Міністерство культури і освіти України

Львівська національна музична академія імені М. Лисенка

Факультет оркестрових інструментів

Кафедра народних інструментів

БАНДУРНА ТРАНСКРИПЦІЯ КОНЦЕРТУ СОЛЬ-МІНОР ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ АНТОНІО ВІВАЛЬДІ: ІСТОРИЧНИЙ, КОМПОЗИЦІЙНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ

Виконала:

студентка IV курсу, спеціальності

025 ”Музичне мистецтво”

оркестрового факультету, кафедри

народних інструментів, зі профілізації

“бандура” денної форми навчання

КУПЧИНСЬКА СОФІЯ ЯРОСЛАВІВНА

Науковий керівник: кандидат мистецтвознавства,

доцент **НІКОЛЕНКО О.І.**

Львів – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП……3

РОЗДІЛ 1. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО……..……..6

1.1 Головні принципи будови інструментального концерту та concerto grosso……..9

1.2 Скрипкова музика А. Кореллі і А. Вівальді – вершина італійського інструментального мистецтва……10

1.3 Інструментальні традиції у творчості Г.Ф. Телемана, Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя……..……12

РОЗДІЛ 2. БАРОКОВІ ТВОРИ У ТРАНСКРИПЦІЇ ДЛЯ БАНДУРИ: ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ…..……..15

2.1 Концерт соль-мінор для скрипки з оркестром А. Вівальді…….18

2.2 Порівняльна характеристика оригінального тексту Концерту соль–мінор із перекладом для бандури…….……...….19

РОЗДІЛ 3. КОНЦЕРТ СОЛЬ-МІНОР ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ А. ВІВАЛЬДІ В БАНДУРНІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ……21

ВИСНОВКИ……..28

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ…….29

ВСТУП

В історії музичного мистецтва інструментальний концерт став однією із форм вираження естетичних ідей. Він вплинув на стилістичну спрямованість виконавства, збагатив засоби виразності та прийоми гри. У цьому жанрі особливою мірою втілюється багатогранний внутрішній світ людини, її настрої, почуття, що виражаються у колористичних засобах віртуозних прийомів.

На теперішній час репертуар бандуристів містить такі оригінальні зразки цього жанру, як: Концерт для бандури з оркестром М. Дремлюги (1987), шість концертів Ю. Олійника, такі як «Американський» (1992), «Романтичний» (1993), «Екзотичний» (1996-1999), «Трипільський» (1997), «Нове тисячоліття» (2007), «Антифонний» для двох бандур (2012); три концертіно К. М'яскова, Концерт Я. Лапинського (2000), Концерт для бандури та оркестру народних інструментів «Перебендя» А.Гайденка (2003), «Концерт-capriccio» В. Павліковського (2006), Концерт «Харківський» І.Гайденка (2007).

Проте, вагому нішу у бандурному репертуарі займають і переклади жанру концерту, зокрема скрипкові концерти А. Вівальді: два соль–мажорних концерти у перекладі В. Герасименка і С. Баштана, концерти соль–мінор і ля–мінор у перекладі В. Герасименка, «Тріо–концерт» у перекладі Л. Коханської, Концерт ля-мінор Й.С. Баха і Концерт Соль-мажор Й. Гайдна у перекладі О.Герасименко, Концерт до-мінор №10 Й. С. Баха – Б. Марчелло у перекладі С.Овчарової та Н. Хмель, Концерт для флейти й арфи з оркестром В.А.Моцарта у перекладі для двох бандур і оркестру квартету «Львів'янки», а також Концерт для чембало з оркестром Д.Бортнянського у перекладі О. Герасименко-Олійник.

Актуальність теми зумовлена важливим значенням перекладів високохудожніх зразків світової класики на формування виконавської майстерності бандуристів.

Виконання музики епохи Бароко і на сьогодні не втрачає великої популярності. Шедеври барокової музики захоплюють своєю вишуканістю, неповторністю, багатством поліфонічної палітри й контрастами. Ці відомі та маловідомі зразки світової класики не лише поповнюють бандурний репертуар, але й яскраво впливають на розвиток технічної майстерності, а саме: на розвиток внутрішнього слуху, відчуття ритму, на отримання навиків артикуляції, фразування. Тому так важливо, що провідні професори, педагоги, музиканти здійснили переклади барокових творів для бандури, цього милозвучного українського інструменту. Перекладу класичних творів зумовлює потреба збагачення бандурного репертуару. Наявність нових партитур стимулює виконавців до пошуків різноманітних виразових засобів та вдосконалення їх технічної майстерності в цілому.

