

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

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Переклади інструментальних творів для баяна (на прикладі методико-виконавського аналізу Токати та фуги ре-мінор Й. С. Баха у перекладі М. Елlegaарда)

Виконав
Іванонько Тарас Орестович
студент 2 курсу денної форми навчання
Спеціальності 025 - Музичне мистецтво
профілізації «Акордеон»

Науковий керівник
кандидат мистецтвознавства,
професор кафедри народних інструментів
Кужелєв Дмитро Олександрович

Рецензент
заслужена артистка України,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Ніколенко Олена Іванівна

Зміст

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ ТА ТРАНСКРИПЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ	6
1.1 Огляд з літератури теми дослідження	6
1.2 Історія жанру	12
1.3 Методичні принципи баянного перекладу в працях М. Оберюхтіна, М.Давидова та Г.Олексів.....	17
1.4 Переклади інструментальних творів для баяна в історичній проєкції.....	23
РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКО ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ «ТОКАТИ ТА ФУГИ РЕ-МІНОР» Й.С. БАХА У ПЕРЕКЛАДІ М. ЕЛЛЕГААРДА	31
2.1 Фактура та її переосмислення в перекладі	31
2.2 Артикуляційні засоби	33
2.3 Тембро-реєстровий чинник перекладу	35
2.4 Динаміка.....	37
ВИСНОВКИ.....	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	41
ДОДАТКИ.....	44

ВСТУП

Актуальність теми. Інструментальні переклади та транскрипції є ваговою частиною концертного та педагогічного репертуару музикантів різних інструментальних жанрів. Баянне мистецтво не виключення. По сей день репертуар баяністів активно поповнюється творами композиторів класиків минулого і сучасності. Від часу зародження баяно-концертного виконавства напочатку XX ст. інструментальні переклади відігравали значну роль в концертних програмах музикантів з огляду на відчутний брак власних оригінальних творів. З метою компенсації цієї репертуарної прогалини концертуючі баяністи звертались здебільшого до перекладів та транскрипцій. Відтак згодом останні стали об'єктом пильної уваги дослідників минулого й сучасного баянознавства як реакція на типові для цього жанру проблеми виконавської адаптації та репертуарної селекції, які б відповідали вимогам сучасного виконавського мистецтва та запитам слухацької аудиторії. У такому контексті надзвичайно актуалізуються питання підвищення художнього рівня виконання перекладів як незамінної школи виконавської майстерності, а також стимулюючого фактору творчої спроможності баяністів, здатних не лише створити тембрально відсвіжений варіант інструментального оригіналу, але й розширити свій інтерпретаційний потенціал, надавши інструментальному оригіналу нового подиху.

Важлива роль перекладів та транскрипцій у широкій виконавській практиці баяністів, що в різних репертуарних площинах відкриває все нові обрії свого мистецтва, зумовлює **актуальність** магістерського дослідження.

Мета дослідження – виявлення характерних особливостей перекладу поліфонічних творів Й. С. Баха для баяна, на основі різних їх редакторських версій, а також аналіз музичних аспектів адаптації твору «Токата та фуга ре мінор».

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати історичні аспекти жанру транскрипції та перекладу в музичному мистецтві.
2. Визначити особливості перекладів органної музики для баяна та їхню баянно-інструментальну специфіку.
3. Провести аналіз існуючих транскрипцій Токати та фуги ре мінор для баяна, виявити відмінності між різними редакціями.
4. Розглянути практичні аспекти виконання цього твору на баяні, зокрема технічні виклики та рішення, що застосовуються виконавцями.
5. Дослідити методи збереження оригінального задуму композитора в процесі перекладу, включаючи темброве переінтонування та поліфонічну виразність.
6. Виявити значення подібних адаптацій для розвитку баянного мистецтва та розширення його репертуару.
7. Розробити практичні рекомендації для баяністів щодо виконання транскрипцій органних творів, враховуючи інтерпретаційні та технічні аспекти.

Об'єктом наукового дослідження є переклади для інструментальних органних творів для баяна.

Предметом наукового дослідження є система інструментально-виразових засобів, що використовуються для адаптації «Токати та фуги ре мінор» Й. С. Баха для баяна.

Матеріали дослідження: нотні редакції «Токати та фуги ре мінор» та «Чакони» Й. С. Баха для баяна, наукові публікації присвячені теоретичним аспектам перекладу музичних творів, грамзаписи як задокументовані версії нової тембро-звукової проекції оригіналу.

Методи дослідження. В аналізі баянних перекладів використано наступні методи:

1. Метод історизму – для виявлення особливостей історичного розвитку жанру перекладу.

2. Цілісний аналіз – для дослідження музичної мови, форми, фактури, характерних виконавських виразових засобів оригіналу й способів їх переосмислення в перекладі.

3. Компаративний метод – для порівняння різних версій транскрипції творів Й. С. Баха.

Наукова новизна дослідження полягає у комплексному дослідженні історичного розвитку жанру перекладу, а також аналітичному розгляді характерних засобів інструментального переосмислення поліфонічного оригіналу втілення аналізу сучасних транскрипцій «Токати та фуги ре мінор», а також у визначенні основних виконавських та технічних аспектів її виконання на баяні.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та нотного додатку. Перший розділ присвячений загальному розвитку жанру перекладу та транскрипції в музичному мистецтві, особливостям адаптації органної музики для баяна. Другий розділ містить аналіз баянного перекладу «Токати та фуги ре мінор», розгляд її виконавських аспектів та їхнє порівняння з перекладами «Чакони» Й. С. Баха.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ПЕРЕКЛАДУ ТА ТРАНСКРИПЦІЇ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1 Огляд з літератури теми дослідження

Невід'ємною частиною широкого музичного простору минулого і сучасності є інструментальні переклади та близький йому жанровий різновид транскрипцій. Саме завдяки адаптації музичних композицій різним складом виконавців чимало шедеврів світової класики отримали нове звучання, що розширило нашого межі слухацького сприйняття. Традиційне використання багатьма музикантами перекладів та транскрипцій слугує підтвердженням мистецької життєздатності цього жанру як в педагогічній практиці, так і в концертній.

Як специфічний жанр «вторинної творчості», в сенсі редакторсько-виконавської версії оригіналу в нових інструментально-тембрових умовах, переклади і транскрипції нерідко викликали суперечливі думки з точки зору можливих втрат сутнісних ознак звукообразу оригіналу, або невдалого підбору інструментів-тембрів (або самих творів), що вкрай не співзвучні оригіналу. Деякі транскрипції не змогли довести свою життєздатність навіть попри вдало з технічної точки зору виконаного перекладу. Для з'ясування проблем цього жанру належить звернутися до вихідних понять та значень, що виявляють традиційні константи жанру. А ті у свою чергу проливають світло на конкретні закономірності виконавської інтерпретації інструментального оригіналу.

Проблематика визначення жанрів перекладу й транскрипції привертала увагу багатьох дослідників, зокрема, Т. Яницького, А. Давидова, Жаркова, А. Швейцера та інших. Вони аналізували як історичні аспекти розвитку цього жанру, так і його сучасні трансформації. У працях зазначених авторів наголошується, що транскрипція та переклад є своєрідним синтезом композиторської і виконавської діяльності, що базується на збереженні стилістичних та виразових особливостей оригіналу.

У сучасній музичній теорії поняття «переклад» має два основних значення: воно може позначати як сам процес адаптації твору, так і його кінцевий результат. О. Жарков у своєму дослідженні «Художній переклад у музиці: проблеми і рішення» детально аналізує цей змістовний дуалізм. Дослідник звертає увагу на те, що система музичного перекладу має певні відмінності від літературного, оскільки він є явищем «внутрішньо-музичного порядку», адже, на відміну від літератури, у цьому випадку не йдеться про передачу змісту засобами іншої мови. Жарков писав, що музичний переклад: «створюється як певна модель інтонаційно-семантичного сприйняття, де компоненти, що втрачають свою початкову цілісність, переробляються і переосмислюються різною мірою, набираючи нову цілісність у новому контексті. Остання характеризується вибором матеріалу, методами переосмислення, новим розвитком, художніми метою і завданням творця нової версії.» [6]

Дослідження проблематики транскрипції та перекладу як окремих жанрів є предметом зацікавлення багатьох музикознавців і розглядається з різних позицій. Так, В. Москаленко визначає транскрипцію як одну з форм композиторської інтерпретації, тоді як С. Шип аналізує її з точки зору ступеня оригінальності та рівня авторської участі. О. Жарков відносить транскрипцію до жанрової класифікації художнього перекладу, а М. Борисенко трактує її як окремий синтетичний жанр, що дозволяє вносити певні композиційно-семантичні зміни до оригінального твору, враховуючи стиль композитора-інтерпретатора. [6][21][11]

Відповідно до досліджень О. Жаркова, процес перекладу складається з двох основних етапів: дешифрування, яке передбачає аналіз і осмислення оригінального твору, та перекодування, що означає його нове художнє втілення. Дослідник також виокремлює два ключові принципи перекладу – технічний та художній. Перший акцентує увагу на виконавській майстерності, тоді як другий вимагає глибшого підходу, включаючи

темброве переінтонування, що безпосередньо пов'язане зі зміною інструментального складу. [6]

Теоретичне осмислення жанру транскрипції та перекладу продовжується і в сучасних дослідженнях. Зокрема, Жарков розглядає основні методологічні принципи адаптації творів, серед яких виділяє такі аспекти:

1. Збереження гармонічної основи твору;
2. Відтворення поліфонічної структури;
3. Адаптація артикуляційних та динамічних особливостей;
4. Використання специфічних прийомів виконання, характерних для нового інструмента. [6]

Т. Яницький додає, що у випадку перекладу головною метою є досягнення максимального збігу між оригіналом та новою версією, тоді як у транскрипції допускається певна варіативність.

