

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

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Інструментальна творчість Михайла Вербицького у
перекладі Оксани Герасименко

Виконала:

студентка 2 курсу денної форми навчання
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
профілізації «бандура»
Дуридівка Світлана Володимирівна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики
Мартиненко Оксана Василівна

Рецензент:

заслужена артистка України
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
Ніколенко Олена Іванівна

Львів 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ПОСТАТЬ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО В ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА	8
1.1. Віхи життєтворчості Михайла Вербицького (1815-1870)	8
1.2. Огляд інструментальної творчості композитора	13
РОЗДІЛ II. О. В. ГЕРАСИМЕНКО ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ТВОРІВ М. ВЕРБИЦЬКОГО ДЛЯ БАНДУРИ	20
2.1. Жанр перекладу	20
2.2. Віхи творчості Оксани Герасименко.	25
2.3. Практика перекладу на прикладі симфонії №10 М. Вербицького	29
РОЗДІЛ III. МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ ВАРІАЦІЙ, №4 ІЗ ЗБІРНИКА «ГІТАРА 16» ТА ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО	37
3.1. Варіації – як провідний жанр світової та української музики	37
3.2. Оригінальні та перекладні варіаційні цикли у вітчизняному бандурному репертуарі	44
3.3. Методико-виконавський аналіз Варіацій, №4 із збірки «Гітара 16» та особливості інтерпретації Оксаною Герасименко	48
ВИСНОВКИ	64
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	66
ДОДАТОК 1	71
ДОДАТОК 2	73

ВСТУП

2025 рік є ювілейним роком Михайла Вербицького.

210 років тому, 4 березня, у мальовничому селі Млини народився видатний митець унікального значення для розвитку музичної культури заходу Галичини та всієї України. Відомий, насамперед, як автор музики до національного гімну України «Ще не вмерла України» – Михайло Вербицький залишив розмаїтий композиторський спадок. Хорові духовні та світські твори, інструментальні камерні та оркестрові твори, музика до вистав стали неоціненними сторінками мистецького спадку України. А сам композитор став символом національного відродження в Галичині та найкращим виразником національних змагань і думок у 40–70-х роках XIX століття [30].

«Ким є для нас Михайло Вербицький? Яке місце займає він у розвою нашої музики?» – запитує Станіслав Людкевич у знаменитому виступі на урочистій академії в Яворові з нагоди 120-х роковин митця. «Михайло Вербицький — це перший **піонер української музики** на Галицькій Україні в 40-х роках минулого століття, себто в часах, коли у нас ще не було ні Лисенка, ні «Запорожця за Дунаєм», ні «Вечорниць» Ніщинського. Він ставив основи нашої музичної літератури на всіх її ділянках, за виїмком хіба фортепіанної музики та опери. ... Михайло Вербицький є найбільшим нашим після Бортнянського **духовним хоровим композитором**, творцем хорового стилю в Галичині. ... Вербицький є далі нашим **симфоніком**. ... У Вербицькім маємо даліше першого галицького плідного **оперетиста**, якого оперети та мелодрами, числом понад 10, становили у нас відповідник до «Наталки Полтавки» та «Марусі». ... Вкінці, у Вербицькім ми маємо й останнього **композитора-гітариста**, для якого гітара була фортепіано, який написав кільканадцять зшитків пісень з гітарою і гітарових творів та етюдів» [30].

В тому ж виступі Людкевич наголошував на необхідності якісного опрацювання творчості Михайла Вербицького, збереження творів, нарікав на те, що 100 та 120-річчя з дня народження митця пройшли непоміченими.

В наш час, коли за спиною 200- та 210-та річниця з дня народження митця – також є низка білих плям у дослідженні генію митця. Та проте, зосередимося на здобутках і наведемо нижче невеликий екскурс працями, присвяченими творчості Михайла Вербицького.

Вже на початку 50-х років XIX ст. з'являється згадка про молодого Михайла Вербицького у статті о. Йосифа Левицького, присвяченій історії введення багатоголосного співу в Перемишлі: «істиний ученик перемискої музикальної школи, тепер священник Михаїл Вербицкий, зділав її своїм талантом во генеральбассі, значительную славу; бо где лиш виступовав, чи то ві Львові, чи в Перемишлі, приобрітав достойні похвали» [49]

За тридцять років, у 1888 році з'являються спогади Івана Сінкевича – першого біографа митця, чії біографічні довідки на десятиліття стали найповнішим джерелом інформації про життя Михайла Вербицького. У статті «Начало нотного пінія в Галицкой Руси», розділ про Михайла Вербицького він починає словами: «самий лучший галицко-руській композитор, автор славной "Симфонії", і музики к мелодрамам "Подгоряне", "Селскія пленіпотенти" і численних церковних і мірських квартетов» [45]

Також у XIX столітті з'явилися довідки Ізидора Воробкевича та Анатолія Вахнянина [49]

Грунтовну оцінку творчості композитора було здійснено тільки в першій половині XX ст. у працях Станіслава Людкевича, Зиновія Лиська, Василя Витвицького та Бориса Кудрика [29, 30]. Зокрема, Людкевич окреслює всю багатогранність та унікальність особи Михайла Вербицького для галицької та загалом української культури; Борис Кудрик наводить цікаві паралелі творчості митця з мистецьким напрямом бідермаєром, популярним на той час в Галичині.

Пізніше виникає праця Марії Загайкевич, яка й досі залишається єдиним науковим дослідженням, повністю присвяченим творчій постаті Вербицького [14, 15].

У XXI столітті інтерес до творчості Михайла Вербицького має перемінний успіх. В першому десятилітті, наприклад, цікаву сторінку творчості Михайла

Вербицького відкриває Вікторія Сидоренко. У дисертації та низці статей вона досліджує гітарну творчість митця [42, 43, 44]

Великим поштовхом до зацікавлення постаттю Вербицького стало відзначення двохсотрічного ювілею композитора (2015 рік) та загальне національне піднесення на тлі подій в Україні. Число 1-2 за 2015 рік часопису «Українська музика» було присвячене отцю Михайлу. Поруч з передруками у збірці подані дослідження сучасних українських музикознавців – Юрія Ясіновського, Мирослави Новакович, Якіма Горака та інших [37, 49]

У 2018 році відбулася презентація видання симфоній Михайла Вербицького з великою передмовою Лілії Назар-Шевчук [34, 46, 47]; у 2023 році виникає низка статей, пов'язаних з поверненням на сцену «Підгірян»; у 2025 інтерес до творчості митця актуалізується у зв'язку з відзначенням 210-ї річниці з дня народження. Зокрема, уваги заслуговує перше виконання симфоній № 5, 6, 10 та увертюри до трагічної оперетки «Не до любові» у стінах Львівської національної музичної академії. Концерт за участі студентів академії під батutoю студента диригента Назара Гринишина (клас професора – Мирона Юсиповича) відбувся 5 березня у Великому залі академії. Модерувала захід Лілія Назар-Шевчук – професорка та дослідниця творчості Михайла Вербицького.

Нові наукові довідки, прем'єрні виконання та сучасні прочитання вже добре відомих творів композитора сприяють розвитку і інших напрямків виконавства та композиції. У контексті нашої роботи – це розвиток жанру перекладу.

Жанр перекладу є важливим чинником розширення репертуару для бандури. В період, коли бандура тільки входила у сферу академічної музики, саме переклади забезпечували більшу частку педагогічного репертуару. На сьогоднішній день бандура вже стала повноцінним академічним інструментом. Для неї написано значну кількість творів – від невеликих п'єс до концертів з симфонічним оркестром. Проте, переклад досі залишається важливим чинником у поповненні репертуару, адже він дозволяє адаптувати твори композиторів минулих епох для поточних педагогічних та виконавських потреб.

Однією з перших хто активно звертається до творчості Михайла Вербицького є Оксана Герасименко. Їй належать переклади вокальних, інструментальних та оркестрових творів митця.

Об'єктом магістерського дослідження стала Симфонія №10 Михайла Вербицького та Варіації, №4 з збірника «Гітара» №16.

Предмет дослідження – особливості перекладу Симфонії №10 для ансамблю бандуристів та варіації, №4 для бандури соло Оксани Герасименко.

Мета роботи – проаналізувати практичний досвід перекладу симфонії №10 для ансамблю бандуристів та Варіацій, №4 для бандури соло Михайла Вербицького.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання**:

- здійснити огляд творчості Михайла Вербицького;
- проаналізувати особливості інструментальної творчості митця, зокрема оркестрових та гітарних творів;
- охарактеризувати особливості музичної мови кожної симфонії;
- здійснити музично-теоретичний аналіз симфонії №10 та Варіації №4 Михайла Вербицького;
- розглянути жанр перекладу в аспекті розвитку бандурного репертуару;
- описати практичний досвід перекладу Симфонії №10 для ансамблю бандур та Варіацій, №4 для бандури соло.

Теоретичною базою дослідження є наукова література кількох напрямків:

- наукові розвідки з історії жанру перекладу;
- дослідження, присвячені творчості Михайла Вербицького, його оркестровій та гітарній творчості;
- публікації, присвячені особливостям техніки перекладу.

Практичне значення роботи полягає у розширенні бандурного репертуару та популяризації інструментальної творчості Михайла Вербицького.

Структура дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, що є внутрішньо диференційованими, висновків, списку використаних джерел, що містить 49 позицій та додатків з нотними прикладами. Загальний обсяг роботи - 70 сторінок, з них – 65 основного тексту.

РОЗДІЛ І. ПОСТАТЬ МИХАЙЛА ВЕРБИЦЬКОГО В ІСТОРІЇ НАЦІОНАЛЬНОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

1.1. Віхи життєтворчості Михайла Вербицького (1815-1870)

XIX століття в історії української музики - це період національного піднесення та інтенсивного розвитку професійного музичного мистецтва. По обидва боки Дніпра, розділені кордонами імперій, українці, попри перешкоди, зберігали та розвивали національну культуру.

Центром культурного розвитку на заході України була Галичина, зокрема, її найбільше місто – Львів. Місцеві культурні та церковні діячі організовували читальні, школи, хорові колективи, театральні трупи тощо. Це в свою чергу спонукало митців до активізації авторської творчості – створення оригінальних композицій, обробок та аранжування вже наявних творів.

Проте музичне життя було зосереджене не тільки у Львові, а й у менших містечках таких як Перемишль, Стрий, Дрогобич та інші.

Перемишль XIX століття – це багатокультурне, поліконфесійне місто з тисячолітньою історією. Саме тут, на початку XIX століття відбувається розквіт української музичної культури. Саме тут навчаються та працюють перші галицькі композитори, серед яких і Михайло Вербицький. Поруч з Іваном Лаврівським та Анатолем Вахнянином вони стали композиторами так званої «перемиської» школи, а точніше її першого, раннього періоду [3].

Таким розвитком місто завдячує насамперед Івану Снігурському – Перемиському єпископу греко-католицької церкви. Прибувши у місто у 1818 році і заставши занепад церковного співу, він засновує дяківський інститут, пізніше – хор при катедральному соборі Перемишля (1828 р.), а для підготовки хористів організовує музичну школу. Ці інституції стають осередками музичного життя Перемишля та Галичини в цілому. У цьому оточенні формувалися і названі раніше «піонери українського музичного мистецтва» [13]

Та найбільше Іванові Снігурському завдячує Михайло Вербицький, який разом з братом перебував під безпосередньою опікою отця Івана з дитинства.

Єпископ був далеким родичем матері Вербицького. У 1825 році, після смерті батька, зuboжіла мати не має іншого виходу, як віддати десятирічного Михайла та восьмирічного Владислава на виховання отцю Снігурському. Він зміг забезпечити достойний побут дітей та подбати про їх освіту.

Отже, з 1825 року веде лік етап становлення майбутнього священника та композитора Михайла Вербицького, і пов'язаний він був з містом Перемишль.

Ази музичної освіти брати Вербицькі здобувають у музичній школі Перемишля під керівництвом отця Йосифа Левицького та чеських музикантів – Алоїза Нанке та Вінсента Серсавія. І вже за рік, у 1829 році брати Вербицькі дебютують як солісти хору катедрального собору на Великодньому Богослужінні.

Оточення Михайла Вербицького мало вплив на вибір життєвого шляху. У 1833 році юнак стає семінаристом Львівської духовної семінарії. Тут знайомиться з майбутніми творчими побратимами – письменниками Миколою Устияновичем, Іваном Гушалевичем, поетом Маркіяном Шашкевичем та композитором Іваном Лаврівським.

Львівський період був сповнений здобутків та втрат. Отець Михайло займав посаду керівника хору Ставропігійського училища та вчителя музики у Львівській духовній семінарії. Вагомою частиною життя та творчості цього періоду стає інструмент гітара. Митець проявляє себе не тільки як виконавець, але і як композитор та педагог. До наших часів в повному обсязі дійшла збірка гітарного репертуару «Гітара 16». Дослідники припускають, що номер «16» міг позначати порядок, а відтак ще як мінімум 15 збірок на сьогодні залишаються втраченими і можливо колись будуть знайдені та отримають заслужену увагу. Як педагог в цей час Михайло Вербицький пише першу в Україні методичну працю «Поученє хітари».

Поруч з тим в житті молодого чоловіка наступає траур. У 25 років Михайло Вербицький залишається вдівцем з двома малолітніми дітьми. Переживання втрати вилилося у створення хору «Вічная пам'ять».

У 1846-му році повертається до Перемишля на посаду канцеляриста при Перемишльській консисторії. В цей період вдосконалює знання по композиції, теорії та гармонії у чеського теоретика Франца Лоренца, а також входить в акторську трупу перших театральних вистав українською мовою у Перемишлі. А відтак – пише багато музики до вистав («Верховинці» на лібрето М. Устияновича, «Козак і охотник» за А. Коцебу, «Жовнір-чарівник» за І. Котляревським, «Гриць Мазниця» за Ж. Б. Мольєром та інші). Ці вистави відбувалися у найбільшій залі міста – редутній залі Перемишльського готелю «Під Провидінням». Відомо, що на початку кожної вистави виконувався гімн на слова І. Гушалевича «Мир вам браття».

У 1850 році, будучи вже вдруге одруженим – висвячується на священника. Служив у селах Завадів, Стрілки та остаточно осів у с. Млини, де і помер у 55-річному віці. Попри священничу діяльність Михайло Вербицький не припиняв творити і за 20 років встиг створити низку різножанрових композицій. Далі оглянемо творчість митця детальніше.

Творчість Михайла Вербицького є однією з численних незвіданих сторінок української музики. Радянська цензура та духовний сан митця ставали головними перешкодами на шляху вивчення творчості композитора. Як для широкого загалу, так і фахового кола Вербицький є насамперед автором гімну «Ще не вмерла Україна», хору «Заповіт» на слова Т. Шевченка та літургії. Ми не применшуємо значення цих творів у відродженні національної музичної культури, проте вважаємо несправедливим забуття інших, не менш значних композицій.