Мета дослідження: здійснити грунтовний композиційний та виконавський аналізи першої частини Концерту соль-мінор для скрипки з оркестром А.Вівальді у перекладі для бандури.

Завдання:

1) окреслити зародження та становлення жанру «концерт» у світовій музиці;

2) здійснити огляд творчої спадщини Антоніо Вівальді;

3) проаналізувати виконавські труднощі досліджуваного Концерту та подати рекомендації щодо їх подолання.

Об’єктом дослідження є переклади творів класичного періоду для бандури як чинник збагачення репертуару бандуристів.

Предмет дослідження. Концерт соль-мінор для скрипки з оркестром Антоніо Вівальді (1 ч.) у перекладі для бандури і фортепіано.

Наукова новизна. Незважаючи на грунтовні праці, присвячені жанру перекладу для бандури, у роботі детально проаналізовано першу частину

Концерту соль-мінор для скрипки з оркестром Антоніо Вівальді та подані рекомендації щодо вирішення технічних й інтерпретаційних проблем.

Методологія. Основними методами, які використовуються у роботі є:

1) історичний; 2) аналітичний; 3) теоретичний.

Структура роботи. Бакалаврська робота складається зі вступу, трьох розділів з підрозділами, у яких поміщені нотні приклади, висновків і списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ КОНЦЕРТНІ ЖАНРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО БАРОКО

Бароковий стиль – це мистецький напрямок, що зародився в Італії та Іспанії в сер. XVI ст., а потім поширився на інші країни Європи і тривав до першої пол. XVIII ст. В Україні були особливо популярними у цьому стилі партесні концерти і поезія Г. Сковороди.

Найяскравіше Бароко проявило себе в архітектурі. Архітектори, скульптори, живописці створювали фантастичний штучний світ. Музика епохи Бароко звучала в храмах , вишуканих палацах, театрах з багатим інтер'єром і розписами зображень біблійних розповідей. XVII ст. називають «золотою добою» європейського театру. На стінах палаців зображувались портрети королів, князів,гетьманів. Визначний архітектор Б.Ф. Растреллі створив Андріївську церкву і Маріїнівський палац у м. Києві. Церква св. Юрія – яскравий зразок епохи Бароко у м. Львові.

Українське Бароко або Козацьке Бароко-мистецький стиль, що був поширений на українських землях Війська Запорозького у XVII-XVIII. Виник внаслідок поєднання місцевих архітектурних традицій та європейського Бароко. Меценатами українського Бароко є І. Мазепа, Б. Хмельницький, митрополит П.Могила.

Своєрідними рисами епохи Бароко є:

1) Барвистий стиль, який повинен захопити слухача або читача;

2) Глибокий трагізм, драматичне світосприйняття;

3) Людина не може боротися з дійсністю, вона є невеликою піщинкою у цьому жорстокому світі;

4) Настрої песимізму, розчарування;

5) Поєднання релігійних і світських мотивів;

6) Всемогутність долі і випадку;

7) Швидкоплинність людського життя, популярною була теза, що людина прийшла на цей світ, щоб «здати іспит»;

8) Тяжіння до контрастів, в музиці характерні форте – піано, піано – форте, солісти протиставляються всій групі виконавців;

9) Мінливість, велика роль поліфонії і ускладнена форма;

10) Поєднання божественного і світського. Думки людини спрямовані до Бога, а кожна особистість вважається найдосконалішим його творінням, яка в цьому земному житті може надіятися лише на Бога.

Невипадково композитори епохи Бароко здебільшого були священиками, органістами чи глибоко релігійними особистостями. В музиці яскравими представниками епохи були Антоніо Лучіо Вівальді, Йоганн Себастьян Бах і Георг Фрідріх Гендель.

В епоху Бароко народжуються національні мистецькі школи, для яких характерна пишність і декоративність. Музична культура вражає багатством жанрів, форм, а також різноманітними ансамблями. У цей час популярними були різні інструменти. В Німеччині – орган; у Франції – клавесин; в Англії – верджіналь; в Італії – скрипка. В цю епоху в Україні дуже популярним серед аристократів був торбан, на якому грали гетьмани П.Дорошенко та І. Мазепа. У середовищі простого народу побутувала кобза. Під час мес в німецьких храмах звучав орган , а після богослужінь храми перетворювалися в концертні зали, де лунали високохудожні зразки світової класики.