У праці Т. Яницького підкреслюється, що музичний переклад є адаптацією твору для іншого інструменту або виконавського складу без значних змін у структурі та художньому змісті. Натомість транскрипція передбачає вільніше трактування оригіналу, що може включати зміни в гармонії, фактурі, артикуляції та навіть у динамічному плані.

Коли мова йде про музичний переклад, важливо визначити, які саме аспекти оригінального твору мають бути збережені в першу чергу, адже передати всі нюанси повною мірою неможливо. А. Швейцер зауважує, що певні втрати в процесі перекладання є неминучими. Водночас, М. Давидов підкреслює, що «навіть точне збереження нотного тексту не завжди гарантує передачу його основної ідеї, оскільки композитор створює твір, орієнтуючись на характерне темброве звучання конкретного інструмента». На думку дослідника, переклад виконує дві ключові функції: 1) переосмислення музичного образу з урахуванням нових темброво-інструментальних особливостей; 2) адаптація фактури до можливостей іншого інструмента. [20]

Як зазначає А. Давидов: «транскрипції сприяють збагаченню виконавського репертуару та розвитку технічних можливостей інструменталістів». У творчому переосмисленні музичного матеріалу в процесі його перекладення автор спирається на загальні закономірності музичного мистецтва. У кожному музичному творі є такі компоненти, які не можуть змінюватися під час перекладу. Це мелодія у її інтонаційно-ладовій єдності, гармонія і структура твору. Мелодія — основний виразник ідейно-емоційного образу. Її найстійкіші звуко-висотній та ритмічний фактори зберігаються при перекладенні». [4]

Однак є й такі елементи музичного твору, які значно трансформуються чи навіть виконуються по-новому відповідно до особливостей інструмента, для якого здійснюється переклади. Це фактура, темп, артикуляція, динаміка. Взагалі засоби музичної виразності можна поділити на відносно сталі, що не повинні змінюватись у процесі виконання, або перемінні, які підлягають варіюванню. Проте повної незмінності у виконавському мистецтві не буває, оскільки важливу роль відіграють стилістика та «рухливість» виражальних можливостей твору.

При цьому необхідно зважати, що музика є цілісним художньо-емоційним образом, у якому взаємодіють зміст, виразність, виконавський комплекс. У кожен із цих компонентів закладені засоби цілеспрямовані на створення певного ефекту.

Саме тому, вибираючи твір для перекладу, необхідно враховувати, щоб його найважливіші риси залишалися незмінними, адже не кожна композиція зберігає свій початковий ідейно-емоційний зміст у нових тембрових умовах. Логічним і виправданим є звернення баяністів до барокової органної музики, зокрема до творів Й. С. Баха, оскільки темброві характеристики баяна й органа мають певну подібність. Водночас, скрипкові концерти Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, Й. С. Баха можуть звучати без значних втрат при адаптації для домри, а клавесинна музика добре сприймається у виконанні на бандурі.

Проте, якщо перекладений твір призначений для інструмента, що суттєво відрізняється за тембровими характеристиками від оригінального, він повинен за художньою цінністю відповідати першоджерелу. Це вимагає не лише пошуку зручних фактурних рішень, а й комплексного використання виразових засобів, таких як агогіка, динаміка, штрихи, для створення повноцінного мистецького еквівалента.

Музичний переклад і транскрипція мають багато спільного, проте між цими поняттями існують також відмінності. Згідно з дослідженнями Жаркова, переклад «передбачає максимальне збереження авторського задуму, тоді як транскрипція може включати значні зміни, що впливають на стиль і характер виконання». [6]

У свою чергу, І. Палій вводить поняття "трансдукції", розглядаючи його як специфічний вид перекладу, що змінює якість музичного матеріалу. Відмінність трансдукції від таких явищ, як інтерпретація чи стилізація, полягає в її універсальності та здатності здійснювати глибоку трансформацію на всіх рівнях музичної організації.

Відмінність трансдукції від таких понять, як інтерпретація, транскрипція, стилізація, полягає в тому, що цей процес змінює всі рівні системної організації твору та не передбачає можливості повернення до початкового варіанту. Дослідниця розглядає трансдукцію як перехідний рівень, що відображає ступінь модифікації музичного матеріалу та синтетичні процеси в сучасній музичній культурі, особливо у контексті взаємодії академічного і неакадемічного музичного простору. Трансдукція включає два виміри – жанровий і стильовий, які охоплюють різні рівні змін, зокрема: виконавський (інтерпретаційний), темброво-драматургічний і стилістичний. Стильовий аспект характеризує особливості музичної мови, яка здатна адаптувати семантичні смисли при переході між різними музичними системами.

Л. Годовський зазначає, що «транскрипція, обробка та парафраз, створені в дусі творчості, можуть набути самостійного художнього значення,

перевершуючи оригінал і перетворюючись на шедеври». Таким чином, транскрипція виступає формою виконавсько-композиторської творчості, що втілює нові художні ідеї та може мати значний вплив на музичне мистецтво. [1]

Георг Фрідріх Гендель – один із найвизначніших композиторів епохи бароко, чия творчість вплинула на розвиток європейської музики, зокрема на жанр транскрипції. Його роботи охоплюють опери, ораторії, інструментальні твори, серед яких особливе місце займають концертні жанри, що стали основою для численних перекладень та транскрипцій.

Гендель часто адаптував свої ж композиції для інших інструментів чи виконавських складів. Наприклад, багато його органних концертів базувалися на матеріалі опер або камерних творів. Він умів змінювати фактуру та інструментальний склад, зберігаючи сутність музичного образу. Гендель не тільки використовував власні теми в нових контекстах, а й працював із традиціями перекладення. Його скрипкові концерти та клавірні п'єси пізніше стали основою для транскрипцій, зокрема для домри, бандури, баяна та інших інструментів.

Генделівські твори неодноразово транскрибували інші митці. Його ораторія "Месія", зокрема знамените Алілуя, зазнала численних аранжувань для хорових, оркестрових та камерних складів. Ференц Ліст створив транскрипції клавірних концертів Генделя для фортепіано, адаптуючи їх до романтичної виконавської традиції. Завдяки своїм органним концертам, у яких органіст міг імпровізувати та змінювати фактуру відповідно до особливостей інструмента, Гендель став одним із засновників концепції "живої транскрипції", що дозволяла виконавцям творчо інтерпретувати оригінальні твори. [12]

Жанр перекладу та транскрипції відіграє ключову роль у музичному мистецтві, дозволяючи адаптувати шедеври світової класики для різних виконавських складів. Дослідження, проведені Жарковим, Яницьким,

Давидовим та Швейцером, підтверджують важливість цього жанру як способу творчого переосмислення оригіналу. Історичний аналіз показує, що переклади і транскрипції розвивалися упродовж багатьох століть і продовжують відігравати значну роль у сучасній виконавській практиці.

Важливо зазначити, що переклади та транскрипції часто стають основою для навчального репертуару, оскільки вони дозволяють студентам опановувати класичний матеріал, пристосований до особливостей їхнього інструмента. Таким чином, жанр транскрипції є не лише засобом збереження музичної спадщини, а й важливою репертуарною основою формування професійних навичок музикантів.

1.2 Історія жанру

Транскрипція — це процес адаптації існуючих музичних творів, які мають чітко визначену структуру, для виконання на інших музичних інструментах. Спочатку цей жанр виник у результаті пристосування вокальних композицій до інструментального виконання. З часом транскрипція зазнала суттєвого розвитку у творчості відомих композиторів, що сприяло її еволюції як самостійного явища в музичному мистецтві.

Щоб зрозуміти, як формувався цей жанр, слід розглянути його витоки та історичні передумови. У давнину транскрипція існувала як форма переказу, що знаходила відображення в античних міфах, середньовічних легендах, біблійних текстах та інших культурних пам'ятках. У сучасному розумінні музичного терміну «переклад» під цим процесом мають на увазі перенесення авторського задуму в новий тембровий простір інструмента. Це може передбачати як зміну тембру, так і адаптацію фактури твору для нового інструментального складу, що дозволяє максимально точно передати оригінальну концепцію композитора.