Основними векторами композиторської творчості Михайла Вербицького стала хорова музика, втілена у численних хорах церковного та світського змісту та оркестрова, втілена у створенні увертюр, симфоній, музики до театральних вистав. Творчу діяльність митця, що охоплювала близько трьох десятиліть, музикознавиця Наталія Кобрин пропонує умовно поділити на два періоди. Зацитуємо:

I. 40-ві рр. (зокрема, друга половина 40-х рр., події “весни народів” 1848 р., коли композитор працював у Перемишлі і ще брав уроки у чеха Францішека Лоренца — диригента Перемишльського катедрального хору);

II. Кінець 50-60-ті рр. (період активізації українського суспільного життя, заснування українських просвітніх товариств “Руська Бесіда”, “Просвіта”, організація перших шевченківських вечорів у Перемишлі та Львові). [11].

Перший період відзначений активними творчими пошуками. Вихований на хоровій музиці Максима Березовського та Дмитра Бортнянського, оркестрових композиціях Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта, Людвіга ван Бетховена, Франца Шуберта та Карла Марії Вебера, Михайло Вербицький реалізовує творчий потенціал спочатку у створенні хорової музики, а згодом — і оркестрової. Зокрема, до цього періоду відноситься вже згаданий чоловічий хор «Вічная пам'ять» (пам'яті першої дружини), дві латинські Служби Божі (з присвятою вчителю Ф. Лоренцо; на жаль, втрачені), літургія для мішаного хору, низка окремих піснеспівів («Ангел вопіяше», «Отче наш»).

У Літургії для мішаного хору, що стала кульмінацією хорової творчості раннього періоду, чітко простежується обізнаність митця у правилах композиції хорового партесного співу. Професор Юрій Ясіновський вказує на такі особливості:

- композитор притримувався типового дитячо-чоловічого складу хорових голосів — дисканти, альти, тенори, баси;

- використовував принцип концертності, як постійне чергування всієї хорової маси (tutti) й ансамблю солістів (solі);

- часто спирався на типово барокові контрасти: ладові (чергування паралельних мажору і мінору), динамічні (голосно — тихо);

- вживав двохорність як один з найпоширеніших хорових складів українського та європейського барокового стилю (двохорне Христос воскрес);

- зберігає також давнішу форму написання басового ключа у вигляді бемоля.

У музиці для театру М. Вербицький презентує наслідування стилю німецького «Singspiel», що в українській адаптації отримав назву співогри

(також називалися оперетами, водевілями, мелодрамами тощо). В період 1849-1850 рр. створена музика до таких вистав: «Верховинці» (1849), «Гриць Мазниця» (1849), «Козак і охотник» (1849), «Жовнір чарівник» (1850), «Проциха», «Запропашений котик» (1850). Цікаво, що до «Верховинців» автор вперше створив і увертюру на зразок Дж. Россіні та К. М. Вебера. Окрім зазначеної увертюри в ці роки було створено ще щонайменше 3 увертюри (G-dur, C-dur, a-moll). Зіновій Лисько у своїй статті відзначає, що попри композиційну спільність з творами західноєвропейських композиторів (повільний вступ та сонатне allegro) стильово Михайло Вербицький залишається вірним українським музичним традиціям. Звідси власне і беруть початок симфонії Михайла Вербицького, які створювалися як увертюри чи антракти до театральних постановок. Цікаво, що дослідники творчості митця також по різному трактують їх назви – симфонії (Станіслав Людкевич), увертюри (Зіновій Лисько), симфонієти та рапсодії (Борис Кудрик). [18]

Другий період презентує етап творчої зрілості Михайла Вербицького. В ці роки автор створив найвідоміші композиції – музику до вистави «Підгіряни», духовні твори для чоловічого хору, хори на слова В. Шашкевича. Але вершиною його творчості стали – гімн «Ще не вмерла Україна» та вокально-симфонічна поема «Заповіт» на сл. Т. Шевченка.

До нового етапу творчості Михайла Вербицького побудило запрошення від керівництва театру «Руської Бесіди», що мав от-от відкрити свої двері. І дійсно, на відкритті театру прозвучала одна з новостворених увертюр для оркестру. Згодом, на цій же сцені вперше прозвучав гімн зі словами «Ще не згибло Запорожжя», а за рік зі словами «Ще не вмерла України». Ось так Зіновій Лисько пише про цей період: «Вербицький, хоч не використаний цілком, був єдиним галицьким композитором, що попав тоді на сцену. Його співогра, його увертюра, його гімн ... мали завжди успіх у слухачів і прихильні відгуки у рецензентів» [14]

Апогеєм творчого розвитку стали 1864-66 роки, коли Михайло Вербицький перемагає на конкурсі з музикою до вистави «Підгіряни» Івана Гушалевича. Вона здобула безпрецедентний успіх і на початку XX століття був

відсвяткований ювілей 500-ї вистави Гушалевича-Вербицького. Відомо, що постановка мала успіх і поза межами Галичини: вона виставлялася у Празі, Варшаві, Познані. Також вона була в репертуарі театру корифеїв.

Успіх «Підгірян» надихав митця на створення нових композицій. Так виникла музика до співоігор «Рожа», «Галя», «Школяр на мандрівці», «Панщина», «Федько Острозький», «Буонаротті або завстиджена совість», «Не до любові», «В людях ангел не жона, вдома з мужем сатана», «Вдовичка», «І гроші нінащо як розум ледащо», «13-й жених», «Настася», «От тобі і скарб», «Вузкі черевики», «Чорноморський побут на Кубані» та «Простачка».

Такий перелік свідчить про надзвичайно великий досвід та майстерність оркестрового письма. І власне це підтверджує той факт, що творчість Вербицького не обмежується кількома загальновідомими опусами.

1.2. Огляд інструментальної творчості композитора

Інструментальна творчість Михайла Вербицького поруч з вокально-хоровою також є багаточисельною. В ній митець втілює свій талант мелодиста, органічно поєднавши стильові особливості європейського романтизму, галицького бідермаєру та української народної пісенності. Та, попри всі мистецькі здобутки і популярність цих творів за життя композитора, після смерті митця вони пішли в небуття. Тільки в останнє десятиріччя ми можемо говорити про активне зацікавлення та повернення цих творів на сцену.

Потужний поштовх до відкриття та перепрочитання спадщини митця дав 200-літній ювілей композитора у 2015 році. Ними почали цікавитися диригенти та музикознавці. За ініціати́ви Українського культурного фонду був реалізований мультимедійний проєкт «Михайло Вербицький. Симфонії», що включав записи симфоній, полонезу та сюїти та власне публікацію видання з нотами десяти симфоній та передмовою. Рушійною силою, ідейними натхненниками та упорядниками стали Йосип Созанський – Заслужений діяч мистецтв України, головний диригент Академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії та Оксана Івасюк – кандидат філологічних наук, доцент

Чернівецького національного університету ім. Ю. Федьковича, старший науковий співробітник Національного музею історії України.

Велику передмову з вагомими культурологічними та аналітичними напрацюваннями представила Лілія Шевчук-Назар – кандидат мистецтвознавства, провідний викладач кафедри історії музики Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка.

Ці твори записані силами Академічного симфонічного оркестру Чернівецької обласної філармонії імені Дмитра Гнатюка під батutoю заслуженого діяча мистецтв України Йосипа Созанського. Знамениті симфонії вперше прозвучали 5 червня 2015 року на сцені Чернівецької обласної філармонії [24]. Згодом симфонії виконувались на сценах Києва, Хмельницького, Львова, тощо. Прем'єра на сцені Львівської обласної філармонії відбулась 29 листопада 2015 року у виконанні Львівського симфонічного оркестру, під керівництвом Й. Созанського виконувались 1, 4, 7-ма симфонії М. Вербицького[10]. Був здійснений професійний запис десятих «симфоній», друком вийшли партитури доповнені музикознавчою розвідкою. Літературне оформлення видання здійснила Лілія Назар-Шевчук.

Щодо кількості та достеменності оркестрових композицій Михайла Вербицького досі точаться дискусії. У різних джерелах подаються різні відомості. Наприклад, у нарисі Марії Загайкевич йдеться про 12 симфоній, 2 полонези та кілька фрагментів з інших невеликих п'єс. Також музикознавиця говорить про збережені розгорнуті музичні вступи до чотирьох п'єс «Верховинці», «Простачка», «Не до любови», «Чорноморський побут на Кубані». Лілія Назар-Шевчук у вищезгаданому виданні, посилаючись на Зиновія Лиська, зазначає 11 симфоній. Він у свою чергу, намагався скласти найповнішу нотографію митця через листування та замітки, пов'язані з іменами композитора Дениса Січинського, директора театру «Руська бесіда» – Олександра Бачинського та отця Йосипа Кишакевича (саме вони одні з перших, хто по смерті Вербицького подбали про збереження його композиторської спадщини). Також до укладання переліку творів, зокрема і оркестрових, долучався у XX столітті

Станіслав Людкевич та Борис Кудрик. Серед сучасних дослідників варто згадати напрацювання Любов Кияновської, Наталії Кобрин, Наталії Косаняк та низки інших. Ми ж у своїй роботі будемо опиратися на найновіше нотне видання симфоній Михайла Вербицького і розглянемо 10 композицій даного жанру.

Найперше, що потрібно розуміти при аналізі «симфоній» Михайла Вербицького, що за будовою та масштабами це – увертюри. Але сам автор волів називати їх симфоніями. З цього приводу є цікава цитата Дениса Січинського, подана Лілією Назар-Шевчук: «Покійний композитор Михайло Вербицький написав около десять оркестральних творів, і назвав їх: “Симфонії”. Одну з них (VI-ту) подаємо отсим в фортепіановім укладі, але застерігаємо рівночасно, що назву: «Симфонія» задержуємо лишень задля пієтизму для неживучого автора, позаяк твори тії не відповідають що до форми і технічної структури назві «Симфонія», – а суть скорше «Симфонієтами» чи там «Рапсодіями» на руско-українських мотивах, унятими в артистичну форму». У ХХ столітті музикознавці також по різному підходили до питання етимології цих творів. Станіслав Людкевич називає їх симфоніями, Зіновій Лисько – увертюрами, а Борис Кудрик – продовжує думку Січинського і називає їх симфонієтами та рапсодіями.

Композиційним прототипом у творенні симфоній для Михайла Вербицького слугувала італійська традиція оркестрових вступів до опер з повільним вступом та швидким сонатним *allegro*, зітканим з мотивів та мелодій основного твору. Деякі симфонії створювались як частина музики до конкретної вистави, деякі – як самостійні твори. Зараз неможливо достеменно довідатися оригінальної мети написання кожної з симфоній. Відомо точно тільки те, що всі вони виникли у період активної роботи композитора з театром «Руської бесіди» і є за словами Лілії Назар-Шевчук «першими ластівками української симфонічної музики» [18]

Далі охарактеризуємо композиційні та стильові особливості симфоній Михайла Вербицького. Всі вони здебільшого побудовані на контрасті повільного вступу та швидкого сонатного *allegro*. Вступ в свою чергу може складатися з одного чи кількох епізодів задумливого, ліричного чи урочистого характеру.

Основний розділ, що нагадує сонатну форму без розробки також містить кілька контрастних тем. Завершуються симфонії чи увертюри розгорнутими кодами [6, с. 37].

Фактура симфоній – гомофонно-гармонічна (виключення – кода симфонії № 2 C-dur).

За архітекtonікою, технікою та інструментуванням симфонії близькі до оркестрових епізодів італійських та французьких опер. Очевидно, цьому сприяло спілкування з Алоїзом Нанке та Францом Лоренцом, які знайомили митця зі зразками європейської класики. Варто зауважити, що перейняту європейську техніку та композицію Михайло Вербицький обрамляє виразним національним мелосом, нерідко використовуючи мелодії українських народних пісень. На думку М. Загайкевич, саме народнопісенні елементи дали підстави Денису Січинському називати ці симфонії рапсодіями на народні теми.

Далі наведемо перелік всіх симфоній Михайла Вербицького за виданням «Михайло Вербицький. Симфонії»:

- **Симфонія №1**, D-dur; У С. Людкевича увертюра ця значиться під заголовком «Симфонія» число 1» – її автограф знаходився в архіві Народного Дому у Львові; датована 1849-м р. і ймовірно є увертюрою до співогри «Верховинці».
- **Симфонія №2**, C-dur/a-moll/C-dur; копія під заголовком «Симфонія II» зберігалася в архіві Народного Дому у Львові; датована 1848-1850 рр.
- **Симфонія №3**, a-moll/e-moll/A-dur; збереглися три різні редакції в автографах у Музичному Товаристві ім. Лисенка у Львові під загальною назвою «Симфонія III»; датована 1849-1850 рр.
- **Симфонія №4**, B-dur/G-dur; автограф під заголовком «G. Симфонія» знаходився у Нестора Нижанківського у Львові. Б. Кудрик подає, що автограф під заголовком «Симфонія IV» є також в архіві Музичного Товариства ім. Лисенка у Львові. Це і є, очевидно, та сама Симфонія, написана для відкриття українського театру «Руська Бесіда» 1864 року.

- **Симфонія №5**, c-moll/C-dur, Автограф під заголовком “Симфонія V” зберігався в архіві Музичного Товариства ім. Лисенка у Львові; датована 1865-м роком.
- **Симфонія №6**, g-moll/Es-dur; Автограф під заголовком «Симфонія VI» зберігався в архіві Народного Дому у Львові; датована 1865-м роком.
- **Симфонія №7**, a-moll/A-dur; Автограф під заголовком «Симфонія VII» зберігався в архіві Народного Дому у Львові; датована 1865-м роком.
- **Симфонія №8**, B-dur, з приватної музичної бібліотеки Йосипа Кишакевича. Автограф датується 20.01.1865 р.;
- **Симфонія №9**, f-moll/F-dur, з архіву Музичного Товариства ім. М. Лисенка у Львові, де значиться як «Симфонія VI»; датується 1865-м роком.
- **Симфонія №10**, D-dur, автограф належав бібліотеці Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові; присвячена учневі Оресту Сінкевичу; датована 1869-1870-ми роками.

В цьому ж виданні музикознавицею Лілією Назар здійснено короткий огляд композиційних, структурних та стилістичних особливостей кожного твору [19]. З опрацьованих матеріалів можна підсумувати, що кожна з симфоній-увертур є оригінальним мистецьким твором з індивідуальними особливостями ідейно-образного змісту та драматургічно-композиційних принципів. Відтак, симфонічна музика, презентована даними творами демонструє цікаву палітру образів, тем та характерів, серед яких можна виокремити: лірико-жанрові (симфонія №1, №3), героїко-драматичні (симфонія №2, 5), театральньо-салонні (Симфонія №4), буфонно-комічні (симфонія №7), епічні (Симфонія №9), лірико-психологічні (Симфонія №10), лірико-пасторальні (симфонія №6, №8).

Завершимо виклад матеріалу про симфонічну творчість цитатою Станіслава Людкевича зі знаменитої статті, опублікованої у часописі «Діло». До 120-х роковин Михайла Вербицького музикознавець розмірковує над тим «Ким є для нас Михайло Вербицький? Яке місце займає він у розвою нашої музики?» і щодо симфонічної творчості митця дає таку відповідь: «Вербицький є далі

нашим симфоніком, а десяток його т. зв. симфоній (чи радше увертюр), у які не раз зручно вплітає народні пісенні й танкові мотиви, є — незважаючи на деякі їх технічні недотягнення в тематичній розробці й інструментації — першою талановитою спробою української симфонічної музики в Галичині й на Україні взагалі, тим наріжним каменем, від якого починає творитись ця література» [16].