Для італійців улюбленим інструментом була скрипка. Спочатку вона була суто народним інструментом, який звучав на площах, по селах, на народних гуляннях. Згодом, скрипка переходить в аристократичні салони з вишуканим бароковим декором. Звучала вона і в церквах після богослужінь. Тонко

передаючи усі нюанси душевних переживань людини, на концертній арені скрипка очолює сім'ю скрипкових інструментів.

Уже в епоху Бароко народжуються різні форми написання інструментальних творів. Серед танцювальних форм відомою була **танцювальна сюїта** (з франц. – послідовність). У ній в циклічному порядку розміщені різні контрастні п'єси: сувора та помірна алеманда, швидка або помірно швидка куранта, повільна сарабанда і стрімка жига.

Для органу композитори писали **партити** – варіації, в основі яких лежали німецькі хоральні мелодії або ж танцювальні п'єси.

В епоху Бароко відомим жанром була **прелюдія.** Вона захоплювала композиторів своєю довільною формою, не сковуючи авторів певними рамками. Переважно прелюдією був вступ до творів більш великої форми.

Найбільш розвиненою формою поліфонічної музики була **фуга**, в основіякої лежала тема, яка імітаційно проводилася у всіх голосах (2–4 голоси).

Віртуозною музичною п'єсою була **токата**, яка виконувалася у швидкому темпі, з гострою ритмікою та імпровізаційним аспектом.

Основним жанром сольної або камерно-ансамблевої інструментальної музики вважалася **соната**. Композитори творили два типи сонат: sonata da chiesa (церковна) і sonata da camera (світська), які складалися від одної до п'яти частин. Найбільш поширеною була циклічна соната з чотирьох частин: 1 частина – імітаційна, 2 і 4 частини -– фуги, 3 частина – гомофонна.

1.1 Головні принципи будови інструментального концерту та concerto grosso

Форма **concerto grosso** виникла з поєднання традицій церковної музики і світської. Церковна музика XVI ст. вплинула на цей жанр своїм багатоголосним хоровим співом з інструментальним супроводом, а також вплинула й рання тріо-соната, де проводили мелодію дві скрипки в супроводі basso continuo.

Спочатку існувало два різновиди concerto grosso – concerto da chiesa (церковний концерт) і concerto da camera (камерний концерт). В concerto da ciesa було чергування повільних і швидких поліфонічних частин, а concerto da camera мала структуру подібну до сюїти, починалася традиційною прелюдією , а далі йшли різні танцювальні жанри. Найголовнішою особливістю жанру concerto grosso було змагання між солістом чи групою солістів і камерним оркестром. Цікаво, що в епоху Бароко оркестр був камерний і здебільшого струнний. Складався concerto grosso з чотирьох – п'яти частин, які контрастували між собою (повільно – швидко). Творцем цього жанру є Арканджело Кореллі.

Уперше риси **інструментального концерту** помітили у А. Страделлі, у творах якого було явне розходження між групою, що концертує (concertino) і всіма виконавцями (concerto grosso). Цікаво, що трьохчастинна побудова концертів (швидко-повільно-швидко) появилася у композитора А. Вівальді. Цю форму використовував його вчитель А. Кореллі , а також Й.С. Бах і Г. Ф. Гендель.

Отже, традиційний концерт епохи Бароко складався з трьох частин. Згодом, цю форму використовували творці фортепіанних концертів. До речі, в основі швидкої частини могли лежати одна або дві теми. Головна тема повторювалася декілька разів у незмінному вигляді , як рефрен–ритурнель, і добре запам'ятовувалася.

В епоху Бароко був дуже вишуканий камерний оркестр – в основному провідну роль відігравали струнні інструменти: віоли, барокова гітара, барокова скрипка, віолончель, контрабас, а також дерев'яні духові інструменти: гобой, кларнет, флейти, фагот. Спочатку фунцію basso continuo відігравала лютня, а пізніше клавесин.