Жанр перекладу та транскрипції має глибокі історичні корені, що сягають доби раннього бароко. Композитори цього часу активно використовували ідею адаптації творів, особливо для клавішних і струнних інструментів. У цей

період музиканти почали адаптувати твори для різних інструментів, аби зробити їх доступними для ширшого кола виконавців та слухачів. Спочатку це були спрощені варіанти популярних вокальних чи інструментальних композицій, які призначалися для домашнього музикування. Переклад музики для іншого інструмента був необхідним через відсутність певного інструментарію або бажання надати твору нового звучання. У бароковій епосі також виникли концепції, що передбачали адаптацію не лише інструментальних, але й вокальних творів. Це дозволило розширити репертуар клавірних інструментів, таких як орган і клавесин, завдяки перекладам арій, кантат і навіть оперних фрагментів.

Перші приклади музичних перекладів можна знайти у творчості Джироламо Фрескобальді (1583-1643), який створювали варіації та обробки вокальних творів для клавірних інструментів. Ці адаптації дозволяли передати емоційний і образний зміст оригіналів, зберігаючи при цьому їхню художню цінність. Крім того, багато музикантів того часу виконували імпровізації на основі існуючих мелодій, що також можна вважати ранньою формою транскрипції.

Йоганн Себастьян Бах створював варіанти своїх творів для різних інструментів, наприклад, перекладаючи скрипкові концерти для клавесина. Його органні твори, такі як токати, фуги та хорали, пізніше стали основою для багатьох транскрипцій для баяна. Бах також адаптував твори інших композиторів, наприклад, Антоніо Вівальді, гомофонно-гармонічну фактуру якого він збагатив елементами поліфонії.

До жанру перекладу й транскрипцій звертались також віденські класики - Йозеф Гайдн, Вольфганг Амадей Моцарт і Людвіг ван Бетховен. У класичну епоху транскрипції набули іншого характеру. Композитори, такі як створювали обробки для камерних ансамблів, фортепіано та оркестру. Ці транскрипції, на відміну від барокових, відзначалися більшою простотою та

прозорістю фактури. Вони слугували для популяризації творів серед слухачів і виконавців, які не мали доступу до великих концертних залів чи оркестрів.

Особливу увагу варто приділити Людвігу ван Бетховену, який у своїх транскрипціях для фортепіано продемонстрував глибоке розуміння особливостей інструмента. Наприклад, його транскрипція симфонії №3 для фортепіано зберігає масштабність оригіналу, попри обмеження клавійного інструмента. Бетховен також експериментував із перенесенням оркестрової палітри на клавіатуру, що зробило його роботи унікальними для свого часу.

Крім того, класична епоха дала початок популярності транскрипцій для домашнього музикування. В умовах відсутності звукозапису та обмеженого доступу до концертних виступів, адаптації популярних симфоній і опер дозволяли пересічним слухачам знайомитися з музичними шедеврами у власному виконанні.

У романтичний період транскрипція досягла нових вершин завдяки зусиллям таких композиторів, як Ференц Ліст, Фредерік Шопен і Йоганнес Брамс. Віртуозні транскрипції Ліста, зокрема його обробки симфоній Бетховена та оперних арій Верді, стали справжніми шедеврами. Ліст трактував транскрипцію не лише як спосіб адаптації, але й як можливість створення нового художнього твору.

Ференц Ліст також заклав основи сучасної виконавської школи, адже його транскрипції вимагали високого рівня технічної майстерності від піаністів. Це вплинуло на розвиток баяна, який згодом також отримав твори, адаптовані для демонстрації його віртуозного потенціалу.

Як концертний інструмент, баян почав активно розвиватися на початку XX століття, що вплинуло на збільшення репертуарних можливостей баяністів. Відтак, розширення обсягу перекладів та транскрипцій органних, скрипкових і фортепіанних творів сприяла становленню баяна як сольного концертного інструмента. Зокрема, переклади органних творів Баха для баяна підкреслювали його неабиякий поліфонічний потенціал.

У XIX - XX століттях переклади та транскрипції стали невід'ємною частиною виконавської практики музикантів. Як зазначав А. Швейцер, вже у цьому періоді, «адекватність перекладу є відносним поняттям, оскільки перекладацький процес складається з низки виборів, зокрема вибору стратегії перекладу». [20]

Одним із найбільш яскравих представників цього явища став Ференц Ліст, який здійснив численні транскрипції творів Баха, Бетховена, Шуберта та інших композиторів. Ліст не просто переносив музику з одного інструмента на інший, а й суттєво трансформував її, адаптуючи до можливостей фортепіано.

Значний внесок у розвиток жанру перекладу та транскрипції роблять українські баяністи. Серед них вирізняються такі постаті, як І.Яшкевич, В.Подгорний та О. Скурдін та В. Мурза. Їхні транскрипції для баяна стали важливими віхами в історії українського музичного мистецтва.

Олександр Скурдін —відомий український баяніст і педагог, який присвятив своє життя популяризації баяна в академічній музиці. Він відомий своїми транскрипціями органних та клавірних творів, зокрема Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя. Його адаптації відзначаються глибоким розумінням специфіки інструмента та збереженням художньої цінності оригіналу. Скурдін враховував технічні можливості баяна, адаптуючи складні пасажі та поліфонічні структури оригінальних творів. Він майстерно використовував регістрові можливості баяна, передаючи багатство тембрів, характерних для органа чи клавесина. Його транскрипції зберігають емоційну насиченість та стильову автентичність оригіналів, що свідчить про його глибоке розуміння музичного матеріалу.

Володимир Мурза — сучасний український баяніст, який продовжує традиції своїх попередників, активно займаючись транскрипцією класичних творів для баяна. У його репертуарі — адаптації творів Йоганна Себастьяна Баха, Сергія Рахманінова та інших композиторів. Його робота сприяє

популяризації баяна як академічного інструмента та розширенню його репертуару.

Власний стиль авторської редакції баянних перекладів демонструє відомий одеський баяніст Володимир Мурза. Він широко використовує сучасні виразові й технічні засоби баяна, які майстерно використовує в складних оркестрових та фортепіанних перекладах. Відтак вони потребують високої технічної підготовки виконавця-баяніста. А це у свою чергу опосередковано віддзеркалює неабияку майстерність самого Мурзи як справжнього віртуоза, якому не чужа ефектна показовість виконавця. У своїх інтерпретаціях класичних шедеврів (наприклад тої ж Фантазії ре-мінор В.А. Моцарта) баяніст водночас прагне зберегти художню ідею оригіналу та його стилістичні та жанрові особливості.

Творча діяльність Олександра Скурдіна та Володимира Мурзи суттєво збагатила баянний репертуар, продемонструвавши гнучкість та універсальність цього інструмента. Їхні переклади та транскрипції відкрили нові горизонти для виконавців та слухачів, підтвердили важливу роль баяна як поширеного звуконосія високохудожніх зразків класичної та сучасної музики.

У першій половині XX століття виникають також транскрипції та переклади сучасних симфонічних творів для баяна. Це дозволило інструменту розширити свої інструментально-виразові можливості, орієнтовані на відтворення усього розмаїття тембро-інструментальної палітри оркестру. У цей час композитори активно експериментували зі звуком і фактурою, намагаючись передати нові образи специфічними інструментальними засобами баяна.

Ранній етап транскрипцій для баяна не був документований як масова практика, однак фрагментарні адаптації великих симфонічних творів свідчать про прагнення розширити жанровий діапазон інструмента. У невідомих масових аранжуваннях 1930-х для баяна записувалися теми із

симфоній № 5 («Пікова дама») і № 1 Бетховена, а також перші теми з Брамсової Симфонії № 1, переважно для викладацького та аматорського репертуару.

У ХХІ столітті жанр транскрипції продовжує розвиватися. Завдяки сучасним технологіям виконавці мають можливість експериментувати з різними підходами до адаптації творів. Для баяністів це означає як збереження традицій, так і пошук нових форм інтерпретації класичної музики.

Отже, транскрипція та переклад є не лише способом розширення репертуару, а й важливим чинником виконавської та педагогічної творчості. Це дозволяє не лише формально адаптувати музику до нового виконавського складу, а й відкрити нові можливості інтерпретації, що стимулюють виконавську майстерність.

Сьогодні транскрипції та переклади для баяна дають підстави відзначати їхній професійний рівень, що демонструє багатство виразових можливостей інструмента. Кращі з них є запорукою високої естетичної вартості перекладів завдяки чому баян утверджує своє помітне місце в камерно-інструментальній музиці. Транскрипції сучасних творів, включаючи електронну музику, дозволяють розширити горизонти баянного мистецтва, роблячи його актуальним для нових поколінь.

