ХХ століття.

Помітною постаттю у розвитку баянного мистецтва є Микола ІвановичРізоль (1919 – 2007)[[4]](#footnote-4). Більшу частину творчості композитора складають обробки українських народних мелодій[[5]](#footnote-5). Мистецька спадщина М. Різоля відіграє провідну роль у становленні баянного мистецтва, коли відбувається перехід від аматорських творчих апробацій до академічного мистецтва. Характерною ознакою еволюції баянного мистецтва стало застосування засобів загальноєвропейського інструменталізму, що гарантувало нову якість концертних баянних обробок народних мелодій. Їм притаманні типові прийоми класичної гармонії та фактури, створення яскравих розгорнутих циклічних композицій. Поява таких ознак сприяла виходу баянної творчості за межі побутового музикування та опануванню засад професійного мистецтва.

Творчість М. Різоля репрезентує фольклорну лінію баянного мистецтва та виявляє нахил автора до танцювальних мелодій веселого, жартівливого характеру. Показові популярні обробки українських пісень М. Різоля – «Ой, ти дівчино, зарученая», «Вийшли в поле косарі», «Ой, лопнув обруч», «Понад ставом стежечка, «Та орав мужик край дороги», «Дощик» та ін. Обробкам композитора притаманний близький до народно-інструментальної традиції характер викладу, що демонструє властиві йому загальнодоступні форми музикування: проведення мелодії в терцію, сексту, нескладна гармонізація традиційні для гармонно-баянного виконавства басо-акордові формули супроводу та прості прийоми орнаментального варіювання тем.

Традиційне трактування баяна як мелодичного інструмента властиве також обробкам лірико-кантиленного характеру, типовим мелодичним типом фактури з елементами підголоскової поліфонії та характерними для народної манери «підхопленнями» заспіву іншими голосами. Подібне поглиблення наспівності виявляє тонке відчуття природи народного співу («Ой, з-за гори кам’яної», «Ой, з-за гори буйний вітер віє», «Копав, копав криниченьку» та ін.).

Характерною ознакою еволюції баянного мистецтва стало застосування засобів загальноєвропейського інструменталізму, що гарантувало нову якість концертних баянних обробок народних мелодій. Їм притаманні типові прийоми класичної гармонії та фактури, симетрична ритміка і метр, створення розгорнутих циклічних композицій концертного плану. Поява таких ознак сприяла виходу баянної творчості за межі побутового аматорства та опанування засад професійної творчості.

Творча спадщина М. Різоля відіграла важливу роль в утвердженні баяна з «готовою» системою як «темброносія» українського музичного фольклору.

Іншою помітною постаттю є вихованець Київської консерваторії (клас професора М. Геліса) Степан Григорович Чапкій (1915 - 1981) - педагог, автор численних обробок для баяна, розробник першої в Україні «Школи гри на готово-вибірному баяні». У його творчому доробку транскрипції, перекладення, обробки, концертні твори для баяна, зокрема «Фантазія на російські теми», «Фантазія на словацькі теми», поема «Розповідь», «Сільський ярмарок», транскрипції старовинних вальсів «Осінній сон», «Берізка», обробки народних та популярних мелодій, п’єси педагогічного репертуару та численні перекладення інструментальних творів для баяна (понад 500). Більшість з цих авторських перекладень увійшло до його «Школи гри на готово-вибірному баяні» та баянних хрестоматій.

Великий внесок у розвиток баянного мистецтва С. Чапкія - пропагандиста готово-вибірного баяна, який багато працював над його популяризацією в Україні. Баяніст також першим обгрунтував методичні засади опанування вибірного баяна, викладених у його «Школі гри на готово-вибірному баяні». Для цього він розробив систему формування початкових ігрових навичок на репертуарній основі обробок народних пісень та нескладних перекладень класичної музики. С. Чапкію належить важлива роль у розширенні репертуарних можливостей вибірного баяна (увів зразки поліфонічних творів).

Його передові ідеї, на жаль, вчасно не підтримала більшість прибічників традиційного «готового баяна». Про це пише М. Давидов: «Баянне мистецтво в Україні… повинно було б спрямовуватись в інше, поліфонічне русло, якби вчасно були почуті та підтримані пропозиції Степана Григоровича С. Чапкія у вигляді його активної пропаганди вибірного баяна. На жаль, тривалий час перемагала консервативність мислення фахівців…» [34,с.65]. Обробки С. Чапкія призначені для баяна з вибірною системою, що обмежує використання стандартних для баянних творів формул басо-акордового супроводу.

Використовуючи можливості вибірної клавіатури, композитор помітно розширює мелодико-інтонаційний арсенал баяна, створює приклади багатопланової, мелодизованої фактури. Новації викладу тексту надають можливість мелодійного дублювання у правій та лівій клавіатурі, поліфонічного насичення музичного полотна, виконання басо-акордових формул супроводу на вибірній системі тощо. У обробках народних пісень помітні переваги вибірної клавіатури. Одночасно із простими контрапунктичними лініями та підголосками автор використовує орнаментальне плетіння гармонічних фігурацій, віртуозних пасажів, поєднання кількох мелодичних ліній на вибірній клавіатурі та інші принципи викладу, не доступні для баяна з «готовою» системою. Наслідком такого оновлення виражальних можливостей інструмента стало наближення баянного викладу до типових форм камерно-інструментального стилю.

Характерним зразком переваг вибірної клавіатури стали обробки народних пісень – «Їхав козак за Дунай», «Перепілонька», «Реве та стогне Дніпр широкий» С. Чапкія тощо. Поряд з нескладними контрапунктичними лініями і підголосками автор застосовує орнаментацію гармонічної фігурації, віртуозні пасажі, поєднання кількох фактурних ліній на вибірній лівій клавіатурі та інші засоби музичного викладу, не доступні «готовому» баяну. Виражальний потенціал вибірної клавіатури композитор використовує також для зіставлення мелодичних ліній у високому та середньому регістрах, уникаючи громіздкого фонізму лівої «готової» клавіатури для озвучення мелодії.

Перебування у форматі вибірної клавіатури спостерігаємо також у швидкому розділі віртуозних варіацій «Фантазії», де супровідну партію доручено басо-акордовим послідовностям вибірної клавіатури (або навпаки, мелодичний голос – вибірній клавіатурі), а гармонічна фігурація – партії правої руки. Подібні приклади перенесення мелодичного голосу у різні клавіатурні умови помітно урізноманітнюють виражальні можливості фактурної багатоплановості готово-вибірного баяна. Незважаючи на очевидні переваги вибірної клавіатури, варто зауважити й той факт, що звернення до неї С. Чапкія не завжди було виправданим.

Передусім, у випадках недооцінки традиційної системи «готових» басів баяна в обробках танцювальних мелодій. Заміна басо-акордових послідовностей «готового баяна» на вибірний аналог в них не завжди збагачувало виклад, натомість створювало додаткові технічні проблеми у швидких темпах. Виражальний потенціал вибірної клавіатури композитор використовує також для зіставлення мелодичних ліній у високому та середньому регістрах, уникаючи громіздкого фонізму лівої «готової» клавіатури для озвучення мелодії. Характерним прикладом подібного регістрово-мелодичного рельєфу є виклад другої теми Фантазії – «Вдоль по Питерской».

Творче використання можливостей готово-вибірної системи відображає прагнення музиканта створити нову модель баянної обробки на основі поліфонічного збагачення інваріанту пісні. Наслідком подібного оновлення стало наближення баянного викладу до фактурного розмаїття розвиненого камерно-інструментального стилю: створення розгалуженої поліфонізованої фактури, приклади рівноправності компонентів фактури партій правої й лівої руки, а також їх поліфункціональна виразність. Відтак, у варіаційних обробках 50-60- х рр. (а навіть розгорнутих фантазіях) вибудовувалась типова модель «цитатного фольклоризму» баянної творчості, що погоджувала лімітований винахід авторами власних мелодій з принципами фольклорної звукотворчості, – складністю народження народного наспіву і панування варіантно-варіаційних форм його обігрування.

Одним із основоположників української баянної творчості належить визнати професійного композитора, музикознавця і педагога Євгена Омеляновича Юцевича (1901-1988). Композиторську освіту він отримав у класі Л. Ревуцького, закінчивши Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка (1932). У повоєнні роки читав курс акустики та інструментовки в Київській консерваторії. Домінуюче місце в баянній творчості Юцевича посідають обробки українських народних мелодій. Безпосереднє використання народно-пісенного матеріалу споріднює доробок Є. Юцевича з творчістю інших представників епохи «баянного фольклоризму» – М. Різоля та С. Чапкія, які демонструють спроби професійного упорядкування народного мелосу. Більшості з його обробок українських фольклорних зразків притаманна дидактична спрямованість - нескладна фактура, з чітким розподілом на мелодичну лінію та типові формули басо-акордового акомпанементу («Херсонський гопак», «Козачок», «Вальс на українські теми», «Український марш» та ін.).

Композитор прагне розширити художньо-виражальний арсенал, збагативши свої обробки новими принципами розвитку музичного матеріалу. Це особливо помітно у п’єсах ліричного характеру, де Юцевич вичерпно реалізує звукообраз «співучого інструменталізму», завдяки поліфонізації фактури. Показовим прикладом такого викладу, насиченого підголосками, є його обробка української народної пісні «Ой у полі, в полі білий камінь лежить». В ній застосовано незвичний для традиційної баянної фактури початку ХХ ст. прийом мелодизації супроводу, у вигляді самостійних ритмо-інтонаційних ліній в партії лівої клавіатури.

Оригінальну сторінку творчості Є. Юцевича становить його поліфонічна музика для баяна. Це – понад 20 п’єс, серед яких є канони, інвенції, фуги. На відміну від творчості М. Різоля, С. Чапкія, які лише епізодично уживали елементи поліфонії, Є. Юцевич активно їх використовує, звертаючись до різних поліфонічних жанрів і форм. Поруч з народно-підголосковим багатоголоссям у них присутні прийоми імітаційної та контрастної поліфонії (Варіації на тему української народної пісні «Ой піду я понад лугом», Фуга на теми української народної пісні – «Шумить, гуде дубрівонька» та ін.). Поліфонічний стиль Є. Юцевича характеризує його подвійна Фуга на тему української народної пісні «Шумить, гуде дубрівонька» для баяна. В основі обробки – наспівна тема тужливого характеру. Її виклад своєрідно узгоджує притаманні народній манері співу елементи підголоскового багатоголосся з прийомами класичної поліфонії.

Для підведення підсумків огляду творчості Є. Юцевича, необхідно зауважити передусім послідовну професіоналізацію виразової системи і спрямованість на виховання концертуючих музикантів, що вирізняють його п’єси з контексту «невпевненої» творчості перших композиторів-баяністів. Показове його ексклюзивне звернення до поліфонічних форм, досі далеких від баянної музики. Переваги композиторського професіоналізму Є. Юцевича істотно окреслили піднесення художнього рівня баянного репертуару. Його нова якість полягала в урізноманітненні, збагаченні виразових засобів та образної палітри.

Підсумовуючи аналіз ранньої баянної творчості належить відзначити її органічність у відтворенні традиційних форм баянного викладу, відповідного широкій традиції баянного музикування. Так, творам М. Різоля, С. Чапкія, Є. Юцевича властивий дещо спрощений гомофонно-гармонічний виклад з типовим для баянного виконавства фактурним розподілом на мелодію в правій клавіатурі та супровід – лівій; звичне використання ведення мелодії в унісон, терцію або сексту. Таке трактування фактури було зумовлене завданнями пристосування інструментальної мови баяна до складу української народної пісні. Як наслідок, адаптація баяна до неї (у численних козачках, гопаках, веснянках М. Різоля і С. Чапкія) сприяла національній ідентифікації української баянної творчості.

Наближення до камерно-інструментального стилю європейської традиції виявляє натомість творчість Є. Юцевича. Його композиції демонструють спроби збагачення викладу, розмаїття поліфонічних та гармонічних засобів, окреслених рамками традицій віденського класичного стилю. Використання ж поліфонії підголоскового типу у творах Є. Юцевича дало змогу ширше разкрити можливості баяна в кантилені як зразок інструменталізації народно-пісенної культури.

Наприкінці ХХ століття з’являється нова плеяда композиторів, які опиралися на модерні виразові засоби та виявляли кардинально нові мистецькі засади, а саме Іван Яшкевич, Володимир Подгорний, Костянтин Мясков, Віктор Дікусаров. В українському баянному мистецтві того періоду мало проявлялися авангардні тенденції, які широко опановувалися в українській музиці другої половини ХХ століття.

Відходячи від аматорських форм виконавства, баянне мистецтво проходить стрімку еволюцію, що зумовлена композиторською творчістю та виконавством. Творче піднесення відбулося і в виконавській сфері, де на мистецький Олімп виходить також нова генерація молодих українських баяністів – лауреатів міжнародних конкурсів, - В. Бесфамільнов, В. Зубицький, Я. Ковальчук, В. Булавко та ін. Баяністи стають активними фігурантами концертних залів, як і традиційні представники класичного інструменталізму.

Вагомий внесок у становленні баянного репертуару належить Івану Адамовичу Яшкевичу (1923-1999). Він був випускником Московської школи-інтернату для незрячих (клас баяна Г. Шишина), згодом завершив курс навчання в Київській консерваторії (клас баяна М. Геліса), в подальшому викладав у alma mater. Творчість композитора відома перекладеннями та обробками для баяна фортепіанних, вокальних, скрипкових творів. Їх популярність серед баяністів зумовлена ефектно-віртуозним фактурним викладом. Композитор прагне максимально розширити інструментально-виразовий потенціал готового баяна. Пасажні візерунки, арпеджіо, обігрування, подвійні ноти, прийоми розшарування викладу, підголоски та ряд інших засобів оздоблюють мелодію. Методи фактурних перетворень опираються на володіння виражальною специфікою баянного інструменталізму, бережливим ставленням до першоджерела та тлумачення задумів твору.

Висока віртуозність транскрипцій І. Яшкевича виявляє себе у вигляді насиченої багатопланової фактури. Вона інколи поєднує проведення мелодії та супровідну фігурацію у формі їх неподільного сполучення в партії правої руки. Незначне перевантаження фактурою аж ніяк не нівелює мелодичного рельєфу творів. Багатошаровий виклад, зазвичай, зберігає індивідуалізацію теми – її ритмо-інтонаційні, гармонічні та структурні особливості.

Транскрипції І. Яшкевича передають кантиленні риси відомих творів популярної класики – Й. Штрауса («Весняні голоси»), С. Рахманінова («Італійська полька»), К. Стеценка («Тихесенький вечір») та ін. За своєю мистецькою сутністю баянні опуси І. Яшкевича складають «проміжну ланку» художнього мислення між виконавством і композиторською творчістю. Баяніст, водночас, надає нового дихання баянним обробкам, створюючи свій стиль, який на відміну від перших баянних творів, опирається на широке розмаїття засобів фігураційного варіювання та ефектної віртуозності класичного інструменталізму.

Ефектні композиції І. Яшкевича помітно збагатили жанр баянної транскрипції, створивши особливий різновид наспівно-віртуозного звукообразу, внаслідок розмаїття елементів багатопланової фактури. А саме – прийоми оркестрування фактури, розшарування викладу та заповнення мелодичних зупинок (тривалих нот, фермат, пауз) пасажами, багатий асортимент швидкісних послідовностей подвійних нот (терцій, секст), що створюють особливий фонізм консонантного звучання тощо. Виражально багатогранна фактура та ефектність творів музиканта істотно вплинули на творчість композиторів наступних років, які плідно використовували елементи віртуозного викладу І. Яшкевича (В. Подгорний, В. Власов та ін.).

Поглиблене використання інструментально-виражальних ресурсів інструмента позначилось на створенні подальших обробок, трансркрипцій, варіацій та інших різновидів жанру у баянній творчості. Поліфонічно насичені фактури, переплетення імпульсів різних європейських стилів та жанрове багатство накладають відбиток як на тенденції становлення жанру у баянному мистецтві так і на закладення основ модерного оригінального репертуару. На новий рівень виходить баянне виконавство завдяки появі перекладень для баяна з оркестром чи у ансамблевому супроводі. Одночасно відображається «гра» стильових моделей, де синтезуються інтонаційно-фактурні прийоми стилів різних епох з технікою народно-імпровізаційного виконавства.

Новий принцип творчого опрацювання оригіналу характерний для творчості Володимира В. Подгорного, випускника Харківського музичного училища (клас композиції О. Жука), та Харківської консерваторії (клас композиції В. Борисова) Свою баянну творчість композитор розпочинає з написання «Фантазії» на тему білоруської народної пісні «Перепілонька» у 1948 році. Зазначимо що В. Подгорний - перший професійний композитор у галузі вітчизняної музики для баяна. Його твори вперше у баянній літературі отримали добрі відгуки та рецензії видатних діячів музичного мистецтва та композиторів того часу – Д. Кабалевського, А. Хачатуряна, М. Глієра, Р. Щедріна.

Баянну творчість В. Подгорного можна умовно розмежувати на основні групи:

1. обробки фольклорних зразків;
2. транскрипції та перекладення класичних творів;
3. оригінальний репертуар.

У становленні вітчизняної оригінальної літератури для баяна вагому роль відіграють саме перекладення, обробки та власні композиції В. Подгорного. У жанрі обробки народного мелосу особливо проявляється індивідуальність творчого стилю композитора. Одними з найпопулярніших є фантазії на теми українських пісень – «Ніченька», «Повій, вітре, на Вкраїну» тощо. У 70- ті роки з’являються такі його композиції, як «Прелюдії», «Альбом для дітей», «Ліричний вальс», «Імпровізація і токката» тощо.

Творчому почерку В. Подгорного притаманне оркестрове мислення, яке стає одним з провідних принципів його композиторського письма. Наслідком показової оркестровості баянних творів стала поява їх ансамблевих варіантів. Характерна особливість творчості композитора полягає у симфонізації тематичних процесів його розгорнутих полотен, насичених напруженим інтонаційним розвитком. Цей ракурс інтенсивного тематичного руху спостерігаємо, зазвичай, у центральному жанрі композитора – концертних фантазіях на теми народних і популярних пісень. В них спостерігаємо прагнення до активної розробки народної мелодії на основі широкого розмаїття трансформацій теми: інтенсивного секвенційного нагромадження, мотивних перетворень, поліфонізації викладу тощо.

Поліфонічність та збагачена гармонія у творчості В. Подгорного суттєво вплинула на ускладнення фактури баянних творів. Новаторська сутність принципів композиторського письма у творах композитора виражена у широкому діапазоні фактурних елементів: пальцеве тремолювання, імітація інших інструментів (гуслі, дзвони), драматизація та психологізм образно-інтонаційної сфери. Доробку 80-х років належать: «Українське капричіо», «Циганська рапсодія», цикл мініатюр, транскрипція пісні Дж. Гершвіна «Коханий мій». Творчість Володимира Подгорного сприяла піднесенню вітчизняного баянного репертуару на новий професійний щабель.

Розгорнуту композицію наскрізної драматургії виявляє відомий твір В. Подгорного – Елегічна фантазія на тему української народної пісні «Повій, вітре, на Вкраїну» (1964). Від першого її такту музику пронизує напружений, динамічний розвиток. Вже у вступі композитор використовує характерний для «вільних композицій» (фантазій, рапсодій тощо) прийом варіантного обігрування вихідного тематичного зерна у різних його інтонаційних, гармонічних та ритмічних модифікаціях, що з’являються у епізодах, розташованих за принципом контрасту.

Ностальгійно-тужливий образ пісні істотно увиразнюють елементи підголоскової поліфонії як природну закономірність жанру протяжної пісні та, водночас, чинник концентрації полімелодичного руху. Іншим фактором, що інспірує емоційну напругу виступають явища «мерехтливої» фактури, –тремолюючі послідовності середніх голосів. Вони супроводжують підголоскове багатство викладу, підкреслюючи тремтливий, схвильований характер музики, на зразок тремоло струнних смичкових інструментів.

Важливим ресурсом напруженого розвитку виступають прийоми остинатності. Своєю «наполегливою» енергією вони істотно динамізують розвиток. Показовий приклад, – передкульмінаційний епізод Фантазії, де остинато з експресивної інтонації низхідної малої секунди (виокремлений опорний мотив мелодії) та баса створюють надзвичайно напружене музичне полотно.

Втілення гостро драматичних образів у В. Подгорного нерідко підкреслює широка просторовість звукового насичення багатопланового оркестрального викладу. Фактурна специфіка творів композитора тяжіє до контрастної драматургії звукових пластів, що виявляють свою відносну виражальну самостійність. Володимир Подгорний одним з перших баянних композиторів широко використовує поліфонізацію фактури, розвиваючи свіжу тенденцію в оригінальній творчості першої половини ХХ століття.

Транскрипції, обробки, фантазії композиторів 70-х – 80-х років збагачені експресивною виразністю, яка базована на широкому динамічному діапазоні, фактурно-штрихових контрастах та розширеній образності.

Вагомим доробком у розвитку баянного мистецтва є творчість Костянтина Олександровича Мяскова (1921 - 1995). Випускник Харківського музичного училища по класу баяна, соліст Донецької та Республіканської філармонії, закінчив Київську консерваторію по класу композиції у професора К. Данькевича. Дипломною роботою в консерваторії став Концерт для баяна з симфонічним оркестром. Доробок К. Мяскова є вагомою віхою в історії української баянної музики. Серед його творів: два концерти для баяна з симфонічним оркестром, сюіти, концертні фантазії, дитячі оперети, хори, твори для симфонічного, народного та духового оркестрів, композиції для бандури,сопілки, альбоми та багато мініатюр. Окрім баянних творів доробок композитора налічує кантати, фортепіано, пісні, музика до радіовистав тощо. Особливою прихильністю баяністів користується Сюїта Мяскова № 15 яка складається з концертних п’єс у формі танців народів СРСР (1968). В них композитор майстерно втілює питомо національні особливості музики республік колишнього Союзу (української, молдовської, вірменської, російської, узбецької тощо).

Композитору властиве неабияке мелодичне обдарування, яке своїми витоками сягає широкого кола народних ліричних пісень. О. Стельмашенко згадує, що «Лірика української народної пісні пустила глибоке коріння в художній свідомості композитора і визначила стрижневу опору його творчості на довгі роки». Наспівна властивість музичної мови композитора, підкреслена широким розмаїттям інструментально-виражальних та фактурних засобів, зумовлює широку популярність його творчості серед баяністів. Образному складу музики К. Мяскова притаманна типова модель безконфліктного зіставлення героїчних образів зі світлою лірикою, велично-піднесених настроїв з жанрово-танцювальною стихією.

У своїх обробках народних танців композитор залучає широке розмаїття віртуозної фактури, зокрема прийоми імітації народно-інструментального музикування. Наприклад, насичена орнаментальна фактура імпровізаційних награвань в стилі молдовських дойн («Молдовський танець»), наслідування народних ударних інструментів в остинатних формулах характерних східних ритмів («Узбецький танець»).

У перекладеннях К. Мяскова виявляємо нове трактування викладу баянної фактури, зокрема її збагачення елементами класичного інструменталізму - фортепіанного та оркестрового типу викладу. Це заклало підґрунтя для розвитку академічного баянно-віртуозного стилю, з його типовим розшаруванням тематизму, зіставленням сегментів мелодії і системою підголосків, викладом мелодії у сплетінні віртуозних фігурацій супроводу, пасажами тощо. Показові піаністичні акценти баянної фактури композитора, які артикулюють насичену щільність акордового викладу та благозвучні подвійні ноти. Подібний «романтичний» тип викладу підкреслює особливий фонізм повнозвуччя, підсиленого глибоким, потроєним в октаву баянним «готовим» басом. Таким чином, при перекладенні для баяна, твори-оригінали трансформуються у баянній темброво-виражальній палітрі та набувають оновленого семантичного навантаження.

«Концертно-віртуозний» стиль К. Мяскова був значною мірою інспірований виконавським мистецтвом видатного українського баяніста – Володимира Бесфамільнова. Завдяки творчій співдружності виник особливий віртуозно-інструментальний стиль композитора, характерний тенденцією до насиченої акордово-октавної фактури, блискучих пасажів-шлейферів і техніки подвійних нот. Обробки, транскрипції, парафрази композитора органічно поєднували елементи традиційного викладу і типові «баянні» фактурні формули, зокрема басо-акордового супроводу.

Композиторський стиль як обробок так і оригінальної творчості К. Мяскова значно урізноманітнив арсенал баянного репертуару ХХ століття. Мелодійне багатство та піднесена емоційність мистецького вислову композитора забезпечили особливу популярність його творів серед баяністів.

Важлива роль у становленні та розвитку баянного мистецтва належить Віктору Власову[[6]](#footnote-6), творча постать якого відіграє провідну роль у розвитку не лише баянного, а й усього музичного мистецтва.

У своїй творчості В. Власов продемонстрував творчий підхід до народно-пісенного матеріалу. Після перших варіаційних обробок народних мелодій для баяна («Ой, за гаєм,гаєм», «Взяв би я бандуру»тощо) він робить спробу переосмислення фольклору на основі неваріаційних методів перетворення народних мотивів, - поєднує їх з власним інтонаційним матеріалом та елементами етнічної ілюстративності. Приклад узагальненого потрактування фольклору представлені у «На ярмарку», «На трійці», «На вечірці» (за визнаннями автора твори написані під враженням від балету «Петрушка» І.Стравінського).

У «На ярмарку» композитор змальовує барвистість ярмаркової стихії. Картинність звукопоказу наочно ілюструють ярмаркові персонажі у вигляді награвання ріжка у вступі, типової гармонно-міхової ритмізації тризвуків. «Концертно-віртуозний» ракурс інтерпретації народного мелосу виявляє «Веснянка», її тема дещо нагадує українську веснянку «А вже весна, а вже красна». Композиції притаманні типові ознаки жанру: поспівка вузького інтервального обсягу, веснянкова структура складів (4+4+6+6) та варіантні візерунки обігрування теми. В її обробці композитор майстерно використовує засоби динамізації тематичного розвитку, завдяки структурним модифікаціям теми, імітаційним елементам та урізноманітненню ритмічного викладу у вигляді зіставлень регулярної та нерегулярної акцентності. Особливу граційність темі надає вишукана мінливість дводольних та тридольних структур. Пісенна основа обробок В. Власова зумовлює її відповідність традиційним моделям композиторського фольклоризму, забарвленого мелодійністю та колоритною гармонією.

Тонко відчувши зміни стильових тенденцій баянної музики, захоплений атмосферою пошуковості й творчого експерименту В.Власов оновлює художньо-виражальний комплекс своїх обробок. Його творчість збагачується експресивними, гротескними та медіативно-статичними образами. Помітно збагачується гармонічна мова композитора, а також інструментальна лексика, що разом з іншими засобами музичної мови підкреслює модерний, оновлений звукообраз баяна.

Отже, розглядаючи ґенезу баянного перекладення та різновидів жанру зазначимо, що композиторська творчість баяністів 50-х – 80-х років ХХ століття спрямована на максимальне розширення інструментально-виражального потенціалу «готового» баяна. Поглиблене використання інструментально-виражальних ресурсів у творчості композиторів 60-70-х років сприяло появі оновлених, багатогранних перекладень, обробок, транскрипцій, варіацій, парафраз тощо. Поліфонічно насичені фактури, переплетення імпульсів різних європейських стилів накладають відбиток на тенденції розвитку баянних перекладень та інших різновидів жанру.

Новаторська сутність принципів композиторського письма, зокрема у транскрипціях та обробках, виражена у широкому діапазоні фактурних елементів: пальцеве тремолювання, імітація інших інструментів (гусла, дзвони), драматизація та психологізм образно-інтонаційної сфери. Пасажні візерунки, арпеджіо, обігрування, подвійні ноти, прийоми розшарування викладу, підголосковість та ряд інших засобів оздоблюють та збагачують мелодію-першоджерело. Методи фактурних перетворень опираються на володіння виражальною специфікою баяна, бережливим ставленням до тексту-оригіналу та глибоким тлумаченням художнього задуму творів.

* + 1. Основні параметри баянного перекладення

Необхідність збереження художньо-естетичної цінності твору не заперечує його інтерпретацію. Аналізуючи мистецтво перекладення в загальному контексті різновидів жанру, потрібно відзначити перевагу творчого підходу з певними трансформаціями матеріалу над педантичним наслідуванням оригіналу. При перекладенні фортепіанних творів необхідним є підбір виконавських прийомів, що компенсували би відсутність конструктивних можливостей інструмента-оригіналу та підкреслювали виражальні особливості баяна. При виконанні перекладень часто виникають дискусії щодо виконавських спроб максимально наблизитись до звучання інструменту, для якого написаний оригінал. Однак, для баяна притаманне самобутнє тембрально-фонічне забарвлення, яке по-новому відкриває твір (зокрема педаль можна відтворити прийомами міховедення - тремоло, рикошет). Знання можливостей інструмента і творчий підхід сприяють для повноцінного відтворення мистецьких шедеврів при перекладенні. Окремою ланкою у системі баянних перекладень є принципи тембрового регістрування, де постає питання основного критерію - наслідування «інструмента-оригіналу», або відтворення художнього образу індивідуальними мовними засобами, притаманними «інструменту-реципієнту».

Основною вимогою при виборі відповідного виконавського прийому переважає той, за допомогою якого виражальні особливості баяна виявляють основний композиторський задум конкретної побудови. Наприклад, необхідно враховувати, що на відміну від фортепіано з «однорідним» тембром усієї клавіатури, права та ліва клавіатура баяна тембрально відрізняються (йдеться про тембр фортепіано як інструмента). Великі піаністи, завдяки майстерності звукоутворення, відображають найрізноманітніші темброві нюанси. Тому при виконанні фортепіанних транскрипцій, для збереження музичної цільності однорідні фактурні пласти повинні виконуватися на одній клавіатурі.

Невід’ємною частиною репертуару баяністів є поліфонічні твори, перекладення яких вимагає проведення певного голосу на одній з клавіатур, для уникнення тембрального «шва». У виняткових ситуаціях, коли фактично неможливе виконання однією рукою, перехід має бути максимально непомітний. При перекладенні органного твору інколи можна змінити октаву у будь-якому голосі. Такий прийом зумовлений фактором, що органний педальний басовий голос, за рахунок свого регістру, звучить тихо та не глушить мелодію.

Принцип звукоутворення на баяні побудований таким чином, що повітряний стовбур рівномірно розподіляється на усі відкриті клапани, тому нижній голос приглушуватиме інші глоси. Шляхом перенесення баса на октаву вище, виконання партії лівої руки стає більш комфортним в аплікатурному співвідношенні, тому що на вибірній системі доступніше виконання нижнього голосу, ніж при компонуванні вибірної системи та двох басових рядів. Однак даний приклад транспонування нижнього «педального» голосу є скоріше винятком ніж закономірністю. Ноти, записані в органних творах на нижній стрічці для педалі, звучать на органі октавою нижче, тому необхідно виконувати їх на баянних басах, або в нижньому регістрі вибірної клавіатури.

У залежності від складності твору (фактура, тип викладу, поліпластовість, діапазон), якщо оригінальний текст виконується на баяні без значних адаптувань, то досить часто звучання не повністю відповідає тембровим регістрам, фактурі, виражальним можливостям органа.

Щодо базових принципів у процесі перекладення творів для баяна, варто виділити наступні:

* збереження інтонаційно-ритмічної сутності голосоведіння оригіналу;
* збереження основного мелодично-гармонійного змісту усіх фактурних компонентів матеріалу;
* збереження основи темпометроритмічної організації музичного твору;
* переосмислення окремих виражальних засобів у проекції на специфіку баянного звучання;
* спрощення викладу окремих фактурних фрагментів з метою досягнення фізіологічної зручності виконання на баяні;
* прагнення до створення у баянній версії твору звучності, акустично відповідної темброво-фонічним характеристикам оріструментів-оригіналів; фонічної перспективи співвідношення фактурних компонентів, характеристики артикуляційно-штрихових аспектів, концепції розкриття ритмодинаміки мелодичних побудов у контексті мікро та макроінтонування тощо.

У такому блоці основних принципів перекладення застосовуються такі відповідні технічно-виконавські прийоми:

* застосування специфічних прийомів баянного виконавства для створення ефекту масштабної оркестрової звучності;
* переосмислення семантики артикуляційно-штрихової палітри з проекцією на органічні задатки баяна;
* використання принципів мікро та макроінтонування як способу розкриття раціональності вертикальних та мелодичних структур при перекладені творів;
* детальне коригування низки нюансів, зокрема штрихів, аплікатури та специфічних виконавських прийомів з урахуванням природи звукоутворення на баяні.

Щодо вільного і «строгого» підходу до перекладення твору, то обидва варіанти широко застосовуються в практиці баяністів. Поширеною є практика, що вільними перекладеннями займаються виконавці з композиторськими задатками. Про перекладення, приближені до авторського тексту та їх особливості, пише Ф. Ліпс у статті «О переложениях и транскрипциях»: «Досить часто ми виконуємо твір з фортепіанних або органних нот, не змінюючи в оригінальному тексті абсолютно нічого, - в такому випадку перекладення буде особливим типом творчої інтерпретації, коли художній образ твору розгортається за допомогою інших виражальних засобів. Редакторським коригуванням підлягатимуть аплікатура, штрихи тощо» [126, с.87]. При підборі твору для перекладення потрібно враховувати основні фактори - збереження естетичної сутності художнього образу, а не орієнтуючись лише на той факт, наскільки зручно та просто твір адаптується для баяна.

Спеціалісти перекладення вважають, що при роботі з будь-яким музичним твором необхідно враховувати домінуючі виражальні засоби (мелодія, гармонія, ритм), які не повинні змінюватися для збереження образного змісту. Оскільки мелодія є основним засобом вираження ідейно-емоційного образу, її звуковисотність та метро-ритмічна організація найбільш сталі при перекладеннях. Стосовно фактури, динаміки, тембру, штрихів допускаються певні варіювання, обумовлені збереженням основного композиторського задуму.

М. Давидов умовно розділяє елементи музичної мови на: а) відносно стабільні, які не повинні змінюватися в процесі перекладу; б) рухливі елементи, які можуть помірно змінюватися у процесі перекладення [55].

В загальному контексті музичного твору та з урахуванням історичного фактору, перша сформована група виражальних засобів є більш сталою, адже гармонія, ладове мислення та метро-ритм утверджуються в музичній практиці протягом століть. Основні елементи музичної мови, залежно від епохи, стильового спрямування створюють той чи інший музичний образ, що впливає на людську свідомість, викликає певний емоційний стан.

Зміна фактури, тембру, артикуляції агогіки та інших «рухомих» засобів, також впливає на емоційну сферу виконавця та слухача. Однак їх особливість полягає у тому, що вони виражають не лише ідейно-образну суть твору, а й інтерпретаторське трактування. В залежності від вдало підібраної виражальної палітри, переклад (як і саме виконання) може відповідати авторському задуму, або, при відсутності цього факту - недостовірно передавати зміст твору.

Виходячи з композиторського задуму, на конструктивні та темброво-виражальні можливості музичних інструментів - регістрові, темброві, технічні; динамічні, фактурні, агогічні, штрихові, теситурні, тощо), автор вибирає тип перекладення.Комплекс художньо-виражальних можливостей музичного інструмента, що залежить переважно від специфіки звукоутворення, визначає відповідність, рівень наближеності перекладення до оригіналу.

Завдяки багатогранності інструментальних засобів відтворення, одна і та ж мелодія, залежно від задуму, може презентуватися у різних аспектах звучання: більш або менш виразно на фоні загального звучання фактурних компонентів в різних інтерпретаціях: ніжно, напружено, декламаційно, наспівно тощо. Зміна тембру урізноманітнює забарвлення звучання в цілому. Використання варіантів інструментальних засобів та можливостей при перекладенні повинно бути скероване на створення в нових інструментальних умовах такої образної палітри, як у композиторському задумі оригіналу.