1.2. Скрипкова музика А. Кореллі і А. Вівальді – вершина італійського інструментального мистецтва

Найбільш відомим композитором в Італії був **Арканджело Кореллі (1653-1715)**. Сучасники вважали його творчість божественною. Він є творцем досконалих по своїй формі творів. У 17 років його приймають до Болонської філармонійної академії. Потім живе і працює в Римі до кінця життя. В Римі композитор - відомий скрипаль, і пише твори в основному для цього інструмента, де і проявляється його самобутність і новаторство.

Дуже вагомо, що вперше в історії скрипкового мистецтва був виданий збірник сонат для соло скрипки і basso continuo, а вже після смерті композитора опубліковано збірку його concerto grosso. А. Кореллі вказав шлях майбутнім скрипковим концертам, по якому згодом крокували такі творці скрипкового мистецтва, як Антоніо Вівальді, Джузеппе Тартіні, П'єтро Локателлі.

Творчість А. Кореллі протікала у двох руслах–церковному і світському. Це невипадково, адже його меценатами були римські кардинали, а також шведська королева. У творчості митця поєдналася церковна поліфонічна музика із світським гомофонно-гармонічним викладом, і все це він передає через призму особистого сприйняття. А. Кореллі був блискучим виконавцем своїх творів і не тільки. Він сприймав тріо-сонату епохи Бароко наче віртуозний концертний твір. Для скрипкових концертів А. Кореллі притаманна кантиленність, а також строгість і молитовність. Це невипадково, адже його юність проходила в місті Болоньї, де було багато церков і монастирів.

Найвидатнішим учнем А. Кореллі був **Антоніо Вівальді (1678–1741)**– композитор, який вніс вагомий вклад у різні області музичного мистецтва, але найбільше відзначився в царині інструментального скрипкового концерту. Власне тому його вважають творцем цього жанру. Водночас, він є майстером ансамблево-оркестрового концерту – concerto grosso. Ніхто з композиторів не перевершив його в кількості написаних ним цих високохудожніх зразків жанру концерту.

Митець навчався в духовній семінарії, де опановував гру на скрипці. Він був дуже хворобливою людиною. У 25 років Вівальді став священиком, але брати участь у великих месах не міг, адже мав бронхіальну астму. 40 років він викладав скрипку в консерваторії Венеції. У цей час в Італії консерваторіями називали сиротинці для бідних талановитих дітей, де їх вчили співу і гри на скрипці. Для своїх талановитих учнів А. Вівальді написав 4 концерти, які постійно виконувалися, та й на сьогодні не втрачають своєї популярності.

Вплив на його творчість мало саме місто Венеція, з його карнавалами, забавами. Італійська народна музика суттєво вплинула на творчість А.Вівальді. Твори композитора звучали по всій Європі, особливо в Австрії і Німеччині. Ними захоплювалися, люди купували партитури дуже дешево, а потім їх продавали за шалені гроші. Через те, митець помер у скруті у Відні і похований як і Моцарт у могилі для бездомних.

Творча спадщина Антоніо Вівальді налічує понад 500 концертів: 49 concerto grosso, 32 концерти для 3-х і більше інструментів з супроводом струнного оркестру та basso continuo, 44 концерти для струнного оркестру і basso continuo, 352 концерти для одного інструмента з супроводом струнного оркестру або basso continuo. Також митець є автором опер, симфоній, кантат, сонат і серенад. На жаль, його твори забули на 150 років, і лише в XX ст. шедеври А. Вівальді знову зазвучали на концертних аренах.

Творчість А. Вівальді вплинула на композиторів майбутніх поколінь. Програмність циклу «Пори року» мала вплив на композиторів-романтиків, наприклад, на програмний симфонізм Г. Берліоза в його «Фантастичній симфонії». Автор детально розказує про свій задум твору, навіть вказує на зображальність, так як це зробив А. Вівальді у своїх «Порах року». Цей цикл – яскравий зразок раннього програмного симфонізму. На мою думку, його філософська концепція близька до філософського кредо Ф. Ліста, що «життя це є прелюдія до святкової кінцівки – смерті, і до продовження життя в іншому

вимірі» [1]. Тому в «Порах року» є світле завершення циклу, як і в симфонічній поемі «Прелюди» Ф. Ліста.

Між творчістю А. Кореллі і його учнем А. Вівальді є велика різниця. А.Кореллі – більш стриманий митець і його творчість нагадує мистецтво Ф.Шуберта, а А. Вівальді, незважаючи на те, що був священиком, творець більш світлих композицій, які нагадують твори Моцарта.