1.3 Методичні принципи баянного перекладу в працях М. Оберюхтіна, М.Давидова та Г.Олексів.

Значний внесок у розвиток методології перекладення здійснив М. Д. Оберюхтін — видатний педагог і один з засновників Львівської баянної школи. У своїй викладацькій практиці він активно залучав до навчального процесу перекладення класичних творів, вважаючи їх ідеальним засобом

художнього й технічного виховання виконавця. Більшість концертних програм його учнів складали саме перекладення творів Й. С. Баха, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Д. Скарлатті та французьких клавесиністів. У цьому М. Оберюхтін бачив можливість долучити баяністів до естетики «безпедального інструменталізму», де ключовою є точність інтонації, динамічна виразність і стилістична відповідність.

Переклад вимагав не просто технічного перенесення нотного тексту, а глибокого переосмислення виражальних засобів інструментального оригіналу й адекватної передачі їх засобами баяна. Високий рівень знань фортепіанної, скрипкової, органної методики, якими володів М. Оберюхтін, дозволяв йому зіставляти виражальні засоби оригіналу з можливостями баяна, що, в свою чергу, забезпечувало точне відтворення звукообразу першоджерела в новій інструментальній формі. Пошук «потрібної звукової форми» в авторському тексті був одним з головних принципів його педагогіки.

Окрему увагу М. Оберюхтін приділяв розробці штрихової системи, артикуляційних прийомів і міхо-пальнової техніки, які дозволяли передавати найтонкіші нюанси музичної мови оригіналу. В його наукових працях — зокрема в "Проблемах виконавства на баяні" та "Виконанні органних творів Й. С. Баха на баяні" — переклад розглядається не як механічне копіювання, а як творчий акт адаптації, який потребує глибокого аналітичного підходу, стилістичного чуття та інтонаційної свободи. [13] [14]

На стадії опанування твору він був особливо принциповим щодо пошуку потрібної звукової форми, намагаючись її розгледіти у авторському тексті. Більшу частину концертних програм учнів М. Оберюхтіна становили перекладення класичної музики для баяна. Її він вважав ідеальною школою виконавської майстерності. Об'єктом особливої уваги були твори Й. Баха, В. Моцарта, Й. Гайдна, Д. Скарлатті та французьких клавесиністів. Як музикант, наділений тонким художнім смаком, він усвідомлював усі переваги баянних

версій творів "безпедального інструменталізму". Захоплення красою класичної музики об'єктивно стимулювало інтерес до подолання складних художніх та технічних завдань її виконавського втілення.

Вагомий внесок в теорію баянного перекладу робить провідний український педагог – баяніст, багаторічний очільник кафедри народних інструментів НМАУ ім. П. І. Чайковського, М. А. Давидова. Він науково обґрунтував теорію перекладання і транскрипції, а також теорію формування виконавської майстерності баяніста. Його докторська дисертація "Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста" присвячена важливим питанням всебічного розвитку виконавського мистецтва баяніста. Унікальність його методології полягає в органічній взаємодії з суміжними галузями виконавського мистецтва, в устремлінні до аналогів звуко-творчості вокальної, хорової, оркестрової, скрипкової, фортепіанної, органної, духових та щипкових інструментів, що робить її оригінальною, по суті, авторською школою. На основі фундаментального науково-теоретичного багажу баянної педагогіки М. А. Давидов заснував теорію формування виконавської майстерності баяністів. У докторській дисертації "Теорія формування виконавської майстерності баяністів" автор звертається до методики і техніки гри на різних інструментах, а також до музичної акустики. Його праці, зокрема «Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)» (2004), стали фундаментальними для розуміння методики перекладення та виконавської практики. [3]

Сучасний розвиток теорії перекладення для баяна пов'язаний із діяльністю М. А. Давидова, який науково обґрунтував цей процес у контексті формування виконавської майстерності. Його методика передбачає взаємодію з різними інструментальними школами — від фортепіанної до оркестрової — та спрямована на пошук аналогів звучання в різних інструментальних типах. Таке широке міжінструментальне мислення відкриває нові горизонти для транскрипційної практики на баяні.

Таким чином, перекладення є не лише розширенням репертуару, а й засобом глибокого занурення у стилістику світової музичної спадщини. У поєднанні з власною виконавською культурою баяніст здатен створювати повноцінні інтерпретації класичних шедеврів, що є свідченням високого рівня адаптаційного мислення та технічної досконалості. [4]

Основні методичні принципи Давидова:

1. Давидов розглядає виконавську майстерність як результат цілісного процесу, що включає технічну, художню та педагогічну складові.
2. У своїх працях він аналізує специфіку перекладення творів з інших інструментів на баян, підкреслюючи важливість збереження художньої цінності оригіналу та адаптації до технічних можливостей баяна.
3. Давидов акцентує на необхідності глибокого розуміння стилістичних особливостей твору та їх відображення у виконавській інтерпретації.
4. Він досліджує вплив психофізіологічних факторів на формування виконавських навичок, що є важливим для педагогічної практики.

Праці Миколи Давидова мають значний вплив на сучасну баянну педагогіку та виконавську практику, сприяючи розвитку методичних підходів до перекладення та формування виконавської майстерності баяністів.

Теоретичні положення Оберюхтіна й Давидова продовжила у своєму ґрунтовному дисертаційному дослідженні, присвяченому інструментальним перекладам, Г.В.Олексів. Вона пише: «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 - 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.» - Г. Олексів. [15]

Значну частину своєї роботи Олексів присвячує транскрипціям фортепіанних творів для виконання на баяні. У багатьох перекладеннях фортепіанних творів для баяна спостерігається тенденція до імітації педального ефекту фортепіано. Це досягається шляхом незначного подовження тривалості нот, що виконують гармонічну функцію, особливо в нижньому регістрі. Навіть за відсутності в нотному тексті таких авторських вказівок, як залігування або подовження нот, досвідчені виконавці інтуїтивно застосовують ці прийоми для досягнення бажаного звучання.

Застосування ліг дозволяє наблизитися до міжзвукової обертової зв'язності, характерної для фортепіано. Імітуючи молоточкову ударність фортепіано, виконавці використовують штрихову градацію, щоб виокремити окремі нотні елементи на фоні витриманого гармонічного супроводу. Це сприяє передачі характерного звучання фортепіано на баяні, зберігаючи виразність і динаміку оригінального твору.

На відміну від фортепіано, де виконавець має візуальний контроль над клавіатурою, баянна ліва клавіатура позбавлена такого контролю. Це ускладнює виконання, особливо за необхідності швидких стрибків та одночасного взяття двох акордів. Такі технічні виклики часто зустрічаються у творах романтичного та неоромантичного періодів, де характерна широка фактурна палітра та використання великого діапазону інструмента.

Складність відтворення партії лівої руки на баяні, особливо в перекладах творів романтиків, обумовлена низкою технічних та фізіологічних чинників. Так, виконання складних акордових послідовностей та стрибків вимагає від виконавця високого рівня м'язової координації та пам'яті. Відсутність

зорового контролю змушує баяніста покладатися на тактильні відчуття та м'язову пам'ять, що потребує спеціальних тренувань та методик. Зокрема, опрацювання окремих стрибкових зв'язків та використання вагової гри в пасажній техніці сприяють удосконаленню майстерності гри.

Олексів приділяє особливу увагу перекладам органних творів для виконання на баяні. Вона пише: «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 перекладен.». [15]

Олексів вважає, що в перекладах органних творів для баяна виникає потреба не лише зберегти, а й розширити темброві звучання, використовуючи конструктивні можливості інструмента. Це дозволяє виявити нові відтінки загального образу твору, трактуючи його через призму власної тембро-сонорної палітри баяна. Як зазначає А. Веприк: «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». [15]

Цей підхід підкреслює важливість тембрової адаптації при перекладенні, що дозволяє не лише зберегти, але й розширити виражальні можливості твору, відкриваючи нові аспекти його інтерпретації.

На думку Г. Олексів, баян та орган мають чимало спільного: обидва інструменти належать до клавійно-духової групи; як баян, так і орган мають

темперований стрій; обидва інструменти дозволяють виконувати тривалі звуки.

Однак, існують і суттєві відмінності цих інструментів:

1. На органі виділення окремих голосів здійснюється за допомогою різних мануалів та реєстрів, що полегшує цю задачу. На баяні ж виділення голосів є складнішим завданням, оскільки динамічне виділення одного голосу з фактури є неможливим, і вирішальну роль відіграє артикуляційна палітра виконання.

2. Для органа характерна одноплановість динаміки при кожній реєстровці, а поступове посилення чи послаблення звучності є складним завданням.

3. Звучання баяна відрізняється динамічною гнучкістю і можливостями найтоншого нюансування, зумовленого прийомами міховедіння;

4. 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 реєстрами.

5. При перекладенні органних творів для баяна необхідна конкретизація у питанні реєстровки. Регістри органа характерні різноманітністю відтінків діапазону, де звучання інструмента набуває відповідної прозорості або наповненості. Баянні реєстри передбачають різнотемброве забарвлення звучання усього діапазону.