Друга, не менш цікава гілка інструментальної творчості Михайла Вербицького представлена музикою для гітари. Ще в роки навчання в духовній семінарії М. Вербицький захопився грою на гітарі, що в середині XIX ст. ввійшла до музичного побуту галичан. Його першим учителем став однокурсник І. Х. Сінкевич, «який мав серед семінаристів славу справжнього музиканта» [Волинський, 86]. Згодом, блискуче опанувавши цей інструмент (на думку В. Матюка, в цій царині митець «був правдивим віртуозом»), М. Вербицький створив численні опрацювання пісень для голосу в супроводі гітари, сольні концертні п'єси, посібник «Поучение хитари», що містить «не тільки початкові вправи для оволодіння грою на інструменті, але... також і основи елементарної теорії» [Волинський, с. 89].

Рукописна збірка М. Вербицького «Guitarre № 16», нажаль, є єдиним документальним підтвердженням гітарного спадку митця, і поруч з тим виявляє вершинні зразки творчих пошуків у жанрі гітарної музики.

Збірка складається з 32 п'єс. Серед них 14 інструментальних мініатюр (марші, мазурки, вальси, польки, галопи, козачки, чардаші) та масштабніші композиції переважно у варіаційній формі з розгорнутими фіналами (Тема з варіаціями, Вальс № 3, Варіації № 4 та 7, «Карнавал венецький»). Вони позначені впливом української пісенності, водночас їм притаманні ознаки стилістики австрійського бідермаєру з його камерністю, простотою, доступністю.

Тут не можна не згадати наукового внеску Вікторії Сидоренко, завдяки якій у 2008 році була повністю видана рання збірка Михайла Вербицького «Гітара, 16», а за рік презентована ґрунтовна праця про національне гітарне

мистецтво: «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України» [22]

Важливим аспектом у популяризації спадку митця є концертна діяльність, опрацювання творів для різних інструментальних складів та створення перекладів. Неоцінений внесок в цьому належить Оксані Герасименко, яка вагому частину свого життя та творчості приділяє жанру перекладу, чим збагачує бандурний репертуар та популяризує творчість композиторів.

В першій половині 2015 року відбулося три концерти приурочені ювілею Михайлі Вербицького, в яких Оксана Герасименко виступала організатором, режисером, перекладачем та аранжувальником творів митця:

- 22 березня, у Львівському палаці мистецтв відбулася Урочиста Академія з нагоди 200-ліття від дня народження Михайла Вербицького за участі викладачів та студентів ЛНМА ім. М. В. Лисенка, ЛДМУ ім. С. Людкевича та хору «Kalofhonia»;
- 6 квітня, у Львівській національній музичній академії ім. М. В. Лисенка відбувся концерт класу Оксани Герасименко;
- 4 травня, у Дрогобицькому державному музичному училищі ім. В. Барвінського відбувся концерт класу Оксани Герасименко.

Концертні програми включали низку перекладень та аранжувань творів Михайла Вербицького як для солістів так і для ансамблів: Тема з варіаціями, Варіації, Дві польки №23 та №5, Вальс №3, «Жито», «Думка», «Погулянка», «Das inkognito», «Отдайте ми покой души», «Похідний марш», «Козак», «Милий», «Кася» та інші.

Симфонія № 10 Михайла Вербицького у перекладі для ансамблю бандуристів пройшла успішну апробацію на державному іспиті з диригування, який відбувся 30 червня 2023 року у Малому залі Львівської національної музичної академії ім. Миколи Лисенка. Симфонія прозвучала у виконанні капели бандуристів під керівництвом заслуженого артиста України, доцента Тараса Лазуркевича, диригувала Дуридівка Світлана.

РОЗДІЛ II. О. В. ГЕРАСИМЕНКО ЯК ПЕРЕКЛАДАЧ ТВОРІВ М. ВЕРБИЦЬКОГО ДЛЯ БАНДУРИ

2.1. Жанр перекладу

Бандура – старовинний український народний струнно-щипковий інструмент. Історія побутування інструменту налічує понад півтисячі років! Розмаїття назв, конструкцій та географія походження давніх зразків інструменту викликає немало дискусій у наукових колах.

Проте, незаперечним залишається факт зв'язку інструмента з діяльністю українських музикантів. Перші письмові згадки про бандуру в руках українців простежуються в XIV—XV ст. у працях польських істориків, музикознавців та письменників. Зокрема, відомий дослідник Адольф Хибінський пише про існування у Кракові бандуриста Тарашка у далекому 1441 році. Також є відомості про інших бандуристів або лірників з типово українським «забарвленням» імен – Чурило (серед списку музикантів 1500 року), Стродовський Симон (у списку музикантів впродовж 1648-1668 років), Веселовський (у списку музикантів за 1693—1694 роки), який отримав нагороду від самого Яна Собецького за козацьку думу «Варна». Про українське походження бандуристів говорять і прямі вказівки, і опосередковані, як-то: імена, прізвища музикантів, їхній одяг, зачіска, манера виконання. Це підтверджується багатьма істориками, письменниками, словниками польських авторів, де, як уже зазначалось, бандуру називали козацькою лютнею, а бандуриста — козаком (українцем) [1].

Упродовж багатьох століть – бандура, в силу своїх технічних та тембральних можливостей використовувалася як супровід до голосу. На початку XX століття розпочався процес виходу бандури на концертну сцену. Керуючись внутрішніми естетичними потребами, бажанням популяризації українського національного мистецтва в умовах безперервних утисків – музиканти та винахідники беруться за вдосконалення конструкції інструменту. Процес

становлення академічної бандури йшов у напрямках поступового розширення звукоряду, впровадження хроматизації, поліпшення акустичних властивостей, створення і розвинення технічних можливостей професійного виконавства, осучаснення дизайну інструмента тощо.

Природно, що такі потужні зміни спричинили якісні зрушення у жанровій палітрі бандурної творчості та виконавства. Якщо ще на зламі XIX-XX століть основними жанрами були думи та історичні пісні, то опісля репертуар бандуристів поповнюється «класичними» жанрами – від мініатюр до концертів.

Модернізована конструкція бандури дозволила не тільки створювати нові композиції, а й адаптувати твори, написані для інших інструментів. Так виникають сотні творів, що в залежності від ступеня перетворення матеріалу, йменуються транскрипціями, перекладами, аранжуваннями, обробками тощо.

Далі детальніше розглянемо жанр перекладу та його значення у формуванні сучасного бандурного репертуару.

Музичний жанр перекладу «пов'язаний із виникненням концертних форм в інструментальній музиці, що зародилися в XVII ст. Поряд з іншими типами музикування практика перекладу була дуже поширена також і в наступну епоху XVIII ст. Цей особливий вид музикування полягає в багатогранності висловлення однієї музичної думки за допомогою відмінних інструментальних складів, у можливості здійснення певного музично-мовного висловлювання за допомогою відмінних форм висловлення» [20, с. 119].

Найчастіше причиною звернення до жанру перекладу була банальна відсутність потрібного інструментарію чи відсутність репертуару для тих інструментів, що були в доступі, бажання адаптувати відомий твір і уможливити його виконання у наявних умовах.

Бандура – локальний національний інструмент, що відносно недавно ввійшов у сферу академічної музики. Прагнучи залучити до педагогічної та концертної практики світове музичне надбання, бандуристи почали здійснювати художні переклади. Як підсумок – збагачення репертуару, підвищення

виконавського рівня музикантів, у перспективі – вдосконалення конструкції інструменту відповідно до технічних потреб.

Позаяк переклад становить велику частину репертуару бандуриста – це питання стало предметом активних наукових досліджень. Їх підсумком стали десятки статей та наукових праць. Серед найновіших праць можна виділити працю Тараса Яницького «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» [26], Ірини Дмитрук «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві»[4], а також Наталії Хмель «Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект» та інші.

Ці автори розглядають жанр перекладу у різноманітних аспектах, подають широку палітру жанрових визначень, практичних порад для роботи над перекладом тощо. Наприклад Яницький у своїй праці надає велику роль дефініції термінів, пов'язаних з перекладом. Власне, під «**перекладом**» автор розуміє процес у широкому значенні – «Це процес переходу твору з однієї семіотичної системи в іншу. У літературі в перекладах враховується семантико-синонімічна система, а також контекстне положення конкретних мовних структурних одиниць. З-поміж різних видів мистецтва переклад посідає значне місце як культурне явище: література – музика, література – живопис, живопис – музика, література – кіномистецтво тощо. Кожний вид мистецтва, маючи власну семіотичну систему, адаптує в її середовищі твір іншої системи. Результатом може бути як власне адаптація, так і нове прочитання змісту, внесення нових смислів.» [26, с.21].

«Переклад» за Яницьким – це локальний процес у площині одного виду мистецтва.

До жанрової системи перекладу, окрім власне перекладу відносяться і низка інших способів роботи над початковим матеріалом. Одну з найповніших класифікацій подає в своїй дисертації О. Жарков. Автор наводить такі різновиди художнього перекладу музичного твору:

- транскрипція;

- переклад;
- аранжування;
- редакція;
- авторський тип перекладу;
- обробка;
- вільна обробка;
- транскрипція-обробка.

Подібну жанрову систему у дисертаційному дослідженні запропонувала Ірина Дмитрук [4]. Дослідниця виділяє такі різновиди перекладу:

- власне переклад;
- транскрипції;
- аранжування;
- редакції;
- обробки.

Наведемо визначення цих різновидів за матеріалами статті І. Дмитрук:

- переклад - максимальне наближення до оригіналу, яке включає незначні зміни: тембр, динаміка, артикуляція, штрихи;
- бандурна редакція більше пов'язана з текстовими змінами, фактурно-тембровим переінтонуванням твору;
- бандурне аранжування передбачає більшу творчу свободу. Зміни можуть відбуватися в фактурі, гармонії та ритмі і навіть у формі композиції;
- обробки, подібно до аранжувань, мають небагато творчих обмежень, але вони переважно пов'язані з народною музикою. Здебільшого, обробка – це вокальне чи інструментальне опрацювання народної пісні [5].

Перехідними жанрами між перекладом та оригінальною творчістю є вільні обробки і транскрипції. В таких композиціях єдиним збереженим елементом залишається мелодія чи мелодичні мотиви оригіналу. Все інше піддається переосмисленню. Хоча диференціація різновидів перекладу є досить чіткою,

проте на практиці жанрові межі стираються. При роботі над конкретним твором всі названі різновиди часто поєднуються в залежності від першоджерела та кінцевого художнього задуму, а також з урахуванням специфіки інструменту для якого здійснюється переклад.

Бандура за способом звуковидобування належить до струнно-щипкових інструментів. Тривалість звуку залежить від початкового поштовху, і його динаміку неможливо підправити чи змінити.

Переклад творів різних жанрів має свої особливості. «Найзручнішими» є фортепіанні та клавесинні твори, твори для гітари, мандоліни, арфи тощо. Більше труднощів виникає при перекладі оркестрових творів, коли розмаїття тембрів потрібно відтворити звучанням бандури. Тоді перед аранжувальником виникає питання зміни регістрів, пропуску голосів чи їх подвоєння, утримання відповідної динаміки з урахуванням особливостей звуковидобування на бандурі тощо. Отже, переклад, хоч і не є оригінальним твором, потребує від його автора достатньо творчої фантазії та вирішення низки виконавських та композиційних проблем у процесі.

Першим етапом на шляху художнього перекладу має стати якісне осмислення художнього оригіналу. Розуміння стилю композитора та його епохи, розуміння жанру та форми, тембру чи тембрів інструментів, які доведеться переосмислювати бандурними засобами, тощо.

Розглядаючи процес перекладу, потрібно відзначити, що в кожному музичному творі є такі аспекти музичної мови, які не можуть змінюватися під час перекладу. Це так звані стабільні засоби музичного вираження (за Миколою Давидовим) – лад, гармонія, мелодія, поліфонія, метроритм, архітектоніка музичного твору, «що визначають суть емоційно-художнього задуму, емоційно-образного змісту музичного твору» [26]. При зміні цих виражальних засобів спотворюється образний зміст твору, що буде суперечити авторському задуму і його художній ідеї.

Такі засоби музичної виразності, як тембр, артикуляція, динаміка, фактура можуть варіюватися при перекладі. Вони належать до другої групи засобів

музичної виразності, так званої – мобільної. Це – агогіка, темпо-метро-ритміка, динаміка, артикуляція, штрихи, темброва експресія. Зміна цих засобів у порівнянні із задумом композитора не порушує звучання оригіналу.

Отже, за Дмитром Пшеничним [21], при фортепіанному перекладі застосовуються такі прийоми:

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

Також Д. Пшеничний вводить два способи перекладу. Перший спосіб передбачає передачу змісту і характеру твору за допомогою виразових засобів інструмента, на який він перекладається. У цьому випадку виникають відповідні зміни в авторському тексті. Коли одноголосна мелодія розміщена в середньому регістрі, й нижче від неї проходить пасаж досить великого діапазону, що побудований на неакордових звуках, застосовується відповідна регістровка. При цьому мелодія підсилюється гармонією, щоб супровід її не заглушив, а пасаж переноситься на дві октави вище (регістровка), щоб уникнути більшого напливу бандурного звучання, що є незначним у високому регістрі, порівняно з нижнім [21].

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

Отже, підсумуємо, що жанр перекладу є непростим технологічним та художньо-творчим процесом. Митець, який працює з перекладами, повинен поєднувати в собі талант і композитора, і виконавця, і педагога. Такою постаттю в сучасній бандуристиці є Оксана Герасименко. Її вклад у розвиток репертуару для бандуристів важко переоцінити. Далі детальніше про віхи творчості мисткині та її роботу у жанрі перекладу.

2.2. Віхи творчості Оксани Герасименко

Герасименко Оксана Василівна (2.06.1959) – бандуристка, композитор і педагог, заслужена діячка мистецтв України (2008), доцент Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, член Національної спілки кобзарів України (з 1999) та Національної спілки композиторів України (з 2006). Вона є лауреатом Першої премії Міжнародного конкурсу імені Григорія Китастого (Канада, 2000), Премії імені Віктора Косенка (2016), Обласної Премії імені Станіслава Людкевича (2019); у 2021-2022 рр. була стипендіатом Президента України. З 1991 року працює в ЛНМА ім. М. Лисенка, з 2007 – на посаді доцента.

Початкову музичну освіту здобула у Львівській дитячій музичній школі № 1 у класі фортепіано Галини Ситник-Патрушевої. У 1978 році закінчила Львівське державне музичне училище, а в 1982 – оркестровий факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка у класі проф. Василя Герасименка; у 2005 – теоретико-композиторський факультет ЛНМА ім. Миколи Лисенка у класі проф. Мирослава Скорика.

У період з 1974 по 1982 роки Оксана Герасименко у складі тріо бандуристок разом зі своєю сестрою Ольгою та Ольгою Войтович-Стащишин

активно гастролювала не лише в Україні та інших республіках колишнього СРСР, а й представляла українське мистецтво в Польщі, В'єтнамі та Японії.