Зважаючи на той факт, що всі музичні інструменти мають низку відмінностей за своїми виражальними можливостями, в процесі перекладення необхідно шукати зв’язок між ними за різними параметрами: за загальними музично-естетичними закономірностями, за способом звукоутворення, за темброво-виражальною палітрою тощо.

В процесі перекладення відбувається збагачення тембральної палітри певного інструмента виражальними засобами. Також розкриваються нові художньо-виражальні можливості притаманні специфіці баяна-акордеона. Таким чином перекладення розглядається як різновид творчої інтерпретації – інтерпретації за допомогою інструментальних засобів. Зокрема перекладення, будучи частиною музично-творчого та виконавського процесів, характерне поєднанням двох основних завдань:

1) переосмислення засобів відтворення музичного образу, що випливає зі зміни темброво-інструментальних умов;

2) підлаштування фактури твору до можливостей звукоутворення та технічних ресурсів інструмента – реципієнта.

У різних стильових напрямах інструментальної музики функції тембру не тотожні. Основна з причин варіантності функцій тембру полягає у вагомості його в процесі формування музичного образу. Для творчості Й. С. Баха притаманне мистецтво контрапункту. Композитор не пов’язував свої задуми з конкретним їх тембровим наповненням. Великий майстер тлумачив інструмент багатогранно, в тому числі як оркестр, без ідентифікації тембрової палітри саме клавіру. Тенденцію клавірної «універсальності» виявляємо також у композиторів пізніших періодів – у Л. Бетховена, Ф. Ліста, П. Чайковського тощо.

Твори романтиків та імпресіоністів характеризуються посиленням впливу на музично-художній образ темброво-інструментального фактору: К. Дебюсі, М. Равель, О. Скрябін, Ф. Шопен, С. Рахманінов. Щодо значення тембру як формотворчого елементу музики висловився Б. Асаф’єв на прикладі творчості Г. Берліоза : « Його голосоведіння – своєрідна поліфонія, яка бере витоки не з абстрактно архітектонічних, а з конкретно-тембрових джерел» [6, с.49].

При виборі твору для перекладення важливим є врахування основної вимоги щодо коректності творчого результату – збереження художнього образу оригіналу. Керуючись основним критерієм художньої цінності перекладення, можна виокремити два типи. До першого - належать твори, тембр яких настільки невід’ємний від художнього образу, що зміна інструмента, або навіть штриху призводить до викривлення композиторського задуму. Другий тип - твори, де тембру не належить яскрава формотворча функція. При перекладенні змістовно-виражальний арсенал відкривається іншими інструментальними засобами, постає в новому аспекті свого звучання.

В наш час для баянного виконавства притаманне активне поширення творів композиторів – представників барокового стилю XVII – XVIII століття. Вагомим фактором при виборі твору для перекладення є спорідненість звучання та принципу звукоутворення. Найбільш наближеними інструментами за цими параметрами вважаємо орган та баян. Саме перекладення органних творів Й. С. Баха, Й. Пахельбеля, С. Франка складають вагому частину баянного репертуару. В таких перекладеннях органної музики на баян перелік спеціальних прийомів, спрямованих на збереження органного звукового забарвлення переходять від одного інструмента до іншого. Органні твори у баянному виконанні набувають оригінального, неповторного забарвлення. Завдяки можливості виконання органного репертуару баян виконує функцію «портативного органа».

Перекладення з інструментів характерних іншою тембровою специфікою вимагає більш уважного пошуку виражальних еквівалентів, та вдалого поєднання їх з фактурним пристосуванням. При баянному перекладенні фортепіанних творів принциповим є ретельне переосмислення штрихів для досягнення рівноправного звучання на баяні. Перекладення зумовлює врахування таких факторів: індивідуальність тембру, його органічний зв’язок із загальним інтонаційно-звуковим комплексом.

В сольно-інструментальній музиці основним чинником цілісності образу є комплекс виконавських засобів. На відміну від оркестрової музики, у сольній тембр займає позицію однієї зі складових загального виражального арсеналу. У процесі створення музично-художнього образу домінує інтерпретаційне інтонування, що охоплює динамічні, штрихові та агогічні видозміни. Даний комплекс переважає при виразному виконанні, на відміну тембрального індивідуального фактору. При сольному виконанні художньо-виражальні можливості інструмента відкриваються значно ширше та повніше як при оркестровому.

Отже, проаналізувавши основні тенденції та рекомендації перекладення для баяна, можемо визначити кілька головних параметрів: збереження художнього композиторського задуму; важливість творчої інтерпретації першоджерела при створенні перекладення. Необхідним є врахування тембрової специфіки; велике значення має ступінь спорідненості звукоутворення інструмента-оригіналу та інструмента-реципієнта. Невід’ємною складовою є конструктивні технічні та виражальні можливості інструментів - регістрові, темброві, динамічні, фактурні, агогічні, штрихові, теситурні, тощо; підбір виконавських прийомів, що компенсували би принципи звукоутворення інструмента-оригіналу.

РОЗДІЛ 2

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ФОРТЕПІАННИХ ТА ОРГАННИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА

2.1. Принципи відтворення фортепіанної звуко-виражальної палітри у перекладеннях для баяна

В першій половині ХХ століття – у період становлення українського професійного виконавства на баяні – розпочалось регулярне видання навчальних посібників, що складались з баянних перекладень та транскрипцій. Звернення авторів перекладень для баяну до творчості українських класиків відкриває нові обрії їх виражальних можливостей та підкреслює їх національну ґенезу. Музичний доробок видатних українських композиторів, як згаданого періоду - Л. Ревуцького, А. Кос-Анатольського, М. Колесси, так і творців ХІХ ст. М. Лисенка та М. Калачевського, став основним матеріалом для перекладень іншими музикантами. В цих артефактах спостерігаємо гармонійне поєднання стилістики авторського першоджерела і тембрових та технічних вимог перекладень для баяну.

Виконавці на народних інструментах здавна звертались, зокрема, до творчості Миколи Лисенка. Перекладення його творів для оркестру українських народних інструментів («Фантазія на дві українські теми», «Запорізький марш», «Елегія», «Баркарола», увертюра до опери «Чорноморці», Друга рапсодія «Думка і шумка» для цимбал та оркестру народних інструментів, романси «Огні горять» та «Безмежнеє поле») збагачують та розширюють їх репертуар. Здійснені також перекладення для окремих інструментів - баяна, бандури, сопілки та цимбал.

При перекладеннях для баяна, жанрова специфіка та коло ліричних образів, побутових сцен, драматичних сюжетів, народних святкувань переважно краще сприймались ніж перекладення концертних віртуозних масштабних полотен. Д. Кужелєв відзначає: «якщо поглянути на перекладення творів М. Лисенка з точки зору доцільної селекції, то очевидні переваги органічності матимуть, насамперед, п’єси з яскравою народно-жанровою складовою. Це той матеріал, інструментально-темброва модифікація якого спирається на притаманні народній творчості засоби виразності (мелодичні, ритмічні, фактурні тощо), викликаючи асоціації з образами народного музикування у його безпосередній формі» [116, с.50].

Про деталі виконавства творів Лисенка на народних інструментах Д. Кужелєв пише: «Етнічний колорит тембрів народних інструментів увиразнює фонічну семантику та посилює фактор «національного координату» у творах митця» [116, с.52]. Щодо феномену «національного координату» цікаву думку висловлює І. Земцовський: «Тембр уособлює звукоідеал кожної етнічної культури, національні особливості інтонування…» [79, с.890].

Опираючись на думку Земцовського щодо етнічного «звукоідеалу» можна відзначити, що перекладення творів М. Лисенка, зокрема для баяна, характерні глибоким вираженням фольклорної ґенези оригіналу у творчості композитора. При використанні тембрової палітри класичних інструментальних зразків він намагався відтворити народно-інструментальне мистецтво, оперуючись відповідною звукозображальною системою. Мовно-виражальний комплекс поєднує сталі принципи романтичної та фольклорної традиції. Це проявляється у гармонії, фактурі, формотворчих прийомах тощо. Інтерпретація українського мелосу, народно-пісенних та інструментальних музичних зразків у творчості композитора гармонійно поєднана з традиціями західноєвропейської музики.

Кожен інструмент репрезентує творчість митця через призму своєї індивідуальної тембральної палітри в межах власних конструктивних та виражальних можливостей. Баян, зокрема, завдяки своїй інструментальній наспівності, вдало передає багатство емоційних відтінків та підкреслює романтичну «стихію» у творчості композитора. Підбір системи виражальних засобів (на прикладі «Елегії») - декламаційний тип мелодики, патетична інтонаційна випуклість, що асоціюється з емоційним вербальним монологом, розгорнуті фактурні пласти, октавні дублювання теми на кульмінаціях, пульсуючий акомпанемент, імпульсивний динамічний розвиток тощо, ідентифікують романтичні риси композиторської мови митця.

М. Лисенко часто звертається до фортепіанних мініатюр, які були поширеним жанром у романтиків, де теми кохання та суму, піднесення та розпачу розгортаються одночасно наповнено та витончено («Сумний спів», «Розлука», «Момент розпачу», «Журба»). Саме ці думки підтверджує О. Фрайт у статті «Стильова гетерогенність фортепіанної музики М. В. Лисенка»: «Вплив західноєвропейського романтизму з його тяжінням до тонкого відтворення розмаїтих відтінків почуттів, особистих переживань, з поетизацією забутих жанрів відчутний у низці творів Лисенка, зміст яких конкретизовано за допомогою програмних вказівок у романтичному дусі…» [248, с.197].

У баянних перекладеннях фортепіанних мініатюр Лисенка, романтичний образ першоджерела вдало трансформується у темброво-виражальній палітрі баяна. Оскільки для неї є характерним багатство сонорних відтінків через використання тембрових регістрів інструменту та наспівна природа звукоутворення, баянні перекладення вигідно відтворюють звукообраз та композиторський задум творів.

Показовим прикладом високохудожніх перекладень творів Лисенка для баяна є «Елегія» у двох виданих перекладеннях Л. Горенка та М. Різоля. Автори переносять композицію у нові тембрально-інструментальні умови баяна. Їй характерне мелодійне багатство та глибока емоційність з елементами драматичного сплеску в кульмінаційних епізодах. «Елегія» в оригіналі насичена проникливою, прихованою патетикою, має виразні ознаки, притаманні для фортепіанного твору: витримані педальні послідовності, рельєфність фактури та звукозображальних колористичних поєднань. Романсовий звукообраз мініатюри пронизаний фольклорними елементами (насичені експресивні інтонування кульмінації).

Розглянемо та порівняємо особливості перекладення Л. Горенка та М. Різоля у хронологічній послідовності. Першим був створений переклад Л. Горенка у 1959 році. Маже до останньої чверті ХХ століття баян та акордеон мали переважно тільки готову басо-акордову систему у лівій клавіатурі. Цей факт був одним з домінуючих при підході до трансформації музичного матеріалу. Автор пристосовує оригінальний текст до технічних можливостей конструкції баяна того часу. Оскільки басо-акордова система надає можливість виконання готових акордів та басів, для партії лівої руки протягом усього твору відведена акомпануюча функція при повному збереженні пульсації оригіналу, з винятковими вставками басових ходів (т.т. 11, 20, 35, 44).

Басо-акордовий супровід має свою особливість, яка проявляється у тому, що при натисканні однієї кнопки звучить повний акорд (мажорний, мінорний, септакорд, зменшений септакорд). Застосування цієї конструктивної системи при перекладенні акомпануючої лінії має переваги та недоліки. Перевага є у значному фізіологічному спрощенні виконання, адже одна кнопка відтворює 3-4 звуки. Однак, в оригіналі супровід в «Елегії» представлений здебільшого у вигляді одноголосних басових ходів, інтервальних послідовностей (пустої квінти, закличної кварти, зменшених інтервалів), акордів. Такий виклад супроводу (в оригіналі) передає елегійний характер твору та глибину композиторського задуму. При перекладенні партія лівої руки ускладнюється і дещо втрачається прозорість та настроєвість побудови.

Зважаючи на такі особливості, Л. Горенко переносить з партії лівої руки в праву весь нотний текст перших тактів твору (т.т. 1-4), задля тембральної єдності та збереження прозорості вступу. У процесі розгортання музичної думки спостерігаємо поступове чергування поліфонічних та гомофонно-гармонічних побудов, фактура збагачується октавними дублюваннями, з’являються різні мелізми тощо. Підголосковий тип багатоголосся вказує на фольклорно-пісенну ґенезу твору. Збагачену таким чином мелодичну лінію (т.т 11-16, 22-28, 30-42, 56-24.) автор відокремлює у партію правої руки, створюючи єдиний тембральний колорит у правій клавіатурі.

Враховуючи особливості природи звукоутворення фортепіано, Л. Горенко при перекладенні скоротив тривалості витриманих акордів, які виконують фоново-гармонічну функцію (13-14, 27-28, 38, 51 т.т.). Такі зміни обґрунтовуються поступовим затиханням фортепіанного звуку при зменшенні коливань струни. Без скорочення тривалостей акомпануюча лінія обтяжувала би та приглушувала би мелодію. Це зумовлено інструментальною конструкцією баяна, де динамічне виділення з фактури певного голосу є неможливим.

Така особливість звучання інструменту враховується також при нашаруванні витриманих звуків з ферматами у фортепіанних творах. Таке фонічно-обертонове звучання з поступовим затиханням не надається до ідентичного технічного відтворення на баяні (т.т 25, 29,49, 51). Щоб уникнути загального перенасиченого звучання, після першої фермати необхідно використати «мікрозатихання» за допомогою прийомів міховедення. Друга ж фермата повинна відповідати динамічному рівню, нижчому на один чи два відтінки від першої. Такі інструментальні особливості баянного виконавства автор відображає, вказуючи мікродинаміку у відповідних текстових фрагментах.

Л. Горенко намагається наслідувати оригінальну педалізацію, заліговуючи бас та три або чотиризвучні акорди. В «Елегії» автор перекладення обмежується використанням одного баянного (тембрового) регістру задля наближення до фортепіанної регістрової однорідності. Зазвичай, урізноманітнення музичного матеріалу за допомогою регістрів є поширеним у баянних виконавців та композиторів, оскільки така індивідуальна можливість баяна допомагає збагатити тембральну палітру твору та підсилити певні емоційні рівні. В даному випадку – потреби в урізноманітненні тембрів немає. Урізноманітнення тембрів, характерне для баяна, не має декларативних рекомендацій та використовується з орієнтацією на індивідуальне трактування та інтерпретацію твору.

Специфіка перекладення також залежить від ступеня розвитку конструкції інструмента. При аналізі перекладень Л. Горенка розглядаємо конструктивні умови ще не удосконаленого баяна. Пристосування автора до відносно стислих виражальних можливостей інструмента вимагає і належного рівня творчої винахідливості. Плідно працюючи над баянними перекладеннями для готово-вибірного баяна, автор дає багато цінних методичних рекомендацій виконавцям перекладень. Л. Горенко у вступному слові до видання обґрунтовує окремі деталі роботи з первинним текстом, що впливають на передачу художнього змісту твору, особливо зосереджуючись на питаннях педалізації.

У згаданій праці детально розглядаються основні різновиди позначення педалі - тривалість педального звучання, взяття педалі, зняття педалі, напівпедаль, поступове зняття, тремолююча педаль. Автор стверджує, що тривалість педалі мусить чітко відтворюватись у творах для баяна та відзначає велику роль тонкої педальної градації. Л. Горенко також дає рекомендації щодо поєднань готових баянних акордів у лівій клавіатурі. Наприклад, оскільки баянний домінантсептакорд звучить з пропущеною квінтою, повний домінантсептакорд звучатиме при одночасному натисканні на лівій клавіатурі баяна мажорного тризуку і домінантсептакорду. Щоб утворити секундакорд, необхідно взяти бас у позиції септими, а мажорний акорд від основного тону тощо. Такі схематичні вказівки полегшують перекладацький процес та дозволяють якнайбільш повно передати оригінальну гармонічну палітру. Так як у творах сучасних композиторів зустрічаються складні гармонічні поєднання, виконання їх на баяні з готово-вибірною конструкцією можливе лише за принципом комбінування різних акордів.

У перекладеннях для баяна прослідковується як романтичне, так і фольклорне начало. Завдяки властивій для баяна надзвичайній мелодійності та інструментальним «виспівуванням», що зумовлені звукотворними чинниками, комплекс душевно-емоційних поривів у «Елегії» передається випукло та наповнено. Можливість довільного оперування прийомами міховедення дозволяє баяністам надзвичайно філігранно та детально конструювати мікродинамічну архітектуру.

Друге перекладення твору Лисенка створив М. Різоль у 1985 році. Вирішальним фактором, що спричинив відмінності між цим і вище розглянутим перекладенням, стало удосконалення деяких характеристик конструкції інструмента, а саме поява та поширення готово-вибірної системи у лівій клавіатурі. Еволюція конструкції баяна відкриває для виконавців та композиторів нові можливості, в тому числі і в жанрі перекладення. Завдяки вибірній системі можливим стає найповніше відтворення фортепіанної фактури на баяні.

М. Різоль зробив трансформацію твору максимально наближуючи його до оригіналу (не спрощуючи фактурний матеріал), що спостерігаємо у більшості баянних перекладень (до появи нового інструментального механізму). Якщо у перекладенні Л. Горенка відбувається чітке виокремлення акомпанементу в партію лівої руки, а решти музичної тканини у партію правої, то у М. Різоля фактурний пласт «переплітається».

Звучання правої та лівої клавіатур баяна має більш виражені темброві відмінності, на відміну від однорідного тембру фортепіано (у регістровому діапазоні «Елегії»). У пропонованому перекладенні, своєрідне темброве різноманіття підкреслює драматичний настрій твору. Автор відділяє у партію правої руки мелодію, а фонові гармонічні інтервали - у партію лівої (1-4 т.т.). Завдяки конструкції інструменту у вступі створюється тембровий діалог, що з подальшим розгортанням тематичного матеріалу поступово фактурно збагачується та розширюється. Автор рівномірно розподіляє фактуру між клавіатурами, де підголоски плавно переходять то в один то в інший тембровий відтінок баяна (5 – 12т.т.).

Підхід до кульмінації твору супроводжується багатоголосним нагромадженням, розширенням звукового діапазону та загальним динамічним напруженням (13 т. з затакту). Задля підсилення потужності звучання, Різоль застосовує перемикання з вибірної системи на готову басо-акордову. Звуковисотний рівень баянного баса на готовій системі приблизно відповідає рівню контроктави на вибірній системі. Однак є значна їх відмінність, яка полягає у наповненості та барвистості звучання «готового» басу, що зумовлено конструктивними особливостями. Окрім басового підсилення, перехід на готову систему необхідний для фізіологічного спрощення акомпануючої лінії, діапазон якої розгортається більш як у три октави. Через відсутність зорового контролю баяніста над лівою клавіатурою інструмента, надзвичайно складним є виконання тексту з надто великими стрибками. Після кульмінаційного відпруження звучить тема зі вступу, прикрашена квінтоллю (з 25 т.). Автор знову повертається до вибірної системи, яка своїм м’яким звучанням зберігає образну прозорість та вишуканість.

Штрихова палітра відіграє важливу роль у трансформації музичного тексту при перекладенні з одного інструмента на інший. Підбираючи доцільні штрихи, необхідно враховувати конструктивні особливості інструмента. Фортепіанна педалізація є поширеним питанням при створенні та виконанні пропонованого жанру. Розглянувши перекладення «Елегії» бачимо, що і Л.  Горенко і М. Різоль заліговують акомпануючу лінію задля максимальної зв’язності.

У багатьох перекладеннях фортепіанних творів можна зустріти «імітування» педалі за допомогою незначного подовження тривалостей нот, що відповідають за основу гармонічної функції. У разі відсутності в нотному тексті таких авторських вказівок (залігування та подовження нот), високопрофесійний виконавець сам інтуїтивно дотримується таких прийомів відтворення звучання педалі. За тим самим принципом залігування, автори намагаються наблизитися до властивої для фортепіано міжзвукової обертонової зв’язності. Імітуючи молоточкову ударність фортепіано, за допомогою штрихової градації можна виокремити із загального звукового потоку нотні «вкраплення» на витриманому гармонічному фоні (16, 22, 31 т. т., переклад М. Різоля).

Отже, темброві особливості баянного звучання перекладень Л. Горенка та М. Різоля не змінюють характеру твору, а радше доповнюють та розкривають його багатогранний емоційний спектр. Образно-виражальні можливості баяна вигідно підкреслюють основну лірико-патетичну лінію твору. Романтичні композиції у перекладенні для баяна, такі як «Елегія», набувають особливої емоційної виразності звучання завдяки природній наспівності інструмента. Можливість музичного увиразнення мікродинамічним «диханням» інструмента надає композиції особливого драматичного насичення. Виконання на баяні творів, де на професійному рівні розкриваються романтичні тенденції в інтерпретації фольклорних джерел, увиразнює феномен національного виразового комплексу у доробку українських класиків.

Л. Горенку належить багато перекладень для баяна з готовою басо-акордовою системою у лівій клавіатур - «Елегія» М. Лисенка, «Канон» Л. Ревуцького, «Ноктюрн» М. Калачевського, «Прелюд» А. Кос-Анатольського та «Коломийки» М. Колесси.

Розглянемо ще одне перекладення фортепіанного твору для баяна Л. Горенка – «Ноктюрн» М. Калачевського. За образністю та емоційним настроєм, фортепіанна творчість композитора характерна інтимністю, глибиною почуттів, витонченим відображенням внутрішніх переживань. М. Калачевський застосовує принцип імітаційного розвитку музичної тканини, що за стильовими рисами наближується до фортепіанної творчості композиторів-романтиків. Відчутний також зв’язок творчості М. Калачевського з життям народу та його фольклором. У пісенному типі мелодики, проникливому ліризмі та фактурних принципах помітна наближеність до українського побутового романсу.

Серед відомих фортепіанних творів виконавці часто звертаються до «Ноктюрну» Михайла Калачевського, випускника Лейпцигської консерваторії, зі спадщини якого залишились тільки нечисленні зразки камерно-вокальної, фортепіанної музики та відома «Українська симфонія». Зрілий романтичний стиль, засвоєний композитором в роки навчання, своєрідно відображається у його художньому світогляді, що спирається на українські фольклорні джерела. Тричастинна форма твору передбачає контраст між середньою та крайніми частинами, тим самим створюючи багатогранний, насичений емоційний образ. Мелодика крайніх епізодів Ноктюрну характерна багатством мелізмів та розмаїттям ритмічних фігурацій (квінтолі, тріолі, секстолі та їх послідовності), що «оспівують» опорні звуки і надають мелодії об’ємності та рельєфності. Імітаційні переклички цих фігурацій в різних голосах створюють наскрізність музичної тканини твору.

Поліфонізована фактура підголоскового типу, що характерна для народної пісенності, при виконанні на баяні звучить надзвичайно проникливо та виразно. Як згадувалось раніше, при перекладенні фортепіанних творів для баяна поширеним є прийом вкорочення витриманих тривалостей у підголосковій лінії, що використовується задля імітації природного фортепіанного стишення звуку. Застосування авторами таких текстових змін залежить від образного змісту твору-оригіналу. В Ноктюрні Л. Горенко не скорочує тривалості, надаючи підголоскам наповненості та певної динамічної «незалежності». В даному випадку конструктивна особливість баяна, що унеможливлює динамічне виділення певного голосу із загального фактурного пласту, надає звучанню насичення тембральними барвами та дещо драматизує.

Збільшення драматичної напруги також додають секстолі, які Л. Горенко при адаптації нотного тексту до виражальних умов баяна з басо-акордовою системою переносить у басову партію (6, 25, 50, 55 т.т. варіант для баяна). Нагадаймо, що басова система баяна за звуковисотним рівнем орієнтовно дорівнює великій октаві. Дана ритмічна фігурація в оригіналі представлена як мелодичний хід у межах малої октави та відповідає більш витонченому звукообразу. Цього ж питання образних змін стосується і акомпонуюча басо-акордова лінія з готовими повними акордами, які заповнюють подекуди прозоре звучання певних інтервалів у супроводі. Подібний фрагмент бачимо у середньому епізоді, більш жвавому та схвильованому. Шістнадцяткові пульсації у партії правої руки автор залишає без текстових видозмін. Однак, такі мимовільні авторські коригування емоційної палітри твору, в даному випадку не змінюють його, а радше додають патетичного підсилення. Враховуючи такі звуко-зображальні трансформації, Ноктюрн у перекладенні для баяна набуває особливого, індивідуального звучання.

Творчість Л. Ревуцького також не залишилася поза увагою авторів перекладів для баяну. Учень М. Лисенка, Л. Ревуцький перейняв від свого наставника тяжіння до народного мелосу. На формування художніх смаків композитора, що згодом стали джерелами власної творчості, впливали також вподобання романтичної музики. Любов до романтичних фортепіанних мініатюр з інтимною лірикою та образно-пейзажною тематикою укорінилася у творчості митця.

Розглянемо «Канон» Л. Ревуцького у перекладенні для баяна Л. Горенка. Як відомо, канон – це поліфонічний твір, у якому послідовно у всіх голосах проводиться одна й та ж тема без будь-яких змін аж до моменту кадансування. В цьому творі автор будує розвиток музичного образу таким чином: від ніжного, дещо сумного звучання теми в першому проведенні до рішучого, сповненого оптимізму і сили, - в кульмінації. У тритактовому вступі основна увага має бути приділена наспівному звучанні баянного баса і м’якому звукоутворенні у партії правої руки. Щоб показати котраст вступу і першого проведення теми, Л. Горенко коригує динамічними відтінками перші 3 такти, які мають звучати рішуче, енергійно, з піднесенням. Напрям зміни міховедення автор позначає в середині такту перед басом сі-бемоль, щоб сам канон розпочати з міхового розжиму (2 т.). Непрофесійне проставлення виконавцем (або перекладачем) точок зміни напрямку міховедення може перервати потік голосоведення та змінити образно-емоційний зміст твору.

Диференціювання голосів у фактурному полотні на баяні досягається за допомогою штрихової градації. Тому автор рекомендує тему грати штрихом *legatissimo*, а імітацію в другому голосі – *non legato*. При перекладенні для баяна, основна складність підбору штрихової палітри для канону полягає в тому, щоб не порушуючи вказаного автором оригіналу фразування, яскраво виділити канонічні проведення. Перекладення акомпанементу здійснюється при адаптації оригінальних гармонічних ліній в межах системи готових баянних акордів лівої клавіатури. Для досягнення якнайбільш точної наближеності звучання автор використовує поєднання різних акордових комбінацій – зменшеного септакорду та мінорного тризвуку, мажорного та мінорного тризвуку (5, 8, 20, 36 т.т.).

Складність відтворення партії лівої руки полягає у пристосуванні до фізіологічно незручних стрибків та одночасного взяття двох акордів, що на відміну від фортепіанного виконання позбавлене зорового контролю. Такі особливості досить часто зустрічаються при перекладеннях для баяна, особливо творів романтиків та неоромантиків, адже їм притаманний тип фактурного викладу з охопленням дуже широкого інструментального діапазону. Починаючи з 19 такту, імітація теми проводиться в лівій руці, а супровід виконується одночасно і в лівій і в правій. Така голосова ротація між клавіатурами ускладнює принцип рельєфної динаміки виконання. За допомогою штрихової зв’язності автор виокремлює та об’єднує тематичне переплітання між клавіатурами.

Штрихова диференціація при виділенні голосів з фактурного пласту є незамінним прийомом при перекладенні поліфонізованого нотного тексту для баяна та його виконанні. Після драматичної кульмінації (28 – 38 т.т.) з октавними дублюваннями та рясними басовими перекличками наступає емоційне відпруження. В останньому проведенні теми, м’якому артикуляційно та динамічно, автор вказує вже не зв’язний штрих а *marcat*o, що у баянному звучанні набуває рис епілогічності.

Басові ходи перед кодою (в оригіналі в малій та великій октаві) автор «полегшує» у масивності звучання штрихом *non legato* та епізодичними вкороченнями тривалостей, що зумовлено звуковисотним рівнем баянних басів - велика/контроктава (в залежності від якості інструмента). Весь мелодичний рух спрямований до кадансового квартсекстакорду *b-moll* (50 т.). Перші чотири акорди в партії правої руки автор «наповнює» вказуючи штрих *portato*, що створює ефект підготовлення стрімкого пасажу перед тонікою. Завдяки можливості оперування звуковим потоком, виконуючи останній акорд під ферматою баяністи зазвичай створюють мікродинамічну звукову арку, яка залишає відчуття таємничого відголосу.

При аналізі та порівнянні прийомів перекладення фортепіанних творів для «готового» баяна, відзначимо основні його параметри: збереження художнього задуму та образно-виражальної палітри; «відтворення» фортепіанної педалі; наслідування «обертоновості» звучання інструмента-оригіналу; вдалий перерозподіл фортепіанної фактури на баяні; збереження тембральної єдності оригіналу. Мистецтво перекладення вимагає від автора володіння широким комплексом знань та навиків. Зокрема, ґрунтовне знання принципів звукоутворення і конструктивних особливостей «інструмента-оригіналу» та «інструмента-реципієнта» і обов’язкове володіння другим. Перекладацька робота потребує поглиблення в тенденції та естетичні позиції різних стилів та епох, творчий досвід попередників та розуміння типологічних жанрових особливостей. Невід’ємним компонентом високопрофесійного рівня перекладача є талант та відчуття мистецького смаку. Проаналізувавши перекладення «Елегії» М. Лисенка, «Ноктюрна» М. Калачевського та «Канона» Л. Ревуцького можемо стверджувати, що перекладення для баяна вдало розгортають художній образ першоджерела у нових темброво-виражальних умовах.

* 1. Відтворення барокових тенденцій у перекладенні органного твору для баяна на прикладі «Прелюдії та фуги *g-moll* Й. С. Баха»

Високий рівень сучасного українського баянного мистецтва спонукав багатьох виконавців-баяністів до творчості. За останні десятиліття значно розширився арсенал оригінальних творів для баяна, однак вагоме місце серед виконавського репертуару все ж займає жанр перекладення музичних полотен з репертуару інших інструментів для баяна.

У музикознавчих працях питання баянних перекладень розглядалося неодноразово. Наукові пошуки баяністів-теоретиків зосереджувалися головно на основних принципах перекладення фортепіанних творів і частково органних. Це, насамперед, ґрунтовне дослідження М. Давидова «Теоретичні основи перекладення для баяна» [55], що окреслює базові положення цього жанру. До цього ж питання звертається Ф. Ліпс у публікації «Про транскрипції та перекладення» [126]. Основоположник львівської баянної школи М. Оберюхтін вичерпно обґрунтовує власні перекладення у анотаціях до перекладених двох збірників ДТК Й. С. Баха. У навчальному посібнику «Виконання органних п’єс Й.С. Баха на баяні» [157] автор докладно розглядає власні перекладення восьми маленьких органних прелюдій та фуг геніального кантора для баяна та аналізує вплив органного репертуару на професійне баянне виконавство.

Оскільки усі аспекти перекладення органних творів для баяна досліджені не рівномірно, постає завдання у комплексному висвітленні основних засад цього різновиду жанру. Різносторонній аналіз перекладень та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибокого розуміння ідейно-образного задуму, стильових особливостей та переосмислення тембрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору.

При перекладенні органних творів для баяна є необхідним не лише збереження, а й подекуди розширення тембрових звучань, що досягаються конструктивними можливостями інструмента. Виражальний потенціал інструмента-реципієнта відкриває «приховані» відтінки загального образу, трактуючи його через призму власної тембро-сонорної палітри. Підтвердженням такої думки є висловлювання А. Веприка: «В результаті переміщення в нові темброві умови музичне явище «оновлює» свій характер та значення; …зміна тембру нерідко стає особливим імпульсом та часто супроводжується фактурно-варіаційним розвитком музичної тканини» [32, с.21].

Перекладення для баяна налічують широкий перелік композицій, написаних для різних інструментів. У період становлення професійного баянного мистецтва і дотепер, великим попитом користуються перекладення органних творів. Оскільки вагомим фактором при перекладенні музичних полотен виступає міра спорідненості природи звукоутворення «інструмента-оригіналу» та «інструмента-реципієнта», органні твори займають суттєве місце у концертному та навчальному репертуарі баяністів. Зважаючи на той факт, що баян та орган вирізняються високою спорідненістю принципу звукоутворення, першопричиною якого є тиск повітря, при перекладенні використовується ряд спільних виконавських прийомів. У баяна під дією повітряного стовбура коливаються металеві «язички-голоси», а в органа повітря спрямовується у металеві труби. Тому відтворення органної «потужності» звукового наповнення найбільш доступним є саме для багатотембрового готово-вибірного баяна.

Виділимо основні спільні риси баяна та органа: а) баян та орган відносяться до клавішно-духової групи інструментів; б) мають темперований стрій; в) обом інструментам доступне виконання доволі довгих тривалостей. Поряд зі спільними рисами у баяна та органа є і суттєві відмінності: а) на органі виділення голосів із загального звукового потоку не є складністю, так як посилення звучання потрібного голосу проводиться шляхом використання різних мануалів та регістрів. На баяні це завдання є більш складним, оскільки тут вирішальну роль в голосоведінні відіграє артикуляційна палітра виконання, а динамічне виділення одного голосу з фактури є неможливим; б) для органа в більшій мірі властива одноплановість динаміки при кожній регістровці, а поступове посилення чи послаблення звучності є більш складним завданням.

Звучання баяна відрізняється динамічною гнучкістю і можливостями найтоншого нюансування, зумовленого прийомами міховедіння; в) регістри баяна та органа не рівнозначні. Якщо інструментальні можливості баяна як у відношенні динаміки відносно скромні, то орган має більш потужне звучання і володіє численними різноманітними регістрами. При перекладенні органних творів для баяна необхідна конкретизація у питанні регістровки. Регістри органа характерні різноманітністю відтинків діапазону, де звучання інструмента набуває відповідної прозорості або наповненості. Баянні регістри передбачають різнотемброве забарвлення звучання усього діапазону.

Органне мистецтво досягло свого найвищого розквіту у творчості старовинних майстрів – Й. Пахельбеля, Д. Букстегуде, Й. С. Баха. Їх органні твори є класичними зразками, в яких сконцентрований високий художній стиль того часу. Творчість Й. С. Баха – потужне узагальнення величезної роботи попередніх поколінь композиторів. Творча спадщина Й. С. Баха різноманітна за жанрами та формами: камерні поліфонічні мініатюри та масштабні циклічні твори з яскраво вираженою динамікою розвитку і глибоким драматизмом, багатством змісту, строгістю та досконалістю форм, що зумовило появу різноманітних транскрипцій та перекладень.

Окрім оригінальних творів, митець також працював над перекладеннями і транскрипціями полотен інших композиторів, про що писав А. Швейцер у своїй монографії: «Бах, маючи велику пристрасть до перекладень, відносився би зі схваленням до піаністів, які пропагують його органу творчість»[269, с.176 ]. Цікаву думку з цього приводу висловив один з відомих баянних виконавців Ф. Ліпс: «Напевно, Й. С. Бах не був би проти того, щоб його музика пропагувалася і баяністами. Якби баян існував в часи французьких клавесиністів – хто знає, можливо, багато творів в оригіналі були б написані не для органа, скрипки чи клавесина, а для баяна» [126, с.89].