1.4 Переклади інструментальних творів для баяна в історичній проєкції.

Як інструмент із багатою тембровою палітрою баян відкриває унікальні можливості для інтерпретації творів, створених для інших інструментів. Його багатоголосність дозволяє передати поліфонічну фактуру, характерну для органних творів. Високий рівень контролю динаміки та артикуляції на баяні

надає можливість точно відтворювати нюанси оригінального твору, зберігаючи його художню цінність.

Баян бере свій початок від європейських акордеонів, які з'явилися в першій половині XIX століття. Як зазначає М.Імханицький у своїй праці "Історія баяна та акордеона", перші зразки гармонік були створені в Німеччині та Франції, але саме в Італії баян набув своєї унікальної конструкції. [7]

Мірек у дослідженні "Із історії акордеона та баяна" підкреслює, що основним удосконаленням баяна стало введення кнопкової клавіатури, яка відрізняє його від класичного акордеона. Завдяки цьому баян отримав розширені гармонічні та технічні можливості. [10]

Протягом XX століття баян активно розвивався, і згодом його почали використовувати не лише у фольклорно-побутовій сфері, але й в концертно-виконавській. Видатні баяністи, такі як Гвоздєв та Паницький, значно вплинули на популяризацію інструмента, виконуючи саме транскрипції класичних творів, що опосередковано вплинуло на композиторські ініціативи у баянному жанрі й створення оригінального репертуару для цього інструмента.

Однією з найважливіших особливостей баяна є міховий механізм, який дає змогу досягти плавного переходу між динамічними рівнями, а також створювати ефекти контрастної (так званої терасоподібної) динаміки, властивої органу. Завдяки цьому, а також спільному принципу звукоутворення баян стає поширеним інструментом для адаптації органних композицій.

Так, у програмах баяніста А. Беляєва значне місце належить органним творам, зокрема органній прелюдії Ц. Франка, органній фантазії та фузі ля-мінор І.С. Баха, концерту ре-мінор А. Вівальді, Й.С. Баха та ін. Завдяки схожості принципу звукоутворення клавишно-духових органу та баяна в

них реалізується природний ефект ототожнення баянного фонізму з органічним повнозвуччям.

Проте досить часто музиканти роблять переклади для інструментів, що мають іншу темброву специфіку. У згаданих програмах А. Беляєва є значна кількість творів, перекладених ним для баяна з інструментів, що мають відмінне від баяна звучання, - клавесинні, фортепіанні, скрипкові (Ф. Куперен - дві прелюдії, Ф. Рамо, Л. Годовський - тамбурин, А. Кореллі - камерні сонати, Н. Паганіні Ф. Ліст «Кампанелла», «Полювання»).

Переклади творів, написаних для інструментів, що мають іншу темброву специфіку, ніж баян, - складне завдання. Адже пошуки фактурних зручностей на новому інструменті повинні тут сполучатися з більш поглибленим, ніж при подібності звучання, виражальних еквівалентів, художньо рівнозначних оригіналу. Відомими є прийоми Ф. Бузоні, засновані на октавних подвоєннях, потроєннях і пропусках всередині октав для досягнення «органності» звучання на фортепіано. В перекладах для баяна фортепіанних та скрипкових творів необхідна ретельна робота над переосмисленням штрихових позначень для досягнення рівноцінного звучання.

Автор перекладення повинен враховувати взаємодію двох важливих факторів музичного мистецтва: відзначену вище неповторність тембру, його органічний зв'язок із інтонаційно-звуковим комплексом та можливість варіантної передачі задуму композитора.

«Другим фактором слід вважати рухливість засобів інструментального втілення, взаємопроникнення рис характеру різних типів мелодизму, творчий характер інтерпретаційного мистецтва, зрештою здатність інструментів пристосовуватися до найрізноманітніших мелодичних образів» - про що згадував М. Римський-Корсаков у «Основах оркестрування». [18]

Обидва фактори не виключають один одного. Їхній зв'язок залежить від характеру музики та використання інструментів. У сольо-інструментальній музиці вирішальна роль при створенні цілісного образу належить не тембру

(тут він використовується як один із зображальних засобів), а здатності інструментів виражати різноманітний музичний зміст. На перший план у створенні музично-художнього образу виступає смислове інтонування, основними засобами якого є агогічна, динамічна та штрихова гнучкість, а також рухливість, що у виразному виконанні мають більше значення, ніж тембр сам по собі. Сольним інструментам, таким як скрипка, фортепіано, орган, баян, властиві багаті технічні й звуковиражальні засоби для створення найрізноманітніших настроїв та характерів музики. Художньо-виражальні можливості інструментів під час сольного виконання розкриваються повніше, ніж при оркестровому. Отже, й «пристосовність» інструментів під час сольного їх використання до різних за характером творів незмінно вища, ніж «пристосовність» інструментів в умовах оркестру.

Різноманітність інструментів у оркестрі дає змогу активно використовувати тембр як засіб формування музичної структури. У сольній інструментальній музиці темброві нюанси відіграють важливу роль всередині однорідного звучання, також виконуючи формотворну функцію. Однак у сольних творах тембр набуває ще більшого значення, закріплюючи уявлення про певний тематичний матеріал. Тому перекладення твору з одного сольного інструмента на інший меншою мірою ризикує змінити його зміст.

З огляду на це, слід уточнити попередній висновок: у сольній музиці більшість творів можна адаптувати для іншого інструмента, враховуючи його специфіку. Основні зміни при перекладенні стосуються фактури, адже її трансформація необхідна для збереження природного звучання твору в нових інструментальних умовах. У цьому процесі важливу роль відіграють різні засоби музичної виразності, зокрема:

- Динаміка: визначає силу звучання, що впливає на музичний характер; створює баланс між компонентами фактури; змінює рівень напруженості.

- Ритміка: формує музичний образ; впливає на рівень динамічної напруги; допомагає розмежувати голоси в поліфонічній текстурі.
- Штрихи: впливають на характер мелодійного викладу; допомагають досягти різної прозорості або густоти звучання; сприяють поліфонічному розвитку фактури.

Технічний процес адаптації творів для баяна включає аналіз оригінальної фактури, врахування специфіки інструмента та створення нової версії, яка зберігає дух оригіналу. Наприклад, при перекладі органної фуги важливо зберегти рівновагу між голосами, що вимагає ретельного підбору регістрів і артикуляції. Також виконавцю необхідно враховувати конструктивні особливості баяна, такі як розташування кнопок (або клавіш на акордеоні), для оптимального відтворення швидких пасажів або складних акордів. У багатьох випадках це вимагає внесення змін до нотного тексту, зокрема перенесення мелодичних ліній або спрощення фактури.

Значну роль у цьому відіграють педагогічні посібники та школи, створені для баяністів, які описують специфічні прийоми, необхідні для виконання перекладів. Сучасні виконавці, такі як Павло Фенюк (його «Хрестоматія баяніста. Частина I: Бароко» та ін..) і Юрій Шишкін, демонструють високий рівень майстерності у виконанні адаптованих творів, слугуючи прикладом для нових поколінь баяністів.

Твори Йоганна Себастьяна Баха займають центральне місце в репертуарі баяністів. Поліфонічна структура, глибина гармонії та темброве багатство органних композицій Баха чудово адаптуються для баяна, дозволяючи інструменту розкрити всі свої виразні можливості.

Один із найяскравіших прикладів — Токата і фуга ре мінор BWV 565. Цей твір вимагає від виконавця-баяніста особливого технічного контролю та вміння відтворити органну величність звучання. В перекладі М. Елlegaарда використовується широкий спектр міхових технік для імітації органних

регістрів, а також специфічна артикуляція для точного передачі поліфонічної фактур.

Перенесення такої фактури на баян є непростим завданням. Необхідно враховувати:

- Як правило, верхні голоси доручаються правій клавіатурі баяна, басові – лівий. Середні голоси можуть розподілятися між обома руками, використовуючи можливості контрапункту обох клавіатур.
- Органна музика характеризується багатим спектром тембрових забарвлень, що досягається за допомогою різних регістрів. На баяній імітації реєстрації досягається за рахунок використання різних голосів (реєстрів) інструменту, а також динамічних нюансів та артикуляції.
- Органна педаль виконує важливу функцію басового фундаменту. При перекладі для баяни педальна партія може бути перенесена на ліву клавіатуру, використовуючи готові басы, або ж адаптована для виконання мелодичного басу на вибраних басах.

Інший показовий твір — Хорал-прелюдія “Води Євфрату” Й.С.Баха, де баян, як інструмент, здатний передати виразність мелодійної лінії та гармонічну насиченість твору. Застосування регістрів, що імітують органну звучність, створює ефект просторовості, характерний для оригіналу.