У 1978 році тріо здобуло першу премію на Всесоюзному конкурсі, присвяченому XI Всесвітньому фестивалю молоді та студентів. Бандуристки часто виступали в програмах Львівського радіо і телебачення, а також здійснили фондові записи на Українському радіо у 1980 році. Разом зі своїм педагогом вони створили кілька десятків аранжувань та обробок, які пізніше були видані Ольгою Герасименко-Олійник у трьох збірниках у США.

Протягом 1983 – 1989 років, проживаючи на Кубі, Оксана Герасименко працювала музичним спеціалістом в управлінні культури провінції Гранма (Dirección Provincial de Cultura Granma). Вона була однією із засновниць щорічного Фестивалю авторської пісні «Sindo Garay», де брала активну участь як голова або член журі, а також як аранжувальниця. У 1986 році її було відзначено за аранжування для естрадно-симфонічного оркестру.

Паралельно Оксана Герасименко вела активну концертну діяльність як солістка-бандуристка, учасниця муніципального хору та піаністка-концертмейстер, співпрацюючи у творчому тандемі з відомим мультиінструменталістом та диригентом Карлосом Пуї (Carlos Puig Premión). У 1988 році вона записала платівку на студії EGREM, до якої увійшли пісні та інструментальні твори українських і латиноамериканських композиторів у її власних аранжуваннях, а також її перша авторська композиція – Фантазія для бандури.

За запрошенням Лео Брауера Оксана Герасименко успішно представила бандуру на Міжнародному гітарному фестивалі в Гавані у 1986, 1988 та 1990 роках. У 1989-1991 роках вона працювала артисткою у філії Національної концертної організації Куби в місті Баямо. У той же час дуєт «Amistad», учасницею якого вона була, ініціював створення струнного квартету, з яким успішно концертував. Разом з квартетом та муніципальним хором вони взяли участь у записі платівки на студії EGREM. У цей період Оксана Герасименко здійснила численні переклади гітарної, лютневої та фортепіанної музики

латиноамериканських композиторів, обробки народних пісень, аранжування для бандури та флейти, бандури та гітари, струнного квартету, а також написала власні композиції, серед яких твори, що згодом увійшли до її першого авторського збірника «Ліричні п'єси для бандури». У 1989 році разом з Карлосом Пуї вона написала музику до дитячої театральної вистави «Galarago».

За значний особистий внесок у розвиток музичного мистецтва Оксану Герасименко було нагороджено Почесною грамотою Спілки композиторів Республіки Куба (1993).

У 1989–1991 роках вона виступала як солістка та в дуєті з японським гітаристом Ічіро Сузукі на Міжнародному музичному фестивалі в місті Паламос (Іспанія), на Міжнародному гітарному фестивалі в Барселоні (1991), в Японії (1990-1991) та у Франції (1991). У 1990 році відбулися її гастролі у США. У 1994, 1996, 1998 та 2000 роках вона брала участь у Міжнародному фестивалі імені Гната Хоткевича в Перемишлі (Польща), а у 1994 році гастролювала в різних містах Аргентини.

В Україні Оксана Герасименко була і є активною учасницею музичного життя Львова та країни загалом, поєднує викладацьку композиторську та концертну діяльність, реалізовує себе як організатор та режисер різноманітних заходів тощо.

У аспекті нашої роботи детальніше зупинимося на композиторській творчості мисткині, зокрема – на жанрі перекладу. Мистецький спадок Оксани Герасименко це – симфонічна, камерна інструментальна та вокально-інструментальна музика, хорові твори, музика для дітей; транскрипції, переклади та аранжування. Загалом – понад 900 творів, частина яких увійшли до більш як півсотні друкованих видань. Музика Оксани Герасименко стала важливою складовою навчально-педагогічного та концертного репертуару бандуристів і музикантів інших спеціальностей, вона постійно виконується в Україні, а також у різних країнах світу, використовується для озвучення документальних фільмів, театральних вистав, програм радіо і телебачення тощо.

Особливе місце у творчості займають переклади, обробки та аранжування. Композиторка по різному підходить до опрацювання творів. Деякі піддаються більшій художній обробці, деякі – є власне перекладами з максимальним збереженням оригінального музичного матеріалу, але з адаптацією для виконання на бандурі.

У «перекладному» доробку Оксани Герасименко:

- вокально-інструментальні твори класиків української музики у перекладі для голосу та бандури – С. Гулака-Артемовського, М. Лисенка, С. Людкевича, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, В. Матюка, П. Майбороди, І. Соневицького, Б. Фільц, Б. Янівського, К. Стеценка;
- вокально інструментальні твори зарубіжних композиторів у перекладі для голосу та бандури – В. Белліні, Е. Гріга, Д. Качіні, Х. Мілларда, Ф. Мендельсона, Г. Форе тощо;
- переклади інструментальних творів для бандури та фортепіано та для бандури соло зарубіжних та українських композиторів – Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Д. Скарлатті, М. Березовського, Ф. Верачіні, А. Вівальді, Й. Гайдна, Ф. Шуберта та інших;
- переклади для ансамблю бандуристів – М. Березовського, В. Косенка, М. Лисенка, Н. Нижанківського, М. Скорика, Е. Грга, С. Джопліна тощо.

Цікаву сторінку творчості представляють переклади творів латино-американських композиторів – А. Барріоса, Г. Вілли-Лобоса, А. П'яцолли, Лео Брауера, Ф. Сора, Ф. Таррена та інших.

У контексті нашої роботи варто детальніше зупинитися на творчості Михайла Вербицького, чиї твори отримали вагоме опрацювання для бандури соло, бандурних дуетів чи бандурних ансамблів. Наведемо їх:

Переклади для бандури соло:

- Вербицький М. Варіації
- Вербицький М. Тема з варіаціями
- Вербицький М. Угорські танці

- Вербицький М. Козак
- Вербицький М. Полька № 5
- Вербицький М. Полька № 23
- Вербицький М. Похідний Марш

Для голосу у супроводі бандури:

- Вербицький М. «Думка»
- Вербицький М. «Жито»
- Вербицький М. «Кася»
- Вербицький М. «Милий»
- Вербицький М. «Отдайте ми покой души»
- Вербицький М. «Пазя до Івана»
- Вербицький М. «Погулянка»
- Вербицький М./ І. Гушалевич «Чи я тебе, Олю» (пісня Анни з п'єси «Підгоряни»)
- Вербицький М./ І. Гушалевич «Чого лози похилились» (пісня Олі з п'єси «Підгоряни»)
- Вербицький М. / П. Чубинський «Ще не вмерла Україна»: для голосу у супроводі бандури (+ вокальне тріо у супроводі бандури)

Для ансамблів бандуристів:

- Вербицький М. Вальс № 3: для 3-х бандур
- Вербицький М. Угорські танці: для 2-х бандур
- Вербицький М. Козак: для 2-х бандур
- Вербицький М. Полька № 5: для 2-х бандур
- Вербицький М. Полька № 23: для 2-х бандур
- Вербицький М. Похідний Марш: для 2-х бандур
- Вербицький М. Симфонія № 10: для ансамблю бандуристів і флейти (у співавторстві з С. Дуридівкою)

Для бандури та гітари:

- Вербицький М. Козак
- Вербицький М. Полька № 5

- Вербицький М. Полька № 23
- Вербицький М. Похідний Марш (№ 1)

Відтак, творчість Оксани Герасименко та її внесок у збагачення бандурного репертуару важко переоцінити. Її спадок, вже є частиною вітчизняної скарбниці бандурної музики, і впевнені, що залишиться актуальним для майбутніх поколінь музикантів.

В наступних підрозділах роботи ми детальніше зупинимося на особливостях перекладу Оксаною Герасименко окремих творів Михайла Вербицького, зокрема симфонії №10 та варіацій, №4.

2.3. Практика перекладу на прикладі Симфонії № 10 Михайла Вербицького

Симфонії Михайла Вербицького є важливими не тільки у контексті творчості композитора, а й у контексті розвитку оркестрової музики Галичини та України. Вихід друкованого видання десятих симфоній М. Вербицького дав якісний поштовх до подальших творчих проєктів. Зокрема, і створення перекладів. Вагоме місце у сфері бандурного мистецтва посідає творчість Оксани Герасименко, зокрема її внесок у розвиток жанру перекладу.

Тут варто зазначити що спеціально до 200-літнього ювілею композитора, мисткиня здійснила переклади та аранжування для бандури, бандури та гітари (зі збірки «Гітара, №16»), для ансамблів бандуристів. Всього - близько 20-ти творів **[ДОДАТОК 1]**. Ці твори з успіхом прозвучали на ювілейних концертах М. Вербицького у 2015 році, у програмах радіо і телебачення ЛОТРК у виконанні студентів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка та Львівського державного музичного училища ім. С. Людкевича¹. Звучання бандури надало цій музиці нових барв, а слухачі мали можливість відкрити

¹ Переглянути виступ Оксани Герасименко та Тріо бандуристок "YuMaVita" у програмі СМС на Львівському телебаченні можна за активним посиланням <https://youtu.be/H3CQH8A1lhY>

невідомі грані композиторської спадщини видатного сина українського народу – Михайла Вербицького.

Предметом нашої роботи став переклад Симфонії №10 для ансамблю бандуристів та флейти та Варіацій, №4 для бандури соло.

Далі детальніше про симфонію №10.

Симфонія №10 D-dur є камерним оркестровим твором, і названа Михайлом Вербицьким «Симфонією для 2 флейт, 2 скрипок, альту, віолончелі та контрабасу». Цікаво, що це чи не єдина симфонія з присвятою. Михайло Вербицький присвятив її своєму учневі – Оресту Сінкевичу. У праці Зиновія Лиська про особу Сінкевича довідуємося таке: «Знаємо трохи і про музично-педагогічну діяльність Вербицького. Звичайно, при постійному перебуванні на селі він міг розвинути в цьому напрямку лише діяльність принагідну, хоч в Галичині було тоді, напевно, багато молодих adeptів, що бажали повчитися у такого популярного й улюбленого музики. Знаємо лише про молодого семінариста Ореста Сінкевича, що з дитячих років захоплювався музикою, спровадив собі з Києва пісні Коціпінського і виучував їх та інші твори з хором перемишльської гімназії, пізніше був також диригентом у семінарії. Починаючи від р. 1869, Сінкевич користувався з цього, що М.Вербицький жив недалеко і пересиджував у нього на вакаціях по кілька тижнів; брав лекції гармонії і під доглядом Вербицького сам komponував різні твори, хорові і оркестрові. Взагалі виявляв неабиякий талант, і Вербицький, радіючи за його успіхи, часто говорив: «Тепер, по моїй смерті, галицька Україна буде забезпечена, бо матиме свого нового композитора!». Проте, відомо, що згодом юнак помирає. Ймовірно у стриманому, зосередженому загальному емоційному тоні твору передана туга за талановитим учнем. Символічним також є факт, що в цей час створюються і три хорові чоловічі пісні a capella. Одна з них написана на слова В. Шашкевича називається «Жаль» [14].

Далі спробуємо коротко охарактеризувати музичну мову симфонії.

Композиція симфонії – одночастинне Allegro, якому передуює помірний вступ Andantino.

Вступ демонструє вишуканий стиль мелодизму Вербицького. Розвиток тематичного матеріалу створює алюзії до музики зразка західноєвропейського раннього класицизму, чи навіть бароко. Стримана вродистість та філігранні мелодичні фрази характеризують музичний розвиток вступного розділу симфонії [19] (*див. пр. 1; тт. 1-24*).

Гармонічна мова – «традиційна» для епохи Вербицького, переважають автентичні гармонічні звороти, ритм зміни функцій – помірний.

Тональний план вступу демонструє рух від основної тональності D-dur до паралельного h-moll, який закріплюється у заключному реченні вступної побудови.

Основна частина симфонії – Allegro – звучить у піднесено-патетичному, схвильованому тоні. Композитор залишається у тональності h-moll, семантика якої часто пов'язується з трагедійними образами, мелодичні фрази наділяє декламаційністю, посилюючи ефект «хвилеподібним» розгортанням, секвенціями та химерно оповитими хроматизмами фразами (*див. пр. 2; тт. 25-40*). Після короткої зв'язки (*див. пр. 3; тт. 41-48*), побудованої на мотивах попередньої теми – з'являється нова тема (*див. пр. 4; тт. 48-56*). Вона входить у звукове тло симфонії яскравим контрастом – просвітленою стримано-вишуканою мелодією у жанрі романсу чи лідертафеля. Завершується так звана «експозиційна» побудова ще однією контрастною темою в ритмі козачка (*див. пр. 5; тт. 57-68*).

Можна підсумувати, що у вищеописаному розділі симфонії Михайло Вербицький демонструє неабияку творчу фантазію, вміння показати калейдоскоп тем та об'єднати їх у цілісну побудову.

Поява у 69 такті тремолоючих мотивів основної теми симфонії пов'язується з початком розробки. Чотири рази тема намагається здійснитися, проте, постійно гальмується звуком «cis». Після напруженого очікування композитор вирішує перевести розвиток тематичного матеріалу у іншу емоційну

сферу. Він вводить нову тему, що нагадує наспівний, жалібний марш, викладений унісоном флейти та скрипки (*див. пр. 6, тт. 76-88*). Ця тема з особливо щемливим кадансом – підголосковим рухом зустрічних терцевих рядів – переростає у натхненний дует двох флейт, мелодія якого нагадує інтонаційно-ритмічні звороти австрійських лендлерів, викликаючи картини споминів домашнього музикування, теплого родинного вогнища, атмосфери любові і доброзичливості. Завершується ідилія кульмінаційним проведенням низхідної мелодичної лінії у октавному подвоєнні. Семантика цього мелодичного руху полягає у трагічності та невідворотності долі. Варто пригадати, що Десяту симфонію Вербицький завершував в останні місяці свого земного буття. [19]

Проте, з традиційним життєствердженням автор повертає розвиток музичного матеріалу до добре знайомих тем у репризі та синтетичній коді.

Завершення симфонії – символічне та натхненне - яскравий поступеневий хід догори (*anabasis* риторична фігура сходження, воскресіння), на основі якого і вимальовується це грандіозне і просвітлене завершення твору (*див пр. 7, тт. 170-184*). На тремолоючих акордових тризвучних послідовностях струнних флейти ведуть життєствердну мелодію, яка дещо своїми контурами нагадує бетховенську “тему Радості” з фіналу 9 симфонії (яка, між іншим, також вирішена у D-dur). [19]

Наведений стислий аналіз симфонії дозволяє ґрунтовніше підійти до питання перекладу. Розуміючи структуру композиції, характер тем та розділів, можливо якісніше здійснити переклад без втрати оригінального образного строю симфонії. Далі детальніше опишемо процес перекладу симфонії №10 Михайла Вербицького, здійснений під наставництвом та у співавторстві з Оксаною Герасименко.

Отже, нагадаємо, що симфонія написана Михайлом Вербицьким для камерного складу оркестру – скрипки, альту, віолончелі та контрабасу, а також двох флейт.

Переклад здійснений для ансамблю бандуристів (три партії) та соло флейти.