З появою нових інструментів удосконаленої конструкції (початок ХХІ ст.) з’являються додаткові технічні можливості, що спрощують перекладення та виконання органних творів на баяні. Зокрема, регістрова палітра в лівій клавіатурі дозволяє підібрати потрібне звукове наповнення або дублювання. Найсучасніші інструменти марок *«PIGGINI», «BUGARI»* оздоблені функцією «залипаючий бас», що допомагає вирішити проблему багатьох фізіологічних труднощів. До останніх відносимо виконання на баяні широких фактурних пластів органних творів, особливо при багатоголоссі в партії лівої руки. Оскільки дане удосконалення передбачає фіксацію затисненої кнопки та витримку необхідної тривалості звуку, доступним стає одночасне виконання органного пункту та паралельного розвитку голосоведіння, незалежно від діапазону.

Для глибшого осмислення перекладення органних творів для баяна та застосування нових технологічних розробок розглянемо Прелюдію та фугу *g-moll* Й. С. Баха у перекладенні для баяна. Своєрідність звучання поліфонії на баяні зумовлена його характерними особливостями: багатоголоссям, природною наспівністю, можливістю витримати тривалі звуки з різноманітною гамою динамічних відтінків. Все це дозволяє зберегти властиву поліфонічній музиці плинність у русі голосів та рельєфність звучання. Цьому сприяє також і невелика мензура правої і лівої клавіатури, яка дозволяє охопити одночасне звучання широкого діапазону голосів.Усвідомлення філософської глибини та високої ідейно-емоційної спрямованості, опанування поліфонічної фактури вимагає від виконавця високого рівня культури, технічної досконалості та зрілості музичного мислення.

Органні прелюдії та фуги Й. С. Баха можна умовно розділити на чотири групи: ранні твори, більш зрілі, композиції веймарського періоду та останні твори. Прелюдія та фуга *g-moll* відноситься до періоду становлення митця, характеристику якого А. Швейцер подає у своїй монографії – «… у цих творах знову оживає період «бурі і натиску» раннього органного мистецтва. Прелюдії драматично жваві, іноді викладені розкидано…фуги ще часто заплутані, але в співрозмірності частин уже відчувається велич майбутніх творінь» [ 269, с. 89 ].

**Прелюдія** складається з двох частин за принципом старовинної двочастинної форми (лише в тональному плані): рух від Т до D і від D до Т. Перша та друга частини відмінні, побудовані на різному тематичному матеріалі. І в одній і в другій - основним принципом розвитку є секвенційне повторення невеликих за масштабами мотивів (висхідні та низхідні гармонічні секвенції). В кінці першої частини прелюдії з’являється інтонація теми фуги, яка виступає своєрідною аркою до матеріалу фуги і служить засобом єдності циклу. Крім того, елементи інтонацій прелюдії (трихорд – 3-ій т., або тетрахорд – 12-ий т.) із варіантними проведеннями зустрічаються і в темі фуги і в контрапункті.

Звернемо увагу на співвідношення виражальних можливостей інструментів. Оскільки звучання твору на одному органному мануалі та на одному динамічному щаблі на баяні дещо відрізняється звуковою наповненістю, для рельєфності звучання органних творів на баяні необхідно переглянути динамічний план. В оригіналі перша частина прелюдії виконується динамічно рівно та спокійно, більш різноманітним є динамічний план перекладення другої частини прелюдії. Особливу увагу потрібно звернути на фігуративно викладені гармонічні секвенції, які повторюються дванадцять разів та виконуються на одному мануалі органа. За збереженням тривалої звукової «рівності» на баяні, матеріал може звучати досить одноманітно та невиразно, тому при перекладенні необхідно динамічно виділити основну ланку секвенції і виконувати її за принципом розв’язання більш напруженого акорду в менш напружений. При кожному повторенні секвенції *f - mf* - поступове зменшення звучності (низхідна секвенція повторюється дванадцять разів). Підйом динамічної звучності, який приводить до змикання форми прелюдії припадає на D-у в основній тональності (т. 41 - 43), що приводить прелюдію до монументальної звучності в кінці частини.

**Фуга** складається з чотирьох основних проведень теми (*g-moll, d-moll, g-moll, d-moll*), які виконуються в одному динамічному пласті *f*, що випливає із самого характеру тематичного матеріалу - помпезного, урочистого, з поступовим розширенням фактури шляхом додавання нових голосів. Таким чином, при перекладенні експозиція фуги проводиться в єдиному драматургійно-динамічному плані. Наступні проведення теми у розвитковому розділі (*g-moll, d-moll, g-moll, B-dur*) виконуються з поступовим динамічним наростанням (від *р* до *f* ): встановлюється перший динамічний контраст. Композитор викладає тематичний матеріал двоголосно - чотириголосно, що підсилює динамічний контраст. Таким чином, сама драматургія експозиційного та розвиткового розділів спонукає використовувати при перекладенні співставлення сили звуку: відповідно (*f*) – (*р-f*).

Четверте проведення теми у розвитковому розділі приводить до наростання динамічного контрасту. Мажорний лад теми, її поява в басу, повний чотириголосий виклад сприяють застосуванню підсилення рівня звуку, що підкреслює масштабність та урочистість теми. Оскільки при перекладенні необхідно відтворити звукообраз оригінального інструмента, для посилення монументальності характеру фуги використовується принцип «терасоподібної» динаміки, типовий для органного звучання. Останні два проведення теми встановлюють заключну частину форми і виконуються за тим же динамічним принципом. Отже, два заключні проведення теми встановлюють наступний динамічний план – *d-moll – p*, т *g-moll – f*, що вважаємо доцільним тому, що архітектонічна будова фуги вимагає, щоб останнє проведення теми (в басу) проходило в масивній звучності, оскільки урочисте піднесення припадає на кульмінацію фуги.

Загалом, форму фуги можна окреслити як тричастинну побудову. Чотириразовому проведенню теми в експозиції відповідає п’ятиразове проведення в другій частині фуги. Аналіз тематичного матеріалу демонструє важливість утриманого контрапункту, який тричі проводиться в експозиції теми. Початок мелодичного руху утриманого контрапункту співпадає з оберненим проведенням початку теми (інша ритмічна організація). Архітектоніка та рух тематичних побудов диктує динамічний план у перекладенні цих побудов: у першій частині *f,* в другій-третій частинах при шестиразовому проведенні теми виступає контрастний динамічний план, який служить більш яскравому виділенню теми в *B-dur* та останньому його проведенню в *g-moll*.

Питання регістрування органних творів на багатотембровому баяні має особливе значення та вимагає ретельного осмислення схеми використання регістрів для відтворення композиторського задуму. Визначення і підбір регістрів також тісно пов’язаний з динамічним планом, розташуванням основної кульмінації, фактурним насиченням та можливими транспонуваннями тексту. Опираючись на згадані чинники, при тембровій адаптації першої частини Прелюдії необхідно застосувати баянний регістр «туті», який характеризується багатоголосим насиченим звучанням та повністю відповідає динамічному плану *f*. Виходячи зі специфіки звукоутворення та конструктивних можливостей інструмента, контрасти створюються залежно від сили подачі повітря при міховеденні в межах будь-якого регістру. Вершина звукового напруження припадає на 10-ий т, де в нижньому голосі з’являється тематичне ядро фуги. Для динамічного підкреслення одноголосно викладеного пасажу речетативно-декламаційного типу, друга частина Фуги розпочинається на тому ж регістрі. Змінюється регістр тільки в момент підходу до першого проведення ланки секвенцій, які вносять відповідний контраст до попереднього матеріалу. Динамічний план цієї низки секвенцій передбачає комбінацію прийомів міховедення та тембрового регістру «орган». Останньому притаманне доволі насичене звучання, однак прозоріше від регістру «туті». У заключній частині прелюдії, доцільним буде переключити регістр знову на «туті», адже наростає динамічне напруження.

Фуга характеризується більш різноманітними тембро-динамічними градаціями, де протиставлення *f - p* передбачає використання ширшої палітри тембрових регістрів, звідси насиченіше урізноманітнене регістрове забарвлення. Експозицію слід виконувати на регістрі «фагот + гобой», а поступове наростання звучності в межах цього регістру досягається завдяки почерговому вступу кожного голосу фуги. В даному розділі така сила звуку та регістрове забарвлення є достатнім для відтворення органного *mp* та відтворення динамічного плану цієї побудови.

Експозиція є менш масштабною відносно наступних частин, у яких є кульмінації (*B-dur* - розвитковий матеріал, останнє проведення *g-moll* - заключення). Початок розвиткового розділу (триразове додаткове проведення теми) звучить в оригіналі з динамікою *р*. Задля досягнення максимально прозорого звучання застосовуємо баянний регістр «кларнет + пікколо». У кульмінації другої частини фуги, в момент вступу теми в *B-dur,* ладовий і тональний контраст підтримується і регістровим контрастом – регістр «туті». Наступне проведення теми, яке створює – мажоро-мінорний світлотіньовий контраст – досягається регістром «орган». Востаннє тема проходить в тому ж регістровому пласті, що і мажорна паралель. Її повний виклад з контрапунктами створює генеральну кульмінацію, яка при перекладенні для баяна залежить від темброво-динамічної виразності, а також рівності та плавності баянного міховедення.

Таким чином контрастний динамічний план експозиції та додаткових проведень у розвитковому розділі фуги відтворено при перекладенні співставленнями тембрових регістрів «гобой + фагот», «орган», «кларнет + пікколо». У вільній та заключній частинах при триразовому проведенню теми, використовуємо регістри: *B-dur* – «туті», *d-moll* – «орган», *g-moll* – «туті».

Зазначимо відмінності темпо-агогічних параметрів прелюдії та фуги, що витікають з характеру тематичного матеріалу. Завдяки своєму імпровізаційно-фантазійному характеру, прелюдія виконується більш вільно, з підкресленням її речетативно-драматичного змісту. Фуга більш організована в темповому плані, увиразнюється її рівномірна метро-ритміка та комплементарність, що випливає з її головного драматургічного принципу. Вказані в редакції темпи розглядаємо також крізь призму їх співвідношення у старовинній музиці. Палітрі темпів барокової музики притаманна стриманість та розміреність. Оскільки тривалість звучання на баяні має певні конструктивні обмеження (розмір міху – кількість міхових «ребер»), перекладення органних творів передбачає незначні темпові градації. Помірність та «величність» органних повільних темпів при перекладенні для баяна зазнає мінімальних змін (незначне пришвидшення темпу відносно оригіналу), стає необхідною умовою виразності виконання.

Окремим важливим питанням при перекладенні органних творів для баяна є фразування та штрихи. На думку А. Швейцера «монотонна зв’язність виконання» [269, с.177] найкраще відповідає стилю  Й. С. Баха. При відтворенні на баяні органного полотна необхідно домагатися тонкого фразування. Групування однорідних штрихів та логіка фразування створює рель’єфність звучання, зворушуючи певну «застиглість» органного звучання. Оскільки принципи звукоутворення на органі та баяні окрім споріднених рис, мають ряд відмінностей, при перекладенні важливо знайти баланс між відтворенням органного звучання та «природним» баянним. Ідентичне перенесення масштабних фраз та штрихової палітри з оригіналу є неможливим, оскільки виконання таких тривалих побудов на баяні обмежується конструкцією інструмента. Для повноцінного відтворення характеру твору необхідно застосувати «дроблення» матеріалу на менші фрагменти. Важливим фактором виступає логіка метроритмічного акцентування – загальної пульсації музичного матеріалу (принцип співставлення «важкості» одних нот та «легкості» інших), що досягається шляхом введення відповідних штрихів – *marcato, portato, tenuto, leggiero, non legato.*

Окремі особливості фразування в пропонованому циклі спостерігаємо при розподілі рук в пасажах. А. Швейцер відзначає, що багато виконавців-органістів вважають проявом технічної майстерності виконання їх однією рукою, іноді навіть двома руками в октаву [269]. Перекладення для баяна, ґрунтуючись конструктивними особливостями інструмента, передбачає поділ об’ємних пасажів між двома клавіатурами, що суттєво увиразнює фразування фрагментів побудови (мотиви, фрази, речення). Йдучи за принципом запису нот композитором (групуванням) відзначимо думку А. Швейцера: «чотири зв’язані ноти трактуються так, що перша доля відокремлюється – непомітним рухом вона відділяється від інших та приєднується (за допомогою ліги) до попереднього мотиву. Скрипалі та віолончелісти при виконанні сонат Баха такі звуки виділяють за допомогою вібрато, тим самим оживляючи послідовність залігованих нот» [269, с.178]. При інтерпретації на баяні, рельєфність звучання відбувається шляхом застосування міхової артикуляції та відповідного штриха *tenuto.* Цей принцип сприяє ясності фразування пасажоподібних звукових комплексів, які складаються з окремих мотивів, або навіть субмотивів. Для збереження рівномірної пульсації та відтворення характеру такий принцип групування та фразування повинно бути збережене протягом всієї п’єси, особливо при проведенні теми. Ноти, які переривають плинність мелодії, в певній мірі «випадають» із загального потоку, і набувають відносної самостійності. В даному випадку, при перекладенні твору для баяна, велике значення має продуманість схеми прийомів міховедення. У перекладеннях органних творів для баяна одне із домінантних місць займає міхова артикуляція з використанням відповідних штрихів

Вся насиченість оригіналу «перекличками» відтворюється також за допомогою штрихової палітри. Однотипні мелодичні звороти позначаються штрихом *non legato.* Низхіднийтритоновий рух у темі (після першої групи репетицій) співпадає з аналогічним зворотом у контрапункті, але із заповненням його шістнадцятими тривалостями та ритмічним розширенням. Другій групі репетицій передує квартовий рух (тетрахорд, рух, стрибок на кварту), зустрічається в контрапункті з іншою метричною організацією, підкреслюється активністю висхідних кварт, синкопою на другій восьмій долі тощо. Спільність виражальних елементів контрапункту з темою вказують на їх споріднений емоційний характер, тому при перекладенні вони виконуються *tenuto*. Кожна дихордно-тетрахордна побудова вимагає активного акцентовано-смислового руху міху. Незважаючи на те, що контрапункт має свою виражену горизонтальну лінію, у перекладенні для баяна вона підпорядкована агогіці виконання, оскільки на баяні є неможливим динамічне виділення певного голосу з фактурного пласту.

При перекладенні органних творів для баяна важливим параметром є перерозподіл об’ємної органної фактури між баянними клавіатурами. Оскільки права та ліва клавіатури інструмента мають незначні темброві відмінності, що зумовлено конструктивними особливостями баяна, відзначимо особливості цього процесу. Специфіка баяна дозволяє завдяки більшій гнучкості рельєфного виконання тої чи іншої горизонтальної лінії (особливо теми), посилити її звучність за допомогою залучення лівої руки. В окремих випадках при передачі теми із однієї партії в другу слід використовувати засіб «з’єднання» унісонних звуків на різних клавіатурах. Наприклад, шосте проведення теми фуги у поєднанні із контрапунктом створюють насичений фактурний виклад шістнадцятими тривалостями. Виконання правою рукою цієї комплементарної побудови при перекладенні для баяна (однотембровість теми і контрапункту та через конструктивні особливості інструмента) нівелює рельєфність та не дає можливості увиразнити проведення теми. Зважаючи на це, для підсилення виразності необхідно продублювати її у вибірній клавіатурі. Аналогічне місце зустрічаємо в кінці фуги, де насичена фактура глушить верхній голос: підсилюємо заключний каданс на вибірній клавіатурі.

Актуальним питанням при перекладенні органних творів для баяна є мелізматика, яка в пропонованій прелюдії та фузі є досить обмеженою. У прелюдії зустрічається всього один мордент (на ввідному тоні перед тонікою, 4-ій т. з кінця). У фузі - аналогічні морденти, частина яких взята в дужки, що вказує той факт, де вони були внесені редактором. Морденти без дужок звучать у кадансових побудовах відповідних розділів форми, а інші різновиди мелізмів у *g- moll*-ній прелюдії та фузі Й. С. Баха не зустрічаються. При перекладенні та виконанні органних творів відтворення мелізмів іноді пропускається, що зумовлено фізіологічними особливостями виконавців та відсутністю їх в уртексті. Виписані редактором морденти також є технічно незручними, наприклад, трель у 21-у такті фуги в середньому голосі написана в дужках, при перекладенні для баяна не виконується. Морденти без дужок, що підкреслюють мелодичні звороти кадансів рекомендується відтворювати без змін.

Якісне виконання перекладення органного поліфонічного твору для баяна є неможливим без попередньо продуманої зручної аплікатури. Основне фактурне навантаження припадає на праву руку, у якій передбачається проведення двох або навіть трьох горизонтальних мелодичних ліній. Для рельєфного та виразного звучання кожної з них необхідно стратегічно уяснити аплікатурний план. Слід проаналізувати насамперед фактурний розподіл між клавіатурами, звідси - кожну горизонталь, штрихи в усіх голосах. Відповідно - проставити аплікатуру, доцільність якої випливає з плавності та природності звукового потоку. Опираючись на вище вказані пропозиції звернемо увагу на найскладніші аплікатурні моменти при перекладенні пропонованого твору для баяна.

Оскільки органні твори характеризуються багатопластовою фактурою та широкою амплітудою діапазону, при виконанні перекладення для баяна практикується вільний підхід до аплікатури. Для подолання технічних труднощів, збереження ліній голосоведіння застосовуються нетрадиційні прийоми – виконання кількох нот одним пальцем - «ковзання», підміна пальців на витриманій ноті та при переході з одного ряду в інший для збереження штрихів, «перекочування» з однієї фаланги на іншу. Використання перелічених прийомів дозволяє звільнити інші пальці та забезпечити повноцінне виконання багатоголосої фактури із застосуванням широкої штрихової палітри. Таким чином, правильно виставлена аплікатура дозволяє досягнути потрібної чіткості та виразності у кожній горизонталі. Згадані аплікатурні рекомендації не є сталими для всіх перекладень (виконавців), адже їх специфіка випливає насамперед із матеріалу оригіналу, із конструкції інструмента та індивідуальних фізіологічних властивостей виконавця.

Комплексне застосування усіх вище перелічених рекомендацій впливає на якість перекладення органних творів - збереження композиторського задуму, характеру твору та стильової ідентифікації. Перекладення оцінюється за наступними параметрами – вдалий перерозподіл фактури між клавіатурами, відтворення ліній голосоведіння, фізіологічна зручність виконання тощо. Втілення багатьох факторів залежить від майстерності та професіоналізму виконавця.

Перекладення органної Прелюдії та фуги *g-moll* Й. С. Баха для баяна та його аналіз продемонстрував основні рекомендовані параметри цього різновиду жанру. Для повноцінного відтворення образу, композиторського задуму та стильової ідентифікації необхідне визначення форми та драматургічного розвитку твору, спільних та відмінних рис – специфіку виконання твору на органі та на баяні. Розглядаючи прелюдію та фугу*g-moll* підпорядковуємось принципу, що перекладення музичних творів є в першу чергу творчим процесом, основа якого – найбільше приближення до оригіналу в нових тембрових умовах.

При перекладенні поліфонічних творів необхідно прослідкувати особливості адаптації для баяна саме музики при лінеарності кожного голосу та їх комплементарності. Автор перекладення крім суто технічних завдань виявляє своє відношення до художнього змісту даного твору, уточнюючи необхідний темп, регістровку і динамічний план, де останні є в тісному зв’язку з формою та драматургічним розвитком.

Таким чином, у розділі продемонстровано особливості перекладення органних творів для баяна:

а) для збереження смислової і тембрової єдності при перекладенні для баяна завершених побудов, тем фуг тощо потрібно дотримуватися принципу повного проведення їх на одній із клавіатур. Основне навантаження при розподілі голосів у поліфонії повинно припадати на праву руку баяніста, яка фізично більш вільна під час гри на відміну від лівої, що відповідає за якість міховедення та залежних від нього виконавських прийомів. Проведення тематичного матеріалу на вибірній клавіатурі не слід загромаджувати великою кількістю голосів, а по можливості викладати одноголосно, що дає більшу свободу та динамічну «гнучкість» виконання;

б) важливу роль при перекладенні органних творів для баяна відіграє штрихова палітра. Оскільки динамічне виділення одного голосу з фактури на баяні є технічно неможливим, увиразнення теми з фактурного пласту відбувається через штрихову градацію;

г) невід’ємним елементом створення якісного перекладення органного твору для баяна є регістровий план. Різноманітність баянних тембрових регістрів дозволяє коригувати насиченість звучання та підібрати необхідне «забарвлення» для кожної побудови. Виходячи зі специфіки звучання інструмента-оригіналу та характеру аналізованого твору, в перекладені застосовуються найбільш відповідні баянні регістри – «туті», «орган», «кларнет + пікколо», «гобой + фагот»;

д) при адаптації органного твору для баяна стале місце займає аплікатурне питання. Як до перекладення в цілому, так і до аплікатурних прийомів характерний творчий підхід. Оскільки прелюдія та фуга *g-moll* виділяється масштабною багатоголосою фактурою з широким діапазоном, при перекладенні для баяна застосовуються нетрадиційні аплікатурні прийоми – «ковзання» одним пальцем, «перекочування» з однієї на іншу фалангу при грі великим пальцем, підміна пальців на витриманих тривалостях;

ж) перекладення для баяна передбачає застосування різних принципів міховедення. Намагаючись ідентифікувати звучання органа на баяні, використовується рівне, плавне ведення міху без філірування звуку. За допомогою змін напрямку міховедення підкреслюються початки музичних побудов та вступ голосів.

Завдяки спорідненості принципів звукоутворення, перекладення органних творів знаходять найбільш повне втілення при виконанні на багатотембровому баяні з готово-вибірною системою.

РОЗДІЛ 3

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДЕННЯ ОРКЕСТРОВИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА

3.1. Відображення політембровості оркестру українських народних інструментів у перекладенні для баяна

Динамічний розвиток українського музичного мистецтва ХХІ століття пов'язаний з активізацією уваги до академічного виконавства на народних інструментах, створення оригінальних композицій та перекладень творів для оркестрів народних інструментів та українських народних інструментів.

На думку провідного науковця сучасності, доктора мистецтвознавства, професора НМАУ ім. П. Чайковського М. А. Давидова: «Народно – інструментальне мистецтво… являє собою епоху запізнілого відродження. Цей період, як і належить Ренесансу, висунув діячів енциклопедичної різнобічності, музичних обдарувань, в одній особі – виконавців, творців репертуару, диригентів, теоретиків виконавського мистецтва і музичної педагогіки…» [54, с. 24].

Високий рівень сучасного українського баянного мистецтва спонукав багатьох виконавців-баяністів до музичної творчості. За останні десятиліття значно розширився арсенал оригінальних творів для баяна, однак вагоме місце серед виконавського репертуару все ж займає жанр перекладення творів з репертуару інших інструментів, ансамблів чи оркестрів для баяна.

Виходячи зі своєї актуальності, питання баянних перекладень розглядалося не одноразово. Наукові пошуки баяністів-теоретиків зосереджувалися головно на основних принципах перекладення фортепіанних творів і частково органних. Це на сам перед ґрунтовне дослідження «Теоретичні основи перекладення для баяна» М. Давидова, що окреслює базові положення цього жанру. До цього ж питання звертається Ф. Ліпс у публікації «Про транскрипції та перекладення» (збірник статей «Баян і баяністи»). Основоположник львівської баянної школи М. Оберюхтін вичерпно обґрунтовує власні перекладення фортепіанних та органних творів у своєму посібнику «Виконання на баяні органних п’єс Й. С. Баха» та анотаціях до перекладених двох збірників ДТК Й. С. Баха. Ряд праць С. Коробецької, А. Веприка, Ю. Крейна висвітлюють специфіку темброво-фактурних, стильових та виражальних особливостей оркестрових творів. Дослідження М. Римського-Корсакова, А. Карса В. Гуцала спрямовують на розкриття основ інструментування.

Оскільки перекладення оркестрового репертуару з урахуванням тембрових особливостей баяна поки що не стали предметом музикознавчих досліджень, постає завдання у висвітленні основних засад цього різновиду жанру. Комплексний аналіз перекладень та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибокого розуміння ідейно-образного задуму, стильових особливостей та переосмислення тембрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору.

У перекладеннях оркестрових творів для баяна є необхідним не лише збереження, а й поглиблення образного змісту, зумовлене зміною тембрових умов. Виражальний потенціал інструмента-реципієнта відкриває «приховані» відтінки загального образу, трактуючи його через призму власної тембро-сонорної палітри. Підтвердженням такої думки є висловлювання А. Веприка: «В результаті переміщення в нові темброві умови музичне явище «оновлює» свій характер та значення; …зміна тембру нерідко стає особливим імпульсом та часто супроводжується фактурно-варіаційним розвитком музичної тканини» [31,с. 21].

Показовим зразком перекладення оркестрового твору для баяна є композиція для оркестру українських народних інструментів «Українська фантазія» Ярослава Олексіва. Твір написаний у 2008 році та присвячений пам’яті видатного музиканта, баяніста, диригента, композитора, науковця, професора Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Анатолія Васильовича Онуфрієнка. У 2017 році здійснений переклад Я. Олексівим для баяна. У даній композиції обрано жанр фантазії, який має давні мистецькі традиції. Як різновид інструментальної музики фантазія виникла на початку ХVI ст., одним із її джерел була імпровізація.

Свобода жанру фантазії сприяла поєднанню у ній музичних жанрів даної епохи. Так, наприклад, у XVI-XVII ст. фантазія була споріднена з річеркаром – поліфонічним жанром, заснованим на імітації, ренесансним попередником фуги; у XIX ст. фантазія переймає ознаки поемності або баладності, застосовує принципи монотематизму, спирається на програмні образи. Для фантазії XIX ст. характерна спорідненість з варіаціями та рапсодіями. Еволюція жанру фантазії у XX-XXI ст. сягає свого апогею у різноманітності жанрових модифікацій та формотворчих ознак (вальс-фантазія, соната-фантазія, експромт-фантазія, фантазія-бурлеска). У практиці сучасних композиторів часто з’являються приклади фантазій, що спираються на використання тем, запозичених із власних творів чи з творів інших композиторів, а також з фольклорного матеріалу.

Темброві регістри баяна дають можливість з найменшими втратами передати особливості звучання різних інструментів. Модифікація тембрової специфіки не призводить до зміни характеру музики. Органічний зв’язок тембру із загальним інтонаційно-звуковим комплексом є домінуючим при перекладенні творів оркестрової літератури. Однією з похибок, що інколи трапляються при перекладеннях оркестрових торів є втрата значного відсотку оригінального тембрового колориту та суттєвих рис основного задуму. Важливим моментом є збереження артикуляційного арсеналу оркестру (зокрема скрипковий, бандурний, цимбальний та сопілковий артикуляційний комплекс), що передає загальний характер твору та певні звукозображальні моменти. «Українська фантазія» написана для оркестру українських народних інструментів, до складу якого входять різні групи інструментів: духові – кларнети І, ІІ, флейти І, ІІ, сопілки І, ІІ; струнні – скрипки І, ІІ, альти, віолончелі, контрабаси; баяни – І, ІІ, ІІІ, цимбали, ударні інструменти – литаври, дзвіночки.

Відтворення авторського задуму «Української фантазії» при перекладенні потребує глибокого переосмислення оркестрової звуко-виражальної палітри, застосування великого спектру баянних виконавських прийомів та їх комбінацій. Технічні труднощі, що виникають при перекладенні твору, зумовлені його багатим колоритним звучанням, насиченістю партитури динамічними контрастами, деталізованою артикуляцією, багатою штриховою палітрою та перемінністю метро-ритму.

Джерелом тематичного матеріалу «Української фантазії» Я. Олексіва є пісенно-танцювальний гуцульський фольклор: коломийка, лірична пісня, інструментальні награвання-речитативи, з їх імпровізаційним характером музичного розгортання, що пов’язано з народним музикуванням.

Творчим задумом композиції є змалювання українського народного побуту у його різноманітних барвах, контрастах: від образів лірико-епічних чи енергійних, радісних, що належить до танцювальної сфери, до образів, наповнених величним, мужнім, вольовим характером. Мозаїчність різноманітних настроїв, контрастне зіставлення образних сфер, відповідно музичного матеріалу є основою драматургії твору.

Образний задум «Української фантазії» реалізований у вільно трактованій контрастно-складеній формі з невеликим вступом, наскрізним розвитком та імпровізаційним типом мислення. Тому важливим завданням при перекладенні є трактування твору як цілісної драматургічної композиції, де контрастне зіставлення тем, тембрів, динамічних пластів, є провідним засобом музичного розгортання.

Фольклорні елементи музичного тематизму твору органічно поєдналися зі сучасними засобами музичної виразності. Композитор часто використовує поліфонію пластів, періодично перемінні розміри (2/8 + 3/8; 5/8 + 3/8 ), гострі акценти, синкопи, несиметричні ритми, часті співставлення тональностей (*g-moll і a-moll, g-moll і c-moll*), ускладнені акордові співзвуччя, хроматика. Тому при перекладенні твору важливо передати органічний симбіоз фольк-джерел і професійних засад мислення як єдиного цілісного творчого сплаву.

Величні епічні інтонації оркестрового вступу (*Andante severamente, molto imperioso*) у розмірі 4/4, що асоціюється з маршем-гімном, передають мужній, вольовий образ, величний характер. Ладо-тональною основою початку твору є гуцульський g. Початковий виклад музичного матеріалу (перші вісім тактів ) звучить у *tutti* оркестру, динамікою форте, що вимагає відтворення на баяні владного, фактурно наповненого звучання. Автор перекладення передає об’ємність оркестрового діапазону за допомогою октавних дублювань та використання тембрових регістрів. Перша хвиля розвитку (ц.1) характерна двома контрастними пластами – динамічним та тематичним. Перший пласт представлений певними групами інструментів (сопілка, кларнети, баяни, І цимбали, віолончелі та контрабаси). Контрастом до нього з двотактовим горизонтальним запізненням вступають І і ІІ бандури, ІІ цимбали, І і ІІ скрипки та альт у динаміці «*р*». Відтворення тембрового та динамічного контрасту має велике значення, оскільки ця доля такту є завершенням попередньої фрази вступу фантазії. З урахуванням цього нюансу автор перекладення підкреслює закінчення гучного динамічного пласту зміною напрямку міховедення на баяні та раптовим переходом на динаміку «*р*».

З другої хвилі розвитку (тт. 9 - 23) у партії І бандур з’являються стакатні квартові вкраплення на третю-четверту долі тактів. Я. Олексів передає звучання бандурного щипка на баяні більш гострими штрихами – *stacatissimo*, *martelle* –, виокремлюючи його із загального музичного потоку.

У першому розділі (ц.1-2) – *parlando* – лірико-епічного характеру, композитор використовує наспівні мотиви. Основу цього розділу складають дві ліричні теми, які взаємодоповнюють одна одну. Перша тема інтонаційно рельєфна (ц.1) - ніби промовляє людським голосом, розкриває глибоку людську душу. Вона споріднена з народними джерелами кантиленного походження, звучить у сопілки і І цимбал. Оскільки для тембру баяна притаманна надзвичайна інструментальна наспівність, що зумовлена природою звукоутворення, виконання ліричних епізодів для нього є природнім.

Друга тема (ц.2) – *tranquillo* - лірична, виконується бандурами, цимбалами та дзвіночками (провідне значення у її проведенні належить бандурам). Мелодична лінія інтонаційно зберігає зв’язки з народними джерелами. У ритмічному малюнку з’являються синкопи, багатоголосна фактура твориться введенням підголосків. Виконання насичених поліфонічних пластів на баяні доступне завдяки його конструктивним особливостям, а саме звуковій розгорнутості та одночасній фізіологічній компактності діапазону. Автор доручає акомпануючу лінію партії лівої руки, де підкреслює чіткість ритмічних малюнків за допомогою штрихової палітри. Незначним контрастом двох споріднених тем є зіставлення народних ладів: відповідно – *g*- іонійський, - *a* - дорійський. Мінорне забарвлення двох тем створює єдиний спокійний, ліричний образ.

Контрастне співставлення обох тем доповнює перемінність характеру та часті зміни розміру: 4/4 - 3/4 – 4/4. Автор об’єднує калейдоскопічне введення різнотемних відтинків використанням єдиного тембрового забарвлення (регістру).

У другій хвилі розвитку (від т.27) – *tranquillo -* , де в оригінальному оркестровому варіанті використовується лише одна перша і одна друга бандури, у 34 – 36 тт. вступають дзвіночки. Завдяки розмаїттю тембрових регістрів баяна (в даному фрагменті регістр «пікколо»), композитор передає прозорість фактури у високій теситурі.

Наступний розділ ( ц.3 ) - *Allegro fistivo* - має активний, танцювальний рух. У динаміці *f* звучить лаконічний вступ цієї побудови (37 – 41 тт.) у розмірі 5/8 з ритмічною пульсацією вісімками у цимбал і струнних. У віолончелей і контрабасів витримується квінтовий бурдон, на який накладається основна святково-танцювальна тема розділу – *Allegro* - . Весь цей матеріал автор перекладення комбінує у партію лівої руки, поєднуючи виконання витриманого бурдону на басовому ряду готової системи та ритмічного малюнку на вибірній системі. Хоч таке поєднання створює певні фізіологічні виконавські труднощі, для баяна під силу поєднати в одній клавіатурі частину тексту партитури та вигідно відтворити композиторський задум.

За наявності найсучасніших інструментальних моделей відомих закордонних фірм (*BUGARI, PIGGINI, ROLAND*) виконання таких фрагментів, як витриманих бурдонів, покладається на удосконалені можливості таких баянів, адже їхня конструкція збагачена функцією «залипаючого басу». Також інноваційні інструменти мають регістрову палітру у лівій клавіатурі, за допомогою якої досягається потрібна прозорість чи насиченість звучання.

У характері радісної коломийки тема звучить спочатку у сопілки, потім у кларнета, спираючись на ритмічний акомпанемент цимбал і струнних. Я. Олексів розмежовує акомпануючу та мелодичну лінію між обома клавіатурами баяна. Цей принцип типовий для більшості варіантів при перекладенні фактури подібного типу. Таким чином, підсилюється темброве виділення мелодії з загального звукового потоку інструмента, оскільки в самій конструкції закладена незначна відмінність у тембровому забарвленні обох клавіатур. Фольклорне походження теми підсилює *a* гуцульський лад та перемінний розмір 6/8 - 5/8. Часта зміна розміру, долання ритмічної інертності пов’язані з імпровізаційним викладом музичного матеріалу, його народнопісенним походженням.

Танцювальну стихію продовжує нова тема – танок, яку виконують бандури і цимбали у складному розмірі 6/8 + 3/8 (ц.5). Акомпануюча партія у групи струнних інструментів створена поєднанням двох танцювальних тем. Композитор урізноманітнює тему складними поєднаннями метро-ритмічних комбінацій: 2/8 + 3/8 ; 3/4 ; 6/8 + 3/8 . Я. Олексів підкреслює ритмічну мінливість акцентами та одночасними змінами напрямку міховедення, що за імпульсивністю звучання дещо наближується до скрипкового  *detache*.

Танцювальна тема зазнає варіаційного розвитку (ц.5а) – *faceto, articulato,* збагачується новими тембровими проведеннями – партії кларнетів, баяна опираються на акомпанемент цимбал, струнні інструменти на деякий час «відступають», фактура стає прозорою. Від попереднього викладу тема успадкувала веселий, радісний характер та метро-ритмічну перемінність. Різноманітну оркестрову тембровість автор відтворює на баяні за допомогою широкої палітри тембрових регістрів інструмента. Така конструкційна особливість стає «козирем» при перекладеннях та транскрипціях, особливо таких різнобарвних полотен як оркестрові твори.