Переклади для баяна потребують розвитку наступних технічних навичок:

- Міхова артикуляція — управління міхом для досягнення плавних переходів між динамічними рівнями або акцентованих контрастів. Ця техніка особливо важлива при виконанні органних творів, де від баяніста вимагається відтворення безперервного звучання органного повітря.
- Регістровка — підбір і використання регістрів для імітації різних тембрів органа, таких як флейтові чи язичкові голоси. Виконавець повинен чітко планувати зміну регістрів для збереження поліфонічного балансу.

- Педалізація — хоча баян не має педалей, як орган, інтерпретація педальних партій досягається за рахунок перенесення їх у басову партію лівої клавіатури баяна.
- Трель і орнаментика — специфіка виконання барокових орнаментів потребує точного розуміння стилістичних особливостей твору.

Процес адаптації творів для баяна включає кілька ключових етапів:

1. Аналіз оригінального твору. Вивчаються структура, фактура, стиль і особливості звучання оригінального інструмента.
2. Підбір технічних прийомів. Визначаються техніки, необхідні для збереження стилістики та передачі нюансів твору на баяні.
3. Створення нотної транскрипції. Розробляється адаптований нотний текст із урахуванням можливостей баяна.
4. Робота з інтерпретацією. Виконавець розробляє художнє бачення твору, поєднуючи технічні та стилістичні аспекти.

Така методологія дозволяє зберегти художню цінність оригіналу та максимально розкрити потенціал баяна як академічного інструмента.

Музикознавець Б. Б. Бородін, досліджуючи фортепіанну транскрипцію та переклади, розглядає їх як «родове поняття», яке охоплює всі похідні від оригіналу версії, що зберігають його формальну структуру, але змінюють інструментальний статус твору. Виходячи з цієї концепції та враховуючи специфіку баянного виконавства, транскрипція може розглядатися як основоположна форма будь-якої обробки музичного матеріалу.

Володіння мистецтвом створення перекладу є щоденною практичною необхідністю для будь-якого баяніста. Однак наукове осмислення цього явища в межах баянного та акордеонного мистецтва перебуває на початковому етапі, що підтверджується відсутністю спеціалізованої методичної літератури. Водночас існує низка посібників, які висвітлюють

основні принципи перекладення музичних творів для баяна, зокрема дослідження Н. А. Давидова, Ф. Р. Ліпса.

Критичний аналіз цих праць свідчить, що через відмінності в інструментальній специфіці кнопкового баяна та клавішного акордеона неможливо безпосередньо застосовувати всі рекомендації в баянного практиці. Дослідження, присвячені історії баянного виконавства, демонструють зміну підходів до транскрипції та переоцінку можливостей цього інструмента.

На сьогодні фортепіанні твори, що значною мірою залежать від педалі (наприклад, Ф. Шопена, Ф.Шуберта, Р.Шумана К. Дебюссі), практично зникли з баянного репертуару. Натомість найбільш органічними для транскрипції є:

- клавірні твори (Ф. Куперен, Ж. Рамо, Д. Скарлатті);
- органна музика (С. Франк, О. Мессіан, Ф. Пуленк, Е. Арро).

Завдяки унікальній темброво-інструментальній природі баяна/акордеона виконавці мають можливість створювати переклади, які стають адекватними художніми еквівалентами оригінальних творів, зберігаючи їхню образно-звукову достеменність.

За свою вікову історію баянне виконавство набуло стрімкого розвитку, і в наші дні баян – це популярний інструмент не лише народної, а й академічної культури, джазового, естрадного напрямів. Баянний репертуар дуже великий і оригінальний: для цього інструмента пишуть чимало відомих сучасних композиторів – В.Бібік, Ю.Шамо, О.Щетинський, Л.Самодаєва, К.Цепколенко, А.Загайкевич та ін... У їхніх творах розкриваються багаті темброві та технічні ресурси інструмента, які дозволяють досягти різноманітних звучностей, що відрізняються від тих, що ми звикли чути в академічній музиці та фольклорі. Найчастіше ця музика елітарна і вимагає від слухача певної підготовки, з огляду на свою складну музичну мову та свій експерименталізм. Тим часом вагомою частиною баянного репертуару

залишаються переклади, обробки та транскрипції творів, написаних для інших інструментів.

Визнаним майстром у цьому жанрі став А. Романов. Створення перекладів, обробок та транскрипцій – важлива складова його професійної діяльності, що тісно пов'язана як з виконавством, так і з педагогікою. Цю частину творчої спадщини Романова можна розділити на кілька груп:

- концертні переклади для баяна, обробки та транскрипції для виконання;
- перекладання, обробки та транскрипції для професійного дуету у складі баян - домра;
- перекладення класичних та популярних творів для учнів музичних шкіл та аматорського музикування;
- перекладання класичної музики для ансамблів баяністів.

Природа звуковидобування на баяні передбачає три способи артикуляції: міхову, пальцеву та міхо-пальцеву. У праці «Деякі акустичні характеристики процесу звукоутворення на баяні» (1981) професор Б.М. Єгоров описує проведений ним експеримент: за допомогою спеціальних приладів вимірювалися звукові характеристики при різних параметрах повітряного тиску та висоті підйому клапана над декою.

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКО ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ «ТОКАТИ ТА ФУГИ РЕ-МІНОР» Й.С. БАХА У ПЕРЕКЛАДІ М. ЕЛЛЕГААРДА

2.1 Фактура та її переосмислення в перекладі

«Токката та фуга ре мінор» BWV 565 – один із найвидатніших творів Й.С. Баха, що став символом органного мистецтва завдяки насиченій поліфонічній фактурі, багат шаровості звуків і контрастності регістрів. Образний світ твору будується на драматичних контрастах, де імпровізаційна свобода Токати переплітається з суворою логікою фуги, що в сукупності створює ефект монументальності. Наприклад, Токата характеризується швидким початком у верхньому регістрі клавіатури з одноголоссям, яке згодом

подвоюється в октаву, що відразу задає тон для всієї композиції (перші чотири такти) (Додаток 1).

У перекладі для баяну зберігається оригінальна архітектоніка твору, проте виникає необхідність адаптації поліфонічної тканини до технічних обмежень інструмента. М. Елlegaард, аналізуючи кожну партію, застосовує принципи злиття та розділення голосів. Він відтворює початкову імпровізаційну секцію токати, де оригінальна фактура переходить від простого одноголосся до подвоєного виконання в октаву (Додаток 2), а потім поступово еволюціонує у складну структуру фуги, засновану на тризвукових мотивах (Додаток 3). Наприклад, у перших тактах твору з'являється зменшений септакорд, що формується «нота за нотою», а його розвиток досягає кульмінації, коли композиція переходить у «ре мінор» із ефектним завершенням.

Адаптація фактури в баянному виконанні вимагає не лише збереження первинної органної палітри, а й її переосмислення з урахуванням конструктивної специфіки механізму баяна. Обмеження кількості одночасно звучних голосів змушують творця трансформації використовувати прийоми регістрового балансування (Додаток 6). Наприклад, в адаптації Елlegaарда відзначається усвідомлене зменшення кількості одночасних голосів з двох до одного в розділі *prestissimo* (Додаток 4), що не лише полегшує технічне виконання, а й допомагає зберегти ілюзію глибини багатоголосся, притаманного оригінальному органному звучанню.

Крім того, фактура твору змінюється завдяки використанню розкладених акордів, педальних аналогів і спецефектів. Так, у 22-му такті (Додаток 4), коли Елlegaард розширює акордову структуру додатковими голосами, зниження тексту на октаву вниз створює додатковий драматичний ефект і наближає звучання твору до органного тембру. Подібна техніка не лише збагачує гармонійний спектр, але й сприяє збереженню характеру барокової поліфонії при зменшенні навантаження на виконавця.

У подальших частинах твору, наприклад, з 27-го по 30-й такти (Додаток 5), інтеграція педальних нот у баянне аранжування дозволяє відновити базову структуру твору, створюючи стабільну басову лінію, що є фундаментальною для гармонійного балансу всіх голосів. Цей прийом демонструє, як зміна розподілу голосів і адаптація фактури сприяють збереженню монументальності композиції навіть за умов обмежень баяна.

У той же час, в перекладі А.Давидова «Чакони» Баха застосовано дещо інший підхід до збереження фактури. У цьому варіанті основна увага приділяється максимально точному відтворенню роздільності голосів оригіналу. Давидов ретельно розподіляє нотний матеріал між правою та лівою клавіатурами, зберігаючи ритм мелодії та акомпанементу окремо, що дозволяє передати всю багатоголосість твору. Такий підхід створює ефект детальної прозорості та чіткості кожного голосу, що відрізняється від методики Елlegaарда, де злиття голосів і регістрове балансування використовуються для адаптації фактури в інструментальних умовах баяна. Таким чином, транскрипція Елlegaарда більш орієнтована на створення монументального, інтегрованого звучання, тоді як переклад Давидова зберігає індивідуальність кожного елементу, забезпечуючи детальніше відтворення оригінальної текстури.