1.3. Інструментальні традиції у творчості Й.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф.Телемана

Продовжувачем традиції скрипкових концертів А. Кореллі і А. Вівальді є **Йоганн Себастьян Бах.** Його улюбленим інструментом був орган, для нього він написав славетну «Токату і фугу», звучання якої начебто заповнює звуками органу весь світ. Як відомо, Й.С. Бах є творцем класичної фуги та написав 2 томи ДТК.

Цікаво, що композитор не писав опер, але чудові мелодії, які наповнювали його внутрішній світ, він передав засобами скрипкового мистецтва. Йому належать 2 концерти для однієї скрипки і струнного оркестру і 1 концерт для двох скрипокі струнних. Ці концерти мають таку ж форму як і в А. Кореллі та А. Вівальді. Також Й.С. Бах – автор відомих «Бранденбурзьких концертів». Хоч за побудовою вони і нагадують італійські концерти, але, водночас, вражають своєю новизною, неповторністю та типовим бахівським мелодизмом і кантиленністю. Також в його концертах наявна більша кількість інструментів, ніж в італійських композиторів.

За життя композитора кожну партію виконував один інструмент, але Й.С.Бах писав для майбутніх поколінь, і тепер його «Бранденбурзькі концерти» виконуються більш розширеним складом оркестру.

Цікавим фактом є те, що безсмертні концерти для скрипки А. Вівальді перекладав геніальний Бах. Серед таких: «Concerto for Four Violins and Violoncello», «Strings and Continuo» (RV 580).

У репертуарі бандуриста є такі твори композитора, як: Маленькі органні прелюдії До-мажор, соль-мінор і мі-мінор у перекладі С. Баштана, Маленька органна прелюдія і фуга Соль-мажор у перекладі Л. Посікіри, Маленькі органні прелюдії та фуги Сі-бемоль-мажор і ля-мінор у перекладі Л. Коханської; Прелюдія ре-мінор для бандури і фортепіано, Прелюдія №1 з ДТК, Концерт ля-мінор для скрипки з оркестром, у перекладі О.Герасименко, Мотет «Ісус – моя радість» BWV 227 No.3 у перекладі О.Ніколенко; Прелюдія і фуга Фа-дієз мажор з 1тому ДТК у перекладі Д.Губ′яка та інші.

У композитора епохи Бароко **Георга Фрідріха Генделя** головними жанрами творчості були опери й ораторії. Саме вони вплинули на його інструментальну творчість. Музикознавці вказують на взаємопроникнення елементів фуг в ораторії і навпаки: кантиленні арії опер митця впливали на його інструментальну музику. Г.Ф. Гендель писав для органу, клавіру, але велику роль відіграють оркестрові твори, камерна музика (сонати і тріо для скрипок, гобоя, флейти).

Найбільшу славу митцеві принесли його концерти grosso. Це були світські твори, які ніколи не виконувалися в церкві. Ці концерти складалися здебільшого з 5 частин, але цікаво, що зустрічалися цикли з 8 частин! У концертах grosso Г.Ф.Генделя, на відміну від Й.С. Баха, є танцювальні частини: алеманда, жига, менует, мюзет, полонез, сарабанда.

Композитор, зазвичай, не дотримувався певної послідовності частин. Йому було байдуже в якій частині використовувати той чи інший танець. Не звертав він уваги й на темпову послідовність. Все залежало від творчого натхнення митця. Проте, Г.Ф. Гендель починав свої концерти урочистим вступом, в них мала бути поліфонічна фуга і танці, які зображали святкові миттєвості.

З успіхом виконуються на бандурі такі твори Генделя, як: Концерт Сі-бемоль мажор для арфи з оркестром у перекладі С. Баштана; Сонати До-мажор і у перекладі Л. Посікіри; Маленькі фуги №4, №6, Largo і Allegro

(фуга) з сюїти №6 фа-дієз мінор, Фуга Сі-бемоль мажор, Алеманда і Куранта з Сюїти соль-мінор, Жига з Сюїти Соль-мажор, Фантазія До-мажор; «Ларгето» у перекладі С.Овчарової та ін

Головні принципи творчості А. Кореллі, А. Вівальді, Й.С. Баха, Г.Ф.Генделя втілив ще один німецький композитор **Георг Філіпп Телеман** – митець надзвичайно продуктивний, який написав безліч творів для камерного оркестру, сольних інструментів, зокрема для скрипки. У його творчості звучать мотиви пісень різних народів-турецькі, російські, португальські. Композитор писав 47 концертів для різних інструментів з оркестром, а також оркестрові сюїти.