Основою для третьої теми розділу – *Allegro* - став модифікований танець. Проведення теми доручено цимбалам і струнним у супроводі ритмічного пульсу у сопілки і кларнета (ц.6). Інструменти, які у попередньому танцювальному розділі виконували функцію супроводу, підхоплюють основне проведення теми, а інструменти-солісти тепер виконують роль ритмічного акомпанементу.

У музичному матеріалі наступного епізоду (ц.3 - ц.6) при перекладенні Я. Олексів приділяє особливу увагу динамічному балансу між солістами і акомпануючими групами інструментів з метою виведення на перший план солістів. Оскільки на баяні неможливе виділення конкретного голосу з загального динамічного пласту, автор переносить теми солістів у вищу теситуру. Баянне звучання у високому регістрі має більш дзвінке та «прорізуюче» звучання. Важливим виконавським моментом у даному фрагменті є точне витримування восьмих тривалостей, не допускаючи жодних скорочень, адже це може провокувати руйнування чіткого пульсування складних ритмічних конструкцій. Автор перекладення наголошує на цих метро ритмічних труднощах, вказуючи штрихову палітру (*marcato, portato).*

У подальшому епізоді (ц.5) бандурам та цимбалам доручені солюючі партії, які скомпоновані на основі вольових мотивів, що розвиваються секвенціями, динамічна вершина яких припадає на першу долю останнього такту побудови. Автор перекладення імітує бандурний щипок та цимбальну «ударність» за допомогою поєднання чіткої артикуляції та штрихів *staccato, detache, martelle*.

Наступна хвиля розвитку (з 80 т.) продовжує образність попереднього епізоду та представляє фактурні нашарування різних інструментів, ускладнені синкопованою ритмікою. Оскільки виконавцю перекладення потрібно відтворювати музичну тканину усієї партитури, складним є дотримання метро-ритмічного балансу великої кількості партій. Тому задля «упорядкування» ритмічної основи композитор дещо подовжує тривалості у басовій лінії на першу та третю долю.

Нове варіантне проведення теми Я. Олексів доручає цимбалам у супроводі струнних (ц.7). Акомпанемент цієї теми переймає від попередньої перемінність простих і складних розмірів (3/8 + 5/8 - 5/8 + 3/8). При перекладені для баяна оркестрового матеріалу, автор передає оркестровий колорит за допомогою палітри тембрових регістрів інструмента. В даному випадку композитор звертає особливу увагу на специфіку, сонорні елементи та наповненість цимбального звучання, а саме багатство обертонів. Оскільки низька теситура баяна має більш оксамитове «забарвлення», Я. Олексів переносить тематичний матеріал октавою нижче оригінального тексту.

Третій розділ (ц.8) – пісенно-танцювальний, стримано-рухливий. Фактура пронизана підголосками Розпочинається поступовим викладом двох тем (*faceto, articulato*): дует бандур, як двох споріднених «душ». Перша тема інтонаційно нагадує українську народну пісню «Ой, дзвони дзвонять», друга тема – мелодично розвинута, вступає з невеликим запізненням (у півтакт ) – має пісенно-танцювальну основу. Оркестрова фактура пронизана підголосками у партії кларнета, баяна, скрипок. Автор ефективно використовує незначну тембральну відмінність баянних клавіатур та розподіляє проведення тем між ними, досягаючи ефекту діалогу.

Подальший епізод продовжує задумливий настрій розділу та побудований (з т.108) на *ostinato* цимбал, в основі якого лежить інтонаційно-ритмічний малюнок теми бандур «Ой дзвони дзвонять». Далі (з т.112) накладається нова третя тема у кларнета пісенно-танцювального характеру (*faceto, articulato*). На її повторне проведення накладається нова, четверта тема, цього розділу у партії сопілки (ц. 8 а). Таким чином, у цьому оркестровому вертикальному зрізі одночасно звучать три різні теми: *ostinato* цимбал, тема кларнета, тема сопілки, а струнна група інструментів в цей час виконує роль супроводу. Згодом до контрастно-тематичної поліфонії додається ще нова тема – тема коломийки у І баяна .

Оперуючи штриховою палітрою, автор «індивідуалізує» кожну тему та виділяє її з загального звукового потоку. Так як необхідно звернути увагу на «вступи» інструментів-солістів, теми яких поступово накладаються одна на одну, композитор підкреслює їх м’яким акцентуванням за допомого техніки міховедення. Отже, шляхом додавання нових тем утворилась контрастно-тематична поліфонічна фактура (поліфонія пластів) . Епізод завершується танцювальним характером у тональності *C-dur*. Одночасно у цьому розділі відбулась «жанрова еволюція» музичного матеріалу: від пісні до танцю.

Четвертий розділ (ц.10) – *Quasi andante, molto rubato* – має лірико-епічний характер. На фоні витриманих акордових звуків струнних та цимбал звучить ніжний «голос» сопілки. Наспівна тема огорнута злегка танцювальним рухом у вільно трактованому темпі ( *rubato* ).

Ладовою основою теми є раптові контрастні зіставлення гуцульських ладів *a-moll* і *g-moll* (ц.10 і 10а). Мрійливу мелодію сопілки доповнює кларнет, вступаючи у злагоджену «бесіду». Наступне проведення теми належить кларнету – *Andante eroico* (ц.11.) Як і в попередніх подібних фрагментах, автор передає різнобарвність оркестрового звучання через палітру тембрових регістрів.

Речитативні награвання соліста супроводжуються аналогічним до попереднього епізоду акомпанементом струнних і цимбал, які у тт. 147 – 150 у розмірі «С» з тріольним ритмічним малюнком викликають далекі алюзії з джазовими ритмами.

Новим етапом розвитку четвертого розділу є епізод – *Tranquillo -* (ц. 11а). Широка наспівна тема скрипок (*lento cantabile*) оздоблена награваннями баяна, цимбал, сопілки, кларнета, бандур. Завдяки конструктивній компактності клавіатур, автор перекладення вдало компонує цей матеріал у партії правої руки баяна. Лірико-епічне забарвлення теми *cantabile* збагачується поступовим залученням інструментів оркестру. Насиченість оркестрової фактури все більше охоплює баянний діапазон двох клавіатур. Тема стає величною, могутньою, створюючи урочистий настрій (ц.12). У епізоді *Tranquillo* зростає перед кульмінаційне напруження, що вдало відтворюється на баяні, не втрачаючи випуклого динамічного розвитку та тембрального наповнення.

П’ятий розділ ( ц.14 ) – *Allegro, molto preciso* – виконує роль умовно визначеної репризи – коди. Це не є реприза в прямому розумінні слова, оскільки не має у ній повторення попереднього матеріалу. Цей розділ передає характер загального народного свята, масового танцю, урочистого настрою, яким здебільшого завершуються великі масштабні композиції.

На початку розділу – *Allegro -* (ц.14 до ц.17) домінантною виражальною складовою виступає чіткий ритм у розмірі 4/4. Пульсація четвертними у групі струнних інструментів (І і ІІ скрипки, альт) надає рис маршовості та створює урочистий характер. У цимбал багаторазово звучить лаконічна гостра інтонація *articulato*. Повторність музичного матеріалу справляє враження колоподібного танцю, що сягає своїм корінням глибинних пластів фольклору.

Згодом у кларнета і цимбал (ц.15) закріплюється інтонація мелодичної квінти (жанрової основи коломийки) як далеке відлуння танцювальної семантики. Я. Олексів відзначає у цьому епізоді насамперед вагомість чіткої артикуляції та її злагодженості з технікою міховедення. Зважаючи на те, що розмір 4/4 (ц.14) диригент оркестру відтворює за дводольною схемою, щоб кожна доля такту в оркестровому виконанні була дуже виразною, композитор підкреслює основні долі змінами напрямку міховедення та їх м’яким акцентуванням. Наповненість звучання «теми квінти» цимбал і кларнета (ц.15) відтворюється на баяні штрихом *tenuto*, без вкорочення тривалості нот.

У супроводі наступного епізоду, що ґрунтується на танцювальному матеріалі, наспівно і широко звучить тема сопілки і кларнета (ц.18). Автор перекладення компонує ритмічну пульсацію (на кожну долю) акомпанементу струнних у партії лівої руки та передає загальне динамічне наростання (цифри 18, 18а ).

Розділ – *Andante -* ( ц.19 ) – є кодою. У партії баяна велично звучить тема коломийки, решта інструментів оркестру орнаментують її підголосками. Серед тембрової регістрової палітри баяна композитор при перекладенні обирає «туттійний» тип викладу, що надає звучанню баяна оркестрової багатотембровості.

В останній фазі музичного розвитку (ц.20) композитор вводить активний рух від низьких регістрів, що підноситься до високих звучань інструментів оркестру і раптово зникає у стрімкому сопілковому «злеті». Останній звукозображальний елемент вдало передається на баяні за допомогою тонкощів прийомів міховедення (стрімкого крещендованого руху лівого корпусу з раптовою зупинкою міховедення).

Перекладення для баяна творів з репертуару оркестру українських народних інструментів має сприятливі умови по різних параметрах. Аналіз перекладення «Української фантазії» Я. Олексіва для баяна продемонстрував усі найважливіші аспекти відтворення виражального арсеналу оркестру, його політембровості, без яких неможливе повноцінне мистецьке життя нового твору.

У створеному перекладенні можна виокремити його основні принципи:

1) темброва специфіка – наявність великої кількості різних інструментальних груп та тембрів в оркестрі вдало передається у баянному перекладенні завдяки ряду тембрових регістрів інструмента, розмаїтість яких дозволяє якнайповніше передати оркестровий колорит. Автор враховує незначну відмінність у звучанні правої та лівої клавіатур баяна та демонструє її у вигідному для перекладення застосуванні, створюючи ефект різнотембрового «діалогу»;

2) прийоми міховедення на баяні повноцінно реалізують відтворення динамічних градацій оркестрового звучання, оскільки характерною рисою оркестру такого складу є камерність та притаманна звучанню одного інструменту м’якість звучання, на відміну від симфонічного, естрадного та оркестру духових інструментів;

3) автор імітує прийоми звукоутворення та специфічні звукові особливості різних оркестрових інструментів. Бандурний щипок, обертонове «відлуння» цимбал, сопілкове *glissando*, скрипкове *detache* та артикуляційну розмаїтість інструментального складу оркестру композитор передає за допомогою штрихової палітри [159].

Перекладення оркестрових творів для баяна відкривають широку палітру звуко-виражальних можливостей інструмента і відтворюють багатотембровий колорит оркестру. Досконалі конструктивні можливості баяна дозволяють вдало адаптувати багатошарову оркестрову фактуру. У баянних перекладеннях оркестрових творів максимально виразно передається епічність та поетика народного мелосу. Цей тип баянних перекладень збагачує репертуар та сприяє популяризації маловідомих творів українських композиторів. Даний аналіз мав на меті глибше розуміння виконавцями змістовних та виражальних особливостей перекладених творів. Може послужити теоретичним підґрунтям як для учасників оркестру українських народних інструментів так і для баяністів та авторів перекладень.

Розглянемо ще один оркестровий твір та його перекладення для баяна Ярослава Олексіва – «Інтермецо». Перші композиторські апробації баяніста з’явилися під час студентських років[[7]](#footnote-7), це були оригінальні твори для баяна, характерні народними мелодико-інтонаційними витоками. Інтермецо - перший опус Я. Олексіва, скомпонований для оркестру народних інструментів у 2003 році. Твір вирізняється із його попереднього композиторського доробку, оскільки автор не впроваджує елементи народного музикування, фольклорних інтонацій, тембрів чи виконавських прийомів. Опосередкований вплив помітний, можливо, у способі компонування за посередництвом варіантної повторності невеликих композиційних структур, у підголосковості, у принципі дублювання, вторуванні голосів (терцеве вторування в народному музикуванні, секстове дублювання тощо).

Інтермецо як самостійний, самодостатній жанр музичного мистецтва стабілізувався в епоху романтизму. На початковому етапі свого існування термін «Інтермецо» мав різні застосування – від музичних «антрактів» до самостійного твору. Важалося, що такий твір уособлює щось не живе – настрій, думки, спогади, різні емоційні прояви тощо. Основоположником інтермецо більшість музикознавців вважають Роберта Шумана - його цикл *Intermezzo ор. 4* поєднує 6 фортепіанних мініатюр, виконуваних *attacca*, які мають середній розділ *Alternativo.* У Концерті для фортепіано з оркестром Р. Шумана інтермецо виконує функцію середньої частини сонатно-симфонічного циклу. Крім фортепіанних інтермецо, композитор створив зразки цього жанру для голосу в супроводі для фортепіано. Р. Шуман наділяє свої Інтермецо насиченим драматургічним розвитком та багатством музичної мови. У творчості композитора цей «жанр» проходить усі етапи удосконалення – від зародження до яскравого розквіту у ХІХ ст. Автор насичує твори «тандемом» класичних звуко-виражальних, фактурних та драматургічних тенденцій та мистецьких запитів сучасності.

В свою чергу, Йоганес Брамс доповнив власні фортепанні опуси інтермецо для віолончелі та фортепіано. Доволі часто інтермецо зустрічається в операх («Сільська честь» П. Масканьї, «Игрок» С. Прокоф’єва), оркестровий варіант інтермецо створив М. Мусоргський.

Інтермецо (як і інші музичні жанри, зокрема прелюд, соната, симфонія, фуга, балада, ноктюрн, елегія) охоплює не лише творчість композиторів, але й митців інших видів мистецтв – малярство, літературу, поезію, драматургію. Згадаймо основоположника української літератури Михайла Коцюбинського, який у 1908 році написав невеликий автобіографічний твір «*Intermezzo»*. Специфіка жанрового означення спонукала письменника до неординарного підбору дійових осіб: Моя утома, Сонце, Залізна рука города, Ниви у червні тощо. Французький драматург Жанр Жіроду написав комедію у трьох актах з аналогічною назвою «*Intermezzo»* (1913). П’єса була представлена у постановці з музикою Франсіса Пуленка.

Інтермецо – один з ранніх творів Я. Олексіва, його перша проба оркестрового письма. Проаналізуємо перекладення «Інтермецо» для баяна створене самим автором. Склад пропонованого оркестру об’єднує домрову групу (до якої входить також домровий контрабас), групу гармонік, 2 акордеона, 2 баяна, 2 флейти, литаври. Функціональне навантаження оркестрових груп розподілене таким чином, що роль мелодичного рельєфу надається флейтовій групі, функцію гармонічної педалі та фону виконують гармоніки і частково домри. У пропонованому творі акордеони і баяни відтворюють мелодичний контур, імітації або іноді гармонічний комплекс. Для домрової групи характерна супровідна функція, гармонічна вертикаль, імітації. Музичний виклад цієї композиції опирається на класичні принципи формотворення, розвитку матеріалу, прийомів голосоведіння, гармонізації, драматургії тощо.

Необхідно наголосити на значенні тембрового навантаження твору, оскільки він проектує семантику матеріалу та приймає участь у драматургічному розвитку. Щодо вагомості тембрового аспекту, Б. Асафьєв у праці «Музична форма як процес» визначає інструментальну інтонацію як синонім «осмисленого тембру» [6]. Тембр трактується як невідємна складова мелодики, гармонії, поліфонії, метро-ритмічної організації. Інтонаційно-виразова якість тембрової драматургії є «найбільш яскравою, прогресивною сферою музичної думки, що шукає нові шляхи мистецького пізнання дійсності» [6, с.23].

Загальну архітектонічну схему Інтермецо можна окреслити як композицію, що має ознаки рондо А В А С А1, де початковий відтинок форми А наділений функцією рефрену. Водночас цей тематичний матеріал утворює арку-обрамлення форми (вступ і кода) і розмежовує середні розділи опозиції. Активний, емоційно насичений рефрен викладено у формі чітко організованого модулюючого періоду (*d-moll – g-moll*) *a a1 d c*: 2+2+2+2, побудованого на сполученні найпростіших гармонічних вертикалей тоніки, субдомінанти і тризвука шостого ступеня. Фрагмент характерний насиченою фактурою, гучним динамічним планом та артикуляційною рішучістю. Партіям домрової групи доручено гармонічну основу матеріалу, що являє собою витримані акорди, ритмічно згруповані у відповідних змінах метро-ритму. Розмір у рефрені змінний – 6/8, 4/8,8/8.

Групи гармонік та баянів виконують мелодійні мотиви, стрімкі висхідні та нисхідні пасажі, що надають даному відтинку твору особливої експресії та поривності. Флейтові підголоски та мелізми проникливо вирізняються з загального звукового пласту та створюють піднесений, урочистий характер. При перекладенні для баяна автор компонує партії гармонік, баянів та флейту партію правої руки. Таке поєднання демонструє насичені орнаменти секстами з вкрапленнями мотивів та трелей у високій теситурі. Витримані гармонічні пульсації домрової групи перенесені у партію лівої руки, з використанням баянної «готової» басо-акордової системи. Для відображення темброво-фонічного забарвлення оригіналу даного відтинку твору, композитор використовує тембровий регістр «кларнет + піколо».

Другий розділ композиції В, що звучить у тональності *g-moll* з відхиленням у тональність субдомінанти *c-moll*, побудований на послідовності декількох фрагментів. Перший фрагмент організований у період *а а1* (4+4), в якому друге речення повторює з мінімальними видозмінами гармонічний каркас першого речення, але його мелодична наповненість абсолютно змінюється. Динамічна насиченість тематичного проведення *р*, однак початковий вольовий характер зберігається. Домрова та гармонна групи продовжують супровідну лінію, пульсація викладу якої має рушійний характер. Проведення теми доручено флейтам, а підголоскових мотивів – акордеонам.

Другий фрагмент, аналогічно способу побудови, зосереджує відхилення у субдомінантову гармонію. Зміна тональності та лаконічність музичного викладу надають образу легкої загадковості та непередбачуваності. Стабільність ритмічного малюнка супроводу у поєднанні з гармонічними варіюваннями проектує «темпераментність» та «стрімкість» образу як даної побудови, так і протягом усього твору. Для підкреслення тонального звукообразу при перекладенні для баяна, автор застосовує тембровий регістр «гобой+кларнет», забарвлення якого відображає фонічно-динамічний рівень цього відтинку матеріалу. В оригіналі задіяні не всі оркестрові групи, тому фактура достатньо «прозора» та вдало комплектується у пульсуючі акорди при перекладенні для баяна. Штрихова та артикуляційна імітація домрової групи у баянному виконанні передбачає поєднання штрихів *tenuto* та *martelle*.

Третій фрагмент поєднує гармонічні схеми обидвох попередніх відрізків форми, не повторюючи мелодичного контуру. Динамічний щабель *mf*, включення в матеріал усіх оркестрових груп, поява шістнадцяткових послідовностей у партіях І, ІІ, домр та І, ІІ акордеонів підсилює драматизм побудови. Група гармонік продовжує акомпануючу лінію з ритмо-гармонічною пульсацією. Флейтові підголоски та трелі у високій тисетурі автор перекладення відтворює забарвленням матеріалу тембровим регістром «кларнет+піколо», який здатен наближено передати «пронизливість» флейтового звучання. В 31-32 тт. в оркестровому варіанті з’являються трелі литавр, які при перекладенні для баяна виконуються на «готовому» басовому ряду, імітуючи звукове нагромадження та підхід до кульмінаційного двотакту побудови.

Останній фрагмент частини транслює лірико-драматичний виклад матеріалу застосуванням різних оркестрових груп та варіантністю різноманітних динамічних відтінків. Зокрема, у кожному реченні зустрічаємо стрімкі крещендування, раптові subito p, амплітуду сили звуку від *pp* до *fff.*  У баянному перекладенні така мінливість вдало передається за допомогою різних прийомів міховедення. Ця побудова підсилює темпераментність загального образу твору та підводить до рефрену.

Наступний після рефрену розділ презентується у тональності *e-moll*. Початкові побудови виявляють риси репризності до попередніх, однак у 89т. з'являються стрімкі модулюючі пасажі на крещендо у партіях І флейти, І аккордеона, І баяна та гармоніки альта, загострюючи гармонічні та образні метаморфози. Перекладення цього такту для баяна вимагає поєднання швидких побудов у акордові пасажі та гострого артикуляційного підсилення. Для наближення до звукового наповнення на баяні композитор пропонує тембровий регістр «туті».

Заключний фрагмент – кульмінаційне розширене тематичне проведення, що охоплює усі оркестрові групи. Тремолювання литавр (97-101тт.) автор перекладення доручає басовій палітрі у партії лівої руки з паралельними гармонічними декламаціями на вибірній системі. Виконанння такого фактурно насиченого епізоду однією рукою потребує застосування нестандартного аплікатурного варіанту – виконання оркемих підголосків великим пальцем лівої руки. Скандування акордових фігурацій у партіях домрової групи створюють піднесений характер стверджувального проведення теми. При перекладенні для баяна, композитор пропонує відтворити артикуляційну рішучість домрового звучання застосуванням міхового *detache.*

Проаналізувавши перекладення оркестрового твору «Інтермеццо» для баяна Ярослава Олексіва відзначимо головні параметри такого різновиду жанру. Одним з найосновніших параметрів перекладення оркестрового полотна для баяна є адаптація тембрової палітри оригіналу у темброво-виражальних умовах баяна. Завдяки палітрі тембрових регістрів баяна, темброві трансформації відбуваються з якнайменшими «втратами». За допомого палітри прийомів міховедення на баяні уможливлюється трансляція динамічних відтінків оркестру. Відносна камерність звучання оркестру такого складу надається для наближеного відтворення на баяні, на відміну від оркестру духових інструментів чи джаз-бенду.

Важливим аспектом такого типу перекладення є комплектація об'ємної оркестрової фактури в темброво-виражальних ресурсах баяна. Завдяки компактній мензурі клавіатур останнього, оркестровий виклад матеріалу зазнає органічної перебудови та вдало адаптується при розподілі на партії лівої та правої руки. Додатковим елементом перекладення, який виступає за посередністю фактурного перерозподілу, є аплікатурне питання. Застосування нетрадиційних баянних аплікатурних прийомів зумовлюється також індивідуальними фізіологічними задатками кожного виконавця. Багатство штрихової та артикуляційної палітри баяна дозволяє максимально наслідувати принципи звукоутворення інструментів усіх орестрових групп.

Авторське перекладення «Інтермецо» Ярослава Олексіва доповнює баянний репертуар зразком сучасного неоромантизму, доповненого вкрапленнями класичного мовно-виражального та формотворчого викладу.

3.2. Адаптація симфонічної оркестрової фактури в темброво-виражальних умовах баяна.

Не зважаючи на значне розширення арсеналу оригінальних творів для баяна, жанр перекладення не залишає свою сталу позицію та надалі користується популярністю. Перекладення оркестрових творів для баяна займають значну нішу в навчальному та концертному репертуарі. При перекладенні та виконанні яких обов’язковими вимогами є відтворення духу епохи, образно-стильових особливостей, багатопластовості оркестрової фактури, політембровості та палітри прийомів звукоутворення*.*

Перекладенняоркестрових творів для баяна займають вагоме місце у начально-концертному баянному репертуарі, адже складають яскраву ефектно-віртуозну його частину. За темброво-виражальними перспективами перекладення оркестрових творів для баяна вирізняються різноплановою колоритністю, фактурною насиченістю та артикуляційною багатогранністю. Специфіка такого типу перекладень залежить першочергово від складу оркестру, для якого створений оригінал: оркестр народних інструментів, симфонічний, камерний оркестри, тощо - кожен з них передбачає домінантні риси при перекладенні. Так, аналіз перекладення Я. Олексіва для баяна «Української фантазії» для оркестру українських народних інструментів (Склад оркестру українських народних інструментів: І скрипки; ІІ скрипки; альти; віолончелі; контрабаси; баяни; бандури;цимбали; сопілки; флейти; кларнети; епізодичні інструменти: най (свиріль, флейта пана), окарина, кобза)., продемонстрував наступні параметри: засоби відтворення тембрів народних інструментів та імітація їх специфічних звукових прийомів – сопілкові сонорні «злети», бандурний щипок, обертонові відлуння цимбал, артикуляційність кобзового тремоло тощо.

Оскільки баянний репертуар налічує ряд перекладень симфонічних творів («Хода князів» з опери «Млада» М. Римського-Корсакова, «Концерт для скрипки з оркестром» *e-moll* П. Чайковського, «Токата» Р. Щедріна, «Угорські танці» Й. Брамса тощо), доцільним буде дослідити одні з найбільш виконуваних баянних перекладень – «Марш» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва. Автором перекладення є баяніст-транскриптор Юрій Лєдєньов.

Ці композиції стали «самостійними» та поширеними як у фортепіанному репертуарі (в транскрипції С. Прокоф’єва) так і баянному, та виконуються, зазвичай, як цикл. Перекладення окремих номерів, сцен з опер та балетів мають особливий енергетичний імпульс, адже вони є частиною великого театрального дійства, «гри масок». С. Прокоф’єв створював численні яскраві фортепіанні транскрипції оркестрових творів з власних опер та балетів. Особливо від 30-х років жанр авторських транскрипцій займає вагоме місце у фортепіанній творчості Прокоф’єва. До них належать три п’єси з балету «Блудний син», десять з балету «Ромео і Джульєта», «Марш» з опери «Любов до трьох апельсинів» тощо.

Звернемо увагу, що композитор у своїх транскрипціях відмовився від тих норм вільної творчої транскрипції, що були встановлені та блискуче відображені у творчості Ф. Бузоні, Ф. Ліста, Л. Годовського, С. Рахманінова тощо. В. Дельсон відзначає, що при перекладенні твори звучали так, ніби в оригіналі були написані саме для фортепіано: «С. Прокоф’єв, як і О. Скрябін, писав свої оркестрові твори здебільшого у вигляді клавіру з інструментальними позначками. Переробляючи ці «клавіри» в результаті на чисто «фортепіанний» варіант, Прокоф’єв, по суті, відновлював свій початковий ескіз. … З іншої сторони, у фортепіанних творах С. Прокоф’єва відчувається видимий відбиток оркестрування: паралельне ведення голосів, співставлення в регістрах, піцикатні штрихи та інструментальні відтінки…» [58] (переклад з рос. Г. О.).

Опера «Любов до трьох апельсинів» написана 1919 року на основі дивертисменту з такою ж назвою, авторами якого були Вс. Мейерхольд, К. Вогак та Вл. Соловйов. Дивертисмент є переробленим варіантом однойменної казки Карло Гоцці, відновника «відмираючої» народної італійської комедії масок. Ідейний задум опери ґрунтується на пародіюванні, іронізації, гротеску та сакрастичих «викривленнях» звичайних емоцій, подій та простих переживань. Розглянемо перекладення пропонованих оркестрових творів почергово, за оригінальним порядком.

**«Марш»** є одним з основних лейтмотивів опери (тема маршу проходить в опері багаторазово: два рази в другому акті, два рази в третьому та один в четвертому), відтак стає важливою частиною її музичної драматургії. Інтонаційне «зерно» маршу також з’являється у багатьох фрагментах протягом всієї опери, в тому числі і вокальних партіях. Тут композитор використовує стрімкий заклично-фанфарний мотив, що відображає внутрішню активність та наполегливість. У «Марші» (2 акт опери) яскраво виражений гротеск придворного коміка Труффальдіно, який за сюжетом, повинен розсмішити принца. Риси святковості та театральності комічного маршу відзначає Б. Асаф’єв: «Написати в наш час такий марш, який би виділявся своєю оригінальністю та свіжістю серед багаточисельних маршів – це означає бути дійсно обдарованим, для усіх однаково цінним та зрозумілим композитором…» [6, с. 6].

Музика твору захоплює своїм легким та одночасно чітким розвитком матеріалу, вирізняється багатством ладових забарвлень з хроматизованими обігруваннями окремих звуків (в основі тональної організації вищого порядку – «змагання» двох тонік: *As-dur* на початку та *C-dur* в кінці, де *As-dur* трактується як низький VI щабель *C-dur*). Особливість маршу протягом цілої побудови відрізняється своєрідною грою тональних фарб (*Es-dur – g-moll, Es-dur – h-moll*). Перехід у далекі тональності звучить надзвичайно природно. Про особливості гармонії твору Г. Григор’єва пише: «…значна доля гіперболізованих образів у сюжеті зосереджується в гармонічній мові, композитор ніби грає «тонікою», з пустотливістю переставляючи її з місця на місце...» [ 47, с.123].

Підсиленню гумористично-гротескного характеру твору сприяє особливість ритміки, що насичена пунктирними зворотами, частими репетиціями, активними та дзвінкими затактами, що доручені ксилофону в оригіналі. Надзвичайна роль приділена ударним інструментам, що надають музиці святковості та грайливості. Особливості метроритмічної організації у творах композитора відзначає В. Холопова : «Індивідуальна риса прокоф'євської ритміки – в підкресленні регулярності та акцентності, в доведенні цих принципів до найвищої міри…» [254, с.31]. Акцентність досягається чергуванням коротких тривалостей і пауз та збагаченням акцентованої вертикалі дисонантними поліінтервальними акордами. Митець використовує сонорні засоби, багатозвучні, різноманітні дисонуючі співзвуччя, що укладено у масивну фактуру та широкий діапазон. При перекладенні для баяна, відтворенню «вагомості» акцентів сприяє низка специфічних міхових прийомів у поєднанні з пальцевою артикуляцією.

«Марш» скомпонований у формі рондо. Кожне проведення рефрену характерне різним фактурним насиченням – від «прозорого» до поступово «наповненого». Своїм енергетичним наростанням від початку до кінця твір розгортається як захоплююча театральна хода. Тип фактури маршу особливо характерний для композиторського стилю Прокоф’єва – гострі репетиції, скандування метру, чеканне *martellato*, часті стрибки, різке *staccato* укладені у чітку структуровану побудову. Характеризуючи музичну мову Прокоф’єва Г. Григор’єва відзначає, що їй «…притаманна особлива гострота, насиченість несподіваними, далекими тональними співвідношеннями у поєднанні з ясною точністю. Різноманітні види гармонічних загострень є надзвичайно доцільними, адже вони відповідають загальному характеру опери – грайливому та гротескному… » [47, с. 4].

Твір розпочинається енергійним вступом (1 - 2т), який побудований на закличних ритмічних інтонаціях у партії труб. Наслідування тембро-динамічного характеру інструменту оригіналу відтворюється на баяні за допомогою акцентної артикуляції у поєднанні з тембровим регістром «баян + піколо» та динамікою *f.* Основна тема маршу (рефрен) доручена партії гобоїв та кларнетів (т. 3), створюючи образний, тембровий та динамічний контраст до вступу, що доповнюється різким переходом у тональність *As-dur (С - As)*. При перекладенні підкреслюється грайливий характер рефрену (першого) зміною тембрового баянного регістру («кларнет»). Тлом до теми (в оригінальному тексті) служить пульсація восьмими тривалостями на *staccato* у партіях струнних інструментів. Оскільки конструкція лівої клавіатури оздоблена палітрою «готових» гармонічних сполук, акомпанемент відтворюється при перекладенні із фізіологічними спрощеннями.

Наступний розділ (перший епізод) створює неглибокий контраст грайливими пунктирними стрибками в партії труб. Збагачення фактурного викладу побудови досягається скандуванням ритмо-інтонаційного ядра зі вступу, яке почергово доручається партіям дерев’яних духових та струнних. Багатоголосе нашарування оркестрової партитури вдало відтворюється на баяні завдяки компактності мензури правої клавіатури.

Оскільки динамічне виділення певного голосу із загального звукового потоку при виконанні на баяні є неможливим – ця особливість зумовлена конструктивними можливостями інструмента, то перекладач застосовує наступний виконавський прийом, де початкове ритмо-інтонаційне зерно увиразнюється за допомогою поєднання гострої пальцевої артикуляції та штриха *staccato*. Акомпануюча лінія продовжує «крокувати» восьмими тривалостями на сильних долях та виконується на баяні у партії лівої руки. Акцентовані трелі у партії флейт та скрипок у високій теситурі підкреслюють гротескність маршу. При перекладенні для баяна даного фрагменту використовується тембровий регістр «кларнет + піколо», завдяки якому звучання баяна стає більш дзвінким та прорізуючим.

Друге проведення рефрену (тт. 19 - 26), що в оригіналі виконують групи струнних та духових інструментів, відтворюється на тому ж баянному регістрі («кларнет + піколо»). Фактура насичена унісонними ходами в багатьох партіях (духові, струнні, ударні), що при перекладенні для баяна згруповуються в масштабні акорди з октавними дублюваннями. Партія правої руки охоплює весь фактурний пласт окрім лінії супроводу, що «традиційно» для баянних перекладень відводиться партії лівої руки. У заключній побудові (т. 25), де композитор застосовує усі групи оркестру на *f,* виконання на баяні передбачає зміну регістрового забарвлення на «туті», якому властиве максимально насичене та гучне звучання інструмента.

У другому епізоді (тт. 27 - 33), який частково доповнює характер попередніх побудов, основний розвиток матеріалу компонується із збагаченням метро-ритмічної організації (пунктирні коливання у партіях групи струнних). При перекладенні для баяна інтонаційні стрибки оригіналу відтворюються в організованому паралельному русі у партіях лівої та правої рук. Для збереження чеканності метро-ритмічної пульсації першоджерела сильні долі підкреслюються легким акцентом, а на першу долю кожного такту більш гостріший акцент поєднується зі штрихом *marcato*. Перекладення для баяна другого речення епізоду (тт. 31 - 34) передбачає доповнення фактури поєднанням основної ритмічної лінії (пунктирної) та «готових» гармонічних сполук в акомпануючій партії лівої руки. У ритмічну організацію епізоду вкраплюються мотиви з рефрену (партія правої руки).

У заключній, стверджувальній коді «Маршу» (тт. 35 - 44), композитор фактурно збагачує останнє проведення теми. Закінчення «Маршу» в *C-dur* *-і* утворює тональну «арку» зі вступом твору. Для скандування провідної теми масштабними акордами, в оригіналі залучаються усі інструментальні групи оркестру. При перекладенні цієї побудови для баяна оркестрова політембровість передається за допомогою тембрового регістру «туті». Останній найповніше відтворює багатоголосий виклад фрагменту та святковий характер фінального розділу. Особливої ефектності та урочистості музичному матеріалу додають стрімкі короткі пасажі, спрямовані у сильні долі (тт. 35 - 38), які в оригіналі виконуються у партіях скрипок та флейти піколо. Враховуючи дуже об’ємний фактурний обсяг першоджерела (діапазон), при перекладенні для баяна виникають фізіологічні труднощі. Для компактування нотного матеріалу коди у виражальних умовах інструмента, міждолеві пасажі виконуються на глісандо (як затакти). Виконання цього відтинку твору вимагає застосування нестандартного аплікатурного прийому - ковзання одним (першим) пальцем при глісандуванні.

Чеканні акорди на кожну долю у поєднанні з акцентами та наростаючою динамікою *f – fff* узаключному фрагменті (тт. 41 - 44) демонструють апофеоз театрального дійства. Перекладення для баяна передбачає застосування гострої міхової артикуляції та зміни напрямку міховедення перед кожним акордом. Даний прийом ґрунтується на принципах звукоутворення інструмента та забезпечує потужний повітряний поштовх, що можна прирівняти до артикуляції на духових інструментах [163].

**«Скерцо»** відтворює сюжетну картину за участю принца і Труффальдіно та відображає магічний політ головних героїв (політ за апельсинами). Своїм енергетичним наростанням від початку до кінця твір розгортається як захоплююча подорож-пригода. «Скерцо» в стрімкому темпі *Allegro con brio* та з ритмічною організацією, подібною до тарантели, є типовим зразком динамічно-віртуозного фортепіанного стилю композитора. Для твору характерне своєрідне нашарування елементів клавесинної чеканності Д. Скарлатті та властивих для С. Прокоф’єва прийомів голосоведіння – «екзерсисна» (тобто імітуючи вправи на розвиток піаністичних навичок) техніка подвійних нот, протилежний напрям пасажів та імпульсивні динамічні наростання.