2.2 Артикуляційні засоби

Оригінал Токати і фуґи ре-мінор Баха характеризується витонченою артикуляцією, де застосовуються легато, деташе, імпровізаційні зупинки та різкі акордові вставки, що надають твору драматичного характеру. У токаті, що служить вступом до композиції, домінує імпровізаційна манера виконання, завдяки якій звучання набуває ефекту монологу. Це створює своєрідну музичну розповідь, де кожен такт відзначається особливою емоційною насиченістю та ритмічною вільністю, що є характерною рисою барокового стилю.

У своєму баянному перекладі твору М. Елlegaард враховує особливості міхового механізму інструмента, який не дозволяє безконечно утримувати кілька голосів, як це можливо на органі. Саме тому, у вступних тактах, де зберігається фанфарний характер, Елlegaард залишає музичний текст без змін (Додаток 1), що дозволяє зберегти оригінальну артикуляційну і динамічну основу твору. Проте, починаючи з розділу *prestissimo* (Додаток 2), він впроваджує спеціальні артикуляційні прийоми для адаптації до специфіки баяна.

Наприклад, Елlegaард свідомо зменшує кількість одночасних голосів – з двох до одного – що сприяє більш чіткому відтворенню мелодійних та ритмічних нюансів. Цей підхід забезпечує природну передачу легато через міхову артикуляцію, дозволяючи точно розділити нотні групи. Такий метод не лише спрощує технічне виконання, а й зберігає індивідуальний характер кожного музичного елементу, що є особливо важливим для збереження емоційної насиченості оригіналу.

Додатково, у тих тактах, де відбувається об'єднання мелодії з басовою лінією або розподіл нот між руками (як, наприклад, у 12-му такті – Додаток 3), Елlegaард застосовує прийоми злиття чи розділення мелодійних ліній. Це дозволяє зберегти виразність фразування, забезпечуючи плавний перехід між різними частинами композиції. Злиття мелодійних ліній сприяє підтриманню цілісності музичного задуму, водночас надаючи виконанню додаткової експресивності. Наприклад, коли мелодійний матеріал переходить від розподілу між правою та лівою рукою, використання спеціальних артикуляційних прийомів гарантує, що кожен голос залишається чітким і не губиться в загальній фактурі твору.

Крім того, особлива увага приділяється тим тактам, де артикуляція набуває додаткової експресивності через зміни в динаміці. У тактах, де Елlegaард інтегрує педальні ноти в баянне аранжування (наприклад, у 22-му такті – Додаток 4), артикуляційні прийоми сприяють підсиленню ритмічної

чіткості. Тут злиття нот і розподіл між руками дозволяють досягти ефекту поділу музичної лінії, що зберігає оригінальну барокову експресивність, водночас адаптуючи її під технічні можливості баяна.

Отже, артикуляційні засоби в адаптації твору М. Елlegaардом спрямовані на збереження ритмічної чіткості та емоційної насиченості композиції. Він майстерно поєднує збереження фанфарного вступу з подальшим впровадженням технічних прийомів, які дозволяють адаптувати багатоголосся та ритмічні нюанси оригіналу до специфіки баяна. Це забезпечує не лише збереження автентичності Бахового стилю, а й створює умови для глибшого музичного сприйняття твору в сучасному виконавстві, де артикуляція є ключовим елементом передачі емоцій та музичного настрою.

2.3 Тембро-реєстровий чинник перекладу

Органний оригінал «Токати та фуги ре мінор» вражає широким спектром тембрів завдяки можливостям відтворювати широке розмаїття тембро-реєстрів і використовувати педаль для утримання окремих голосів. Це дозволяє створити надзвичайно багатоголосий, насичений звуковий ландшафт, де кожна партія має власну яскраву кольорову гамму. Проте баян має обмежений набір тембрів, що ставить перед автором перекладу завдання, відтворення характерну палітру органного звучання з використанням доступних ресурсів інструмента.

М. Елlegaард вирішує це завдання через ретельну роботу з тембро-реєстровими засобами. Він застосовує комбіноване сполучення різних реєстрів баяна, щоб змодельовати органні ефекти. Наприклад, початкові такти твору виконуються у верхньому реєстрі, що дозволяє передати легкість одноголосся, характерну для початкового імпровізаційного вступу токати. Такий підхід допомагає зберегти оригінальну ясність і прозорість мелодії, адже саме в цих моментах відчувається вільний характер виконання.

Пізніше, для досягнення ефекту багатошаровості, Елlegaард застосовує прийоми злиття голосів і переміщення педальних нот. Злиття голосів дозволяє створити ілюзію глибини, яка зазвичай досягається завдяки педальній підтримці на органі. Наприклад, у тактах з 27-го по 30-й, коли інтегруються педальні ноти, трансформація мелодійного матеріалу здійснюється через спеціальне розподілення нот між руками, що забезпечує відчуття стабільної басової лінії. Це сприяє відтворенню ефекту органної палітри, де басова частина є основою для гармонійного балансу всіх голосів.

Особливу увагу Елlegaард приділяє адаптації октавного розподілу нот. У деяких моментах, зокрема в 22-му такті (Додаток 4), спостерігається свідоме опускання мелодичного матеріалу в нижчий регістр. Це рішення не лише підсилює драматичний ефект, але й наближає звучання твору до оригінального органного тембру, де використання широкої октавної палітри є характерним. Аналогічно, у діапазоні тактів 27-30 (Додаток 5) Елlegaард застосовує регістрові зміни, що дозволяють компенсувати відсутність окремої педальної клавіатури, яка на органі забезпечує тривалу підтримку певних голосів.

Регістрові зміни, поєднані з міховими акцентами, дозволяють досягти багатства тембрових відтінків, зберігаючи при цьому особливий характер барокової звукової палітри. Елlegaард використовує різні комбінації регістрів, які створюють ефект багатошаровості навіть на обмеженому за можливостями баяні. Завдяки цьому адаптована версія твору здатна відновити характерну для органа різноманітність звуків – від легкого, прозорого одноголосся до насиченого багатоголосся з глибокими басовими відтінками.

Таким чином, тембро-реєстровий чинник перекладу є ключовим елементом адаптації «Токати та фуги ре мінор». Використовуючи комбіноване застосування різних регістрів, механізми злиття голосів і спеціальні регістрові прийоми, Елlegaард створює адаптовану версію твору,

яка максимально наближена до оригінального органного звучання. Цей підхід дозволяє не лише зберегти автентичність композиції, але й забезпечує нове інтерпретаційне бачення, яке відкриває широкі можливості для сучасного виконання на баяні, зберігаючи при цьому всі характерні риси барокової музики.

2.4 Динаміка

Динаміка органного оригіналу Баха базується на тонкій взаємодії регістрів, тембрових змін і використанні педальних ефектів, що створює різкі контрасти у звучанні та забезпечує надзвичайну емоційну насиченість твору. У токаті динамічні зрушення супроводжуються стрімкими пасажами, різкими акордовими вставками та несподіваними зупинками, які не лише задають емоційний тон композиції, але й посилюють відчуття монументальності та драматизму. Такі динамічні переходи є характерними для барокового стилю, де контрасти між тихими та потужними фрагментами є важливим виразовим елементом тої музики, в якій зазвичай панує «світло-тіньова» модель динаміки.

У процесі адаптації органного твору до звуко-виразових умов баяна динамічний компонент набуває особливої ваги нового звучання завдяки використанню динаміки, що дозволяє точно контролювати інтенсивність звучання. М. Елlegaард інтегрує спеціальні технічні прийоми для компенсації відсутності окремої педальної клавіатури, яка на органі забезпечує плавний перехід між різними динамічними станами. Завдяки цьому, виконавець може керувати змінами гучності за рахунок варіативного використання регістрового розподілу та зміни артикуляції. Наприклад, у 52-му такті (Додаток 6) застосовано розширення акордової структури, що дозволяє посилити динамічний ефект за рахунок більшої щільності звучання, а у 72-му такті (Додаток 8) свідоме спрощення фактури допомагає досягти оптимального балансу між енергійністю та чіткістю виконання.

Особливо яскраво це проявляється у фінальній частині твору, де з 75-го по 82-й такти (Додаток 8) Еллегаард зберігає первісну мелодійну лінію, водночас підсилюючи її за допомогою максимальної міхової динаміки. Акцентування фінальних акордів створює ефект урочистості та монументальності, що дозволяє не тільки відновити, але й посилити дух оригінального органного звучання. Цей підхід демонструє, як динамічні засоби адаптації можуть стати мостом між традиціями барокової музики та сучасними виконавськими можливостями баяна.