Враховуючи особливості тембрального забарвлення бандури, автори перекладу використовують подвоєння акордових звуків. Особливого значення це набуває на початку твору для створення відповідного емоційного строю – патетичного та філософсько-зосередженого, а також для того, щоб збагатити темброве забарвлення та показати повнозвучність інструменту. В той час деяких змін зазнає басова партія. Наприклад, у 6 т. не використовується септимовий стрибок між «а» і «g», а також немає повторення звуків «g» та «f». У тактах з тонічним тоном використовується октавне подвоєння для підкреслення гармонічної ясності та розширення звукового діапазону звучання (*див. пр. 8, тт. 4, 9, 11*).

З появою флейти оригінал симфонії зазнає більше змін. Відтак, нагадаємо, що автори перекладу залишають тільки одну партію флейти. Партію другої флейти здебільшого надано до виконання партії першої бандури. Цікавим композиційним та тембральним прийомом є вирішення перших флейтових фраз (цифра 1). На відміну від Вербицького, автори аранжувань уникають повторення (*див. пр. 8, тт. 9 та 13*). Відтак, першу фразу у 9 такті доручають першій бандурі, флейта тим часом виконує мелодичну фразу скрипок. Тоді, друга фраза, подібно оригіналу вже доручена флейті.

Третій період вступної побудови (2 цифра) максимально близький до оригіналу. Флейта виконує партію першої флейти, в той час, як партію другої флейти доручено першій бандурі. Для підсилення звучності автори використовують октавні подвоєння, терцієві чи секстові повтори, щоб продублювати соло флейти (*див. пр. 9, тт. 17-24*).

Також варто зауважити, що перенесення партій скрипки, альту, віолончелі чи контрабасу не передбачає строгого перенесення у партію першої, другої чи третьої бандури відповідно. З врахуванням технічних особливостей звуковидобування, особливостей тембру, прагнення плавного звуковедення аранжувальники переміщують мотиви у ту партію, в якій даний епізод прозвучить доцільніше.

В основному розділі симфонії – Allegro, з появою схвильованої патетичної теми, автори, в прагненні досягти яскравішого контрасту, партію першої скрипки доручають партії флейти. Це виглядає вдалим рішенням, враховуючи також той факт, що у даному розділі оригіналу симфонії партія флейти – об’єктивно слабка та неяскрава, а для ансамблю бандуристів виникли б технічні труднощі при виконанні, оскільки ця партія містить багато хроматизмів (*див. пр.10, тт. 26-28, 31-36*). В той час партії бандур через дублювання акордових звуків покликані створити міцну, повнозвучну гармонічну основу (цифра 3). Відтак, проведення основної теми симфонії вражає гармонічним наповненням та тембральним контрастом.

Поява так званого сполучного епізоду (цифра 4) відмічена динамічним контрастом. Химерна, хроматизована мелодія доручена партії першої бандури у супроводі легких, відділених паузами, звуками інших нижніх партій. Партія перших бандур вимагає хорошої технічної підготовки ансамблістів і точного відтворення нотного тексту (*див. пр. 11*).

Початок нової ліричної теми повертає до принципів початкового типу викладу (цифра 5). Основна тема оригіналу, викладена у партіях флейти та скрипки, тепер проводиться партіями флейти та першої бандури (*див. пр. 12*). Для підсилення основної мелодії перша партія бандур проводить тему терціями, а відтак мелодія проводиться фактично в октавному подвоєнні (« f^2 »-« a^2 »-« f^3 »). Інші партії не зазнають значних змін. Але хотілося б ще раз звернути увагу на відмінний принцип ведення басової лінії. Для більшої глибини тембру та підкреслення функційності, лінія басового голосу містить стрибки вниз і штрих «стакато», натомість у оригіналі більшість стрибків висхідні.

Заключний епізод першого розділу симфонії втілений у козачкових ритмах з характерною легкою танцювальною повторюваною фігурою. У перекладі для ансамблю бандур ця легкість зберігається завдяки відсутності акордів, мінімізації октавних дублювань, а також використання дівізі у партії другої бандури. Партія флейти з’являється в тих місцях, що і в оригіналі .

Розробка. Початок наступного розділу, відзначений появою початкової висхідної патетичної теми у перекладі для ансамблю бандур звучить ще контрастніше. Якщо в оригіналі даний епізод (*див. пр. 13, тт. 70-74*) звучить тільки в струнних, а основну мелодію проводить скрипка, то тут для посилення тембрової відмінності тема доручена флейті задля уникнення технічних труднощів у партіях ансамблю бандуристів. Партія бандур підтримує відповідний образний зміст патетичної теми висхідними підкресленими октавними ходами.

Цікаво, що лірична мелодія нової теми (*див. пр. 13, тт. 77-84*) спочатку доручена партіям першої та другої бандур, які дублюють 8 тактів теми в октаву. З перших тактів 8 цифри, через однаковий тембр, мелодія дещо приховується, а відтак з'являється з більшим апофеозом у 84 т, де мелодія у партії флейти звучить в терцію з мелодією у партії першої бандури (*див. пр. 13, тт. 84-90*).

Поява репризи та синтетичної коди не вносить змін в порівнянні з першим розділом симфонії.

Мелодія ліричного характеру у 15 цифрі (*див. пр. 14, тт. 145-152*) проводиться партією флейти, що дублюється в октаву партією перших бандур. Інші ж партії підтримують гармонічний фон прозорої та витонченої теми

Підсумуємо, що Симфонія №10 демонструє багату палітру не лише в плані художньо-образного змісту, але й в аспекті формотворчих композиційно-драматургічних засад. Твір цікавий розмаїттям настроїв та емоцій, вражає стрункістю побудови та завершеністю музичної думки. А даний переклад сприятиме популяризації симфонічної творчості митця та якісно збагатить педагогічний та концертний репертуар ансамблю бандуристів.

**РОЗДІЛ III. МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ
ВАРІАЦІЙ, №4 ІЗ ЗБІРНИКА «ГІТАРА 16» ТА ОСОБЛИВОСТІ
ПЕРЕКЛАДУ ОКСАНИ ГЕРАСИМЕНКО**

3.1. Варіації – як провідний жанр світової та української музики.

Змінюючи початкову мелодію або музичну тему різними способами, композитори створюють варіації – жанр і музичну форму, що є популярними в європейській класичній музиці вже більше ніж п'ять століть. Цю форму також називають варіаційною формою, темою з варіаціями або варіаційним циклом.

Етимологія терміну «варіації» походить від латинської – *variatio*, італійської – *variazione* — зміна, переміна, перемінність. Тобто форма передбачає наявність початкового музичного зерна чи теми та її видозмін. Типову схему композиції варіацій можна проілюструвати так: А (тема) + А1 + А2 + А: + ... А (+ coda).

Композитори, які писали варіації, по-різному називали та розуміли окремі частини цієї музичної форми. Тому в нотах можна знайти різні терміни, які використовувалися окремо або разом зі звичним словом «варіація». Серед них: *les agruments* (прикраси), *evolutio* (розвиток), *diferencia* (відмінність), *verunderungen* (зміни), *doubl* (подвійний), *versus* (вірш), *glosa* (тлумачення), *fioretti* (квіточки) тощо.

Схожою до варіацій є форма партити, яка також передбачає поділ музичного матеріалу на менші, відносно самостійні розділи (італійською «*parte*» означає «частина»).

Якщо ж говорити про «варіаційний цикл», то цей термін акцентує на завершеності форми, цілісності композиції. Відтак, зміна порядку варіацій, вилучення частини з процесу варіювання або ж виконання окремих варіацій є неприпустимою практикою, що порушує монолітність композиції та логіку розвитку твору [Анікієнко].

Поруч з тим кількість варіацій не регламентована, а тому масштаби твору можуть бути дуже різними. Наприклад, серед найвідоміших композицій в цьому

жанрі є: «6 легких варіацій на швейцарську тему» Фа мажор, «32 варіації» c-moll, «33 варіації на вальс Діабеллі» Л. ван Бетховена, «6 варіацій» Фа мажор, «12 варіацій до французької народної пісні» В. А. Моцарта та ін. В історії музики відомий навіть цикл із 100 варіацій! Ця, очевидно, надзвичайно масштабна праця належала вчителю Йоганнесу Брамсу, яка була видана за сприяння талановитого учня.

Варто додати, що не завжди твір, що написаний у варіаційній формі матиме відповідну помітку у своїй назві. Також варіаційна форма може зустрічатися у інших, масштабних творах – концерті, симфонії, опері (наприклад, у Allegretto Сьомої симфонії Л. ван Бетховена варіаціями є один з розділів складної тричастинної форми)

Тобто, під визначенням «варіації» можемо розуміти і як самостійну музичну композицію, і як форму частини чи розділу масштабнішого музичного жанру.

Розглядаючи варіаційну форму, варто зауважити про тип розвитку, відомий як варіаційний. На відміну від варіаційної форми поле його застосування надзвичайно широке – від варіації мотиву, як одного з найпростіших типів розвитку, – до динамічної репризи. Проте, варто наголосити, що про варіаційну форму можемо говорити тільки при дотриманні головної структурної умови – тема та як мінімум дві варіації.

У творчості композиторів Європи, зокрема України, зустрічаються різні типи варіацій, типів варіацій, які виникали, розквітали або відходили на маргінес на різних історичних етапах. У прагненні теоретичного обґрунтування художнього процесу та уніфікації тезаурусу музичні теоретики створили низку класифікацій даного жанру. Варіації розподіляли за характером розвитку теми і ступенем її трансформації, за хронологічним порядком і т. д. Найповніша класифікація, яка враховує як історичний розвиток жанру, так і особливості розвитку теми є класифікація Всеволода Задерацького.

Зародження варіаційної форми пов'язане з народною пісенно-танцювальною творчістю. У вокально-інструментальній практиці існує

особливий вид — куплетно-варіаційна форма, де початковий куплет виконує роль теми, а інші куплети — варіації.

Вже кілька століть композитори створюють музику у варіаційній формі. Перші твори з такою назвою або структурою з'явилися ще в XIII-XV століттях.

Однією з найдавніших варіаційних форм є "басо остинато", де незмінна мелодія звучить у басу, а варіації розгортаються у верхніх голосах, утворюючи контрапункт. Серйозний, величний і часто навіть меланхолійний рух басової партії є характерною ознакою старовинних інструментальних форм — чакони та пасакалії.

Ще один різновид остинатних варіацій — сопранова остинатна варіація, яка з'явилася у XV столітті завдяки розквіту франко-фламандської композиторської школи. Тоді було популярним використання *cantus firmus*, коли незмінна головна мелодія поєднувалася з її різними змінами в інших голосах у поліфонічному стилі. Вершиною розвитку цього типу варіацій стала творчість відомого поліфоніста Йоганна Себастьяна Баха та його сучасника Дітріха Букстехуде.

Окрім поліфонічних остинатних варіацій, у творчості вірджиналістів (таких як В. Бьорд та У. Бюль) виник фігуративний, або орнаментальний, тип варіацій. Для творів цієї форми характерні прикраси, дуже яскрава та вигадлива мелодія, що зазвичай супроводжується рівним і розміреним рухом басу. Цей тип варіацій можна знайти у старовинних сюїтах, зокрема в дублях і сарабандах, де повільний темп танцю давав можливість ритмічно урізноманітнити мелодію.

Отже, в епоху Відродження та бароко професійні композитори закріпили два основні типи варіацій: остинатні, що характеризуються поліфонічною будовою, та фактурно-орнаментальні, які базуються на гармонії. Поліфонічні остинатні варіації досягли свого розквіту у XVIII столітті, після чого їхнє місце поступово зайняв варіаційний цикл, де головна увага приділялася змінам фактури теми. В епоху класицизму (до кінця XVIII століття) на перший план вийшов інший тип варіацій — так звані строгі варіації.

У строгих, або класичних варіаціях необхідно зберігати головні елементи теми: її будову, темп, метр і тональність. Таким чином, у цьому типі форми варіація являє собою варіант, який створює природний контраст з однією або кількома іншими варіаціями (наприклад, через однойменну тональність).

Вершини розвитку варіаційна форма досягла у творчості віденських класиків – Йозефа Гайдна, Вольфганга Амадея Моцарта та Людвіга ван Бетховена. Ці композитори мали різні підходи до розробки музичного матеріалу, створюючи безліч неповторних тем та образів. Так, у В. А. Моцарта, видатного мелодиста, головним об'єктом варіацій ставала саме мелодія. Гармонія та фактура відігравали меншу роль порівняно з мелодичною лінією, виконуючи функцію акомпанементу. Натомість у Й. Гайдна та Л. ван Бетховена основним способом зміни теми були структурні перетворення та гармонійні зміни.

Зплином часу, окрім строгих варіацій, почали з'являтися перші спроби вільних варіацій. Вже в пізніх творах Людвіга ван Бетховена можна знайти приклади відхилення від традиційних методів суворого варіювання. Наприклад, у Варіаціях Фа мажор ор. 54 та у "Тридцяти трьох варіаціях на тему Діабеллі" зустрічаються нові тональності, зміни форми окремих варіацій тощо.

Виникнення вільних варіацій припадає на першу третину XIX століття, а засновником цього нового типу варіацій став Роберт Шуман. Нова форма передбачала свободу не лише у варіюванні, але й у видозміні самої теми. Ця форма знайшла відгук у творчості багатьох композиторів-романтиків. Цікаві приклади романтичних варіацій можна знайти у творах Сезара Франка, Ференца Ліста, Петра Чайковського та інших.

XX-XXI століття стали надзвичайно цікавим етапом у розвитку музики. Відбувається звернення до нових та давно забутих форм і жанрів. Виникнення таких напрямів, як неокласицизм та необароко, призводить до свіжого художнього переосмислення остинатних і строгих варіацій.

Отже, варіаційна форма є надзвичайно гнучкою та придатною для використання у композиторській творчості. Вона надає можливість максимально

проявити творчу уяву та професійну майстерність як композитора, так і виконавця.

Варіації також дають змогу втілити не лише різноманіття форм і тем, а й підкреслити національні музичні риси. Розквіт національних композиторських шкіл у ХІХ столітті сприяв появі нових, самобутніх творів. Молоді митці поєднували загальноєвропейські музичні тенденції зі зверненням до унікальної національної музичної спадщини. Серед них варто відзначити Берджиха Сметану та Антоніна Дворжака (засновники чеської національної композиторської школи), Фридеріка Шопена (польська національна композиторська школа), Ференца Ліста (угорська національна композиторська школа), Едварда Гріга (норвезька школа) та інших.

Україна ХІХ століття також була частиною загальноєвропейських культурних процесів. Більшість українських композиторів здобули освіту в таких музичних центрах, як Лейпциг, Прага та Відень, тому добре опанували західноєвропейські музичні форми, серед яких були струнний квартет, інструментальний концерт, сонатно-симфонічний цикл, вокальні цикли та, звісно ж, варіації. Серед цих жанрів саме варіації особливо органічно ввійшли в національну композиторську практику, адже вони мають глибокий зв'язок з українським фольклором.