Музичний матеріал скомпонований у тричастинній формі зі вступом та кодою. Вступ налаштовує на сюжетну «політність» завдяки тріольній ритмічній організації у партіях струнних та кларнета, а також динамічному плану *pp – f - pp*. При перекладенні для баяна у вступі використовується інструментальний тембровий регістр «кларнет», що найбільше відповідає характеру першоджерела. Тріольна пульсація зі вступу пронизує музичну тканину упродовж всього твору та вдало поєднується з темою і мотивами-перекличками. Тема «легка», ніби позначена пунктиром, в оригіналі виконується у партії валторн. При перекладенні для баяна, поєднання тематичної лінії та тріольного супроводу відводиться партії правої руки та потребує точної штрихової градації, що виходить зі специфіки звучання оригіналу. Зберігається баянний тембровий регістр «кларнет», як відображення загального характеру даного фрагменту.

«Стрибаюча» тема виконується на баяні у поєднанні штриха стакато та акцентної артикуляції. Для підсилення контрастності паралельний рух тріолями позначається штрихом легато. Адаптуючи фактурно та інструментально насичену оркестрову партитуру, перекладення для баяна передбачає застосування низки специфічних виконавських прийомів. Для ефектного відтворення оркестрових «розходжень» у пасажах (т. 10, 14, 30, 51, 55,) автор використовує міхове тремоло, що надає звучанню чеканності та піднесеності. Задля досягнення артикуляційної «грайливості» оригіналу в окремих епізодах (т. 11), затакт виконується за допомогою міхового рикошету.

Підсиленню гумористично-гротескного характеру твору сприяє особливість ритміки, що насичена пунктирними зворотами, частими репетиціями, активними та дзвінкими затактами, що доручені ксилофону в оригіналі. Надзвичайна роль приділена ударним інструментам, що надають музиці святковості та грайливості. Акцентність досягається чергуванням коротких тривалостей і пауз та збагаченням акцентованої вертикалі дисонантними поліінтервальними акордами. Митець використовує сонорні засоби, багатозвучні, різноманітні дисонуючі співзвуччя, що укладено у масивну фактуру та широкий діапазон. При перекладенні для баяна, відтворенню «вагомості» акцентів сприяє низка специфічних міхових прийомів у поєднанні з пальцевою артикуляцією.

Тип фактури «Скерцо» особливо характерний для композиторського стилю Прокоф’єва – гострі репетиції, скандування метру, чеканне *martellato*, часті стрибки та різке *staccato* укладені у чітку структуровану побудову. Характеризуючи музичну мову Прокоф’єва Г. Григор’єва відзначає, що їй «…притаманна особлива гострота, насиченість несподіваними, далекими тональними співвідношеннями у поєднанні з ясною точністю. Різноманітні види гармонічних загострень є надзвичайно доцільними, адже вони відповідають загальному характеру опери – грайливому та гротескному… » [47, с. 4].

Перекладення оркестрових творів для баяна характерні різноманітними градаціями динамічного плану завдяки особливостям звукоутворення на баяні. Застосування мікродинамічних коливань вдало підкреслюють гротескні затакти до акцентованих сильних долей (т. 16, 24, 32 тощо). З появою у партитурі нових інструментів автор змінює тембро-регістрове забарвлення баяна. Насичення оркестрової фактури партіями мідних духових відображається за допомогою регістру «кларнет + піколо», що характерний більш різким звучанням у верхній теситурі (т. 17 - 20).

Партія правої руки охоплює майже весь фактурний пласт окрім лінії супроводу, що «традиційно» для баянних перекладень відводиться партії лівої руки. Оскільки конструкція лівої клавіатури оздоблена палітрою «готових» гармонічних сполук, акомпанемент відтворюється при перекладенні із фізіологічними спрощеннями. Багатоголосе нашарування оркестрової партитури вдало відтворюється на баяні завдяки компактності мензури правої клавіатури. Оскільки динамічне виділення певного голосу із загального звукового потоку при виконанні на баяні є неможливим, застосовується наступний виконавський прийом, де початкове ритмо-інтонаційне зерно увиразнюється за допомогою поєднання гострої пальцевої артикуляції та штриха *staccato* (т. 19, 20, 27, 28).

На кульмінації твору ( у заключному фрагменті другої частини (т. 43 - 58)), композитор застосовує усі групи оркестру на *f.* При перекладенні цього епізоду для баяна оркестрова політембровість передається за допомогою тембрового регістру «туті». Останній найповніше відтворює багатоголосий виклад фрагменту та його святковий характер. Враховуючи об’ємний фактурний діапазон першоджерела, при перекладенні для баяна виникають суто фізіологічні труднощі. Для компактування нотного матеріалу у виражальних умовах інструмента, автор групує оркестрові партії у масштабні шестизвучні акорди (у партії правої руки). Виконання цього відтинку твору вимагає застосування нестандартного аплікатурного прийому – взяття одним (першим) пальцем одночасно двох нот.

Інтонаційні стрибки оригіналу трансформуються в темброво-виражальних умовах баяна в організованому паралельному русі у партіях лівої та правої рук (т. 20, 21, 27, 28, 57, 58). Перекладення для баяна фрагментів з об’ємними оркестровими співзвуччями, акцентованими на сильні долі, передбачає застосування гострої міхової артикуляції та зміни напрямку міховедення перед кожним акордом. Даний прийом ґрунтується на принципах звукоутворення інструмента та забезпечує потужний повітряний поштовх, що можна прирівняти до артикуляції на духових інструментах.

В коді гармонічний фон у партії скрипок (на тремоло) доповнюється чеканними інтервальними вкрапленнями у партії духових інструментів на сильні долі. При перекладенні для баяна скрипкове тремоло трансформується у міхове тремоло. Динамічний розвиток останніх тактів (*con brio*) спрямований до фінального, стверджувального акорду твору. Одночасно з динамічним підйомом зростає також артикуляційне напруження, що при перекладенні для баяна відтворюється за допомогою поєднання гострої міхової та пальцевої артикуляції [162].

Отже, у «Марші» та «Скерцо», при перекладенні для баяна, автор прагне втілити образну палітру оперного фрагменту, адаптуючи симфонічну оркестрову фактуру в темброво-виражальних умовах інструмента. Створення перекладень оркестрових творів для баяна вимагає досконалого знання партитури оригіналу. При перекладенні ж твору з опери важливе також усвідомлення її жанру та сюжетної лінії, задля відтворення необхідних образів та характерів.

Вагомого значення набуває співставлення баянних тембрових регістрів та палітри артикуляційних прийомів, різноманітність яких забезпечує алюзії до театрального оперного дійства та нагадує про його іронічний задум. Цікавим різновидом творчого трактування баяна є «оркестровість» інструмента, інколи зустрічаються формулювання «оркестр в мініатюрі». Можемо стверджувати, що перекладення оркестрових творів для баяна функціонують як «доступна» та «компактна» популяризація симфонічних композицій.

У розглянутих вище творах розвиток відбувається шляхом зміни різнохарактерних побудов, виражальних та фактурно-динамічних засобів. Контрастами тембрових регістрів баяна («кларнет», «фагот», «пікколо», «туті» тощо) вдало підсилюються темброві протиставлення оркестрових груп та відтворюється звучання багатьох оркестрових інструментів. Наявність палітри тембрових регістрів баяна, діапазон, динамічний потенціал, багатство специфічних прийомів звукоутворення та міховедення визначають здатність інструмента відтворювати оркестрову політембровість.

Виражальний арсенал баяна дозволяє якнайповніше відображати певні інструменти, наслідуючи їх індивідуальні ознаки: тембр, теситура, спосіб звукоутворення, специфічні звуко-виражальні прийоми тощо. Поява ефектних оркестрових перекладень такого типу зумовлені концертними потребами виконавця-баяніста. Перекладення «Маршу» та «Скерцо» для баяна демонструють максимальне наближення до оркестрового звучання, пристосування виражального ресурсу інструмента до твору.

Висновкидослідження перекладення узагальнюють основні параметри перекладення «Маршу» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф’єва в темброво-виражальних умовах баяна. Комплексний аналіз твору та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибшого розуміння специфіки адаптації симфонічної композиції для баяна, переосмислення фактурних, позиційних, аплікатурних і темброво-регістрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору.

Для доповнення арсеналу досліджень перекладень симфонічних творів для баяна розглянемо «Угорський танець» № 5 Йоганеса Брамса. Перекладення оркестрових творів для баяна займають вагоме місце у концертно-виконавському репертуарі баяністів, що зумовлено яскравістю фактурних викладів, політембровим насиченням, артикуляційним багатством та драматургічною різноплановістю. У музичній практиці багатьох композиторів спостерігаємо тенденцію до перекладення власних творів для інших інструментальних складів. Зокрема, вище проаналізовані «Марш» та «Скерцо» з опери Любов до трьох апельсинів Сергія Прокоф’єва, були перекладені автором для фортепіано. Варто зазначити, що незалежно від інструментальної трансформації, твори користуються великим попитом серед музичної аудиторії.

Серед композиторів, транскрипторів власних полотен, варто відзначити Йоганеса Брамса (1833 – 1897рр.) – німецького композитора-романтика, піаніста, диригента, педагога, музично-громадського діяча. Індивідуальний стиль композитора визначає зв'язок з класичними і романтичними традиціями, використання народних джерел музики, де переплелися німецькі, австрійські, угорські, слов’янські елементи. Музика Й. Брамса оспівує свободу особистості, моральну стійкість, мужність і, водночас, делікатну трепетну лірику. Імпровізаційний виклад поєднується в ній зі строгою логікою розвитку.

Творчість Й. Брамса охоплює всі жанри, окрім оперної, театральної і програмно-інструметальної музики. Це один із яскравих симфоністів другої половини ХІХ століття. Поруч із симфоніями (4) значне місце займають інструментальні твори, зокрема, фортепіанні: сонати, інтермецо, варіації, балади. Велика кількість творів написана композитором для фортепіано в чотири руки. До найбільш популярних - відносяться вальси та “Угорські танці” ( 1-й і 2-й зошити – 1869 рік, 3-й і 4-й зошити – 1880 рік ). Гра в чотири руки була найбільш улюбленою формою домашнього музикування ХІХ століття. Невипадково, “Угорські танці” в чотири руки безпосередньо пов’язані з традицією музикування у сімейному домашньому колі. У цьому їх демократизм і велика популярність. Як відомо, “Угорські танці” Й. Брамса існують у різноманітних перекладеннях – для різних оркестрових складів, для різних ансамблів, для інструментів – соло тощо. Їх висока місія і значення полягає в тому, що вони вивели побутову танцювальну музику на рівень високої концертної професійної майстерності. Задушевність лірики і вражаюча сила енергії, темпераменту захоплювали не лише музикантів, а велике коло слухачів.

Перекладення «Угорських танців» для симфонічного оркестру зумовило пред’явлення шедеврів у нових темброво-виражальних умовах та їх широкої популяризації. В свою чергу, з’являються варіанти перекладення оркестрової версії для баяна.

Розглянемо перекладення «Угорського танцю №5» для баяна Л. Горенка, автора низки перекладень фортепіанних та оркестрових творів. Зацікавлення Й. Брамса угорським фольклором відбулося після зустрічі композитора в 1849 році з угорським скрипалем Еде Ременьї у м. Гамбург. Ця зустріч, а згодом і спільні концерти мали велике значення для творчості композитора. В об’ємному репертуарі Е. Ременьї були угорські танці і пісні, значна частина яких у його власних обробках. Це сприяло близькому знайомству Й. Брамса з угорським музичним фольклором і визначало творчий інтерес композитора до цієї музики.

Знамениті “Угорські танці” та деякі інші твори, в яких використані характерні мелодичні звороти угорської народної музики, свідчать про це. Особливе захоплення Й. Брамс виявляв до таких народних угорських танців, як вербункош та чардаш, які вирізнялися гострим пунктирним ритмом, незвичним “угорським” звукорядом з двома збільшеними секундами, чергуванням широких, наспівних мелодій в повільному темпі *(hallgaty)* з музичними фрагментами швидкого темпу *(friss),* застосуванням різних видів фігурацій, віртуозної інструментальної (частіше, скрипкової) орнаментики, що спирається на імпровізаційну манеру виконання, часті застосування пасажів із тріолями, типові каденційні формули з танцювальною фігурою “притупування” *(bokazy*).

“Угорський танець” № 5 Й. Брамса належить до найбільш популярних творів композитора. Його музика захоплює красою і неповторністю мелодичних зворотів, поетичністю наспівної лірики та енергетикою танцювальної стихії.

Музичний матеріал скомпонований у складну тричастинну репризну форму ( *А В А1* ), яка притаманна танцювальним жанрам. Тональність твору *a-moll*, виклад фактури гомофонно-гармонічний та акордовий. З самого початку твору транслюється рішучий, переконливий, злегка “примхливий” характер матеріалу. Наявність останнього підкреслюєтья також мінливістю метроритмічної організації викладу тексту.

Схема будови твору:

Складна тричастинна репризна форма – *А В А1.*

Перший розділ Другий розділ Третій розділ Coda

*А В А1*

проста двочастинна проста двочастинна проста двочастинна

форма форма форма

А В С D A B

( а + а1 )( в + в1 ) ( c + c )( d + d ) ( а + а1 )( в + в1 )

a-moll A-dur a-moll

Перший розділ *– А ( А В ) Allegro* складається з двох контрастних образів: наспівного, широкого дихання, сповненого благородності, гордості і яскраво танцювального, динамічного, запального та енергійного. Цей експозиційний розділ має свою внутрішню будову – просту двочастинну форму з двічі повтореним другим періодом, що нагадує “заспів” і двічі виконаний “приспів” – як традиційний приклад пісенно-куплетної форми. Епічний зачин першого періоду і моторний танцювальний другий період – яскравий зразок, так званої, рапсодичної форми, яка дуже активно культивується у творах народної творчості, у імпровізаційній манері народного виконавства. Початковий виклад танцю витриманий у більш стриманих динамічних тонах, з динамікою *“mf”*, має яскраво виражену мелодію, яка охоплює пунктирну ритмізацію, як “рушій” енергетичного музичного матеріалу. Для відтворення ненагромадженої тембрової палітри експозиції, при перекладенні використовується баянний тембровий регістр “кларнет+гобой”, характерний відповідним забарвленням для даного музичного епізоду.

Перший період ( а ) складається з двох речень, варіаційно повторної будови: а + а1 = 8 тактів + 8 тактів. В оркестровому варіанті, тему першого речення проводять скрипки у супроводі оркестру. В акомпанементі до теми, мідні духові виконують контрастні рішучі пунктири, що створюють ефект танцювальної пульсації. При перекладенні для баяна партії скрипок та мідних духових поєднуються у партії правої руки. Для виділення з фактурного пласту цих паралельних ліній, важливо диференціювати штрихи, зокрема, скрипкове проведення теми — *legato*, а пунктири мідних духових — *tenuto*. У партії лівої руки трансформується супровід решти оркестрових груп, що при перекладенні для баяна групується у характерні басо-акордові формули. Гармонічний ряд спирається на чітку послідовність традиційних акордів: t – D – t – s – t – D – t, що ріднять їх з фольклорним походженням. Партія ударних інструментів побудована на синкопованому ритмі, лише у восьмому такті при завершенні речення маємо, так зване, ритмічне “притупування”: 2/4 -- ^ ^ -- ( -- означає восьму паузу, ^ ритмічні акценти ударних ). Такі завершальні ритмічні формули притаманні угорським танцям, зокрема, вербункош. У перекладенні для баяна, значення синкопованого супроводу підсилюють ритмо-інтонаційні фігурації у партїі лівої руки, відбиваючи рівномірний пульс долей розміру 2/4.

Друге речення ( а1 ) – 9 – 16 такти – варіаційне проведення основної теми, що проводиться у партії скрипок та паралельно у партії дерев’яних духових. Такі інструментальні темброві доповнення відтворюються при перекладенні для баяна тембровим регістром “кларнет+піколо”, фонічна наповненіть звучання якого відрізняється від попереднього регістрового забарвлення більш прорізуючим звучанням. У такому фактурному потовщенні тема звучить досить випукло, впевнено, гордо. Варто відзначити, що при перекладенні для баяна виконання таких фактурно наповнених фрагментів не створює фізіологічних труднощів, оскільки мензура правої клавіатури інструмента дозволяє вільно виконувати музичний матеріал, що охоплює кілька октав[[8]](#footnote-8). Цей факт сприяє також створенню великої кількості оркестрових перекладень для баяна, що розширює та збагачує навчально-концертний репертуар. Відтворення акомпонуючої лінії залишається у парітї лівої руки баяна, поєднуючи басо-акордові фігурації та оркемі епізоди з партій тромбонів, туб та контрабасів. Звучання “готового” баянного баса максимально повно відтворює темброво-фонічне навантаження групи мідних духових інструментів та їх виражальні функції у складі оркестру. Синкопований ритм партії ударних підтримують групи струнно-смичкових інструментів. Оксамитовість звучання альтів та віолончелей у низькій тисетурі наповнюють супровідну лінію тембровою барвистістю та вишуканістю, натомість у партії валторн з’являється декламація ритмічного імпульсу восьмими тривалостями. При перекладенні для баяна оркестрова фактурна об’ємність укладається у темброво-виражальних та конструктивних умовах інструмента.

У 13 такті – *subito p* – у партіях скрипок, віолончелей, кларнетів та флейт з’являються стрімкі висхідні пасажі шістнадцятих, що імітують танцювальне “кружляння”. При перекладенні такого фрагменту надається особлива увага артикуляційній техніці із поєднання штрихів *tenuto i martelle.* Такт 15 демонструє синкопи групи мідних духових, а 16 такт - традиційне “притупування” ударних. Весь музичний розвиток першого розділу спрямований до його останнього такту з поступовим крещендо, яке підводить до “*sf” –* надаючи семантичного навантаження, повнозвуччя та яскравості кульмінації, що припадає на тоніку *a-moll.*

Другий період - в – зразок поєднання ефектного, блискучого танцю і делікатної, задушевної лірики. Подібні контрасти образів музичних епізодів, різкі зміни темпів притаманні угорським народним танцям – вербункош і чардаш, які стали натхненним джерелом одного з векторів творчості Й. Брамса. Будова цього періоду – два контрастних речення ( в + в1 ). Перше речення – святкове, грайливе та рішуче за характером. У виконанні беруть участь всі інструменти оркестру, акцентується кожна доля в поєднанні зі штрихом *“markato”* та артикуляційним розмаїттям усіх оркестрових груп. Динамічний пласт побудови доповнює загальний образ та коливається у рамках “*f – ff”*. Відтворення на баяні динамічного рівня у поєднанні з артикуляційною та штриховою “різкістю” вдало відтворюється на баяні за допомогою використання традиційних та специфічних прийомів віховедення. Зокрема, якнайповніше відтворює образний задум матеріалу застосування “баянного” *detache,* запозиченого зі скрипкового виконавства.

Композитор передає стан гордого, вольового образу та нескореного народного духу. Флейтові підголоски у високій тисетурі у поєднанні з дзвіночками “прорізують” крізь масштабне звучання оркестру і транслюють особливу святковість образу. Не оминув автор синкоп у 20, 24 тактах, які додають особливої терпкості звучання, підсиленої незмінним супроводом у партії ударних інструментів, зокрема великого та малого барабана. Вкраплення невеликих мотивів у партії литавр та епізодів звучання тарілки створюють піднесений, святковий та урочистий характер. Гармонічну основу цього ряду складають відхилення через *D7 – t ( d-moll ), D7 - T ( C-dur )*, що є паралельною до основної тональності *a-moll.* При перекладенні для баяна цієї побудови важливої уваги заслуговує врегулювання фактурно-ритмічних організацій та органічний розподіл фактури між баянними клавіатурами, оскільки музичний матеріал насичений як ритмічними малюнками так і артикуляційним насиченням.

При перекладенні для баяна звернемо окерму увагу на парітю лівої руки. Складність компонування обґрунтована тим, що: 1) це основа темпо-ритмічної стійкості, притаманної жанровій лінії танцювальної музики; 2) функція партії лівої руки полягає також у імітації оркестровості гармонічної вертикалі, акустичної наповненості та масштабності цілісного звучання. Цей перекладацько-виконавський комплес передбачає застосування таких баянних технологічних виконавських засобів – належна глибина басового повнозвуччя на перших долях тактів; належна стакатність «готових» акордів, з метою наповнення гармонічно-функціональної вертикалі (одночасно з басом); наскрізна дієвість «вісімкових пульсацій» як організаційного початку у виконавському відтворенні типового танцювального характеру.

Друге речення – в1 - у невеликих пропорціях: 4 такти + 4 такти - передає драматизм мінливості стану людської душі. Перша фраза (тт. 25 – 28) сприймається як “оазис” витонченої лірики, виконується з динамікою *“mp”,* розрідженим складом оркестру, а друга фраза ( 29 – 32 такти ) – “a tempo” повертають до образного плану темпераментного і запального танцю. Тему другого речення – “тему-запитання” веде група струнних інструментів, її метроритмічний малюнок поєднує рівномірно плавний рух і синкопований ритм. Наступні чотири такти *( “a tempo”)* – “тему-відповідь” виконує весь оркестр, повним складом на динаміці “*sf”*, гострими ансамблево зібраними акордами у тональності *a-moll,* з використанням пунктирного і синкопованого ритму.

При перекладенні частини В1 для баяна застосовуються різноманітні міхові прийоми, зокрема, для відтворення ліричного епізоду вікористовується спосіб “роздування” витриманих тривалостей, що інспірує до скрипкового “аркового” виконавського прийому. Перенесення у темброво-виражальні умови баяна наступного, піднесеного епізоду, вимагає застосування протилежного принципу міховедення — артикуляційного міхового “підкреслення”. Перекладення цієї частини перебачає використання баянного тембрового регістру “туті”, якому притаманне гучне та наповнене темброво-фонічне забарвлення.

У наступній побудові у перших 4-х динаміний план дещо послаблюється, однак імпульсивність ритмічних побудов чітко декламує танцювальність настрою та підводить музичний матеріал до фінального акорду епізоду. Ефектне “зняття” заключного акорду при перекладенні для баяна забезпечується специфічним виконавським прийомом — міховим “зривом” звуку, що передбачає рішуче динамічне крещендування та раптову зупинку міховедення.

Середній розділ – *В* – *Vivo*, як і попередні, витриманий у традиціях контрастного зіставлення образів: жвавого, рухливого і затамовано стриманого. Будова середньої частини – проста двочастинна форма, що складається з двох контрастних несиметричних періодів: *C D - ( с + с ) ( d + d).* Перший період - 6 тактів + 6 тактів , другий період - 8 тактів + 8 тактів.

Будова першого періоду ( *Vivo* ) – виконується з динамікою “*ff”,* у тональності *A-dur.* Характер теми нагадує запальний, швидкий, блискучий танок з акцентом на долі у третьому і шостому тактах. Композитор поєднує контрастні штрихи: *legato, staccato.*У баянному перекладенні важливо досягнути злагодженості звучання у легких і гострих акордах, що підкреслюється міховими акцентами. Автор перекладення повертає попередній баянний тембровий регістр “кларнет+піколо”, що максимально відповідає тембровому навантаженню оркестрового звучання цього відтинку твору.

Наступний період – витриманий у тональності *A-dur,* як попередній. Складається з контрастних мотивів: стриманого, повільного *(“rit.”)* і танцювального, активного *(«a tempo”)*. Перший мотив презентує акцентований виклад матеріалу у партіях струнних та дерев’яних духових інструментів. Другий - викликає алюзії до легких танцювальних кроків, виконаується у партіях мідних духових. Відтворення образно-динамічного, темпового та тембрового контрастного співствалення здійснюється за допомогою поєднання відповідних міхових прийомів та тембрових регістрів. Відповідно, перший мотив — плавне міховедення та регістр “кларнет +гобой”, другий — міхове *detache* та “фагот+піколо”.

Повернення до основної тональності *a-moll* вказує на репризну побудову аналізованого твору. Третій розділ – *А1* демонструє повторення початкового музичного матеріалу з незначними змінами. Насамперед, метаморфози помітні у динамічному плані – у першому періоді «Meno mossо» *f-ff*, у другому періоді - *mf*. Трансформації фактури та темброво-виражальних аспектів залишаються аналогічні відповідному початковому матеріалу. Завершується твір лаконічною кодою *( Coda ),* що побудована на заключних акордах *sІІ6/5 – D5/3 – t 5/3*, динаміка *ff , sf.*

При перекладенні заключного розділу для баяна, автор використовує тембровий регістр «туті», який відповідає тембровому тлу звучання всіх оркестрових груп одночасно. Фактурний пласт групується у партіях лівої та правої руки за традиційним для баянного виконавства принципом – мелодійно-гармонічний розвиток матеріалу у партії правої руки, а супровідна лінія з різними басовими ходами у партії лівої руки. При адаптації масштабної багатоголосої оркестрової партитури у темброво-виражальних можливостях баяна застосовуються також нестандартні аплікатурні рішення, зокрема «ковзання» одним пальцем (при умовах зайнятості всіх інших), «перекочування» з однієї фаланги на іншу (великим пальцем правої руки), застосування великого пальця лівої руки – не типового для баянного виконавства. Усі нетипові аплікатурні варіанти у перекладенні мають рекомендаційний характер, адже ґрунтуються на індивідуальних фізіологічних можливостях кожного виконавця.

«Угорський танець» № 5 Й. Брамса – показовий приклад втілення народної традиції у професійній музичній творчості. Проаналізувавши його перекладення для баяна (автор Л. Горенко), можемо стверджувати, що при адаптації оркестрових творів (в даному випадку оркестровий варіант теж є перекладенням) для баяна образна змістовність оригіналу відтворюється максимально наближено до першоджерела. За допомогою поєднання прийомів міховедення та артикуляційних особливостей автор перекладення відображає специфічні виконавські прийоми та принципи звукоутворення різних музичних інструментів зі складу оркестру. Масштабна оркестрова фактура органічно трансформується для виконання на баяні, однак передбачає застосування «творчих» аплікатурних варіантів – пальцевого «ковзання», «перекочування» тощо. Динамічні можливості баяна здатні відносно передати наповненість оркестрового звучання – від «прозорих», ненасичених фрагментів до помпезних величних.

Окремої перевагою при перекладенні оркестрових творів для баяна слугує палітра баянних тембрових регістрів, що максимально наближено імітують темброве забарвлення інструментів різних оркестрових груп та їх поєднання. У розглянутому творі виражальні можливості баяна достеменно передають контрастні відтінки та образність композиторського задуму.

Перекладення оркестрових творів для баяна, зокрема проаналізованого твору, збагачують баянний навчально-концертний репертуар надбанням світової класики. Перенесення оригіналу у нові темброво-виражальні умови сприяє також новому семантичному навантаженню композиції та її подальшої популяризації серед музичної спільноти.

РОЗДІЛ 4

ПЕРЕКЛАДЕННЯ БАЯННИХ ТВОРІВ ДЛЯ АКОРДЕОНА:

ОСОБЛИВОСТІ РІЗНОВИДУ ЖАНРУ

4.1. «Концерт» для баяна з оркестром *c-moll* Ярослава Олексіва: специфіка перекладення сольної партії для акордеона

На межі ХХ - ХХІ століття, в процесі розвитку української музичної культури, помітні нові композиторські трактування щодо використання ресурсів баяна, як перспективного інструмента з широкими образно-емоційними, фактурними, технічно-віртуозними та темброво-виражальними можливостями. Все частіше баян залучається до камерно-ансамблевого та оркестрового виконавства. Одночасно з розширенням ланок оригінальної баянної творчості збільшується попит на її перекладення для спорідненого інструмента – акордеона.

Велику частину навчального та концертного репертуару акордеоністів складають перекладення творів з репертуару інших інструментів, ансамблів чи оркестрів. Особливу нішу займають перекладення баянних творів, адже оригінальний репертуар для акордеона створюється не часто.Яскравим прикладом останнього став оригінальний «Концерт» для баяна з оркестром Ярослава Олексіва у перекладенні для акордеона (сольної партії).

Перекладацьке мистецтво, оцінене не повною мірою, що спостерігаємо при ознайомленні з історією становлення та розвитку цього жанру. За висловлюванням Г. Когана: «Існує багато негативних тверджень щодо будь-якої переробки оригіналу, які вказують на антихудожній процес роботи з музичним матеріалом» [101, с.3]. При аналізі та порівнянні прийомів перекладення багатьох авторів, потрібно відзначити вагомість, відповідальність та складність такої праці.

Мистецтво перекладення вимагає від автора володіння широким комплексом знань та навичок. Зокрема, ґрунтовне знання принципів звукоутворення і конструктивних особливостей «інструмента-оригіналу» та «інструмента-реципієнта» і обов’язкове володіння другим. Перекладацька робота потребує поглиблення в тенденції та естетичні позиції різних стилів та епох, творчий досвід попередників та розуміння типологічних жанрових особливостей. Невід’ємним компонентом високопрофесійного рівня перекладача є талант та мистецький смак. До основних аналітичних параметрів перекладення відносимо наступні: форма і драматургійний розвиток, темброва та регістрова специфіка, динаміка, темп, фразування, мелізматика, аплікатура, артикуляція.

Особливим різновидом жанру є перекладення баянних творів для акордеона. Це однорідні інструменти, що мають схожу конструкцію, ідентичний принцип звукоутворення та подібне темброве забарвлення, а основною відмінністю є будова правої клавіатури. Останній фактор залежить також від якості інструмента. Темброве забарвлення інструментів різних марок – *BUGARI, PIGINI, BORSINI, VIGNONI, WELTMEISTER* тощо, має певні відмінності. Звучання інструмента зумовлене елементами внутрішньої будови: цільність дерев’яної планки та породи сировини в її основі, виробник металевих язичків-голосів, якість воскової заливки тощо. Твори для баяна складають основну частину репертуару виконавців на акордеоні, адже арсенал оригінальних композицій саме для акордеона досить не великий. Враховуючи конструктивні відмінності інструментів що полягають у структурі правої клавіатури, постійно виникає потреба у перекладеннях баянного репертуару для акордеона. Основна відмінність правої клавіатури баяна та акордеона у конструкції. Баян – кнопкова клавіатура, акордеон – клавішна. На Заході баян йменується «кнопковий акордеон».

Показовим зразком перекладення сольної партії баянного твору для акордеона є одночастинний «Концерт» *c – moll* для баяна з оркестром Ярослава Олексіва, написаний у 2016 році. В оригіналі «Концерт» написаний для баяна та оркестру українських народних інструментів. Існує аранжування для баяна із симфонічним оркестром. Твір можна охарактеризувати як лірико–патетичну поему для баяна з оркестром. Риси поемності виявлені у тяжінні до єдності циклу та безперервності розвитку, що досягаються за допомогою системи інтонаційно-тематичних зв’язків та модуляційних переходів між окремими розділами.

Одна з визначальних рис класичного концерту – змагання соліста з оркестром, гармонійно взаємодіє з веденням їх злагодженого діалогу. Епізоди, в яких виконавець сольної партії має можливість вільної демонстрації своїх можливостей, узгоджено компонуються із оркестровою партією. Величава епічність та драматизм підпорядковуються пануючій ліричній основі концерту, яка проявляється у багатстві та багатогранності відтінків, від споглядальної елегійності до мужнього протесту та піднесеного самоствердження. Вишукана мелодика та виразність основних тем широко розробляються композитором в різних тональних, метроритмічних варіантах та змінах темброво-регістрових барв.

Музичний матеріал викладений у вільно трактованій класичній сонатній формі. Свобода у формальній побудові полягає: у нетиповій каденції соліста, де замість віртуозного викладу, музичний матеріал скомпонований як елегійно-патетичний монолог; заключна партія – фуга. Розкладені у широкому фактурному діапазоні величні акорди оркестрового вступу передають домінуючий епічний характер концерту. Ритмічна структура - четвертна з крапкою, додає напруження та налаштовує на глибокий драматизм. Вузький діапазон мелодичного руху - плавне поєднання у вигляді акордових гармонічних коливань відображає почуття поєднання схвильованості та протесту.

Наспівна головна партія у солюючого інструмента викладена у формі періоду. Мелодика ліричної теми бере витоки з народної пісенності. Мелізматичне забарвлення надає музичному матеріалу особливої вишуканості та елегійності. Композитор збагачує тему характерними для народної пісні підголосками, поступово розгортаючи широту розповідності. Багатоголосний виклад сольного епізоду створює фізіологічні труднощі при виконанні на акордеоні, що зумовлені конструкцією правої клавіатури. Так як баянна клавіатура «дозволяє» виконавцеві (звісно, з урахуванням індивідуальних можливостей виконавського апарату) одночасне охоплення звукового діапазону до трьох октав, акордеонна ж клавіатура обмежує до децими чи ундецими. Фактурна обширність викладу Г.П. потребує перенесення витриманого підголоску у ліву клавіатуру у вибірну систему (Г.П. т.т. 7 – 8).

При появі інтродукційної теми в оркестрі (т.9) партія соліста набуває фонової функції, яка базується на об’ємних акордах та тріольному супроводі. Діапазон крайніх голосів п’ятизвучних акордів є фізіологічно неосяжним для акордеоніста, тому вимагає редагування. Для адаптації тексту та збереження гармонічного забарвлення рекомендується пропускати одну з нот, яка дублюється в самому акорді (т.т. 9 - 14). Оркестрове проведення Г.П. характерне більш масштабним звучанням, яке доповнюється фігураціями у солюючого баяна. Подальші пунктирні мотиви зі вступу слугують вкрапленнями у загальний наскрізний розвиток музичного матеріалу. У ритмічній палітрі переважають тріольні групування, які додають відчуття безперервного руху та стрімкості музичної думки. Композитор широко використовує неперіодичні перемінні розміри чим підкреслює лірико-патетичний емоційний настрій.

Тріольні обігрування у партії соліста (т.т. 25 - 28) розкривають ще одну особливість перекладення баянного твору для акордеона. Оскільки діапазон правої клавіатури баяна та акордеона різниться, і залежить від моделі інструменту (в даному прикладі акордеон e – a3 , баянE – g4 ) виникає потреба адаптування тексту в межах акордеонної клавіатури. Для цього використовується принцип поєднання тембрового регістру та перенесення музичного матеріалу в іншу теситуру. В даному випадку оригінальний текст солюючої партії передбачає охоплення «е» малої октави, тому вище згаданий фрагмент переноситься октавою вище та забарвлюється тембровим регістром «орган». Завдяки використанню останнього максимально нівелюється слухова звуковисотна різниця між звучанням у другій октаві на тембровому регістрі та оригінального баянного у першій октаві (т.т. 25 – 28, 39 - 42).

Наступний сольний фрагмент (експозиція) баяна відрізняється насиченою фактурою. Підголоски, рух паралельними секстами та розкладені акорди відтворюють глибину драматичності композиторського задуму. При виконанні на акордеоні пасажів секстами, особливо у швидкому темпі, також виникають виконавські труднощі, зумовлені відтворенням баянних позицій. Спосіб гри таких фрагментів знову ж залежить від індивідуальних фізіологічних та виконавських можливостей. У випадку потреби адаптації тексту «викидається» одна нота з кожної другої сексти (в більшості варіантів залишається верхня нота, оскільки звучання інструмента у високій теситурі більш дзвінке та прорізуюче).

Даний монолог є підготовкою до акордової послідовності з гармонічними відхиленнями в оркестровій партії. Останнім тактам притаманне темпове зрушення *accelerando* та модуляція у тональність побічної партії *– Es-dur*, проведення теми якої доручено солюючому баяну.