Можна почути у виконанні на бандурі такі композиції Г.Ф. Телемана, як: Соната для гобоя та Basso continuo соль мінор у перекладі М. Березуцької, «Буре» у перекладі С. Овчарової; Сюїта для флейти, скрипки і basso continue у перекладі О.Ніколенко.

Музика епохи бароко мала вплив і на українських композиторів. Максим Березовський під час навчання в Болонській академії написав «Сонату для скрипки і клавесину» в тричастинній формі (швидка–повільна–швидка). Манускрипт цієї Сонати знаходиться в Національній бібліотеці у Парижі. Переклад цього твору для бандури та фортепіано є у двох редакціях (С.Баштана і О.Герасименко). Неземною красою зачаровує мелодизм кантиленної другої частини.

Творчість композиторів епохи Бароко надзвичайно вишукана та високохудожня. Особливе місце в ній відігравала скрипка, інструмент епохи Бароко з його неповторним тембром, який глибоко проймав душу і передавав різнобарвну амплітуду душевних переживань людини.

РОЗДІЛ 2

БАРОКОВІ ТВОРИ У ТРАНСКРИПЦІЇ ДЛЯ БАНДУРИ: ДО ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ

В Італії скрипка спочатку була суто народним інструментом, але після вдосконалення її такими майстрами як Антоніо Страдіварі, Ніколо Аматі й Джузеппе Гварнері, вона почала звучати в аристократичних салонах і в церквах.

Скрипка відіграла значну роль у становленні інструментального концерту зайняла провідне місце серед інших струнних інструментів. Експресивні якості скрипки як інструмента, що має незвичайно виразні кантиленні особливості, зумовили розвиток інструментальної мелодії «великого дихання». Широкі технічні можливості сприяли появі й розквіту інструментальної віртуозності. Спочатку інструментальні концерти писалися для невеликих груп виконавців.

Отже, таке музикування можна вважати камерним, адже в таких умовах сольне виконавство на скрипці відбувалося в межах ансамблевої гри.

У подальшому, цей інструмент стає домінуючим і народжується Концерт для скрипки з оркестром, а творцем цього концерту є Антоніо Вівальді. Для його скрипкових концертів характерний не тільки вільний розвиток оркестрової фактури, а й чіткість виділення концертного соло – головної партії соліста, що виконувалася з віртуозним розмахом.

Вже першими скрипковими концертами митця захоплюються його сучасники. Ось що пише визначний німецький композитор і теоретик Квенц : «Мені довелося в 1914р. вперше почути скрипкові концерти Вівальді. Вони справили на мене, як зовсім новий на той час вид музичних п’єс, неабияке враження. Я не пропустив нагоди зібрати з них значний запас. Чудові ритурнелі Вівальді стали мені згодом хорошим зразком» [15, с.92]

Провідним інструментом італійців в епоху Бароко була скрипка, таку ж роль для українців в цей період відігравала кобза, а далі бандура. В середовищі

гетьманів популярним був інструмент торбан, на якому грали П. Дорошенко, Б. Хмельницький та І. Мазепа. До речі, їхні інструменти зберігаються у Варшаві і в Москві.

На жаль, українці ніколи не мали своєї держави, тому завжди руйнувалися українська мова, пісня, а також носії української культури. Особливо переслідувалися кобзарі в умовах царської Росії, а в Радянський час в Харкові відбувся з'їзд бандуристів, після якого більшість з них були арештовані, розстріляні або вислані в Сибір.

У цих умовах не могло бути концертів для бандури, тому музиканти XX і початку XXI ст роблять переклади для цього інструменту. Перші переклади здійснив Василь Ємець, який проживав на Кубані, захоплювався грою на бандурі, вдосконалював цей інструмент, був відомим диригентом, організатором Капели бандуристів. Зокрема, здійснював переклади для бандури і Гнат Хоткевич – бандурист, письменник, жертва сталінських репресій.