З давніх часів Україна славиться своєю пісенною традицією. Пісня супроводжувала не лише святкові події, а й була невід'ємною частиною щоденного життя українців. Кожен виконавець, незалежно від того, був він професіоналом чи аматором, під час співу вносив власні імпровізаційні елементи. Тому варіаційний принцип розвитку музичного матеріалу був цілком природним, а варіативно-куплетні форми варіацій міцно увійшли та закріпилися в жанровій системі національного мистецтва.

ХІХ століття – століття розквіту варіаційного жанру у творчості українських композиторів. Серед перших зразків жанру – варіації «Та була в мене жінка», «Ой, ти дівчино», «Ой у полі криниченька» Олександра Лизогуба

(1790-1839); «Чумак», «У сусіда хата біла», «Зібралися всі бурлаки» Йосипа Витвицького (1813-1866). Ці твори є демонстрацією вдалого поєднання інструментальної віртуозності та народнопісенної основи. Цікавим зразком є, зокрема, варіації Й. Витвицького «Українка» (1836). Насичені віртуозною технікою вони пов'язані з популярним на той час віртуозним європейським піанізмом Фридеріка Шопена та Ференца Ліста [клин с. 41].

На межі XIX-XX століть культурне життя західних земель України переживало період активного піднесення. Відкриття мистецьких закладів, оперних театрів та концертних організацій мало безпрецедентний вплив. Однак головною рушійною силою стало нове покоління митців, які здобули професійну музичну освіту за кордоном. Одним із перших представників цього нового покоління в Західній Україні був Сидір Воробкевич – український буковинський письменник, композитор, священник, музично-громадський діяч і педагог XIX століття (1836-1903). Він є автором багатьох пісень, хорів та інструментальних творів, серед яких – Варіації для скрипки на тему української народної думи.

Важливу роль у становленні та кристалізації варіаційного циклу відіграв Станіслав Людкевич. Його варіаційні твори стали прикладом нового жанру – елегійних варіацій, фортепіанних мініатюр, що продовжують лінію західноєвропейської романтичної музики з майстерним перетворенням українських народних інтонацій.

Фортепіанний варіаційний цикл «Елегія» та «Варіації для фортепіано з оркестром», написані у 1920-х роках, вважаються класикою української музики. Окремої уваги заслуговує новаторська на той час «Елегія». Її музична мова спирається на традиції романтизму XIX століття, а формою є цикл варіацій на унікальну для цього жанру тему народної пісні «Там де Чорногора».

Молодша генерація митців, відома як «празька школа», до якої належали Нестор Нижанківський, Зіновій Лисько, Микола Колесса, Роман Сімович та Стефанія Туркевич-Лукіянович, не лише навчалася в Празі, а й мала спільного наставника з композиції – професора Вітезслава Новака. Завдяки цьому вони

стали майстерними інструменталістами та збагатили національну музичну спадщину високохудожніми творами в різноманітних жанрах.

Якщо ж говорити про варіаційний цикл, то цікаві зразки жанру знаходимо у творчості Зіновія Лиська - «Струнний квартет», Миколи Колесси - «Варіації для симфонічного оркестру» (1931), Нестора Нижанківського - «Варіації на українську тему» фа-дієз мінор для фортепіано та ін.

Василь Барвінський, ще один вихованець Вітезслава Новака, також активно працював у жанрі інструментальної музики. Трагічна доля самого митця та його творчого спадку призвела до того, що ми лише зараз заново відкриваємо його талант. Провідне місце в його творчості займає фортепіанна музика, особливо циклічні твори. Жанр варіацій представлений такими окремими композиціями, як «Варіації на власну тему» та незавершені «Варіації на тему української народної пісні». Крім того, варіаційна форма використана в його «Українській сюїті», фіналом якої є Варіації та фуга на тему «Засвистали козаченьки».

Немалий внесок у розвиток варіаційного жанру приніс і Микола Вілінський. Наприклад, в основі «Балади» ор. 4 пісня «Ой, у полі жито». Її епічний тематизм стає основою для варіаційного розгортання у наступних шістьох варіаціях. Митець також є автором кількох інших творів у варіаційному жанрі: «Російські варіації у епічному стилі» (1913-1914), «Зразкові варіації» ор.29 (1947), «Варіації №1 та №2» ор.33 (1939).

У 1960-х роках ХХ століття інтерес до жанру варіацій помітно зріс. Саме в цей період з'явилися такі цікаві зразки: варіації на *soprano ostinato* «Тема з варіаціями» Віталія Кирейка (1968); жанрові варіації в серійній системі – «П'ять характерних п'єс» Леоніда Грабовського; «Варіації» (1968) Олександра Киви, що є прикладом максимальної роздробленості тематизму та роботи з окремими мотивами; «Варіації» (1972) Олександра Красотова; «Українські писанки» (1974) Лесі Дичко, які є зразком поліфонічних варіацій, та інші.

Окрему групу становлять варіації, призначені для педагогічного репертуару дітей та юнацтва. Ці твори, можливо, поступаються в художній

вартості, але підтримують активний розвиток жанру серед молодих піаністів. До цієї категорії належать твори Антона Мухи, Богдани Фільц, Якова Цегляра, Людмили Левітової, Юрія Іщенка, Михайла Степаненка, Віталія Філіпенка та інших.

Підсумовуючи цей музично-історичний огляд розвитку та існування жанру варіацій, можна зробити такі висновки:

- варіації є надзвичайно гнучкою формою, здатною пристосовуватися до вимог часу;
- варіації є однією з базових музичних форм, на якій ефективно розвивати відчуття музичної архітекτονіки та творчу уяву
- варіаційна форма є дуже поширеною і присутня у творчості майже всіх європейських композиторів XIX-XX століть, включно з українськими.

3.2. Оригінальні та перекладні варіаційні цикли у вітчизняному бандурному репертуарі.

Бандура як академічний інструмент активно увійшла в професійне музичне мистецтво у XX столітті. І саме до початку минулого століття відносяться перші авторські твори для бандури, зокрема і у жанрі варіацій. Серед перших відомих митців, які залишили спадок у варіаційному жанрі – Гнат Хоткевич, Василь Ємець, Леонід Гайдамака, Костянтин Німченко.

У 60-х роках минулого століття, з відкриттям класів у початкових та середніх музичних закладах, спостерігається активне поповнення репертуару бандуристів. Упорядником перших трьох серій випусків репертуарних збірників стає професор Київської консерваторії С. В. Баштан. Це – серія «Бібліотека бандуриста» (33 випуски), «Взяв би я бандуру» Репертуар бандуриста (24 випуски) та Репертуар бандуриста (12 випусків), в яких містилися низка варіаційних творів – як оригінальних так і перекладів.

З підвищенням професійного рівня бандуристів та вдосконаленням конструкції інструменту виникають складніші композиції концертного типу.

Зокрема, особливої уваги заслуговують концертні варіації Антона Мухи на тему української народної пісні «Взяв би я бандуру» (вид. у 1959 р.).

В ці ж роки розвивають композиторську діяльність Анатолій Коломієць (1918-1997), Микола Дремлюга (1917-1998) та Костянтин Мясков (1921-2000). Названі митці створили велику кількість творів для бандури. Зокрема, у доробку А. Коломійця є Варіації на тему словацької народної пісні, Варіації на українську народну тему для симфонічного оркестру, які стали репертуарними.

У творчому доробку Миколи Дремлюги також є кілька варіаційних циклів – Варіації на тему української народної пісні «Ой у полі калина», а також Тема з варіаціями з Сюїти № 2 (IV ч.).

Особливо багато варіаційних циклів знаходимо у творчості Костянтина Мяскова. Деякі стали репертуарними для музичних шкіл та коледжів («Налетіли журавлі», «Защебетав жайворонок», «Ішов дід на став», «Якби мені черевики», «Женчикок-бренчикок»), деякі – для професійних виконавців (Варіації на тему білоруської народної пісні «Перепілонька», Варіації на тему української народної пісні «Марусю, Марусю, ти чесного роду є», Концертні варіації на українську тему для трьох бандур.

Продовжуючи мову про композиторський доробок у жанрі оригінальних творів для бандури варто згадати постать Віталія Кирейка. У його доробку є кілька варіацій, створених у 70-х роках ХХ століття.

Тісно співпрацюючи з К. Мясковим, А. Коломійцем та іншими київськими композиторами та музичними видавництвами, ряд власних творів, зокрема у формі варіацій, написав і видав Сергій Баштан. Видані ще у 60-80-х роках ХХ століття Варіації на тему української народної пісні «Пливе човен» та Концертні варіації на тему української народної пісні «Йшли корови із діброви» залишаються у репертуарах бандуристів по сьогодні.

До числа кращих творів серед бандурного репертуару належать Варіації на власну тему та Варіації на тему української веснянки «Марена» Григорія Гембери.

Важливу роль у становленні бандурного репертуару відіграють бандуристи української діаспори, у доробку яких, з поміж іншого є і варіаційні цикли. Наприклад у спадку Віктора Мішалова є варіації на народні теми «Взяв би я бандуру», «Ой не ходи Грицю», «Waltzing Matilda», «Greensleeves», «Гайдук».

Низку творів у жанрі варіацій написала Оксана Герасименко. Це Концертні варіації на тему української народної пісні «Стоїть гора високая», Варіації на тему української народної пісні «Цвіте терен», Концертні варіації для бандури і фортепіано (на власну тему), а також ряд варіацій на теми українських народних пісень для репертуару бандуристів початкового і середнього рівня освітніх музичних закладів. Серед них – варіації на тему української народної пісні «Ой вербо, вербо», «Ой на горі сніг біленький», «Добрий вечір, дівчино, «Ой під вишнею», Варіації для Михайлинки на власну тему, що увійшли до навчально-методичного посібника «Юним бандуристам» (вид. у 2006 р.), Варіації на тему української народної пісні «В кінці греблі шумлять верби» та «У сусіда хата біла», що вийшли друком у журналі «Музична школа», № 12 / 2013 (випуск 62) та низка невиданих варіаційних циклів для юних бандуристів.

Серед молодшого покоління авторів ряд варіацій для дитячого репертуару створила випускниця Оксани Герасименко – Наталія Курило («Дощик», «На вулиці скрипка грає», «Ой лопнув обруч», «Ой хмелю, мій хмелю», «Подольночка», «Через річеньку», «Як би мені черевики»), Руслана Лісова (Варіації «Марена»), Л. Фалалєєва («Взяв би я бандуру» та «Бистра вода»).

Повертаючись до жанру перекладу....

У 70-ті р.р. були видані Варіації «Пряха» Миколи Висоцького в перекладі Яна Пухальського (1970 р.) та «Варіації на тему Моцарта» невідомого автора у перекладі С. Баштана (1975 р.).

До музики геніального віденського класика звертався також видатний іспанський гітарист і композитор Фернандо Сор (1778-1839). Одним з популярних творів гітарної класики є його Варіації на тему Моцарта. Переклад

цього твору наприкінці 80-х здійснила Оксана Герасименко. Ці варіації, як і Варіації на тему Моцарта М. Глінки вона часто виконувала у своїх концертах.

Відомо, що Варіації на тему Моцарта Ф. Сора існують також в перекладі Віолетти Дутчак.

У творчому доробку О. В. Герасименко налічується майже півсотні *перекладів* гітарної музики, серед яких значну частину складають твори іспанських та латиноамериканських композиторів. Це – етюд Д. Агуадо, твори Ф. Таррегі, Е. Вілла Лобоса, сюїта «Катедра» і численні п'єси А. Барріоса Мангоре, А. П'яццолі, Лео Брауера та ін.

10 років тому О. В. Герасименко здійснила переклади Теми з варіаціями (№2) і Варіацій (№4) Михайла Вербицького. У бандурному перекладі ці твори вперше були виконані в концерті, присвяченому 200-літтю композитора, який відбувся у Львівському Палаці мистецтв 22 березня 2015 року. Варіації прозвучали у виконанні Ольвії Юрочкіної, а Тему з варіаціями виконала Марта-Маргарета Сторонянська (студентки класу О. В. Герасименко).

Працюючи над перекладами гітарної музики для бандури, О. Герасименко написала два невеличкі варіаційні цикли на теми прелюдій іспанського композитора Ф. Таррегі (Варіації № 1 та Варіації № 2 на тему Ф. Таррегі), які вийшли друком у навчально-методичному посібнику «Україно, моя Україно». Вона є також автором фортепіанних Варіацій на тему стрілецької пісні «Ой там при долині».

3.3. Методико-виконавський аналіз Варіацій №4 із збірки «Гітара 16» та особливості інтерпретації Оксаною Герасименко.

Рукописна збірка «Guitarre № 16» на сьогодні є єдиним збереженим підтвердженням гітарної творчості Михайла Вербицького. Вона складається з 32 п'єс різного жанру та об'єму. Зокрема, містить 14 інструментальних мініатюр:

марші, мазурки, польки, галопи, козачки, чардаші, кілька варіаційних циклів та великих віртуозних композицій. Цей зошит зберігся у рукописах Наукової бібліотеки України. І завдяки редакції та публікації Вікторії Сидоренко ці твори повертаються до репертуарів гітаристів та інших інструментів через переклади.

У збірці «Гітара, №16» серед інструментальних творів представлені: «Похідний марш» (№ 1), «Тема з варіаціями» (№ 2), «Вальс» (№ 3), «Варіації» (№ 4), «Полька» (№ 5), два «Угорські танці» (№ 6), «Варіації» (№ 7), «Венецький карнавал» (№ 22), «Полька» (№ 23), «Галоп» (№ 24), «Мазурка» (№ 25), «Козак» (№ 28) та три «Вальси» (№ 30). Цікаво, що п'єси № 6 та № 30 є об'єднанням двох або трьох однотипних танців.

Дослідники поділяють інструментальні п'єси збірки на дві групи. Перша включає побутові танці того часу, такі як польки та марші. Друга група представлена творами у формі варіацій: «Тема з варіаціями», «Варіації» (№ 4 та 7) та «Карнавал Венецький». За рівнем складності це досить розгорнені та віртуозні композиції.

Майже всі варіаційні цикли Михайла Вербицького мають завершену одночастинну структуру: тема, три-чотири варіації та кода.

Теми варіацій, як правило, викладені у простій репризній формі.

Фактурне рішення варіацій переважно оригінальне, але відрізняється від строгості класичних варіацій, тяжіючи до романтичної образності.

Структура фіналів також є досить однотипною. Більшість з них, незалежно від жанрової основи варіацій, мають позначення *alla polacca* (тобто полонез), що зазвичай створює жанровий контраст із попереднім матеріалом. Окрім динамізуючої функції, полонезні фінали у Вербицького виконують і підсумкову роль. За своєю будовою фінали часто не пов'язані із загальним варіаційним циклом і базуються на новому матеріалі, як структурно, так і тематично. Ця особливість є характерною для гітарних композицій Михайла Вербицького і свідчить про перевагу сюїтності над варіаційністю, а також про прагнення композитора до додаткового контрастування матеріалу перед завершальною частиною твору.