Мелодиці П.П. *(Es – dur)* притаманна лірична наспівність, що супроводжується танцювальним акомпанементом. Підголосковість та поступове фактурне нашарування підводять до оркестрового проведення теми. Баян підхоплює лінію орнаментації мелодії різноманітними фігураціями, продовжуючи танцювальний супровід. Виконання цього епізоду на оригінальному інструменті є «природнім», оскільки текст викладений у зручних баянних позиціях. Перекладення для акордеона передбачає головно детальний підбір аплікатурних варіантів, зокрема активного використання прийому перекидання та підкладання великого пальця. Контраст П.П. виражається як тематично-ладовим так і ритмічним викладом. Застосування міхових прийомів – тремоло та рикошету додає емоційної піднесеності та урізноманітнює багатоголосні фактурні пласти.

Елегійним монологом оркестру виступає зв’язка, у якій розгортається ширина тембрової палітри інструменту (перехід до розробки). Тема доручена контрабасу та віолончелі - захоплює своїм оксамитовим забарвленням. Інтонаційна лінія відрізняється вузьким мелодійним діапазоном та секундовими ходами, створює безперервність руху. Підголоскові мотиви групи дерев’яно-духових інструментів, скомпоновані за принципом секвенційного розвитку, відтворюють споглядальну лінію загально-драматичного задуму. Оркестровий сольний епізод підпорядковується поступовому темповому зрушенню *accelerando*.

Висхідні та низхідні тріольні пасажі соліста, побудовані на розкладених тризвуках, секстакордах і кварт секстакордах, підсилюють напруження останніх тактів та переходять у розробку. Виконання заключного чотиритактового фрагменту вимагає від акордеоніста високої технічної майстерності та ретельного підбору аплікатури. Складність пасажів полягає у фізіологічній незручності відтворення баянних позицій на акордеоні - великі відстані між звуками і швидкі зміни положення кисті та передпліччя.

Оскільки перекладення баянних творів для акордеона характеризується трансформацією оригінального тексту з орієнтуванням (окрім загальних принципів жанру) на виконавський потенціал, віртуозні фрагменти такого зразка передбачають можливі спрощення - перенесення однієї ноти (першої чи останньої) з кожної тріолі у партію лівої руки на вибірну систему, зміна ритмічного малюнку з тріолей на нормативну метро-ритмічну організацію.

Основний характер розробки піднесений та урочистий, розвивається динамічно (*F – dur*). Видозмінений основний мотив головної теми у широкому фактурному варіанті проводиться в оркестрі. Кларнетові підголоски у вигляді акцентованих затактів до першої і третьої долей формують енергійні ритмічні конструкції маршового типу. Сольна партія баяна у розробці головної теми у гомофонно-гармонічному викладі, виконується за допомогою міхового прийому – тріольного рикошету. Фрагменти розгорнутих пасажів по розкладених акордах додають експресивності та відчуття безперервного розвитку.

Елегійна мелодія з фольклорною основою підкреслює контраст до піднесеної маршової розробки головної теми. Баянна партія передбачає в партії правої руки одночасне проведення видозміненої П.П. та контрапункту, поєднанню яких властива широка теситурна відстань. При перекладенні для акордеона оригінальний фактурний виклад перерозподіляється між двома клавіатурами, де контрапункт переноситься в партію лівої руки (т.т. 89 - 96). Подальший музичний матеріал з перекликаннями мотивів з Г.П і П.П викладений у тональності *E –dur*.Перехід у віддалену тональність (*F- dur - E –dur*) створює настроєвий контраст.

Накладання тріольних та нормативних групувань у партіях соліста та оркестру підсилює зіткнення контрастних образів. Хроматичний пасаж та арпеджійовані фігурації партії баяна не «вміщаються» в діапазон правої клавіатури акордеона, тому застосовується поширений прийом поєднання відповідного тембрового регістру та перенесення текстових фрагментів у іншу теситуру. Баянні віртуозні вставки супроводжуються витриманими акордами та споглядальною мелодією у партії перших скрипок, яка ніби «розчиняється» у високому регістрі. Флейтові підголоскові вкраплення на стакато, нагадують слухачеві про конфлікту сутність одночасного розгортання контрастних тем. У наступних чотирьох тактах спадає напруження та затухає динамічна енергія: низхідний гамоподібний хід у партії контрабасів.

Каденція соліста трактована композитором як наспівний епічний монолог, не типова для загальноприйнятої демонстрації його віртуозних можливостей. Виконавська майстерність концентрує авторський задум, глибину, різноплановість настроїв та емоцій. Музичний матеріал апелює до народнопісенних епічних джерел, використовуючи мелодичні звороти, близькі до думних речитацій. Подальший розвиток типовий для українського мелосу, де тема оздоблюється терцієвим орнаментом на фоні витриманої ноти та поступово збагачується підголосками (від терцієвих коливань до широких стрибків на ундециму). Важливим компонентом вдалого перевтілення тексту для інструмента-реципієнта є аплікатура. На прикладі каденції бачимо творчий підхід до вирішення цього питання, адже застосовуються досить нестандартні аплікатурні прийоми – задля повноцінного відтворення тексту та образного задуму нижній голос, що віддалений від інших майже на октаву, виконується одним пальцем (хоча можуть бути й інші індивідуальні аплікатурні рішення, оскільки усі вони виходять з індивідуальних фізіологічних можливостей виконавського апарату). Завдяки способу «перекочування» з однієї фаланги на іншу досягається потрібний штрих *legato*.

Пристосування оригінальної фактури для акордеона передбачає використання тембрового регістру «фагот» та транспонування матеріалу октавою вище. Використання прийому зумовлене наявністю в баянному тексті низки нот в низькій теситурі, що відсутні у конструкції правої клавіатури акордеона. При застосуванні даного принципу важливим є правильний підбір тембрового регістру, забарвлення якого має якнайповніше відтворювати композиторський задум.

Вибір в каденції саме регістру «фагот» передбачене як теситурними змінами тексту так і характером цього епізоду. Оксамитова м’якість звучання акордеона у вибраному тембровому забарвленні доповнює елегійний, епічний образ каденції. Стверджувальний мотив останнього такту плавно переходить у репризу, яка у тому ж помірному темпі продовжує розповідну лінію.

Оркестрове проведення Г.П. у репризі супроводжується тріольним орнаментуванням у партії баяна. Величаве повнозвуччя теми у партії скрипок доповнюється октавним дублюванням у партії віолончелей. В інтонаціях альтового підголоску зміненої П.П. зароджується заключна партія.

Розглядаючи стильові вектори даного концерту варто відзначити домінування фольклорних інтонаційних витоків, типових для романтичного піанізму. Музика Ярослава Олексіва викликає певні алюзії до стилістичної постромантичної манери С. Рахманінова. Це проявляється, насамперед у мелодичних лініях, інтонаціях, принципу драматургії, гармонічних зворотах, грі барвами тембрової палітри, фактурному типу, акордовій пульсації, умовній «педалізації», «мереживних» пасажах характерних для романтиків тощо.

Композитор вкраплює в романтичну плинність бароковий епізод, застосовуючи фугу в якості заключної партії. Такий варіант стильового «оздоблення» додає новаторської «свіжості» та зумовлює розширення арсеналу виражальних засобів: використання класичної гармонії, типових ритмічних конструкцій, мелізматики, застосування органного пункту і «терасоподібної» динаміки.

Проаналізувавши перекладення сольної партії одночастинного «Концерту» для баяна з оркестром *с-moll* Ярослава Олексіва для акордеона з оркестром виділимо основні параметри цього різновиду жанру. Оскільки головна відмінність інструментів полягає у специфічній конструкції правої клавіатури, найбільших трансформацій при перекладенні зазнає фактура твору, яка у баянній версії органічно перерозподіляється між двома клавіатурами.

Адаптування баянного нотного тексту в межах акордеонної клавіатури передбачає наступні фактурні рішення: принцип «відкидання» дублюючої ноти у широко викладених акордах; при виконанні пасажів секстами, особливо у швидкому темпі. Особливо поширений та доцільний принцип поєднання тембрового регістру та перенесення музичного матеріалу в іншу теситуру. Завдяки цьому прийому максимально нівелюється слухова звуковисотна різниця між оригінальним та транспонованим звучанням. Правильний підбір тембрового регістру має якнайповніше відтворювати композиторський задум.

Перекладенням баянних творів для акордеона притаманне, з одного боку, максимальне збереження художніх властивостей оригінального тексту, з іншого ж чутлива орієнтація на індивідуальний виконавський потенціал. При тому, звісно, докладно дотримуються загальні засади жанрової трансформації, характерні і для інших типів перекладу. Подолання фізіологічних незручностей баянних позицій на акордеоні при потребі передбачає можливі спрощення - перенесення однієї ноти (першої чи останньої) з кожної тріолі у партію лівої руки на вибірну систему, зміна ритмічного малюнку з тріолей на нормативні побудови [160].

Важливим компонентом вдалого перевтілення тексту для інструмента-реципієнта є аплікатура. Необхідний творчий підхід до вирішення цього питання та застосовування досить нестандартних аплікатурних прийомів – тривалого використання прийому перекидання та підкладання великого пальця правої руки, виконання одним пальцем (великим) цілих мотивів, спосіб «перекочування» з однієї фаланги на іншу для досягнення потрібного штриха *legato.*

4.2. Перекладення сучасного баянного твору для акордеона: «ACCORD Is ON – ACCORDION» Володимира Рунчака, як зразок українського музичного постмодерну

Стрімкий розвиток баянного виконавства відображає загальні процеси музичного мистецтва другої половини ХХ ст. Новаторський вектор у створенні баянного репертуару стає безпосереднім відгуком на запит модерних віянь в музиці останніх десятиліть. Їх присутність в оригінальних творах підносить сучасну баянну музику на рівень камерно-інструментального авангарду. Відтак, вичерпавши свій ресурс традиціоналізму, новітня оригінальна баянна література активно надолужувала досягнення сучасної світової композиторської творчості, поступово стаючи з нею на один рівень.

Серед сучасних композиторських технік однією з найпоширеніших у баянній творчості стає сонористика. Природним підґрунтям її ужитковості стали численні відкриття «нового звуку», в тому числі різноманіття тембово-колористичних, ударно-шумових та інших специфічних виконавських баянних прийомів, семантично усамостійнених до рівня провідних музично-виражальних засобів. Сонористичний нахил сучасної баянної творчості виявив свою суголосність загальній тенденції музики, що апелює до темброво-фонічних винаходів як мови сучасної композиції. Одним з перших науковців, який звернувся до питань та проблем сонористики, сонорної техніки та її особливостей, є Ю. Холопов. Саме він розширює термінологічний апарат музикознавців та вводит термін «сонористика». Дослідник розпочав розробку її теоретичної бази в 1970-х - 1980-х роках [204] . Також вівн використовує поняття «гармонічна колористика» - техніка оперування усіма гармонічними барвами, співзвуччями різних акордових структур, співзвучностей, фактурно-регістрових та тембрових координат гармонії. [181, с. 332].

Кінець ХХ – початок ХХІ ст. – період активного оновлення музики для баяна. Постмодерні риси у сучасному баянному репертуарі знаходимо у творчості відомих українських композиторів – В. Зубицького, В. Рунчака, В. Власова, Л. Самодаєвої, К. Цепколенко, В. Польової, Ю. Гомельської, І. Тараненка, О. Щетинського. Вище згадані композитори використовують у своїй творчості численні сонорні винаходи та збагачення музичних виразів, забарвлених оригінальними баянними прийомами гри. Про особливу роль тембру в сучасній музиці пише С. Коробецька: «У музиці ХХ століття надзвичайно зросла роль тембру, який не тільки отримав «рівноправність» з іншими засобами виразності, а й почав навіть превалювати над ними. Тембр став авангардним полем художніх пошуків у сучасному музичному мистецтві, яке надає приклади виявлення нових функціональних якостей тембру, що поступово «визрівали» у попередні епохи». [111, с.24].

Під знаком сонористики був створений новий тип музичної драматургії. Також викристалізувалися специфічні тембро-виражальні засоби, які спричинили виникнення своєрідної тембрової моделі. Гра сонорних планів властива, наприклад, музиці К. Цепколенко – «Знесиллям зламані народи», «Дуель-дуо»; В.Польової – «Луна», «Нуль», Ю. Гомельської – Diadema – 3», С. Пілютикова – «Sfumato», та ін. Темброво-колористичні, сонорні ефекти цих творів є безпосередніми учасниками формотворчих процесів, невід’ємних від змістовної зумовленості творів, – наприклад, протиставлень образних сфер або смислових обрамлень в межах репризної функції композицій.

Наведені твори демонструють широке розмаїття звукової амальгами нових баянно-сонорних засобів та темброво-колористичних ефектів, які суттєво збагатили звукообраз баяна. Показово, що попри дисонантні ускладнення атональної мови, більшість баянних творів все ж позбавлені гостро-дисонантних згущень. Їх відносна благозвучність дає змогу уникнути властивої іншим технікам «гіпертрофії» дисонансу, а відтак і слухацького відчуження, внаслідо незвичності надто різких звукосполучень. Композитори при цьому (принаймні більшість з них) немов свідомо обмежували себе у культивуванні жорстко дисонантних співзвуч та інших епатажних експериментів звукотворчості, враховуючи природний мелодизм баянного голосу, й слухацьку налаштованість (очікування) на типово баянний світ традиційно консонантної музики, відчуваючи межу позитивного сприйняття слухачем *модерн-баяна* (термін І. Єргієва) [74].

Інший фактурний «розподіл» виразового навантаження спостерігаємо у постмодерній музиці ХХ- ХХІ ст. Вона характерна, здебільшого, виходом за межі мелодичного тематизму та заміщення ритмо-інтонаційних складників грою тембро-барв як основних смислотворчих елементів музики. Про тенденцію дезактуалізації в сучасній музиці ритмо-інтонаційних засобів на фоні виразової гегемонії сонористики пише С. Коробецька: «У сонорних зучаннях звуковисотність «розчиняється» у темброзвучностях, поступаючись чистим тембро-барвам. Тембр «поглинає» у собі решту засобів… стає панівним засобом». І далі …«У сонористиці інтонаційність (теж) … втрачається, замість неї висувається тембро-звучність як така, що, власне, й репрезентує змістовно-смисловий пласт твору» [111, с.28].

І. Єргієв класифікує типові баянно-сонорні засоби як «авторизовані композитором музично-текстові формули модерної музики»: «У запропонованій системі-комплексі “модерн-інтонування” відокремлюються 12 позицій, зокрема “вібрато”, “стерео-тремоло”, “реверс-тремоло”, “рикошет”, “стерео-пульсація”, “нетемпероване гліссандо”, “ефекти перкусії”, “гра повітрям”, “гра тембрами”, “ефекти мікродинаміки” тощо.Сучасна музика для баяна змінює звуко-виражальні можливості та темброві ресурси інструмента. Диференціація штриха на мікроструктури створює систему штрихової динаміки з контрастами мікро і макроштрихів. Деталізована техніка варіантної метроритміки та нерегулярної акцентності замінює декламаційну виразність інтонацій та барвистість тембрального інструменталізму романтиків, створюючи нову образно-змістовну роль віртуозності баяністів та акордеоністів ХХ столітя. Щодо створення нового сонорного «постору» у сучасній музиці пише Ц. Когоутек: «Для сонорних творів характерно захоплення незвичністю звучання; здебільшого використовуються сольні або камерні можливості інструментів…». Він також підкреслює властиве сучасній музиці: «…широке розмаїття інструментально-фонічних структур, багато з яких має виразний сонорно-характеристичний ефект мікродинаміки» [74].

Інструментальні перекладення різних рівнів і типів мають вікову традицію, що починається ще з барокового періоду. Ф. Бузоні, надихнувшись транскрипторською творчістю Й. С. Баха, обґрунтовує позицію щодо адекватності сприйняття перекладень, транскрипцій: «Хороша, велика «універсальна» музика залишається такою ж, у виконанні на будь-якому інструменті вона б не звучала» [20, с. 4].

Модерне мистецтво нової епохи зацікавлює транскрипторів-баяністів та викликає потребу у нових перекладеннях сучасних композицій. Їх жанрове опрацювання сприяє розширенню системи параметрів баянної транскрипції кінця ХХ початку ХХІ ст. Транскрибування вимагає від автора широкого комплексу знань та навичок. Перекладацька робота потребує глибокого розуміння естетичних світоглядних позицій композиторів та особливостей стилів різних епох. Також при перекладенні необхідно враховувати творчий досвід попередніх перекладень та знання особливостей розмаїтих жанрових різновидів.

Особливим типом перекладення є «адаптація» баянних творів для акордеона. Враховуючи конструктивні відмінності цих споріднених інструментів, що полягають у структурі правої клавіатури, постійно виникають виконавські труднощі при виконанні баянних творів на акордеоні. Оскільки композиції саме для акордеона в українському професійному компендіумі зустрічаються не надто часто, що зумовлено перевагою оригінальних творів авторів-баяністів, перекладені твори для баяна складають вагому частку репертуару виконавців-акордеоністів (зауважимо принагідно, що західноєвропейська і особливо латиноамериканська композиторська практика демонструє зовсім інший результат: там навпаки, оригінальні твори для акордеона пишуться набагато частіше). Тож в українському музичному просторі з’являється потреба у перекладенні, де першочергових змін при адаптації нотного тексту зазнає фактура, яка перерозподіляється між клавіатурами та при потребі поєднується з тембровими регістрами акордеона.

Оскільки перекладення творів різних епох передбачає певні особливості перетворення оригіналу, сучасна музика поряд із традиційними висуває нові вимоги щодо специфіки цього жанру. Для виявлення специфіки перекладення сучасного баянного твору для акордеона розглянемо твір «ACCORD Is ON – ACCORDION» Володимира Рунчака. Мистецький доробок композитора представлений широким колом різноманітних жанрів (твори для баяна, оркестрів, ансамблів, для духових інструментів, фортепіано тощо). Перелічені твори реперезентують спектр тем-образів, де зустрічаємо характерні для сучасної музики образи гротеску, загостреної експресії та філософські роздуми. Музиці В. Рунчака властива активна звуко-виражальна пошуковість та багатство процесів творчих метаморфоз.

Використання новітніх баянно-інструментальних прийомів збагачує модерну музичну мову композитора. Для раннього творчого періоду митця характерне використання народних пісенно-танцювальних джерел та використання звукозображальності. Музична тканина яскраво окреслена національною семантикою музичного матеріалу - “Три фольклорні п’єси”(остання версія Сюїти № 2 “Української” (попередні редакції датуються 1980, 1987 та 2001 роками). Твір включає три контрастно співставлених частини: 1 ч. “Речитативи”, 2 ч. “Токата”, 3 ч. “Веснянка”).

Одним з найвідоміших творів В. Рунчака для баяна є Сюїта № 1 “Портрети композиторів” (1979-1988). Підгрунтям для 4-х частин послугувала музика Й. С. Баха, Д. Шостаковича, Н. Паганіні, І. Стравінського. У творі домінує прийом стилізації. Сюїта наповнена яскравими колористичними звучаннями які досягнуті за допомогою сучасного музичного письма. Завдяки творам композитора змінюється традиційне уявлення про баянну музику, зба­гачується образно-смислове наповнення, розширюється палітра виражальних засобів та технічних прийомів, що підносить баянну літературу на новий професійно-виконавський рівень у сучасному мистецтві.

«ACCORD Is ON – ACCORDION» демонструє новаторські трактування виражальних можливостей інструмента і поповнює баянний репертуар зразком українського музичного постмодерну. У науковому дослідженні І. Годіної «Типологія сонорного інтонування в стильовій поетиці сучасних українських композиторів» твір «ACCORD Is ON – ACCORDION» розглядається крізь призму різновидів сонорного інтонування – сонорно-динамічне, сонорно-моторне тощо [40]. Автор аналізує семантичні функції сонорного інтонування та образну сферу сонорики на прикладі творчості українських композиторів.

«ACCORD Is ON – ACCORDION» - зразок сучасного музичного постмодернізму, що відображає найрізноманітніші людські емоції, є калейдоскопом іронічно-гротескних образів, демонстрацією зіткнення темних та світлих сил. Творчий задум композитора реалізується у вільно трактованій п’ятичастинній контрастно складеній формі (1-3 ч.), сукупність назв яких складають загальну назву сюїти – І – «ACCORD», ІІ – «Is», ІІІ – «ON», IV « - », V – «ACCORDION». Як і назви, так і самі частини створюють неподільну палітру різноманітних образів та настроїв, виконуються *attacca*. У творі переважає варіантно-імпровізаційний принцип розвитку та вкраплення алеаторичних елементів. Композитор використовує крещендуючий тип драматургії (1-3ч.) та елементи театралізації (4,5ч.).

Філософський образний зміст зосереджений автором у вступі та першій частині. Ці побудови (двочастинна форма зі вступом) укладені композитором як внутрішні переклички двох начал, які переходять у поглиблений контрастний діалог та відображені двома мелодико-інтонаційними горизонталями з поступовим посиленням конфлікту. Задум композитора реалізований висхідними стрімкими пасажами в партії правої руки на динаміці *fff* . У кожному новому пасажі розширюється обсяг звуків – 24, 32, 35, а кожна хвиля наростання починається вище. Поєднання темпу *Presto* та авторської вказівки *accelerando molto* створює ефект «накладання» звуків усіх пасажів та надає матеріалу сонорного звучання. Виконання стрімких багатозвучних хвиль у вступі вимагає від акордеоніста високої технічної майстерності та ретельного підбору аплікатури.

Складність пасажів полягає у фізіологічній незручності відтворення баянних позицій на акордеоні - великі відстані між звуками і швидкі зміни положення кисті та передпліччя. Оскільки перекладення баянних творів для акордеона характеризується трансформацією оригінального тексту з орієнтуванням (окрім загальних принципів жанру) на виконавський потенціал, віртуозні фрагменти такого зразка передбачають можливі спрощення - перенесення однієї ноти (чи кількох) з початку або кінця будь-якого ритмічного групування (секстоль, квінтоль, квартоль, тощо) у партію лівої руки на вибірну систему; зміна ритмічного малюнку (тріолей, квінтолей, септолей) на нормативну метро-ритмічну організацію.

На останній витриманий звук кожного пасажу нашаровується початок «відповіді» у партії лівої руки. Ці дві теми є контрастними за характером і їх діалог при кожному наступному проведенні розширюють контури пасажу та звуковисотне проведення. Оскільки діапазон правої клавіатури інструментів різниться (В даному прикладі акордеон e – a3 , баян E – g4). виникає потреба адаптування тексту в межах акордеонної клавіатури. Для цього використовується принцип поєднання тембрового регістру та перенесення музичного матеріалу в іншу теситуру.

В даному випадку, за авторською вказівкою, пасажі виконуються на тембровому регістрі «туті». Так як оригінальний текст пасажу передбачає звуки, які відсутні на клавіатурі акордеона, умовно розділимо його на три частини опираючись на використання регістрового забарвлення та октавних транспонувань. Задля збереження авторського задуму та відтворення сонорного «злету», необхідно детально підібрати «регістровий колаж» та зберегти звуковисотне співвідношення тексту першоджерела. При застосуванні даного принципу важливим є правильний підбір тембрового регістру, забарвлення якого має якнайповніше відтворювати композиторський задум, відповідати певним теситурними змінами тексту та характеру фрагменту.

Пасажі у партії правої руки охоплюють звуковий обсяг від H до cіs3. За специфікою тембрових регістрів баяна, усі відтинки пасажу (H - е1, f1- b2, h2 – f4) на «туті» звучать октавою нижче написаного тексту. Адаптуючи матеріал для виконання на акордеоні перша частина пасажу (H - е1) виконується октавою вище від оригінального тексту зі збереженням тембрового регістру «туті». Наступна (f1- b2) відтворюється у зазначеній в першоджерелі звуковисотності та забарвлюється регістром «орган». До останнього фрагменту застосовуємо регістр «кларнет + пікколо» та нівелюємо авторську вказівку на перенесення тексту октавою вище. Ця ж структура регістрового та звуковисотного співвідношення застосовується і для наступних двох пасажів.

Для відповідей у партії лівої руки характерна інтонаційна та ритмічна спорідненість. Безперервний динамічний розвиток, крещендування протягом вступу та виразність ритмічних побудов (тріолі, синкопи) зберігають емоційне напруження всього вступу та виражають застосування сонорно-динамічного типу інтонування (користуючись класифікацією типів сонорного інтонування за І. Годіною). Такі фрагменти матеріалу, які при перекладенні для акордеона не передбачають фактурного перерозподілу, виконуються за оригінальним текстом без змін.

Впродовж всієї першої частини прослідковуємо сонорно-імпульсивне інтонування, де інтонаційна будова фраз виражається у поступовому розширенню діапазону. Часта зміна метроритму, акордові глісандо, хроматизовані пасажі та домінування штриха стакато створюють калейдоскопічну зміну образів-картин-настроїв, що надають певної театральності, яка апелює до 4 та 5 частин.

Подібно до вступу, ритмоінтонаційні мотиви у партіях правої та лівої руки виконуються з використанням динамічного підсилення. Виконання цієї частини на оригінальному інструменті є «природнім», оскільки текст викладений у зручних баянних позиціях. Перекладення для акордеона передбачає головно детальний підбір аплікатурних варіантів, зокрема активного використання прийому перекидання та підкладання великого пальця правої руки.

У другому розділі першої частини фактура наповнюється акордами створюючи моно і полі структури, чергуючись із наспівними інтонаційно випуклими мотивами першого розділу. Діапазон крайніх голосів п’ятизвучних акордів є фізіологічно неосяжним для повноцінного виконання на акордеоні, тому вимагає редагування. Для адаптації тексту та збереження гармонічного забарвлення рекомендується пропускати одну з нот, яка дублюється в самому акорді (т. 27, 30, 32, 34, 35). Наступні акордові гліссандо на *sf* створюють емоційне напруження та закінчуються затриманням верхнього звуку *сes* на *diminuendo*, який з цього ж енгармонічно рівного звуку *h* переходить у другу частину твору. Витриманий протягом чотирьох тактів у верхньому регістрі у наслідок мікрозсувів він поступово «розшаровується» в кластер у партії правої руки, що служить тлом для ритмо-інтонаційної формули з попередньої частини у партії лівої руки. Вся побудова (обсягом у 12 тактів) відрізняється періодично перемінною метро-ритмічною організацією. Закінчується частина на звуці *е*, що служить своєрідною модуляцією-зв’язкою до наступної частини (*e – moll* ).

Наймасштабніша третя частина *«On» (Giocoso)* – скомпонована з кількох розділів, які досягаються поступовими хвилями наростання (вільно трактована тричастинна побудова). В мелодико-інтонаційній лінії прослуховуються вузько обсягові поспівки з елементами гуцульського ладу. Постійні внутрішньо тактові та між тактові синкопи, глісандування, мелізматична насиченість, зміни метру складають варіантно-варіаційний тип розвитку музичної тканини.

У цій частині продемонстровані спільні штрихи, метро-ритмічна організація та способи творення фактури: вертикалізація ладу, глісандуючі акорди, що надалі перетворюються в кластери та почергово звучать в партіях лівої та правої руки. Нотний текст насичений акордами та кластерами коротких тривалостей на тлі стрімких різних групувань: секстолей, октолей, децимолей.

Першою хвилею розвитку третьої частини є безперервний рух основної теми в партіях правої та лівої руки (розділ *Doppio meno mosso).* Підголоски, рух паралельними секстами та розкладені акорди створюють поліпластовість викладу і посилюють драматизм розвитку. При виконанні на акордеоні пасажів секстами, особливо у швидкому темпі, виникають виконавські труднощі, зумовлені відтворенням баянних позицій. Спосіб гри таких фрагментів залежить від індивідуальних фізіологічних та виконавських можливостей. При потребі індивідуальної адаптації тексту «вилучається» одна нота з кожної другої сексти (в більшості варіантів залишається верхня нота, оскільки звучання інструмента у високій теситурі більш дзвінке та пронизливе).

У наступній хвилі *Doppio pio mosso* поліпластовість досягається токатним звучанням шістнадцятих на тлі витриманого органного пункту та інтонаційно випуклих мотивів. Композитор використовує одночасно сонорно-тембровий та сонорно-імпульсивний тип інтонування. Обрамленням вільно трактованої тричастинної форми служить повернення до початкового тематичного матеріалу, наближеного до гуцульського фольклору, проте реприза не точна, а з елементами розробковості.

Другою хвилею розвитку є гліссандуючі акорди у партії обох рук, що підводять до місцевої кульмінації. Останньою хвилею побудови є розділ *Poco meno mosso*. Поєднання акордів шістнадцятими тривалостями у партії лівої руки та акордів на гліссандо у партії правої руки додають образу дещо гумористичного гротескного характеру та святковості. Ці два розділи демонструють особливу віртуозність і вимагають від виконавця максимальної технічної майстерності. Багатоголосний виклад даного епізоду (т. 53-69) створює фізіологічні труднощі для виконавця-акордеоніста, що зумовлено конструкцією правої клавіатури. Оскільки баянна клавіатура «дозволяє» виконавцеві одночасне охоплення звукового діапазону до трьох октав, то акордеонна клавіатура обмежує цей обсяг до децими або максимально до ундецими.

Фактурна широта матеріалу (т. 74-77) потребує перенесення витриманого підголоску у ліву клавіатуру на вибірну систему. На прикладі третьої частини бачимо творчий підхід до важливого компоненту вдалого перевтілення первинного тексту для інструмента-реципієнта - аплікатури. Для повноцінного відтворення тексту та образного задуму застосовуються досить нестандартні аплікатурні прийоми – нижній голос, що віддалений від інших майже на октаву, виконується одним пальцем (за індивідуальними можливостями виконавського апарату). Завдяки способу «перекочування» з однієї фаланги на іншу досягається потрібний штрих legato [161].

Серед новацій баянного постмодерну привертають увагу явища «розширення зони звучання» баяна, за рахунок нових баянно-ігрових прийомів «оновлення звуку». Це - привнесення в партитуру епатажних прийомів театралізації та «не інструментального вислову»: речитації, наспіву, насвистування виконавця під час гри (або її імітація), тощо. Вони виступають атрибутами «нової концертності», що реалізується в межах взаємодії різних знакових систем і створюють додатковий ресурс естетичної дії, відображеної в неординарних позамузичних актах. Неочікувано «звучать» останні дві частини, що складаються з одного такту кожна та не мають традиційного музичного відтворення. У четвертій частині використовується шумовий ефект за допомогою клапана спуску міхового повітря. У п’ятій, за авторськими ремарками, виконавець театрально закінчує твір - показово видихає повітря, ніби зображаючи втому. Таким чином у композиції продемонстровано синтез двох видів мистецтв – музики та театру.

Результат аналізу «Ассоrd Is On - ACCORDION» В. Рунчака продемонстрував новаторський підхід композитора до принципів звукоутворення на баяні, що яскраво демонструє темброві можливості інструмента та розгортає його неповторну багатогранність. Створенню різнобарвної гами образів сприяє специфіка звуко-фарб баяна-акордеона - оркестральність інструмента, можливість багатотембрової реалізації творчого задуму та палітра специфічно баянних прийомів звукоутворення. Розглядаючи перекладення баянного твору для акордеона відзначимо особливість даного різновиду жанру, зумовлену водночас подібністю інструментів та їх відмінностями. Оскільки головна відмінність інструментів у конструкції правої клавіатури, найбільших трансформацій при перекладенні зазнає фактура твору, яка органічно перерозподіляється.

Адаптування баянного нотного тексту в межах акордеонної клавіатури передбачає наступні фактурні вирішення: принцип «вилучення» дублюючої ноти у широко викладених акордах; при виконанні пасажів секстами, особливо у швидкому темпі. Особливо поширений та доцільний принцип поєднання тембрового регістру та перенесення музичного матеріалу в іншу теситуру. Завдяки цьому прийому максимально нівелюється слухова звуковисотна різниця між оригінальним та транспонованим звучанням. При правильному підборі тембрового регістру при перекладенні якнайповніше відтворюється композиторський задум. Важливим компонентом вдалого перевтілення тексту для інструмента-реципієнта є аплікатура. Необхідний творчий підхід до вирішення цього питання та застосовування досить нестандартних аплікатурних прийомів – тривалого використання прийому перекидання та підкладання великого пальця правої руки, виконання одним пальцем (великим) цілих мотивів, спосіб «перекочування» з однієї фаланги на іншу для досягнення потрібного штриха *legato.*

Отже, розглядаючи перекладення баянних творів для акордеона відзначимо особливість даного різновиду жанру, зумовлену водночас подібністю інструментів та їх відмінностями. Зважаючи на актуальність такого типу перекладення, що ґрунтується поширеністю баянних творів (та перекладень для баяна) у навчальному та концертному репертуарі акордеоністів, володіння основними принципами трансформації тексту баянних композицій є необхідним для професійного виконавця-акордеоніста.

Комплексний аналіз творів та виконавсько-методичні рекомендації стають підґрунтям для глибшого розуміння специфіки адаптації баянних композицій для акордеона, переосмислення фактурних, позиційних, аплікатурних і темброво-регістрових трансформацій, відтак якості виконання самого твору. Дослідження може послужити у подальшому аналізі принципів перекладення баянних творів для акордеона та їх створення.

**ВИСНОВКИ**

Аналіз баянного мистецтва демонструє стрімкий розвиток композиторської творчості, виконавства та педагогіки. Протягом короткого періоду – 20-ті роки ХХ століття – початок ХХІ, відзначаємо кілька етапів його еволюції. Баянне мистецтво широко трансформувалось у всіх ланках, як у композиторській творчості, виконавстві так і педагогіці. За досліджуваний період конструкція інструмента зазнала значних змін та удосконалень. Оригінальний репертуар для баяна поповнився творами різними за стильовими тенденціями, композиторськими техніками та жанрами. Однак, вагоме місце належить різновидам перекладень

У дослідженні окреслено основні віхи розвитку жанру перекладення.

До перших спроб перекладення відносяться зразки ще середини XVI століття – транскрипції хорів А. Вілларта (1490 – 1562) для лютні, найпопулярнішого інструмента того періоду. Пізніше В. Галілей (1520-1592) створив лютневу транскрипцію мадригала Дж. Палестрини. Французькі клавесиністи Ж. Рамо і Ф. Куперен активно виконували транскрипції фрагментів з найпопулярніших опер своїх сучасників.

Великим транскриптором ХVIII століття є Й. С. Бах, у творчості якого відзначається надзвичайний розвиток та поширення цього жанру. Автору належать близько 500 транскрипцій власних творів та музики інших композиторів (А. Вівальді, Б. Марчелло, Г. Телеман

Більшість великих віртуозів виконували власні твори, або власні переклади чи обробки. Репертуар пристосовувався до технічних можливостей та світоглядних позицій музиканта. В наш час виконавці повинні бути трансформаторами, оскільки осягнення широкої емоційної палітри та душевного напруження творчості великих композиторів є додатковим виконавським комплексом високого рівня.

Подальший розвиток жанру пов’язаний з іменами великих транскрипторів – Ф. Ліста, Ф. Бузоні, Н. Мільштейна, С. Рахманінова, Л. Годовського та ін. Зокрема, у творчості Ф. Ліста транскрипція піднялася на новий еволюційний щабель, яких охоплює не лише інструментальну, а й симфонічну та оперну музику. У транскрипторській роботі Ф. Ліста можна окреслити два основних напрямки: максимальне збереження оригінального тексту та вільний творчий підхід до першоджерела.