Динаміка в адаптації твору Еллегаарда також враховує різноманітність музичних контрастів, притаманних оригінальному тексту. Наприклад, у вступних тактах токати, де динаміка базується на різкій зміні гучності – від легкого одноголосся, що поступово розвивається у потужне звучання через подвоєння в октаву, до моментів, коли несподівані зупинки створюють паузи, що посилюють напруження. Такі прийоми зберігають ритмічне пожвавлення і дозволяють виконувати твір на високому емоційно-експресивному рівні.

У перекладі іншого поліфонічного твору С. Баха «Чакони» зі скрипкової Партити ре-мінор М. Давидов демонструє дещо відмінне трактування динамічних засобів. У його варіанті особливу увагу приділено поступовому розгортанню динаміки, яка зберігає окремі нюанси оригінального органного виконання. Давидов зберігає роздільність між мелодійними та загальними формами фактурного руху, що дозволяє точніше передати внутрішню динамічну структуру твору. У той час як Еллегаард використовує розширення акордової структури і регістрові зміни для досягнення ефекту потужності, у версії Давидова динамічні нюанси делікатніше акцентують окремі інтонаційні звороти, наголошуючи витончену почуттєву сферу. Таким чином, порівняння цих підходів демонструє, що вибір динамічних засобів у перекладах може бути обумовлений як технічними обмеженнями конкретного адаптаційного методу, так і бажанням передати різні аспекти оригінальної інтерпретації.

Елlegaард також використовує динамічні прийоми для оптимізації виконання твору на баяні, враховуючи обмеження інструмента. При цьому зміни в динаміці реалізуються через поступове збільшення або зменшення інтенсивності звучання за рахунок механічних особливостей баяна – змінюється як сила міхів, так і розподіл регістрів, що дозволяє точно передати переходи від тихих до динамічно потужних фрагментів. Такий підхід до роботи з динамікою уможлиблює адекватне відтворення звукообразну ідею твору, опираючись на інструментально-виразову специфіку баяна.

Таким чином, динамічні засоби в адаптації «Токати та фуги ре-- мінор» є ключовим елементом, який не лише забезпечує передачу емоційної насиченості композиції, а й слугує зв'язуючою ланкою між автентичним бароковим стилем і сучасними виразовими можливостями баяна. Завдяки інтеграції міхової динаміки, регістрових прийомів та спеціальних технічних рішень, Елlegaард створює свою оригінальну версію твору, що максимально реалізує та використовує специфічний інструментально-виразовий комплекс баяна.

ВИСНОВКИ

У процесі дослідження проблематики перекладу інструментальних творів було розглянуто основні аспекти цього явища в музичному мистецтві. Зокрема, було визначено, що адаптація музичних композицій для інших інструментів за умов художньо повноцінного їх переосмислення оригіналу є важливим фактором збереження та популяризації світової класики.

Баян як інструмент із широкими виконавськими можливостями активно інтегрується у традиції перекладів та транскрипції, що дозволяє значно розширити його репертуар. Особливо актуальним є переклад органних творів, оскільки баян має багату темброву палітру і здатний передавати поліфонічну структуру композицій. Разом із тим, адаптація таких творів потребує врахування технічних та стилістичних особливостей інструмента, а також глибокого розуміння оригінального задуму композитора.

На прикладі транскрипції «Токати та фуги» ре- мінор BWV 565» Йоганна Себастьяна Баха було проаналізовано принципи перекладу органної музики для баяна. Важливим аспектом цього процесу відзначено необхідність творчого підходу до збереження художнього образу та звукової ідеї оригіналу за важливої умови раціонального використання усього комплексу виразових ресурсів баяна.

Переклади виступають не лише технічним, але й творчим актом переосмисленням музичного матеріалу, що дозволяє відкривати нові грані звучання вже відомих творів. Виконання на баяні органних і клавірних композицій сприяє розвитку виконавської майстерності, популяризації класичної музики та розширенню інструментального репертуару.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Годовський Л. Щодо транскрипцій, обробок і парафраз. Транскрипції для фортепіано. Вип. 1. М.: Музика, 1970. 96 с.
2. Горенко Л. М. Робота баяніста над музичним твором : метод. поради / Горенко Л. М. – К. : Музична Україна, 1982. – 52 с
3. Давидов М. А. Методика перекладень інструментальних творів для баяна: Музика, 1989. 176 с.
4. Давидов М. А. Основи формування виконавської майстерності баяніста: Підруч. К., 1983 23-31.
5. Душний А., Пиц Б. Львівська школа баянно-акордеонного мистецтва: довідник. Дрогобич: П'світ, 2010
6. Жарков О. М. Художній переклад в музиці : проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. К., 1994. 18-25 с.
7. Імханицький М. І. Історія баянного та акордеонного мистецтва. — М.: РАМ ім. Гнесіних, 2006.
8. Карась С. Інтерпретація музики бароко на баяні : теоретико-виконавський аспект : дис. ... канд. мистецтвозн.: 17.00.03. Львів, 2006
9. Кундис Р. Ю., Душний А. І., Зав'ялова О. К. Основи формування Львівської баянної школи в контексті виконавської традиції (термінологія, типологія, особливості регіоналістики)
10. Мірек А. Із історії акордеона та баяна. Видавництво «Музика» - 1989 р. 119 с.
11. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу). Київ: Вид-во Київ. держ. конс., 1994. 157 с.
12. Наук. бібл. Національний університет «Острозька академія». Георг Фрідріх Гандель. Наук. стат.
13. Оберюхтін М. Виконання органних п'ес на баяні. – 1973. 25-38 с.
14. Оберюхтін М. Проблеми виконавства на баяні. – 1989. 13-52 с.

15. Олексів Галина Василівна. Жанр перекладання в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти. Дис. – 2021.
16. Палій І. Трансдукція як явище музичної культури: дис...кандидата мистецтвознав. 17.00.03 – музичне мистецтво. Харків: ХНУМ імені І. П. Котляревського, 2012. 181 с.
17. Протопопов В. Л. Історія поліфонії. Західноєвропейська музика XVII – першої чверті XIX століття. Вип. 3. – 1985. 190 с.
18. Римський-Корсаков М. А. Основи оркестрування. Берлін – 1913. 14 с.
19. Скірта М. Ю. Філософія жанру транскрипції в аспекті композиторської інтерпретації // Теоретичні та практичні питання культурології: 36. наук. ст. / Ред. Т.В. Мартинюк, А.К. Мартинюк. Вип. 2. Запоріжжя: ЗДУ, 1999. С. 37–41.
20. Швейцер А. Йоганн Себастьян Бах. М.: Класика-XXI, 2004. ст. 808
21. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. К.: Заповіт, 1998. - 368 с.
22. Яницький Т. Й. Аналоги та відмінність літературного та музичного перекладів. Виконавське музикознавство. Вип. 23. Київ, 2017. С. 425–437.
23. Яницький Т. Й. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Вип. 16. Одеса, 2012. 56 с.
24. Яницький Т. Й. Транскрипція як вирішення комунікативної проблеми виконання на бандурі окремих творів А. Вівальді. Проблеми сучасної педагогічної освіти. Вип. 23. Ч. 2. Ялта, 2009. 73 с.
25. Bach: Toccata and Fugue in D Minor, BWV 565. Professor Carol. 2015. URL: <https://professorcarol.com/2015/05/13/bach-toccata-and-fugue-in-d-minor-bwv-565/>
26. Claus R.D. Zur Echtheit von Toccata und Fuge d-moll BWV 565. 2. Auflage. Köln, 1998.

27. Mogens Ellegaard – Accordion concert translate “Toccata and Fugue in D minor, BWV 565”

28. Owen Murray, "MOGENS ELLEGAARD (1935-1995): reflections of his career and achievements," *Accordion World*, editor David Keene (March–April 2005).

ДОДАТКИ

1 а

Manuale.

Pedale.

Prestissimo.

Prestissimo.

16

Adagio

И.-С. БАХ

Loco

Prestissimo

2 a

Prestissimo.

26

Prestissimo

3a



4a

Prestissimo.

46

Prestissimo

Musical score for measures 46-47, marked Prestissimo. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. Measure 46 features a complex piano texture with triplets and sixteenth notes in both staves. Measure 47 continues the rapid motion. A fingering '5' is indicated in the bass staff of measure 46.

5a

Musical score for measures 48-50, marked 5a. The score is in G major and 2/4 time. Measure 48 has a piano accompaniment with chords and moving lines. Measures 49 and 50 show a more active piano part with sixteenth-note patterns in both staves.

56

Musical score for measures 51-52, marked 56. The score is in G major and 2/4 time. Measure 51 features a piano accompaniment with chords and moving lines. Measure 52 shows a more active piano part with sixteenth-note patterns in both staves. A 'rit.' (ritardando) marking is present above measure 52.

Musical score for measures 53-54. The score is in G major and 2/4 time. Measure 53 features a piano accompaniment with chords and moving lines. Measure 54 shows a more active piano part with sixteenth-note patterns in both staves.

6a



66



7a



76



8a



86





с 3520 г



51