8 творів з цієї збірки було опрацьовано та перекладено для бандури Оксаною Герасименко:

1. Похідний марш: для бандури соло, для гітари і бандури, 2-х бандур + фп.
2. Тема з варіаціями: для бандури соло
3. Вальс (№ 3): для трьох бандур (+ фп)
4. Варіації (№ 4): для бандури соло
5. Полька (№ 5): для бандури соло, для гітари і бандури, 2-х бандур + фп.
6. Угорські танці (№ 6): для бандури соло, для гітари і бандури, для 2-х бандур + фп.
7. Полька (№ 23): для бандури соло, для гітари і бандури, 2-х бандур + фп.
8. Козак (№ 28): для бандури соло, для гітари і бандури, двох бандур + фп.

Варіації, №4 існують у художньому перекладі для бандури соло.

Далі ми здійснимо музично-теоретичний аналіз оригінального твору Михайла Вербицького та паралельно проаналізуємо особливості перекладу Оксаною Герасименко.

Композицію твору утворюють тема, три варіації та фінал. За методом це фігуративні варіації (1, 2) в поєднанні з жанровими (3 і фінал).

Основна тональність твору – Ля-мажор з відходом у паралельну тональність у третій варіації.

Метроритм твору – динамічніший – у темі та перших двох варіаціях зберігається дводольний метр, виражений через розмір С, у третій варіації метр також дводольний, проте виражений через розмір 6/8, а у фіналі композитор звертається до тридольного метру, вираженого у розмірі 3/4. Відтак, поруч з приміткою «Alla Polacca» митець підкреслює стилістичний зв'язок з польськими народними танцями, які здебільшого є тридольними.

Темп твору – помірний з поступовим пришвидшенням. У темі та перших двох варіаціях автор подає помітку Andante, у третій варіації – Andantino, а у

фіналі дає тільки помітку *Alla Polacca*, втім можна припустити, що виконуватися вона повинна ще швидше, урочисто та впевнено.

При перекладі гітарних творів дуже важливо не забувати, що гітара є транспонуючим інструментом. Специфікою перекладу гітарних творів на бандуру є можливість перенесення музичного матеріалу на октаву вище, враховуючи діапазон бандури і особливість яскравості її звучання у верхньому регістрі. Тому у викладі теми, як і варіацій, автор перекладу використовує цей принцип. Перший період теми варіацій – це «дослівне» перенесення гітарної фактури на бандуру. У повторному періоді тема звучить на октаву вище чи в октавному подвоєнні.

Тема Варіацій, Andante, Ля-мажор, С – містить 16 тактів і складається з двох восьмитактних періодів. Також композитор пропонує повтор кожного періоду, відтак музичний матеріал розширюється і за тематизмом можна говорити про наявність невеликої двочастинної форми – $a\ a_1\ b\ a_1$.

Основна тональність – Ля-мажор, розмір 4/4. Початок фраз – з затакту. Основна мелодична лінія, як для форми варіацій – не є простою. В ній присутні стрибки та їх подальше заповнення хроматичними ходами, часта зміна ритмічних вартостей, морденти тощо. Можна говорити, що Вербицький не подає тему статичною, як це прийнято в класичних варіаціях, а в розвитку, що особливо видно у тактах 9-12 (див *пр. 1*)².



² Повний текст Варіацій №4 М. Вербицького та перекладу О. Герасименко подано у дод. 3



При перекладі Оксана Герасименко урізноманітнює тематичний матеріал динамічними та тембровими характеристиками. Також вона не використовує точного повтору, як це пропонує Вербицький (див. *пр.2*).



Наприклад, на початку твору, у перших восьми тактах Герасименко подає мелодію у першій октаві, а при повторі – у другій октаві з подвоєннями та

вкрапленнями додаткових акордових звуків. Тоді ж як у Вербицького після восьми тактів є позначка репризи, що означає точний повтор. Проте, не можна не припустити, що при повторі у виконанні митця мала місце імпровізація.

У наступних восьми тактах Оксана Герасименко слідує такому ж художньому прийому – спочатку викладає тему у першій октаві (згідно оригіналу), а при повторі – октавою вище з посиленням через октавні подвоєння та додаткові звуки (див. *пр. 3*)

The image shows a musical score for piano, measures 17-20. It consists of four staves, each representing a four-measure phrase. The first measure of the first staff is marked *mp* (mezzo-piano). The fourth measure of the first staff is marked *f* (forte). The melody is in the right hand, and the bass line is in the left hand. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

Тембральне різноманіття підкреслюється і динамічними відтінками. Фактично розвиток – хвилеподібний – від *mf* та *mp* при першому викладі теми до *f* при повторенні.

На завершення аналізу додамо кілька ремарок щодо виконавського аспекту теми варіації. Позаяк тема вирішена у характері маршу, тож це вимагає від виконавця чіткого виконання четвертних і точного дотримання їх тривалості у 1 і 2, аналогічно у 5 і 6 тактах. В 4 такті необхідно чітко і рівно на *crescendo* виконати гамоподібний пасаж, який приводить до другого речення.

Початок другого періоду (17 такт) викладений вісімками в низхідному гамоподібному русі, які потрібно виконати плавно. Для цього О. Герасименко конкретизує аплікатуру і рекомендує спосіб ковзання 2 пальцем.

Певну виконавську складність для бандуриста становлять форшлагги в 4, 5, 7 тактах. Якісне їх виконання вимагає від бандуриста уваги, для уникнення динамічної переваги форшлагу над основним тоном.

Варіація №1, Andante, Ля-мажор, С – має таку ж структуру як і тема, тобто складається з 16 тактів та двох воосьмитактових періодів, кожен з яких повторюється.

В цій варіації композитор вдається до дуже різкої зміни тематизму. Від теми тут залишається тільки гармонічна основа та наявність таких же хроматичних звуків як у темі. Мелодична лінія втілена у безперервному русі тріолями, а відтак дуже віддалено нагадує тему. При розучуванні тексту вона може здатися одноманітною, навіть схожою в чомусь до технічного етюд. Перед виконавцем постає завдання осмислити цей рух, виділити опорні точки руху. За своїм характером цю варіацію можна назвати граційною, витонченою, повітряною (див. пр. 4)



У перекладі Оксани Герасименко дана варіація – незмінна. Композиторка витримує запропоновані Вербицьким регістри, не посилює звучання октавними дублями тощо. Враховуючи специфіку мелодичної лінії авторка подає чітку аплікатуру, що є дуже актуальним у педагогічній виконавській практиці (див. пр. 5).



Фактура даної варіації вимагає від виконавця досконалого володіння технікою короткого і довгого арпеджіо. Особлива технічна складність з'являється у 39 такті, де звучить низхідна хроматична гама. Її рекомендується виконувати 1-3 пальцями, що допомагає в подоланні незручностей.

Варіація №2, Andante, Ля-мажор, С – повторює структуру теми та першої варіації. За характером руху є ще динамічнішою. Майже безперервний рух базується на шістнадцятих ритмічних вартостях, висхідних та низхідних мелодичних хвилях. Граційності мелодії додають хроматичні звуки, яких в порівнянні з попереднім матеріалом стало більше. У нотному тексті Михайла Вербицького звертає увагу наявність лігування по два звуки. Враховуючи темп і довжину ритмічних вартостей це звучатиме як ніжні короткі зітхання (див.пр.6).



У перекладі для бандури Оксани Герасименко ця варіація звучить без істотних тембральних змін. Композиторка деталізує динамічні відтінки, аплікатуру. Щодо фразування, то вона не зазначає лігування по два звуки, натомість подає ширше фразування – на одну-дві долі, що дорівнює групі з шістьох чи восьми шістнадцятих нот (див.пр.7).



Основна виконавська складність варіації полягає у хроматичному пасажі у висхідному русі в кінці першого речення, який потрібно заграти чітко, інтонаційно виразно і на *crescendo* привести до кульмінації на першій ноті другого речення.

Варто звернути увагу на правильність інтонування цих фігурацій в кінці першого такту при переході на сильну долю в другому. Фактично на сильній долі закінчується попередній мотив, тому її потрібно трактувати як закінчення фрази, подібно виконується і наступна фраза (такт 52), тобто опорні звуки будуть припадати на 2 і 4 відносно слабку долю в такті. Враховуючи те, що при виконанні на бандурі зміна тональностей вимагає використання важелів для перемикання, закінчення другої варіації потрібно заграли *poco rallentando*.

Варіація №3, Andantino, ля-мінор, 6/8 – створює ладовий та метроритмічний контраст, а також є відмінною за типом фактури. Попри збережену структуру варіація якісно відрізняється від попереднього матеріалу.

Звертає на себе увагу організація метроритму – композитор використовує типовий «баркарольний» ритм у розмірі 6/8. Відтак, чи не вперше ми можемо говорити про пісенність на межі з легкою танцювальністю. Згодом ми почуємо, що в такий спосіб композитор готує основу для танцювального фіналу.

Цікавим прийомом композитора у цій варіації також є гра мінору та мажору. Наприклад, впродовж восьми тактів першого періоду він використовує і сьомий підвищений щабель (гармонічний вид мінору) і сьомий «натуральний» щабель. У короткому проміжку часу ми чуємо і загостреність, характерну для гармонічного мінору, і плагальність, характерну для натурального (див.пр.8).



У наступному восьмитакті Вербицький продовжує «гру», вводячи підвищені шостий та сьомий ступені у низхідному русі (ніби мажор), а також чергування високого та низького третього ступеня (див.пр.9)



Також у цій варіації, чи не вперше в такій кількості, використовуються тризвуки, терцієві чи секстові втори. Тому, за своїм звучанням ця варіація на даному етапі розвитку твору є фактурно та гармонічно найповнішою.

Наприкінці основного матеріалу варіації композитор подає два такти віртуозного пасажу з поміткою «ad lib.». Очевидно, що запропоновані композитором такти можуть стати основою для ширшої імпровізації з метою показу технічної майстерності виконавця (див.пр.10)



У перекладі Оксани Герасименко варіації №3 простежується підхід, подібний у темі та варіації №1. Тобто, композиторка не робить ідентичного повтору, а урізноманітнює їх поданням матеріалу у нижчому, а згодом у вищому регістрі (див.пр.11):





а в наступному восьмитакті – навпаки – спочатку подає тему у високому регістрі, а при повторенні – октавою нижче (як в оригіналі), відтак вступ віртуозного пасажу з низької ноти сприймається органічніше з попереднім матеріалом (див.пр.12):

Фінал, Alla Polacca, Ля-мажор, 3/4 – наймасштабніша частина всього варіаційного циклу. Вона містить 44 такти, які поділяються на 5 восьмитактових побудов, кожна з яких повторюється двічі. Розвиток тематичного матеріалу можна відобразити через тричастинну форму з контрастною серединою та скороченою репризою: $a - a_1 - b - b_1 - a$. Ритмічний малюнок та загальний висхідний напрямок мелодії нагадують полонез.

У перекладі Оксани Герасименко перший період (a) втілений, схоже до попередніх частин композиції. Замість точного повторення, як у Вербицького – мисткиня подає тему у першій октаві, а згодом повторює на октаву вище. Також надає виразності динамічними відтінками – початок та завершення побудови – на *f*, а серединка – на *mp* (див.пр.13).

Finale *Alla Polacca*

101 *f*

104

107

110 *mp*

114 *f*

Другий восьмитакт (a₁) Оксана Герасименко в тому ж регістрі, що і оригінал у Михайла Вербицького. Також, подібно автору робить точний повтор цього епізоду, відтіняючи тільки динамічними відтінками. Ще один момент, який звертає увагу – це присутність стакато у басовій партії (див.пр.14).



Характер полонезу вимагає чіткого, дуже ритмічного виконання з підкресленою першою і третьою долями в 102 та 103 такті та синкопою у 104 такті. Варто також звернути увагу на чітке виконання басової лінії з точним дотриманням пауз.

Технічні труднощі з'являються при виконанні висхідного гамоподібного пасажу з хроматизмами, для спрощення виконання якого пропонується співставлення гри на основному і верхньому звукорядах.

Як і перед третьою варіацією, враховуючи необхідність зміни тональності (перемикання), закінчення цієї частини потрібно заграти *poco rallentando*.

Наступний етап розвитку – контрастна середина у однойменному мінорі (b – b₁). Наведена у цьому епізоді мелодія могла б стати витонченою та ніжною, рухаючись плавно вгору та вниз з залученням хроматичних звуків, проте автор її розкидає у октавних дублях. При перекладі Оксана Герасименко зберігає задум

Михайла Вербицького, проте, на противагу оригіналу, підсилює октавні перегуки міцним басом. При повтореннях переносить матеріал у високий регістр (див.пр.15).



Для виконавця це чи не найважча частина з точки зору технічної складності. 32 такти одноманітної фактури (ламані октави) створюють певну напругу в руці, при цьому важливо інтонаційно та динамічно правильно провести мелодію у нижньому голосі, яка виконується першим пальцем. Для подолання технічної складності цього фрагменту твору, важливо вправляти його у різних темпах, застосовуючи темпо-ритмічні варіанти, зокрема пунктирний ритм. В кінці потрібно зробити *poco rallentando*, враховуючи необхідність перемикання.

Заклучна частина фіналу – повернення до матеріалу, викладеного на початку. У Вербицького ця частина звучить у першій октаві на максимальній звучності, і завершується повнозвучним тонічним тризвуком в основній тональності твору. Щоби надати яскравої завершеності останньої частини фіналу твору О. Герасименко переносить завершальний період на октаву вгору.

Отже, можемо підсумувати, що Варіації №4 представляють цікаву сторінку інструментальної творчості Михайла Вербицького і є цінним зразком

вітчизняної гітарної творчості. Не зважаючи на те, що Вербицький як гітарист був самоуком – він на надзвичайно високому рівні володів гітарною технікою. Відтак, його творчість повинна стати обов'язковою частиною виконавсько-педагогічної практики.

Переклад Оксани Герасименко вкотре підтверджує майстерність мисткині у жанрі перекладу. При перекладі вона вміє знайти ідеальний баланс збереження композиторського задуму та збагачення матеріалу з врахуванням специфіки бандури.

ВИСНОВКИ

Творчість Михайла Вербицького – одна з цікавих та незвіданих сторінок української музичної творчості. Ювілейні дати у 2015 та 2025 році дали якісний поштовх до розвитку цієї теми. Відтак, в останні роки значно збільшилася кількість статей про різні аспекти творчості – від дослідження про культурно-мистецьке тло часів Вербицького до детальних методико-виконавських аналізів окремих творів. Наша робота була присвячена творчості Михайла Вербицького у контексті перекладацької творчості Оксани Герасименко.

У роботі сформувалося три розділи та низка підрозділів, метою яких було якнайповніше розкрити етапи життєтворчості митця, особливості інструментальної творчості, а також проаналізувати окремі композиції.

Робота присвячена дослідженню перекладів творів Михайла Вербицького для бандури, здійснених Оксаною Герасименко. Об'єктом дослідження є Симфонія №10 та Варіації, №4 із збірки «Гітара» №16. Предметом дослідження є особливості перекладу цих творів для бандури соло та ансамблю бандуристів.

Перший розділ присвячений постаті Михайла Вербицького в історії національного музичного мистецтва. Розглянуто основні віхи життєтворчості композитора, його внесок у розвиток музичної культури Галичини та України, зокрема, у таких жанрах як хорова музика, музика до театральних вистав, інструментальна музика. На основі аналізу наукових джерел подано огляд інструментальної творчості композитора, зокрема, симфонічних та гітарних творів.