Щодо співвідношення оригінального та «переосмисленого» текстів у творчості композиторів ХХ століття, висвітлюються загальні відмінності від мистецьких засад попередників та основні трансформаційні прийоми сучасників. Беручи для перекладення твори минулих епох, при опрацюванні запозиченого тематичного «зерна» композитор чує його по-новому, осмислюючи через призму власного емоційно-образного бачення. Відбувається ідейно-інтонаційне «переродження» початкового музичного матеріалу та залучення його в контекст власного музичного мовлення.

Опираючись на порівняння та співставлення тенденцій відзначимо, що домінуючі естетичні потреби та смаки соціуму різних хронологічних періодів диктували свій перелік творчих орієнтирів. Таким чином, у підсумку, можна окреслити динамічну еволюцію жанру, зокрема його формотворчої, мовно-виражальної системи та культурно-мистецького значення.

У роботі було здійснено детальний аналіз теоретичних та інтерпретаційних концепцій, що стосуються жанру перекладень та його різновидів - аранжувань, транскрипцій, обробок, парафраз тощо. Музичні перекладення розглядалися також в контексті різних видів мистецтв - живопису, літератури, екранізації сюжетів.

Етимологія жанру неодноразово розглядалася в музикознавстві, проте однозначної дефініції та ієрархії його різновидів немає. Були проаналізовані праці багатьох науковців, зокрема: М. Арановського, В. Григорьева, Г. Когана, Ф. Бузоні, Л. Годовського, Л. Ройзмана, Ф. Ліпса, Н. Рижкової. Дослідники вважають, що перекладення та інші різновиди жанру, окреслені вище, відкривають нові бачення мистецьких здобутків та окремих творів, розширюють світоглядний потенціал для виконавців.

У роботі диференційовано різновиди перекладень та систематизовано низку особливостей і домінантних критеріїв жанру перекладення. Детальне дослідження думок, поглядів, тверджень знаних музикознавців, практикуючих виконавців-баяністів дали нам можливість сформулювати своє бачення особливостей кожного різновиду та здійснити власну їх класифікацію. Беручи за основу групи, виділені **Н. Рижковою**, де основним критерієм є міра віддаленості від оригіналу, вважаємо за доцільне об’єднати першу та другу групи (за Рижковою), оскільки вбачаємо в них більше спільних ознак (перекладення чи транскрипції), ніж відмінних.

Отже, усі різновиди пропонованого жанру поділяємо на дві групи за мірою спільних та відмінних рис по відношенню до оригіналу. Звідси, до першої групи відносимо наближені різновиди – перекладення, аранжування, транскрипції, і вважаємо, що найбільш відповідним до аналізованого жанру є термін **перекладення.** Другу групу складають похідні жанри, в більшій мірі віддалені від оригіналу: обробки, «вільні транскрипції», варіації, фантазії, тощо.

Розглянуто передумови виникнення, становлення та розвитку жанру баянного перекладення та основні етапи конструктивних удосконалень. У баянному мистецтві жанр перекладень пройшов свій власний специфічний шлях, який тісно пов’язаний з розвитком конструктивних особливостей інструмента. До середини ХХ століття баянне виконавство розвивалось здебільшого в річищі фольклорно-побутової традиції, яка залишила відбиток на ранній баянній творчості з типовими для народних музикувань виконавськими прийомами та фактурними викладами. Формування паростків баянного мистецтва характерне побутуванням обробок народного мелосу, принципи яких передавалися спочатку за допомогою награвання, згодом занотовувались. Поступово набувають широкої популярності перекладення, як інструментальні так і у супроводі для голосу. Це особливо помітно у творах виконавців, які, водночас, були й авторами численних народних пісенно-танцювальних обробок. Засновниками фольклорної лінії музики для баяна вважаємо – М. Різоля, С. Чапкія, Л. Горенка, Є. Юцевича. Численні обробоки фольклорних зразків, фантазії, варіації на народні теми стали основою для розвитку різножанрових моделей баянної творчості.

Сам жанр баянних перекладень професійного спрямування бере свій початок від 30-х – 40-х років ХХ століття. Для ранніх зразків було типовим максимальне дотримання тексту оригіналу.

Академізація баянного мистецтва зароджується в 40-х роках, з’являються перші баянні хрестоматії та «Школа гри на готово-вибірному баяні» С.Чапкія. Оригінальній творчості належить особливе місце, адже вона ідентифікує інструмент. Однак неможливо уявити виконавця, до репертуару якого не входили б твори Й. С. Баха, Д. Шостаковича, С. Франка, Ф. Ліста, Ж. Рамо тощо, перекладення яких завжди виконуються різними інструменталістами. В баянному репертуарі перекладення займають вагому позицію, що зумовлена відсутністю нагромадженої століттями оригінальної літератури - власної класики.

Від середини ХХ століття розпочинається новий етап розвитку баянного мистецтва. Розширення репертуару зумовлене зокрема зверненням професійних композиторів до творчості для баяна. Завдяки удосконаленню конструкції інструмента відбулось збагачення палітри інструментально-фонічних засобів баяна, а саме колористичного насичення та прийомів звуконаслідування. Окремо слід відзначити нову ефектно-віртуозну складову викладу музичного матеріалу.

Протягом останньої чверті ХХ та початку ХХІ століття спостерігаємо прогрес конструктивних можливостей інструмента та стрімкий розвиток баянного мистецтва. Осягнення естетичних постулатів творчості сьогодення, що підпорядковано засадам постмодернізму та оперує новими композиторськими техніками, зумовлює розширення прийомів гри, урізноманітнення виконавської палітри перекладень для баяна. Сучасні інструменти всесвітньо відомих брендів, зокрема *BUGARI, PIGINI, BORSINI*, оздоблені регістровою системою як правої так і лівої клавіатури. Такі удосконалення демонструють оновлені тембральні можливості баяна. Таким чином, перекладення фортепіанної, органної та оркестрової літератури виконуються з максимальним наближенням до фонічної та фактурної палітри оригіналу.

Особлива конструктивна новація притаманна інструментам фірми *PIGINI* - це «залипаючий бас». Дана функція удосконалює систему принципів перекладень, зокрема органного репертуару для баяна, оскільки спрощується фізіологічний процес компонування багатоголосної фактури та нижнього органного регістру. Конструктивні удосконалення інструменту сприяють виникненню низки оновлених перекладень. На відміну від баянних перекладень початку ХХ століття, що проектували здебільшого застосування принципів народного музикування, сучасні зразки жанру здатні охопити темброво-виражальний арсенал оркестрових, фортепіанних, органних творів.

Отже, на сьогоднішній день створюється історія баяна, збагачуються виконавські ресурси інструмента та конкретизується стилістична своєрідність як оригінального репертуару, так і жанрових різновидів перекладення. В порівнянні з класичними інструментами, що пройшли аналогічний період у XVII – XIX столітті, баянне мистецтво досить молоде та знаходиться в процесі інтенсивного всебічного розвитку.

У дисертації досліджено провідні параметри баянного перекладення. Аналізуючи мистецтво перекладення в загальному контексті різновидів жанру, потрібно відзначити перевагу творчого підходу з певними трансформаціями матеріалу над педантичним наслідуванням оригіналу. При підборі твору для перекладення потрібно враховувати насамперед збереження естетичної сутності художнього образу, а не орієнтуватись на зручність та доступність адаптації твору для баяна.

Вважаємо, що при роботі з будь-яким музичним твором необхідно залишати незмінними, або у варіантному проведенні домінуючі виражальні засоби (мелодія, гармонія, ритм), які не повинні змінюватися для збереження образного змісту. Оскільки мелодія є основним засобом вираження ідейно-емоційного образу, її звуковисотність та метро-ритмічна організація найбільш сталі при перекладеннях. Гармонія та ритм є також вагомими факторами у створенні образу та в архітектоніці першоджерела. Стосовно фактури, динаміки, тембру, штрихів допускаються певні варіювання.

Перша група виражальних засобів в загальному контексті музичного твору та за врахуванням історичного фактору є більш сталою, оскільки гармонія, метро-ритм та ладове мислення утверджуються в музичній практиці протягом століть.

Зміна фактури, тембру, артикуляції агогіки та інших «рухомих» засобів, не має вирішального значення при передачі образно-емоційного задуму твору. Вважаємо, що в залежності від таланту перекладача та вдало підібраної виражальної палітри, переклад (як і саме виконання) може відтворювати авторський задум, або, при відсутності цього факту - недостовірно передавати зміст твору.

Беручи до уваги конструктивні та виражальні можливості музичних інструментів (регістрові, темброві, технічні; динамічні, фактурні, агогічні, штрихові, теситурні, тощо), автор вибирає тип перекладення.

Всі музичні інструменти за своїми виражальними можливостями мають відмінності, від дуже незначних до віддалених. В процесі перекладення необхідно шукати зв'язок між ними за різними параметрами: за способом звукоутворення, за загальними музично-естетичними закономірностями, за темброво-виражальною палітрою тощо.

Отже, ознайомившись з історією перекладення та проаналізувавши різноманітні музикознавчі твердження, можемо стверджувати про його значення та сутність як особливого виду мистецтва. На прикладі творчості великих митців різних епох спостерігаємо вагомість, багатогранність та популярність цього жанру в різних інструментальних напрямках.

Художньо-естетична цінність перекладення є вирішальним фактором у питанні щодо доцільності та актуальності жанру. Або різновид жанру відкриває нові сторони твору та збагачує репертуар виконавців, або навпаки шкодить. Можливо, що перекладення для іншого інструмента, розгорнувши образну багатогранність твору, звучатиме повніше та цікавіше оригіналу. Відтворюючи свої задуми в звучання певного інструмента, композитор не думає про те, як звучатиме цей твір на іншому тембральному полотні. Деякі неминучі втрати в процесі перекладення (фактурні елементи, специфічні виконавські прийоми) можуть компенсуватися новими звуко-виражальними засобами.

У дослідженні виділено основні групи різновидів творів оригіналів, здійснено їх комплексний аналіз та окреслено особливості баянного перекладення. Предметом перекладення виступили наступні твори: фортепіанні - «Елегія» М. Лисенка, «Ноктюрн» К. Калачевського, «Канон» Л. Ревуцького; органний – «Прелюдія та фуга» *g-moll* Й. С. Баха; твори для оркестру українських народних інструментів – «Українська фантазія», «Інтермецо» Я. Олексіва; симфонічні композиції – «Марш» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф`єва, «Угорський танець» №5 Й. Брамса; перекладення баянних творів для акордеона, здійснені автором дисертації (Г. Олексів) – «ACCORD Is ON - ACCORDION» Володимира Рунчака, сольна партія з одночастинного «Концерту для баяна з оркестром» *с-moll* Я. Олексіва. Палітра проаналізованих творів демонструє різні стильові епохи, техніки музичного письма та низку різних жанрів.

Аналіз перелічених творів був здійснений за наступними параметрами: архітектоніка, стильові особливості, провідні елементи музичної мови, які окреслені в аналітичній частині дослідження та у висновках до кожного розділу. У дослідженні представлена палітра різних музичних форм, від найпростіших до складних: двочастинна, тричастинна, варіаційна, рондальна, циклічна, сонатна.

Оглянувши твори-оригінали, взяті за основу перекладення для баяна, відзначимо різноманітність їхстильової приналежності. Звуко-виражальна палітра та семантичне навантаження органної «Прелюдії та фуги» *g-moll* Й. С. Баха демонструє особливості епохи бароко. У «Елегії» М. Лисенка, «Ноктюрні» К. Калачевського, передають риси романтичного спрямування. «Канон» Л. Ревуцького як зразок глибокого всебічного пізнання народного мелосу та перетворенні традицій музичного мислення кінця ХІХ століття.

Синтез неокласицизму та неофольклоризму спостерігаємо у «Марші» та «Скерцо» С. Прокоф’єва. «Угорський танець» № 5 Й. Брамса демонструє зв'язок з класичними і романтичними традиціями, використання народних джерел музики, де переплелися німецькі, австрійські, угорські, слов’янські елементи. Творчість цього періоду відзначається оновленням музично-виражальних засобів.

У творах Я. Олексіва переважє палітра новаторських виражальних засобів постмодернізму. Віртуозний тип «Концерту» Я. Олексіва характерний постромантичними рисами, а у «Фантазії» переважають прояви неофольклоризму з оновленою музичною мовою. «Інтермецо» апелює до сучасного модерного мистецтва з опорою на неоромантичні тенденції.

Твір В. Рунчака «ACCORD Is ON - ACCORDION», як яскравого представника постмодернізму, демонструє оригінальне бачення митця в плані образного трактування, архітектоніки, композиційної драматургії у поєднанні з новаторськими техніками письма - сонористика, алеаторика тощо.

Темброво-виражальні можливості баяна дозволяють «наповнено» відтворювати твори для фортепіано, органу та оркестрові полотна різних складів. Жанрове коло перекладацької творчості на основі першоджерела різноманітне: від аранжувань, транскрипцій, обробок до фантазій, парафраз, варіацій, творів на тему.

Перекладенняоркестрових творів для баяна складають яскраву ефектно-віртуозну частину баянного репертуару. За темброво-виражальним потенціалом перекладення оркестрових творів вирізняються фактурною насиченістю, різноплановою колоритністю та артикуляційною багатогранністю. Виконання такого типу перекладення вимагає від виконавця високої професійної майстерності, адже окрім низки образно-стильових елементів необхідно передати фактурну поліпластовість, політембровість та особливості прийомів звукоутворення на різних інструментах. Розглядаючи перекладення оркестрових творів для баяна відзначимо, що кожен тип має ряд специфічних особливостей, що виходить, насамперед, з інструментального складу того чи іншого оркестру.

Перекладення для баяна творів з репертуару оркестру українських народних інструментів має сприятливі умови по багатьох параметрах, що продемонстровано на «Українській фантазії» та «Інтермецо» Я. Олексіва. Темброва специфіка – наявність великої кількості різних інструментальних груп та тембрів в оркестрі вдало передається у баянному перекладенні завдяки ряду тембрових регістрів інструмента, розмаїтість яких дозволяє якнайповніше передати оркестровий колорит. Автор імітує прийоми звукоутворення та специфічні особливості різних оркестрових інструментів. Бандурний щипок, обертонове «відлуння» цимбал, сопілкове глісандо, скрипкове деташе, та артикуляційну розмаїтість інструментального складу оркестру композитор передає за допомогою штрихової палітри. Досконалі конструктивні можливості баяна дозволяють вдало адаптувати багатопластову оркестрову фактуру. У баянних перекладеннях оркестрових творів максимально виразно передається епічність та поетика народного мелосу.

Аналізуючи перекладення «Маршу» та «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» С. Прокоф’єва (які є частиною театрального дійства) важливе також усвідомлення її жанру та сюжетної лінії, задля відтворення необхідних образів та характерів. Співставлення тембрових регістрів та артикуляційних прийомів на баяні викликають алюзії до театрального дійства опери, нагадуючи про його іронічний підтекст. Перекладення «Угорського танцю» № 5 (оркестрової версії) Й. Брамса для баяна демонструє вдале відтворення ритмо-інтонаціних та семантичних витоків оригіналу - народних угорських танців.

Контрастами тембрових регістрів баяна («кларнет», «фагот», «піколо», «туті» тощо) вдало підсилюються темброві протиставлення оркестрових груп та відтворюється звучання багатьох оркестрових інструментів. Одним із різновидів творчого трактування баяна є «оркестровість» інструмента, «оркестр в мініатюрі». Можна стверджувати, що перекладення оркестрових творів для баяна виконують функцію «доступної» та «компактної» популяризації симфонічних творів*.*

З періоду становлення професійного баянного мистецтва і дотепер, великим попитом користуються перекладення органних творів. Оскільки вагомим фактором при перекладенні є міра спорідненості природи звукоутворення «інструмента-оригіналу» та «інструмента-реципієнта», органні твори займають суттєве місце у концертному та навчальному репертуарі баяністів. Проаналізувавши перекладення для баяна «Прелюдії та фуги» *g-moll* Й. С. Баха можемо стверджувати, що удосконалені конструктивні можливості баяна дозволяють вдало адаптувати багатопластову органну фактуру. Прийоми міховедення на баяні повноцінно імітують принципи звукоутворення та відтворюють динамічні градації органного звучання на органі. Перекладення для баяна передбачає також фактурні адаптації та палітру штрихових градацій;

При дослідженні перекладень фортепіанних творів для баяна - «Елегія» М. Лисенка, «Ноктюрн» К. Калачевського, «Канон» Л. Ревуцького - зазначимо, що найважливішими елементами є «відтворення» фортепіанної педалі, наслідування «обертоновості» звучання інструмента-оригіналу, вдалий перерозподіл фортепіанної фактури на баяні, збереження тембральної єдності оригіналу.

У перекладеннях баянних творів для акордеона - «ACCORD Is ON - ACCORDION» В. Рунчака, сольної партії з одночастинного «Концерту для баяна з оркестром» *с-moll* Я. Олексіва - наріжним критерієм є перерозподіл фактури, що зумовлено конструктивними відмінностями споріднених інструментів - принцип «відкидання» дублюючої ноти у широко викладених акордах; при виконанні стрімких пасажів секстами, принцип поєднання тембрового регістру та перенесення музичного матеріалу в іншу теситуру, застосовування нестандартних аплікатурних прийомів – тривалого використання прийому перекидання та підкладання великого пальця правої руки, виконання одним пальцем (великим) цілих мотивів, спосіб «перекочування» з однієї фаланги на іншу для досягнення потрібного штриха. Усі текстові адаптації індивідуальні, оскільки ґрунтуються на фізіологічних можливостях виконавця.

Жанр перекладення складає вагому частку навчальних програм музично-освітніх закладів та конкурсних вимог, які обов’язково включають виконання творів епохи бароко, класицизму, романтизму, неокласицизму та неоромантизму (Й. С. Баха, П. Хіндеміта, Д. Шостаковича, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, А. Вівальді, Ж. Рамо, К. Куперена, Д. Дакена, О. Скрябіна, С. Прокофєва, С. Рахманінова та ін.). Дана робота спрямована на глибше розуміння виконавцями змістовних та виражальних особливостей перекладених творів. Праця може стати поштовхом для перекладень та їх досліджень з репертуару інших інструментів та оркестрів, а також розширення арсеналу перекладень баянних творів для акордеона.

**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. АльшвангА*.* А*.* Произведения К. Дебюсси и М*.* Равеля*.* М*. : Музгиз,* 1963*. -176 с*
2. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. Москва : Композитор, 1998. – 344 с.
3. Арановский М. Мышление, язык, семантика. *Проблемы музыкального мышления :* cб. ст*.* Москва : Музыка, 1974. – С. 90-128.
4. Арановский М. На рубеже десятилетий*. Современные проблемы советской музыки:* Сборник трудов. [Ред. и сост. Смирнов В.]. Ленинград, Советский композитор, 1983. – С. 37-52.
5. Арановский М. Симфонические искания. Советский композитор, 1979. – 286 с.
6. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / 2-е изд. / Б. Асафьев. - Л. : Музыка, 1971. - Кн. 1 и 2. – 376 с.
7. Асаф’єв Б. Опера. *Советская опера.* М., Музгиз, 1953, С. – 45.
8. Л. Ауэр «Моя школа игры на скрипке». М. , 1965, ст. 247
9. Басурманов А. Л. Баянное и аккордеонное искусство : справ. / А*.* П. Басурманов [под общ. ред. Н. Я. Чайкина]. - М. : Кифара, 2003. – 557 с.
10. Байер К. Репетитивная музика / К. Байер. Советская музика. - 1991. – № 1. – С. 106-111.
11. Берегова О. Стильові тенденції в камерній музиці українських композиторів 80-90 років ХХ ст. *Українське музикознавство*. – Київ : Музична Україна, 2000. – Вип. 29. – С. 103-109.
12. Бершадская Т. Гармония в современной музыке. Лекции по гармонии. Ленинград : Музыка, 1978. – С. 173-193.
13. Бычков В. Баяннно-акордеонная музыка России и Челябинск, 1997. – Кн. 1 : Баянная музыка России.– 216 с.
14. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы М.: Музыка, 1977. – 332 с.
15. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : дис. канд. мист. : 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2004. 195 с. 181
16. Борисенко М. Жанр транскрипції. До проблеми класифікації. *Актуальні проблеми музичного і театрального мистецтва: мистецтвознавство, педагогіка та виконавство,* зб. матеріалів науковометодичної конференції. Харків : Стиль, 2001. Вип. 3. С. 114–119 с.
17. Борисова С., Литвинов О. Анатолій Білошицький: життя і творчість як втілення трагічної експресії (міркування щодо інтерпретації творів народного митця). *Творчість композиторів України для народних інструментів* : збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (10 квітня 2006 року ЛДМА імені М. Лисенка) / [ред.-упор А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Львів, 2006. – С. 6-11.
18. Борисова С., Литвинов О. Талант і доля народного митця (нотатки про деякі відомі та невідомі сторінки життя і творчості Анатолія Білошицького). *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах* : збірник статей і доповідей за матеріалами ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (26-28 грудня 2005 року). – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 165-172.
19. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования: автореф. дис. на соискание науч. степени доктора искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Б.Б.Бородин. – М., 2006. – 34 с
20. Бузони Ф. О транскрипции. *Школа фортепианной ранскрипции*. Москва: Государственное издательство, 1961. - С. 5-6.
21. Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства.- СПб., 1912, ст.28-29.
22. Булда М. Еволюція естрадно-джазового репертуару для акордеона (баяна). *Львівська баянна школа та її видатні представники* : збірка матеріалів міжнародної науково-практичної конференції /[ред.-упор А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 107-123.
23. Булда М. Модернізація музичної мови акордеонно-баянних творів сучасних українських композиторів / Марина Булда. // Молодь і ринок. – 2008. - № 5 (40). – травень. - С. 28-34.
24. Булда М. Теоретичні аспекти стильових напрямків естрадно-джазової музики для акордеона (баяна). *Виконавське музикознавство*. Кн. 11. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 47. – С. 207-215.
25. Булда М. Стильові напрямки естрадно-джазових творів Віктора Власова для баяна-акордеона. *Творчість композиторів України для народних інструментів :* зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (Львів ЛДМА ім. М. Лисенка, 10. 04. 06.) / [ред.-упор А. Душний, С. Карась, Б. Пиц]. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 12-18.
26. Бурмистров С. Мир музыки Владимира Балыка. *Астраханские известия*. – 1994. – 12 декабря.
27. Бур’ян К., Сташевський А. Загальнотеоретичний аналіз концертної партити № 2 для баяна Володимира Зубицького (до вивчення баянної музики в класі спец. інструмента). *Виконавське музикознавство.* Кн. 11. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. – Вип. 47. – С. 215-222.
28. Бур’ян К., Сташевський А. Концертна партита № 2 для баяна Володимира Зубицького : Особливості формо побудови. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах* : збірник статей і доповідей за матеріалами І та ІІ Міжнародних наук.-практ. конф. – Вип. 1. – Луганськ : Знання, 2005. – С. 82–86.
29. Бурьян К. Методические рекомендации по освоению Концертной партиты № 2 для баяна Владимира Зубицкого в классе спец. Инструмента. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах* / Ред.-упоряд. Сташевський А. – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 51-55.
30. Василенко А., Андрій Сташевський. Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) / НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К. : 2005. – С. 258–259.
31. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва : Советский композитор, 1978. 428.
32. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1961. - С. 21.
33. Власов В. Виконавська інтерпретація джазових стилів на баяні. *Актуальні напрямки розвитку академічного народно-інструментального мистецтва*. Матеріали ІІ Всеукраїнської науково-практичної конференції (20-27 березня). – Київ, 1998. – С. 24-27.
34. Власов В., Мурза В. Фольклорні витоки джазу. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (10 квітня 2006 року ЛДМА імені М. Лисенка). – Львів, 2006. – С. 18-22.
35. Вовк М. До питання виконавського аналізу музичної мови творів українських композиторів другої половини ХХ ст..*Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів Міжнар. наук.-практ. конф. (10 квітня 2006 року ЛДМА імені М. Лисенка). – Львів, 2006. – С. 23–26.
36. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века : Очерки, 2-е изд., доп. – Л. : Советский  композитор, 1990. – 228 с.
37. Герасимовська К. “Народний” український композитор (штрихи до творчого портрету Анатолія Білошицького). *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матеріалів міжнародної науково-практичної конференції (10 квітня 2006 року ЛДМА імені М. Лисенка). – Львів, 2006. – С. 27-32.
38. Герасимовська К. Трагічна фермата долі (спроба “реконструкції” творчого шляху Анатолія Білошицького. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах* / Ред.-упоряд. Сташевський А. – Луганськ : Знання, 2006. – В. 2. – С. 171-177.
39. Гивенталь И., Щукина Л. Музыкальная литература : учеб. пособие : в 2-х томах / И. Гивенталь, Л. Щукина. – М. : Музыка, 1986. – Вып. 1 : Г. Ф. Гендель, И. С. Бах. – 444 с.
40. Годіна І. Типологія сонорного інтонування в стильовій поетиці сучасних українських композиторів: автореф. к.мист.17.00.03 – Одеса, 2017.
41. Годовский Л. По поводу транскрипций, обработок и парафраз. Транскрипции для фортепиано. – Вып.1. – М.: Музыка, 1970.
42. Голомб М. Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фрідеріка Шопена (переклад з польської М. Кушніра). Фридерік Шопен. збірник статей. Львів : Сполом, 2000. С. 201–222.
43. Голяка Г. П. Творчість Володимира Зубицького в контексті розвитку сучасного баянного репертуару. / Голяка Геннадій Петрович.. : дис... канд. наук : 17.00.03 - 2008. - 197 с.
44. Гончаров А. Неофольклоризм в українській музиці. *Музичне мистецтво і культура :* Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 4. Кн. 2. – Одеса, 2003. – С. 108–119.
45. Горенко Л. Робота баяніста над музичним твором : методичні поради. К.: Музична Україна, 1982. 49 с.
46. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века: 50-80-е годы/ Г. Григорьева. – Москва : Советский композитор, 1989. – 208 с.
47. Григор’єва Г. Комическое в опере Прокофьева «Любовь к трем апельсинам». *Вопросы теории музыки*. – М., Музыка, 1968 – С. 121 – 139.
48. Гуренко Е. Исполнительское искусство; методические проблемы. Новосибирск : НГК им. М. И. Глинки, 1985. 88 с.
49. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию. Москва: Музыка, 1984. – 256 с.
50. Гуцал В. Грає оркестр українських народних інструментів. К.: Мистецтво, 1978. – 166 с.
51. Гуцал В. Інструментовка для оркестру українських народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1988.
52. Давидов М. Вступне слово. М. Давидов. Сташевський А. Концертні твори для баяна. – Луганськ : 2007. – Вип.1. – С.1.
53. Давидов М. Київська академічна школа народно-інструментального мистецтва. – Київ: НМАУ, 1998. – 223 с.
54. Давидов М. Проблеми розвитку академічного народно-інструментального мистецтва в Україні: Збірник статей. – Київ: Видавництво імені Олени Теліги, 1998. – 207 с.
55. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. Київ : Муз. Україна, 1977. – 126 с.
56. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. – К. : Музична Україна, 1997. – 240 с.
57. Давидов М. А. Школа виконавської майстерності баяніста / М. А. Давидов. –– К. : Видавництво ім. Олени Теліги, 1998. – 112 с.
58. Дельсон В. Исполнение фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева. *Вопросы музыкально-исполнительского искусства* / М., 1962, – Вып. 3.
59. Демешко Г. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма: доктор искусствоведения - 17.00.02, Демешко, Галина Андреевна. 2002.
60. Денисов Э. Джаз и новая музыка. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 163-165.
61. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. – Москва: Советский композитор, 1986. – С. 112-136.
62. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис., канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Дмитрук Ірина Іванівна; ЛНМА імені М. Лисенка - 2013. - 18 с.
63. Должиков В. Циганська рапсодія для баяна композитора Володимира Підгорного: деякі художньо-композиційні принципи*. Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка та НМАУ ім. П. Чайковського*. Серія : Мистецтвознавство. - Тернопіль-Київ : ТДПУ, 2007. – № 1 (18). - С.70-76.
64. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ – початку ХХІ століття. Івано-Франківськ. : Фоліант. 487 с.
65. Душний А. Анатолій Онуфрієнко : диригент, композитор, педагог : Монографічне дослідження / Андрій Душний. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 220 с.
66. Душний А. До питання репертуарного забезпечення львівської баянної школи (на прикладі творчості В. Шлюбика). А. Душний, Володимир Шлюбик. *Педагогічний репертуар баяніста* : навч. посібник. / [ред.– упор. – А. Душний]. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – С. 4-7.
67. Душний А. Життєвий шлях та наукове спрямування професора А. В. Онуфрієнка. *Львівська баянна школа та її ви­датні представники.* Збірник матеріалів науково-практичної конференції / А. Душний. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 45 – 49.
68. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва : довідник / А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. – 216 с.
69. Душний А., Пиц Б. Творчість композиторів Львівської баянної школи : навч. посібн. /А. Душний, Б. Пиц. – Дрогобич : Посвіт, 2010. - Вип. 2. – 142 с.
70. Ек Н. Деякі стилістичні особливості фортепіанних циклів Б. Фільц. Наталія Ек. *Молодь і ринок*. – 2008. - № 2 (37). - С. 59-63.
71. Епохи історії музики в окремих викладах : в 2-х ч. / пер. з. нім. та ред. упор. Ю. Є. Семенов, гол. ред. кол. О. В. Сокол. – Одеса : Будівельник, 20004 . – Ч. 2 Бароко, Класика, Романтика, Нова музика. – 240 с.
72. Єргієв І. Мистецтво українського “модерн-акордеона” у світовому процесі. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2004. – Вип. 40 : Музичне виконавство. - Книга десята. - К. : НМАУ, 2005. – С. 150-161.
73. Ергиев И.Д. Модернаккордеон как новое явление исполнительского искусства. *Музичне мистецтво і культура*. – Одеса: ОДМА ім. О. Нєжданової, 2002. – В. 3. – С. 346-356.
74. Єргієв І. Український “модерн-баян” як феномен світового мистецтва. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства: 17.00.03 – Одеса, 2005. – 163 с.
75. 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.
76. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. – М. : Музыка, 1964. – 879 с.
77. Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты. - М. : Музыка, 1966. – 265 с.
78. Задерацкий В. Музыкальная форма. – Москва : Музыка, 1995. – Вип. 1. – 544 с.
79. Земцовский И. Народная музыка. Музыкальная энциклопедия : в 6 т. ; - М. : Сов. Энциклопедия, 1976. –Т. З. – С. 887- 904.
80. Зинькевич Е. Огонь молодости. Советская музыка. – 1986. – № 1. – С. 40-44.
81. Зубицький В., Семешко А. Диалог о времени и мастерстве. В. Зубицький, А. Семешко. – К : Acco-opus Publishers, 2003. – 40 с.
82. Зубицький В. Сучасні композитори України : Довідник. – Одеса, 2002. – Вип. 1. – С. 52-54.
83. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. – М. : Советский композитор, 1983. – 126 с. - (серия : Зарубежная музыка. Мастера ХХ века).
84. Имханицкий М. Баян в музыкальной культуре Украины грани ХХ – начала XXI столетий. *Львівська школа та її видатні представники* : Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції 14 грудня 2006 року, Львів. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 70-85.
85. Имханицкий М. Творчество Виктора Власова для баяна и аккордеона / М. Имханицкий. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : Збірник матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. – Дрогобич : Посвіт, 2006. – С. 46-49.
86. Имханицкий М., Липс Ф. Предисловие / М. Имханицкий, Ф. Липс. Антология литературы для баяна / [сост. Ф. Липс]. - М. : Музыка, 1985. -  Ч. 6. – С. 3-6.
87. І**ванов Є. О.** Гармоніки, баяни, акордеони (духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України ХІХ – ХХ століття): Навчальний посібник для вищих закладів мистецтв і освіти*.* Суми : СумДПУ, 2002. – 70 с.
88. Калашник М. П. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике ХХ века (на примере фортепианных циклов украинских композиторов) : автореф. дис. на соискание уч. Степени канд. искусствоведения : спец. 17. 00. 03 “Музыкальное искусство ” /М. П. Клашник. – К., 1991. – 15 с.
89. Калашник М. П. Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов ХХ века. – Харьков : ФОРТ ЛТД, 1994. – 188 с.
90. Калашник М. Хронотоп партити в інструментальних творах сучасностi / М. Калашник. *Вісник міжнародного слов’янського університету*. - Харків : МСУ, 2007. - Т.10. - № 1. – С.10-14.
91. Кандинский А. Сильнейшая сторона рахманиновского пианизма – певучесть и интонационная выразительность. История русской музыки. 3 том. Ст..253.
92. [Катрич О](http://194.44.11.130/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?Z21ID=&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21STN=1&S21REF=10&S21FMT=fullwebr&C21COM=S&S21CNR=20&S21P01=0&S21P02=0&S21P03=A=&S21COLORTERMS=1&S21STR=%D0%9A%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B8%D1%87%20%D0%9E$). Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти): дис. канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Катрич Ольга Тарасівна ; Національна музична академія України ім. П.І.Чайковського. - К., 2000. - 173 арк. - арк. 162-173
93. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 304 с.
94. Кириллова M. Песни Шуберта в фортепианной транскрипции Листа (инструментальное воплощение и исполнительская трактовка): дисс. к. искусствоведения. Л., 1974. 200 с.
95. Кияновська Л. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста / Л. Кияновська. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003 – 294 c.
96. Клин В. О музыке. Теория жанра и жанры фортепианной литературы / В. Клин. - К. : Музична Україна, 1985. – 351 с.
97. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика./ В. Клин. – К. : Наук. думка, 1980. – 315 с.
98. Книга протоколів Союзу українських професійних музик у Львові. *Союз українських професійних музик у Львові* : Матеріали і документи. – Львів : СПОЛОМ, 1997. – 195 с.
99. Князєв В. Ф. Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина ХХ століття). : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. Ф. Князєв. — К., 2005. — 20 с.
100. Князєв В. Удосконалення виражальних можливостей баяна як стимул до розвитку виконавської техніки. Музичне виконавство. – Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - К. : 2004. – Вип. 40. – С. 17-28.
101. Коган Г. О транскрипции. *Школа фортепианной транскрипции*. Москва: Государственное издательство, 1961. - С. 2-4.
102. Коган Г. О транскрипции. Избранные статьи. – М., 1972. – Вып. 2. – 264 с.
103. Ковалинас Н. О бессмысленных смыслах. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення* : зб. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 60. – С. 41-54.
104. Ковнацкая Л. Г. Английска музыка ХХ века ( истоки и этапы развития) : Очерки / Л. Г. Ковнацкая. – М. : Сов. Комопзитор, 1986. – 216 с.
105. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века / Ц. Когоутек. – Москва : Музыка, 1976. – 337 с.
106. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови / О. Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. - 285 с.
107. Кокорева Л. Дариус Мийо : Жизнь и творчество. – М. : Сов. Композитор, 1985. – 336 с. – (серия : Зарубежная музыка. Мастера ХХ века).
108. Коментований список творів (замітки композитора). В. Барвінський. З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи / [упор. Грабовський В.] – Дрогобич : Коло, 2004. – С. 136-175.
109. Корыхалова Н. Интерпретация музыки. Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ из разработки в современной буржуазной эстетике. Москва : Музыка, 1979. 208 с.
110. Коробецька С. Значення тембро-фактурного комплексу в утворенні оркестрового стилю (теорія та еволюція) / *Теоретичні та практичні питання культурології.* Мелітополь: Сана, 2005. - Вип. 12 - С.11-20.
111. Коробецька С. Стилеутворюючи функції тембру в оркестровій музиці ХХ століття (теоретичний аспект). Наукові записки С. - 28.
112. Коханик І. Методологічні та теоретичні проблеми стильового аналізу сучасної музики. *Музична освіта в Україні: теорія і практика*. Зб. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2003. – Вип. 29. – С. 181-189.
113. Коханик И. Динамика смыслообразования в музыкальном стиле. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення*: Збірка статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 60. – С. 25-32.
114. Коханик И. Проблема музыкального стиля и стилеобразования в контексте постмодернизма. *Музичне мистецтво і культура* : Наук. вісник Одеської держ. муз. академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 4. Кн. 2. – Одеса, 2003. – С. 29–40.
115. Коханик И. Современная украинская музыка на перекрестке эпох и стилей (о соотношении художественной практики и теории стиля). *Музика у просторі культури* : Збірка статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ : НМАУ, 2004. – Вип. 33. – С. 238-247.
116. Кужелєв Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90 років. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Музичне виконавство. – Київ, 2000. – Вип. 5. – С. 48-58.
117. **Кущова Е. В. Фортепіанні партити Марка Кармінського: проблема реалізації художнього задуму : дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Кущова Евеліна Віталіївна. - Суми, 2003. – 211 c.**
118. Кущова Э. В. Образы бароко в творчестве М. Карминского. *Музичний ландшафт України (регіони, школи, індивідуальності*) : зб. наук. праць. – Суми : Редакційно-видавн. відділ СДПУ ім. А. С. Макаренка, 2000. – С. 112-123.
119. Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50-70-х годов /Т. Кюрегян. *Проблемы музыкальной науки :* сб. статей. – Москва : Советский композитор, 1989. – Вып. 7. – C. 71-89.
120. Лахути А. Сюитные циклы Шумана.*Труды кафедры теории музыки*. - Москва : Государственное музыкальное   издательство,1960. - Вып. 1. – С. 280–337.
121. Левчук Л. Західноєвропейська естетика ХХ століття : навч. посібн. – Київ : Либідь, 1997. – 224 с.
122. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2-х томах / изд. второе, перераб. и доп. / Т. Ливанова. – М. : Музыка, 1982. – Т. 2. : XVIII век. – 622 с.
123. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи / Т. Н. Ливанова. - М.-Л. : Музгиз, 1948. - Ч.1. Симфонизм. - 232 с
124. Ливанова Т. Н. Музыкальная драматургия И. С. Баха и ее исторические связи / Т. Н. Ливанова. - М. : Музыка, **1980. – Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. – 287 с.**
125. Литвинов О. Талант і доля народного митця (нотатки про деякі відомі та невідомі сторінки життя і творчості Анатолія Білошицького). *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах* / [Ред.-упоряд. Сташевський А.] – Луганськ : Знання, 2006. – В. 2. – С. 165-171.
126. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях. *Баян и баянисты*. сост. Ю. Акимова. Москва, Советский композитор, 1977. – Вып. 3. – С. 86 – 108.
127. Лисенко M. Народні музичні інструменти на Україні / М. Лисенко. — К. : Мистецтво, 1955. - 61 с.
128. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко : проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – Москва, 1994. – 320 с.
129. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – Москва : Советский композитор, 1990. – 312 с.
130. Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / С. Людкевич. – Львів : М. Коць, 1999. – Т. 1. – 496 с.
131. Ляшенко І. Деякі аспекти новаторського трактування старовинної сюїти “Партиті” М. Скрика / І. Ляшенко. // Сучасна музика. – К., 1973. – Вип. 1. – С, 261-284.
132. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ляшенко. – К. : Наук. думка, 1991. – 267 с.
133. Мазель Л. Статьи по теории и анализу музыки. – Москва : Советский композитор, 1982. – 328 с.
134. Мазель Л. Строение музыкальных произведений : учебн. пособие / изд. 2-е, доп. и перераб. / Л. Мазель. – М. : Музыка,1979. - 536 с.
135. Маркова Д. Явище мінімалізму : принцип мислення і стиль творчості. *Українське музикознавство*. – Київ, 2002. – Вип. 31. – С. 223-232.
136. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины ХХ века. / И. Мартынов. - М. : Музыка, 1970. – 504 с.
137. Маслий С. Ю. Сюита : Семантико-драматургический и исторический аспекты исследования : дисс. на соиск….канд. искусствоведения : 17.00.02 // Маслий Светлана Юрьевна. – Москва, 2003. – 170 с.
138. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей. Музыкальный современник. – Москва : Советский композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 5-17.
139. Медушевский В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа. *Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа:* Сб. ст. – Киев: Музична Україна, 1988. – С. 5-18.
140. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. - 1979. – № 3. – С. 30-39.
141. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – Москва : Музыка, 1976. – 255 С.
142. Мейлах Б.  Комплексное изучение художественного творчества и музыковедение. Советская музыка. 1973, № 1, ст. 55
143. Мельник Л.О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : дис. … кандидата мистецтвознавства : 17.00.03 / Мельник Лідія Олександрівна. – Львів, 2003. – 208 с.
144. Михайлов М. Стиль в музыке : Исследование. – Ленинград : Музыка, 1981. – 262 с.
145. Михайлова А. Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна : дис. на соискание уч. степени кандидата искусствоведения - 17.00.02 / Михайлова Алевтина Анатольевна. – Саратов, 2006 - 160 с.
146. Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ. – М. : Практика, 2001. – 936 с.
147. Музыкальный энциклопедический словарь / [гл. ред. Г. В. Келдыш]. – М. : Сов. Энциклопедия, 1991. – 670 с.
148. Муха А. Композитори України та української діаспори : Довідник. – Київ : Музична Україна, 2004. – 352 с.
149. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. – Москва: Музыка, 1988. – 254 с.
150. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции / Е. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 320 с.
151. Назайкинский Е. Стиль как предмет музыки. Музыкальный язык, жанр, стиль. – Москва, 1987. – С. 175-185.
152. Несвіт Ю. Баянна творчість композиторів Луганщини. *Актуальні питання баяно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах / ЛНПУ ім. Т. Шевченка*. – Луганськ : 2006. – Вип. 2. – С. 110–115.
153. Несвіт Ю. Баянна творчість композиторів Луганщини. Збірн. статей та доповідей за матеріалами ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (26-28 грудня 2005 р.). – Луганськ : Знання – Вип. 2. – С. 110-115.
154. Несвіт Ю. Творчість для баяна композитора Андрія Сташевського. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конфер. / ЛДМА ім. М. Лисенка, ДДПУ ім. І. Франка. – Львів, 2006. – С. 56–59.
155. Нестьев И. Аспекты музыкального новаторства. *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке /* [Сост. Гольцман А. М.] – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 11-30.
156. Нестьева М. Творчество В. Сильвестрова. Композиторы союзных республик. - M. : Советский композитор, 1983. - С. 72-82.
157. Оберюхтін М. Виконання органних п'єс Й. С. Баха на баяні. Київ: Музична Україна, 1973.
158. Одер А. Музыкальные формы / Анри Одер. – М. : ООО “Издательство АСТРЕЛЬ”, 2004. – 192 с.
159. Олексів Г. Перекладення оркестрових творів для баяна на прикладі «Української фантазії» Ярослава Олексіва. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка: Музикознавчий універсум*/ ред. Упор. О. Катрич, А. Чубак. – Львів. 2018. – Вип. 42-43 – 250 с.
160. Олексів Г. Перекладення баянних творів для акордеона: «Концерт» для баяна з оркестром Ярослава Олексіва. *Українська музика: науковий часопис.* Щоквартальник число 2 (28) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, У. Граб// Львів. 2018 с. 183
161. Олексів Г. Специфіка перекладення баянних творів для акордеона на прикладі «ACCORD is ON - ACCORDION Володимира Рунчака». *Українська музика: науковий часопис*. Щоквартальник число 2 (32) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко// Львів. 2019 с. 196
162. Олексів Г. Перекладення симфонічних творів для баяна: «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва. *Українська музика: науковий часопис*. Щоквартальник число 3 (33) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко // Львів. 2019
163. Олексів Г. Особливості перекладення симфонічних творів для баяна: «Марш» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва. *Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ 2019 р. с 204.
164. Олексів Я. Академізація неофольклористичних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. / Ярослав Олексів. *Творчість композиторів України для народних інструментів:* Збірник матеріалів наук.-практ. конф. – Львів, 2006. – С. 60–66.
165. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити в баянних композиціях Анатолія Білошицького. *Молодь і ринок : щомісячний науково-педагогічний журнал.* – Дрогобич, 2008. – № 5. – С. 138-142.
166. Олексів Я. Інтерпретація жанру партити у баянній творчості Володимира Зубицького. Partita concertante № 1 in modo di jazz-imprevisazione. *Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть* : Зб. матеріалів міжнародної науково-практичної конференції. – Дрогобич : Посвіт, 2007. – С. 150-160.
167. Олексів Я. Неофольклористичні особливості баянної творчості українських композиторів на межі ХХ – ХХІ століть / Ярослав Олексів. *Академічне народно-інструментальне мистецтво та вокальні школи Львівщини* : Збірник матеріалів наук.-практ. конф. – Дрогобич, 2005. – С. 160– 166.
168. Олексів Я. Формотворчі особливості неофольклорних творів для баяна-акордеона українських композиторів другої половини ХХ ст. / Ярослав Олексів. *Творчість композиторів України для народних інструментів :* Збірник матеріалів наук.-практ. конф. – Львів, 2006. – С. 67–75.
169. Олійник О. Фортепіанна творчість В. С. Косенка / О. Олійник. -К. : Наукова думка, 1977. – 149 с.
170. Онуфрієнко А. Поліфонія та баянне виконавство. *Актуальні напрямки відродження та розвитку народно-інструментального мистецтва України* : Мат. Всеукр. наук.-практ. конф. (Український центр наукових досліджень, 24-31.03.1995). – Київ, 1995. – С. 59-61.
171. Онуфрієнко А. Про нові виражальні засоби в сучасній музиці для баяна. А. Онуфрієнко. Альбом баяніста. Випуск 2 : Навчальний посібник / [Ред.-упоряд. А. Душний, С. Карась]. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 10-14.
172. Павлишин С. Синтез як композиційний метод сучасної музики / С. Павлишин. Музика двадцятого століття : навч. посібн. – Львів : БаК, 2005. – С. 158-174.
173. Павлишин С. Напрями творчості на межі ХХ-ХХІ століть / С. Павлишин. Музика двадцятого століття : навч. посібн. – Львів : БаК, 2005. – С. 223-227.
174. Павлишин С. Зарубежная музыка ХХ века Пути развития. Тенденции / С. Павлишин. – К. : Музична Україна, 1980. – 212 с.
175. Пасічняк Л. [Академічне народно-інструментальне ансамблеве мистецтво України ХХ ст.: історико-виконавський аспект](https://scholar.google.com.ua/scholar?oi=bibs&cluster=10208244980165134841&btnI=1&hl=uk) / Л. Пасічняк: автореф.  дис. -17.00.03, Муз.мист. – Львів. 2007.
176. Пархоменко Л. Утримати високі позиції / Л. Пархоменко. Музика. – 1987. – № 4. – С. 7-8.
177. Печерский П. О фортепианной музыке Дебюсси / П. Печерский. Дебюсси  и музыка ХХ века : сб. статей. – Л. : Музыка, 1983. – С. 91–137.
178. Пилатюк Н. Психологічні та соціальні аспекти похідних жанрів у музиці (на прикладі українського скрипкового перекладу другої половини XX - початку XXI ст.) [Текст] : автореф. дис., канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Пилатюк Назарій Ігорович ; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. - Х., 2013. - 18 с.
179. Пиц Б. Невідомий представник Львівської баянної школи / Б. Пиц. Львівська баянна школа та її видатні представники. Збірник матеріалів науково-практичної конференції. - Дрого­бич : Коло, 2005.- С. 88-98.
180. Пиц Б. Концерт для баяна **з** фортепіано А. Батршина / Б. Пиц. Львівська баянна школа та її видатні представники. Збірник матеріалів науково-практичної конференції. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 98–108.
181. Польская И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография / И. Польская. – Х. : ХДАК, 2001. – 386 с.
182. Попова В. Музыкальные жанры и формы / В. Попова. – М. : Музгиз, 1951. – 296 с.
183. Прокина Н. Фортепианная транскрипция. Проблемы теории и истории жанра: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. искусствоведения: спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н.В.Прокина. – М., 1988. – 21 с.
184. Пуленк Ф. Дневник моих песен / Франсис Пуленк. Ф. Пуленк. Я и мои друзья. – Л. : Музыка, 1977. – С.119-157.
185. Пясковский И. Логика музыкального мышления. – Киев : Музична Україна, 1987. – 184 с.
186. Пясковський І. Смислоутворення структурних функцій музичної форми. Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення: Збірка статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2006. – Вип. 60. – С. 33-41.
187. Раабен Л. Камерная инструментальная музыка первой половины ХХ века. Страны Европы и Америки: Исследование / Л. Раабен. - Л. : Советский композитор, 1986. - 200 с.
188. Рыжкова Н. А. Транскрипция: теоретические аспекты жанра [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://www.astrasong.ru/c/science/article/595/>
189. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Москва. Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 1. 122 с. 192
190. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Москва. Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 2. 348 с.
191. Риман Г. Катехизис истории музыки / Г. Риман. - М. : Муз. сектор, 1928. – Ч. 2. История музыкальных форм. - 217 с.
192. Риман Г. Музыкальный словарь :в 3-х книгах. / [Пер. с нем. Б. П. Юргенсона, доп. рус. отд-нием]. / Г. Риман. – М.–Л. : Издание П. Юргенсона, 1901.— [Электорнный ресурс] : М. : ДиректМедиа Паблишинг, 2008. — CD-ROM.
193. Розеншильд К. История Зарубежной музыки : вып. первый : до середины XVIII века / К. Розеншильд. – М. : Музыка, 1969. – 536 с.
194. Ройзман Л. О фортепианных транскрипциях органных сочинений старых мастеров. *Вопросы фортепианного исполнительства,* сб. статей. Москва : Музыка, 1973. Вып. 3. С. 155–177.
195. Руденко В. Концертная скрипичная транскрипция XX века и проблемы интерпрет ации. Музыкаль-ное исполнительство. М. : Музыка, 1979. Вып. 2. С. 22–56.
196. Салдан С. О. Жанрово-стильові моделі у фортепіанній творчості львівських композиторів XX століття :автореф. дис... канд. мистецтвознав. : спкец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / C. О. Салдан. — К., 2006. — 17 с.
197. Самойленко А. Новая символика в творчестве Оливье Мессиана. *Сематичні аспекти слова в музичному творі.* Науковий вісник НМАУ. - Київ, 2001. - Вип. 28. – С. 111–120.
198. Седракян Л. Становление и еволюция жанра фортепианной транскрипции в Армении: автореф. к.иск. – Киев.- 1983.
199. Семешко А. Вступне слово / А. Семешко, Сташевський А. Концертні твори для баяна. – Луганськ, 2008. – Вип. 3. – С. 2.
200. Семешко А. Анатолий Гайденко/ А. Семешко. - К. : Acco-opus, 2004. - 54 с. – (серия : Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов)
201. Семешко А. Владимир Подгорный : Один взгляд на портрет художника / А. Семешко. ***-*** К. : Acco-opus, 2003. - 24 с.
202. Семешко А. Владимир Рунчак / А. Семешко. ***-*** К. : Acco-opus, 2004. - 78 с. – (серия : Портреты современных украинских композиторов-баянистоа (в форме диалогов).
203. Семешко А. Виктор Власов / А. Семешко. - К. : Acco-opus, 2004. - 112 с. – (серия : Портреты современных украинских композиторов-баянистов (в форме диалогов).
204. Семешко А. Методичні основи формування виконавської майстерності баяніста. Навч.-метод. посіб. для вищих навч. закладів культури і мистецтв І – ІV рівнів акредитації / А. Семешко. – К. : ДМЦМЗКМ, 2003. – 144 с.
205. Сидоренко В. Твори А. Андрушка для гітари соло : до взаємодії фольклоризму і неокласицизму. *Музична творчість та наука в історичному простор*і : зб. ст. НМАУ ім. П. Чайковського. - Київ, 2008. - Вип. 73. – С. 241-248.
206. Сидоренко В. Л. Стилістика творів А. Андрушка для гітари соло / В. Сидоренко. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: *Гітара як звуковий образ світу : виконавське мистецтво та наука* : зб. наук. праць / [Редактор та упорядник - В. І. Доценко, відповідальний редактор - Ю. В. Ніколаєвська]. - Харків : ХДУМ ім. Котляревського, 2008. - Вип. 23. – С. 128-136.
207. Синянська Г., Ященко І. Образний зміст та особливості композиційної побудови сюїти-зошиту “Давньокиївські фрески” для баяна Андрія Сташевського / І. Ященко, Г. Синянська. *Творчість композиторів України для народних інструментів :* зб. матер. Міжнар. наук.-практ. конф. / ЛДМА ім. М. Лисенка, ДДПУ ім. І. Франка. – Львів, 2006. – С. 107–111.
208. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке : Художественные возможности. Структура. Функции. – Москва : Музыка, 1985. – 285 с.
209. Смирнов В. В. Морис Равель и его творчество : Монография / В. В. Смирнов. – Л. : Музыка,1981. – 224 с.
210. Смирнова Т. Транскрипционное творчество в современном домровом искусстве: автореф. дис.,канд.искуств. - 17.00.02 / Смирнова Татьяна Николаевна. – Ростов-на-Дону, 2006.- 25 с.
211. Сокол А. Жанровые и образно-стилистические аспекты артикуляции И. С. Баха. *Музичне мистецтво і культура* : Науковий вісник ОДМА. / [Гол. ред. Сокол О. В.]. – Одеса : Друкарський дім, 2005. - Вип. 6., Кн. 2. - C. 7–24.
212. Сокол А. В. Теория музыкальной артикуляции. – Одесса : ОКФА, 1996. – 206 с.
213. Соколов А. С. Музыкальная композиция ХХ века : диалектика творчества. – Москва: Музыка, 1992. – 230 с.
214. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров / О. Соколов. Проблемы музыкальной науки ХХ века. – Горький, 1977. – С. 12-58.
215. Соколов О. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры : монография. - Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета, 1994. - 214 с.
216. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы. *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров* : cб. статей / [Ред.-сост. Л. Г. Раппопорт]. – Москва : Музыка, 1971. – С. 292-309.
217. Сташевський А. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах / А. Сташевський. Збірн. статей та доповідей за матеріалами ІІІ Міжнародної науково-практичної конференції (26-28 грудня 2005 р.). – Луганськ : Знання – Вип. 2. – С. 115-122.
218. Сташевський А. Анатолій Білошицький. Нариси з історії української музики для баяна. – Луганськ, 2006. – С. 79-82.
219. Сташевський А. Я. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака : автореф. дис. канд. мистецтвознав: спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / А. Я. Сташевський. — К., 2004. — 20 с.
220. Сташевський А. Баянне мистецтво України: тенденції розвитку оригінальної музики та індивідуальне втілення жанрово-стильового аспекту у творчості Володимира Рунчака: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Сташевський Андрій Якович. - К., 2004. 237 с.
221. Сташевський А. Баянні твори В. Рунчака в аспекті жанрово-стильові трансформації. *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури:* Зб. наук. пр. у двох частинах.– К. : Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2002. – Вип. ІХ. – Ч. ІІ. – С. 238-243.
222. Сташевський А. Володимир Рунчак Сюїта №1 для баяна “Портрети композиторів” / А. Сташевський. *Науковий вісник Національної музичної академії  ім. П. І. Чайковського*.– К. : НМАУ, 2003. – Вип. 26, Музичне виконавство. – Кн. 9. – С. 185-192.
223. Сташевський А. Великі жанри в українській музиці для баяна та акордеона (тенденції розвитку в останній чверті ХХ та на початку ХХІ ст.) / А. Сташевський. – Луганськ, 2007. – 160 с.
224. Сташевський А. Володимир Рунчак – “Музика про життя”. Аналітичні есе баянної творчості. Монографічне дослідження / Андрій Сташевський. - Луцьк : Волинська обласна друкарня, 2004. – 200 с.
225. Сташевський А. Деякі жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-80-х років ХХ століття / А. Сташевський. *Теоретичні та практичні питання культурології.* – Вип. 14. – Мелітополь : Мелітопольський державний педагогічний університет,   Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського, 2003. – С. 62-70.
226. Сташевський А. Жанрові тенденції в українській музиці для баяна 70-х – 80-х років ХХ ст. / А. Сташевський. *Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ – ХХІ ст*. : Матеріали Міжнародної наук.-практ. конф. – К., 2003. – С. 64–68.
227. Сташевський А. Нариси з історії української музики для баяна : навч. посібн. для вищих навч. закл. мист. і осв. / Андрій Сташевський. – Луганськ : Поліграфресурс, 2006. – 152 с.
228. Сташевський А. Основні компоненти таіндивідуальні риси творчого методу композитора Володимира Рунчака / А. Сташевський. *Творчість композиторів України для народних інструментів* : збірник матеріалів наук.-практ. конф. – Львів, 2006. – С. 103–106.
229. Сташевський А. Тенденції розвитку жанру сюїти в українській музиці для баяна / А. Сташевський. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в музичних навчальних закладах* : збірник статей і доповідей за матеріалами І та ІІ Міжнародної наук.-практ. конф. Випуск 1.– Луганськ, 2005. – С. 92–98.
230. Сташевський А. Творчість Володимира Балика і нові тенденції української музики для баяна 1980-х років / А. Сташевський.*Львівська баянна школа та її видатні представники :* збірник матеріалів науково-практичної конференції. – Дрогобич : Коло, 2005. - С. 111-116.
231. Сташевський А. Українська оригінальна література для баяна : концепція періодизації еволюційних етапів / А. Сташевський. *Українське музикознавство*. – Київ, 2002. – Вип. 31. – С. 147-159.
232. Сташевський А. Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. *Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах* / [Ред.-упоряд. Сташевський А.] – Луганськ : Знання, 2006. – Вип. 2. – С. 115-122.
233. Сторонська Н. Фортепіанні цикли Богдани Фільц у професійній підготовці майбутнього вчителя музики / Наталія Сторонська. Молодь і ринок. – 2008. - № 2 (37). - С. 66-70.
234. Стрельченко К. Сучасні аранжування та перекладення п’єс для баяна й акордеона в аспекті звуко-тембрової специфіки інструментів. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. – Київ, 2017. - Вип 2. – с. 92-96.
235. Сюта Б. Деякі аспекти організації художньої цілісності у композиторській творчості останньої третини ХХ століття. *Питання організації художньої цілісності музичного твору:* Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2005. - Вип. 51. – С. 24-31.
236. Сюта Б. Категорія дискурсу в аналізі організації художньої цілісності в сучасній музиці. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. праць. – Київ, 2003. – Вип. 3–4. – С. 3-11.
237. Сюта Б. Константні моделі в процесі музичного смислоутворення. *Теоретичні та практичні аспекти музичного смислоутворення* : зб. статей. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ : НМАУ, 2006. – Вип. 60. – С. 69-77.
238. Сюта Б. Проблема формотворення та драматургії у мистецьких творах українських та польських авторів 1970-90-х р.р. (На матеріалі музичної творчості). Слов’янський світ : Щорічник. – Київ, 1998. – Вип. 2. – С. 185-192.
239. Тараканов М. Е. Традиции и новаторство в современной советской музыке (опыт постановки проблемы). *Проблемы традиций и новаторства в современной музыке /* Сост. Гольцман А.М. – Москва: Советский композитор, 1982. – С. 30-51.
240. Тарасенко И. На ХІV Международном фестивале “Баян и баянисты”. Шесть интервью / И. Тарасенко. Народник. – № 4. – М. : Музыка, 2003. – С. 1–5.
241. Тукова І. Г. Проблема жанрового діалогу музичних культур: західноєвропейське бароко і українська музика другої пол. ХХ ст. / І. Г. Тукова. - Теоретичні та практичні питання культурології : зб. наук. ст. – Запоріжжя : ЗДУ, 1999. - Вип. 2. – С. 16-25.
242. Тукова И. «Жанротворчество» и творчество «в жанре» / И. Тукова. Музичний твір як творчий процес : зб. ст. – Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2002. – Вип. 1. – С. 31-38.
243. Ухов Д. Филип Гласс, Альберт Эйнштейн и другие. Музыкальная академия. – 1992. – № 3. – С. 191-195.
244. Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. / [Пер., вст. ст. и прим Е. Бронфин]. - М. : Музыка, 1971. – 107 с.
245. Фейнберг С. Пианизм как искусство. М.: Музыка, 1965, другое издательство 1969, с. - 609.
246. Фенюк П. Вступне слово / П. Фенюк. Сташевський А. Концертні твори для баяна. – Луганськ, 2007. – Вип. 2. – С. 1.
247. Фрайт І. Корифеї баянного мистецтва на Дрогобиччині / І. Фрайт. Львівська баянна школа та її видатні представники. Збірник матеріалів науково-практичної конференції. – Дрогобич : Коло, 2005.- С. 116-124.
248. Фрайт О. Стильова гетерогенність фортепіанної музики М. В. Лисенка. Збірник наукових праць. *М. Лисенко та українська композиторська школа*. Київ - 2004р. ст. 197.
249. Холопов Ю. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления*. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке* / [Сост. Гольцман А.М.]. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 52-104.
250. Холопов Ю. К проблеме музыкального анализа : сб. статей. / Ю. Холопов. Проблемы музыкальной науки. – Москва : Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 130-152.
251. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов ХХ века. Современное искусство музыкальной композиции : сб. трудов. – Москва : ГМПИим*.* Гнесиных*,* 1985. – Вып. 79. – С. 17-31.
252. Холопова В. К теории стиля в музыке : нерешенное, решаемое, неразрешимое / В. Н. Холопова. Музыкальная академия. - 1995. – № 3. – С. 165-168.
253. Холопова В. Музыкальный тематизм / В. Н. Холопова. – Москва : Музыка, 1983. – 88 с.
254. Холопова В. От Люлли до наших дней. Сб. статтей. сост. Б. Конен. М., Музика: 1967, С. 230 – 255.
255. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины ХХ в. / В. Н. Холопова. Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза. – Москва : ГМПИим*.* Гнесиных, 1994. – Вып. 132. – С. 46-69.
256. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2001. – 490 с.
257. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Сложные формы / В. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1984. – 214 с.
258. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1964. – 158 с.
259. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Чернова. – Москва : Музыка, 1984. – 144 с.
260. Чернова-Строй І. Феномен постмодернізму в сучасному музично-культурологічному дискурсі / І. Чернова-Строй. *Музикознавчі студії :* Збірник статей. – Львів, 2004. – Вип. 9. – С. 82-89.
261. Черноіваненко А. Динаміка національного та розвиток баянного мистецтва / А. Черноіваненко. *Культурологічні проблеми української музики.* Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ : Кий, 2002. – Вип. 16. – С. 355-364.
262. Черноіваненко А. Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – В. 5. – С. 146-156.
263. Черноіваненко А. Тематичні функції фактури в баянних творах С. Губайдуліної, Е. Денисова, К. Цепколенко / А. Черноіваненко. *Музичне мистецтво і культура :* Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Вип. 4. – Кн. 1. – Одеса, 2003. – С. 80–88.
264. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виразових якостей музики для баяна : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Алла Дмитрівна Черноіваненко. – Одеса, 2000. – 170 с.
265. Черноіваненко А. Фактура у визначенні речовності в баянному мистецтві композиторської і виконавської творчості / А. Черноіваненко. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Київ, 2000. – Вип. 14. – С. 199-207.
266. Черноіваненко А. Фактура як фактор історико-стильової періодизації баянного мистецтва / А. Черноіваненко. Музичне мистецтво і культура. – Одеса : ОДМА ім. О. Нєжданової, 2002. – Вип. 6. – Кн. 2. – С. 293-305.
267. Чумак Ю.  Постать Віктора Власова в контексті українського музикознавства. *Теоретико-методологічні аспекти мистецької освіти: здобутки, проблеми та перспективи* : матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Умань, 20 жовтня 2011 р.). – Умань: ПП Жовтий О.О., 2011. – С. 213 – 216.
268. **Чумак Ю.**Жанрове розмаїття академічної інструментальної творчості В. Власова*. Вісник ЛНУ ім. Т. Шевченка* : Педагогічні науки. Серія : Мистецька освіта: історія, теорія, практика. – Березень, 2016. – № 2 (299). – С. 211-219 .
269. Швейцер А. «И. С. Бах» М. 1965 ст.232.
270. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті / С. Шип. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Культорологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам’яті академіка І.Ф. Ляшенка) — К. : НМАУ, 2002. — Вип. 16. — С. 154-177.
271. ШлифштейнС. И.Мусоргский*.* Художник*.* Время*.* Судьба/ С. И*.* Шлифштейн*.* М. : Музыка, 1975*.* - 335 с.
272. Шнитке А. Г. На пути к воплощению новой идеи / А. Г. Шнитке. Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / [Сост. Гольцман А.М. ] – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 104-107.
273. Щербаков Ю. Структурно-семантические особенности сюит для двух фортепиано французских композиторов / Ю. Щербаков. *Музичне мистецтво і культура*. Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. – Одеса : ОДМА, 2008. – Вип. 9. – С. 85-93.
274. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. / Б. Яворский. Носина В., Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. О символике “Французских сюит” И.С. Баха. – М. : Классика-ХХI, 2006. –С. 23-81.
275. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (музичні форми) : Підручник / Ярема Якубяк. – Тернопіль : СМП “Астон”, 1999. – Ч. 1. – 208 с.
276. Якубяк Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич / Ярема Якубяк. – Львів : ЛДМА ім. М. Лисенка, НТШ, 2003. - 263 с.
277. Яницкий Л. Циклизация как коммуникативная стратегия в современной культуре / Леонид Яницкий. Критика и семиотика. – Новосибирск : НГУ, 2000. – Вып. 1-2. – С. 170-174.
278. Ястребов Ю. Владимир Бесфамильнов / Ю. Ястребов. – Тернопіль : Навчальна книга - Богдан, 2006. – 560 c.
279. ІІ Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1993.
280. ІV Міжнародний форум музики молодих [Буклет]. – К., 1995.
281. Kreft Ekkehard. Chopin і Grieg - specyficzne pierwiastki narodowe w muzyce wschodniej і pólnocnej Europy // Dzielo Chopina jako zródlo inspiracji wykonawczych. - Warszawa, 1999. - S. 451-471.
282. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. – PWM : Kraków, 1969. – 544 s.
283. Schwinger W. Penderecki. Begegungen, Lebesdaten, Werk-komentare. – Styttgart, 1979.

**ДОДАТОК**

**СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ**

Статті у наукових фахових виданнях, затверджених МОН України та внесених до міжнародних наукометричних баз даних:

* 1. Oleksiv H. DISPLAYING THE POLYTEMBRALITY OF THE ORCHESTRA OF UKRAINIAN FOLK INSTRUMENTS WHEN ARRANGED FOR ACCORDION "UKRAINIAN FANTASY" YAROSLAV OLEKSIV. International Journal of Innovative Technologies in Social Science, (1(29), Poland. https://doi.org/10.31435/rsglobal\_ijitss/30032021/7367
  2. Олексів Г. Перекладення оркестрових творів для баяна на прикладі «Української фантазії» Ярослава Олексіва». Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка: Музикознавчий універсум / ред. упор. О. Катрич, А. Чубак. Львів. 2018. Вип. 42-43. С. 185-197.
  3. Олексів Г. «Перекладення баянних творів для акордеона: «Концерт» для баяна з оркестром Ярослава Олексіва». Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник число 2 (28) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, У. Граб. Львів. 2018. С. 83-90.
  4. Олексів Г. Специфіка перекладення баянних творів для акордеона на прикладі «ACCORD is ON - ACCORDION» Володимира Рунчака. Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник число 2 (32) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко. Львів. 2019. С. 64-71.
  5. Олексів Г. Перекладення симфонічних творів для баяна: «Скерцо» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва. Українська музика: науковий часопис. Щоквартальник число 3 (33) / ред.-упор. І. Пилатюк, Л. Кияновська, К. Загнітко. Львів, 2019. С. 47-53.
  6. Олексів Г. «Особливості перекладення симфонічних творів для баяна: «Марш» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф’єва» // Науковий вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019 р. С. 291-294.

Опубліковані тези для конференцій:

* 1. ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Українське музикознавство в контексті болонського процесу», ЛНМА імені М. В. Лисенка 25 березня 2014 року Львів.
  2. Х міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» 2 грудня 2016 року м. Дрогобич.
  3. І міжнародна науково-практична конференція 27 жовтня 2016 року, Баку-Ужгород-Дрогобич.
  4. ІІ міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво ХХІ століття – історія, теорія, практика» 29 квітня 2017 року м. Дрогобич.
  5. ХІІ «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть» 7 грудня 2018 року м. Дрогобич.
  6. ХІІІ Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть», 29 листопада 2019р., м. Дрогобич.

13. ХIV Міжнародна науково-практична конференція «Народно-інструментальне мистецтво на зламі ХХ-ХХІ століть», 4 грудня 2020р., м. Дрогобич.

1. Міжнародний науковий форум Музикознавчий універсум молодих «Україна і світ: вектори музичної комунікації». 22-23 січня 2021р. м. Львів.

1. Текст-інтрепретатор (Т2) - автор має на увазі перекладення, обробки творів на «теми» - капріччіо, дивертисменти, кадрилі і танці на теми, варіації. [↑](#footnote-ref-1)
2. Характерними ознаками фантазій сучасної музики стали: велика кількість розділів, необов’язкова повторність розділів, розімкненість розділів, як шлях до продовження музичної думки, наявність виразних цезур між розділами у вигляді пауз, фермат тощо, застосування зв’язків між розділами у вигляді пасажів, трелів, імпровізаційних речитативів, прохідних звуків тощо, строкатий музичний матеріал, контрасти образів, тем, тональностей, фактури, метро-ритму, темпів тощо, калейдоскопічність як принцип розвитку. [↑](#footnote-ref-2)
3. Засновником та упорядником видання був Чапкій Степан Григорович. [↑](#footnote-ref-3)
4. Виконавець, педагог, автор численних творів для баяна. Випускник Київського музичного училища (клас О.Магдика), та Київської консерваторії (клас М.Геліса). Володар почесних звань «Заслужений діяч мистецтв України» та «Народний артист України». З 1948р. по 2007р. викладач Київської консерваторії. [↑](#footnote-ref-4)
5. 6 збірок українських народних танців (250 обробок), 7 збірників українських народних пісень (270 обробок), 70 обробок танців народів СРСР. У творчому доробку також твори для баяна та у супроводі симфонічного оркестру. [↑](#footnote-ref-5)
6. Випускник Львівської консерваторії по класу баяна у М.Д .Оберюхтіна. Тривалий час був солістом Одеської філармонії, викладач класу баяна у Одеській консерваторії ім. А.Нежданової. Широкі визнання його творчого доробку дозволили зарахування до Національної спілки композиторів навіть без професійної композиторської освіти. Творча спадщина для баяна сягає понад сто опусів. Жанрово-стильовий простір сягає від обробок до сучасних модерних творів, від джазових п’єс до романтичних мініатюр. Композитор звертається як до мініатюр, так і до великих форм, створює і концерти для баяна з оркестром, хорові композиції, пише музику до опер, кінофільмів, та для ансамблів різних складів. [↑](#footnote-ref-6)
7. Навчання у Львівській державній музичній академії імені М. В. Лисенка. [↑](#footnote-ref-7)
8. Це також залежить від фізіологічних можливостей виконавця. [↑](#footnote-ref-8)