Другий розділ присвячений Оксані Герасименко як перекладачу творів Михайла Вербицького для бандури. Розглянуто жанр перекладу в контексті розширення бандурного репертуару, подано відомості про творчий доробок Оксани Герасименко, її внесок у розвиток бандурного мистецтва. На прикладі

Симфонії №10 Михайла Вербицького проаналізовано практику перекладу творів композитора для бандури.

У третьому розділі проведено методико-виконавський аналіз Варіацій, №4 із збірки «Гітара 16» та виявлено особливості їх перекладу Оксаною Герасименко.

Відтак дана робота представляє певну наукову та педагогічну цінність. Викладені матеріали можуть бути помічними для студентів під час вивчення історії бандурного виконавства, для якіснішого опрацювання музичних творів по спеціальності чи класі бандурного ансамблю. Також робота є ще одним внеском у розвиток наукової думки у аспекті вивчення творчості Михайла Вербицького, популяризує його постать та композиторський спадок.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Анікієнко Л. Варіації, варіаційна форма. *Українська музична енциклопедія*. Київ: 2006. Т. 1. С. 305-308.
2. Бермес І. Л. Михайло Вербицький: штрихи до творчого портрета композитора (до 200-річчя від дня народження). *Культура України. Сер. Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2015. Вип. 50. С.4-14.
3. Богатирьов В. Загадки «Підгірян» Вербицького
4. Бойко О. Ю. Бандура як засіб національного виховання української молоді (історичний аспект). URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/znpkhnpu_ped_2013_44_15.pdf (дата звернення 20.03.2023)
5. Вербицький М.М. Вибрані твори: мультимедійний проект до 200-річчя від дня народження / упорядкував. Й. Й. Созанського, О. М. Івасюк; передм. Л. Й. Назар-Шевчук. Чернівці: Букрек, 2015. 336 с.
6. Вербицький М. О твореннях музикальних, церковних і мірських на нашой Русі. Слово. 1870. Ч. 38. 16 (28) трав. С. 1.
7. Волинський Й. Музична культура Галичини 60-х років XIX ст. Живі сторінки української музики. Київ: Наук. думка, 1965. С. 55–120.
8. Воробкевич І. О. Михайло Вербицький Ілюстрований музичний календар. Львів. 1907. С. 67-70.
9. Голинська О. Вперше у Львівській музичній академії зазвучала симфонічна музика Михайла Вербицького. URL: <https://mus.art.co.ua/vpershe-u-lvivskiy-muzychniy-akademii-zazvuchala-symfonichna-muzyka-mykhayla-verbytskoho/>
10. Голдак Т. Особливості музичного життя українців Перемишля XIX – початку XX століття. URL: <https://www.inst-ukr.lviv.ua/files/17/120Holdak.pdf> (дата звернення 20.03 2023)

- 11.Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: Дисертація / Наук. Керівник А.Терещеноко. Львів, 2009. 214 с.
- 12.Дмитрук І.І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: Зб. наук. Праць. Київ, 2005. Вип. 7. С.18-26. URL: <http://lesiaukrainka.ukrlife.org/banduraconfdmytr.htm> (дата звернення 20.03.2023)
- 13.Дуридівка С. «Симфонія XX Михайла Вербицького в перекладі для ансамблю бандуристів»: бакалаврська робота. ЛНМА ім. М. Лисенка. 2025 р. 36 с.
14. Загайкевич М. М.М. Вербицький. Нарис про життя і творчість. Київ: Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1961. 52 с.
- 15.Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів, 1998.
- 16.Захарець С. Генеза бандури та парадокси історичного розвитку. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/76950/22-Zakharec.pdf?sequence=1> (дата звернення 25-03-2023)
- 17.Захарчук О. Михайло Вербицький – священик і композитор (до 150-х роковин смерті). <http://mus.art.co.ua/mykhaylo-verbyts-kyu-sviashchenyk-i-kompozytor-do-150-kh-rokovyn-smerti/>
- 18.Кияновська Л. Релігійна творчість Михайла Вербицького. В кн.: *Musica Galiciana*, t. 1. Rzeszyw, 1997.
19. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль: Астон, 2000. 339 с.
- 20.Кобрин Н. Сторінками забутих і незабутих гармоній о. Михайла Вербицького. URL: <http://www.music-review.com.ua/mr/mr.nsf/0/82686E6D44FAE72CC2257F16003AFB06?OpenDocument&fbclid=IwAR2VX6oZvWHoRPXhTaDQzJZOlwwcssgjAhNieMWYYUp-iMELq5se1J20gyM> (дата звернення 25.03.2023)

- 21.Кобрин Н. Творчий портрет о. Михайла Вербицького. URL:
<https://urok.osvita.ua/materials/music/58158/attachment-download/22867/>
22. Косаняк Н. Невідомі рукописи музичних творів Михайла Вербицького (із фондів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника)
<https://www.lsl.lviv.ua/wp-content/uploads/Z/Z2013/JRN/PDF/32.pdf>
23. Котовська О., Папірник Г. У музиці молитви до Господа полину. Невідоме з життя о. Михайла Вербицького. Львів: Растр 7, 2015. 100 с.
- 24.Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. – Львів,: Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України, 1995. – 128 с.
- 25.Кудрик Б. Перший наш хор в Галичині. В соті роковини його заснування в Перемишлі (1829–1929) // Нова Зоря (1929/32). – С. 6.
26. Кудрик Б. Михайло Вербицький. "Богословія", 1937, т. 15, кн. 4
27. Левицький Й. Історія введення музикального пінія в Перемишлі // Ірмолой Михайла Левицького 1838 року. Перемишль, 2012. – С. 88–95.
28. Лисько З. Піонери музичного життя в Галичині. Нью-Йорк–Львів: Вид-во М. П. Коць, 1994. 144 с.
- 29.Людкевич С. Михайло Вербицький. "Життя і мистецтво", 1920, ч. 4–5
- 30.Людкевич С. Михайло Вербицький та українська суспільність // Діло (1934/162)
31. Людкевич С. Михайло Вербицький. – Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2015. – 264 с. – число 1-2 (15-16).
- 32.Максим'юк С. «Ще не вмерла Україна» у звукозаписах. "Українська музична газета", 1997, ч. 3
- 33.Михайло Вербицький і відродження української музичної культури в Галичині. Дрогобич, 1992
- 34.Михайло Вербицький. Симфонії: монографія / текст Лілії Назар-Шевчук; упорядкув. Руслана Косар. Чернівці: Букрек, 2018. 120 с.

35. Морева Е. А. Музыкальное произведение как вид дискурсивной практики : Дис. ... канд. искусствоведения. : 17.00.03 / НМАУ им. П. И. Чайковского. Київ, 2005. 255 с.
36. Левицький Й. Історія введення музикального пінія в Перемишлі.
37. Новакович М. Ювілейні роздуми про священика і композитора Михайла Вербицького. – Українська музика: науковий часопис ЛНМА ім. М. Лисенка. – Львів, 2015. – 264 с. – число 1-2 (15-16).
38. Осадця О. Матеріали до бібліографії писань про Михайла Вербмцького за роки незалежності. Українська музика: науковий часопис. 2016/2 (20), с. 131-140.
39. Пашук О. Національне відродження культури в Галичині у ХІХ столітті та європейський романтизм. Вісник Львівського університету. Серія: Філософські науки. 2005. Вип. 7. С. 110–121.
40. Пшеничний Д. Х. Аранжування для народних інструментів. Київ: Музична Україна, 1980. 117 с.
41. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
42. Сидоренко В. Галицька гітарна традиція ХІХ століття (виконавство та творчість). <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27600/03-Sydorenko.pdf>
43. Сидоренко В. Л. «Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України»: автореф. дис. ... кандидата мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2009, 18 с.
44. Сидоренко В. Збірка «Гітара № 16» М. Вербицького в контексті становлення жанрів камерної музики в Галичині. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Вип. 40, Кн. 10: Музичне виконавство. Київ: НМАУ, 2004. 274 с.
45. Сінкевич І. Х. Начало нотного пінія в Галицкой руси (Воспомінання старого священика) // Бесіда (1888/4). – С. 45–47.

- 46.Сюта Б. «Симфонії» Михайла Вербицького: видано вперше. URL: <http://mus.art.co.ua/symfonii-mykhayla-verbyts-koho-vydano-vpershe/> (дата звернення 20.04 2023)
47. «Чернівецька філармонія закриває сезон унікальним концертом». URL: <https://acc.cv.ua/news/chernivtsi/chernivecka-filarmoniya-zakrivaе-season-unikalnim-koncertom-30169> (дата звернення 20.03.2023)
- 48.Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури : Дисертація / Наук. Керівник М.Давидов. Київ, 2020. 245 с
49. Ясіновський Ю. Композиторська спадщина отця Михайла Вербицького в історичній ретроспекції: минуле, сучасне, майбутнє.

ДОДАТОК 1

переклади та аранжування для бандури і бандурних ансамблів, для фортепіано

Оксани Герасименко

Переклади для бандури соло:

- Вербицький М. Варіації
- Вербицький М. Тема з варіаціями
- Вербицький М. Угорські танці
- Вербицький М. Козак
- Вербицький М. Полька № 5
- Вербицький М. Полька № 23
- Вербицький М. Похідний Марш
-

Для голосу у супроводі бандури:

- Вербицький М. «Думка»
- Вербицький М. «Жито»
- Вербицький М. «Кася»
- Вербицький М. «Милий»
- Вербицький М. «Отдайте ми покой души»
- Вербицький М. «Пазя до Івана»
- Вербицький М. «Погулянка»
- Вербицький М./ І. Гушалевич «Чи я тебе, Олю» (пісня Анни з п'єси «Підгоряни»)
- Вербицький М./ І. Гушалевич «Чого лози похилились» (пісня Олі з п'єси «Підгоряни»)
- Вербицький М. / П. Чубинський «Ще не вмерла Україна»: для голосу у супроводі бандури (+ вокальне тріо у супроводі бандури)
-

Для ансамблів бандуристів:

- Вербицький М. Вальс № 3: для 3-х бандур
- Вербицький М. Угорські танці: для 2-х бандур

- Вербицький М. Козак: для 2-х бандур
- Вербицький М. Полька № 5: для 2-х бандур
- Вербицький М. Полька № 23: для 2-х бандур
- Вербицький М. Похідний Марш: для 2-х бандур
- Вербицький М. Симфонія № 10: для ансамблю бандуристів і флейти (у співавторстві з С. Дуридівкою)

Для бандури та гітари:

- Вербицький М. Козак
- Вербицький М. Полька № 5
- Вербицький М. Полька № 23
- Вербицький М. Похідний Марш (№ 1)

ДОДАТОК 2

Приклад 1

2

Симфонія Х

(для любезного Ореста Сінкевича)

Andantino

Violini I

Violini II

Violenze

Violoncelli e Violoni

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

17

25 **Allegro**

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

p

p

p

p

p

p

31

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

p

p

p

p

p

p

36

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

f

f

f

f

f

p

41

Vln. I *dolce*

Vln. II *p*

Vle. *p*

Vc. e Vln. *p*

46

Fl. I *p dolce*

Fl. II *p dolce*

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vle. *p*

Vc. e Vln. *p*

Приклад 4

Example 4 shows a musical score for measures 40 to 51. The score is for a string quartet and two flutes. The instruments are Fl. I, Fl. II, Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. e Vln. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 40 with a dynamic marking of *p* and a *dolce* instruction. The Flutes enter in measure 40 with a melodic line. The Violins and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Double Bass play a similar rhythmic pattern. The score continues through measure 51, where the dynamics remain *p*.

Приклад 5

Example 5 shows a musical score for measures 57 to 64. The score is for a string quartet and two flutes. The instruments are Fl. I, Fl. II, Vln. I, Vln. II, Vle., and Vc. e Vln. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 57 with a dynamic marking of *p*. The Flutes enter in measure 57 with a melodic line. The Violins and Viola play a rhythmic pattern of eighth notes. The Violoncello and Double Bass play a similar rhythmic pattern. The score continues through measure 64, where the dynamics remain *p*.

76

Fl. I

p

tr

tr

Vln. I

p

Vln. II

p

Vle.

p

Vc. e Vln.

p

84

Fl. I

p dolce

Fl. II

p dolce

Vln. I

p

Vln. II

p

Vle.

p

Vc. e Vln.

p

170

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

p

p

p

p

p

175

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

179

Fl. I

Fl. II

Vln. I

Vln. II

Vle.

Vc. e Vln.

ff

ff

ff

ff

ff

ff

Приклад 8

Andantino $\text{♩} = 120$

Bandura 1

Bandura 2

Bandura 3

Fl.

Bass IV

Приклад 9

Fl.

Bass IV

Симфонія Х

Fl.

21

2

3

Allegro

Allegro

p

p

B.P.

p

Bass IV

21

Приклад 10

21 2 Fl. **Allegro**

21 4 3 2 3 2 3 2 *p* **Allegro**

21 1 *p*

21 B.D. *p*

21 Class IV

27 Fl.

27 1 B.D. *p*

27 B.D. *p*

3 27 *p*

27 Class IV

33

Fl.

33

33

33

33

Bass IV

f

f

f

f

f

Div.

Div.

B.P.

Приклад 11

39

Fl.

39

39

39

39

Bass IV

4

3

p dolce

p

p

p

Gis

Gis

45

Fl.

45

45

45

45

Bass IV

5

p dolce

p dolce

p

p

p

p

Gis, Dis

Dis

Dis

Dis

45 Fl. *p dolce* 5

45 *p dolce* (Dis) 2 1

Gis, Dis *p*

45 (Dis) *p*

ass IV *p*

51 Fl. *p*

51 *p* (D)

2 4 (D)

51 (D)

ass IV

Detailed description: The musical score is for a Flute (Fl.) and Bassoon (ass IV) in D major. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 45 to 50, and the second system covers measures 51 to 56. The Flute part starts in measure 45 with a rest, then enters with a melodic line marked *p* and *dolce*. It includes a fingering of 5 in measure 45 and 2, 1 in measure 46. The Bassoon part also starts with a rest in measure 45, then enters with a melodic line marked *p* and *dolce*. It includes a fingering of 2, 1 in measure 46. Both parts have a dissonance (Dis) in measure 46. The second system starts in measure 51 with a melodic line marked *p*. The Bassoon part has a dissonance (Dis) in measure 51 and a D major chord (D) in measure 52. The Flute part has a D major chord (D) in measure 52. The Bassoon part has a D major chord (D) in measure 53. The Flute part has a D major chord (D) in measure 54. The Bassoon part has a D major chord (D) in measure 55. The Flute part has a D major chord (D) in measure 56. The Bassoon part has a D major chord (D) in measure 56.

Fl. 72

Bass IV 72

Fl. 77

Bass IV 77

Fl. 85

Bass IV 85

Приклад 14

FL

142

15

p

Bass IV

142

p

p

p

p

Fl.

147

147

147

147

Bass IV

p

p

This image shows a musical score for Flute (Fl.) and Bass IV, measures 147-152. The Flute part is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments (trills, grace notes) and rests. The Bass IV part is in bass clef with the same key signature. It consists of a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melodic line in the right hand. Dynamics include piano (*p*) markings. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black notation.