Особливо захоплювалася бандурою українська еліта в другій половині XIX ст. Цей інструмент пропагував Микола Лисенко і його друзі, які високо цінували гру на музичному інструменті Остапа Вересая. Ось, що писала про кобзу і бандуру Олена Пчілка: «А кобза заслугує на те, щоб її взяли живіщі руки, більше тямущі, ніж руки убогого діда-сліпця. Інструмент се такий гарний, дзвінкий і розмаітний, з тими своїми струнами, та приструнками. Чого-ж могла ожить якась злиденна балалайка, що при своєму убогому складу уявляється однак раз–у–раз навіть на концертах, розпросторившись тепер у цілі хори «балалаєчників»? Кобза, бандура має далеко більше права на послухання її, на розповсюдження, – яко струмент далеко багатший музичними засобами» [9,с.11].

У зв'язку з тим, що в умовах Царської Росії і Радянського Союзу бандуристи були репресовані і звучання інструмента було часто заборонене, ми маємо незначну кількість репертуару для бандури. Тому переклади творів світової спадщини є дуже вагомі і на сучасному етапі. А удосконалена

конструкція бандури цілком дозволяє виконати ці композиції на належному художньому рівні.

Тарас Яницький у своїх дослідженнях підкреслює: «Наявність нового репертуару стимулює до пошуків нових виражальних засобів, суміжних з іншими інструментами, що збагачує арсенал бандурних виражальних засобів. Цей процес дає змогу наблизити бандурне виконавство або часто й зрівняти його з виконавством на класичних інструментах – фортепіано, скрипці, арфі та інших» [16].

Найбільш репертуарними є такі переклади епохи Бароко, як:

– Маленькі органні прелюдії і фуги До-мажор, e–moll та g-moll Й.С.Баха, Соната Фа-мажор (2 ч). Д. Бортнянського (переклад С. Баштана).

– Концерти ля-мінор і соль-мінор для скрипки з оркестром А.Вівальді (переклад В. Герасименка)

– Маленька органна прелюдія і фуга Соль мажор Й. С. Баха, сонати Д. Чімарози, Д. Скарлатті, Г. Ф. Генделя, Дж. Тартіні, Д. Кампаньйолі (переклад Л. Посікіри);

– «Тріо-концерт g–moll per Liuto (Chitarra), Violino e Violoncello (F.XVI, № 4) А. Вівальді, Маленькі прелюдії і фуги a–moll та B-dur Й.С.Баха (переклад Л. Коханської.

– Камерна соната ля-мінор А. Верачіні, Соната соль-мінор Ф.М. Верачіні, «Прелюдія №1» з ДТК, Концерт ля-мінор для скрипки з орк. Й.С.Баха, Маленькі фуги №4, №6, Largo і Allegro (фуга) з сюїти №6 фа-дієз мінор Г.Ф.Генделя (переклад О. Герасименко).

– Й. С. Бах-Б. Марчелло «Концерт для клавіру №10 до мінор» (переклад В.Овчарової).

2.1. Концерт соль-мінор для скрипки з оркестром» А. Вівальді у перекладі для бандури і фортепіано Василя Герасименка

У творчості А. Вівальді народжується трьохчастинний цикл, де перші і третя частини – швидкі, насичені концертною віртуозністю, а друга частина – повільна, співуча, кантиленна: **Allegro-Largo-Allegro**. Цим контрастом підкреслюється концертний блиск твору і швидкий рух крайніх частин циклу.

У цьому тричастинному циклі, як і в пізніших концертах Вівальді, велика роль приділяється **першій частині Allegro**. Характерною особливістю «Концерту соль-мінор» є контраст між оркестром і сольною партією скрипки. Основна тема в концерті проходить в оркестрі. Соліст часто перехоплює тему в оркестру, надаючи їй подальший розвиток або супроводжує оркестрову партію пасажними фігураціями. Отже, цей діалог між оркестром і сольною партією є основним принципом побудови першої частини. Партія скрипки неодноразово повторюється в оркестрі. Вона слугує своєрідним ритурнелем. То ж ми можемо побачити в даній частині риси рондовидності. Водночас побудова має риси трьохчастинності А-В-А1, де третя частина дещо видозмінена. У цій частині композитор використовує секвенції й різні види фігурацій.

У ній присутня тема-образ із замкнутою восьмитактною побудовою, яка в подальшому своєму розвитку містить 27 тактів і є ритурнелем. Ця тема швидка, рухлива і ,водночас, наспівна. Для фактури характерні ознаки контрасту оркестрового tutti і solo ,а також появі ритурнеля і епізодів.

Друга частина «Концерту соль-мінор» **Largo** є кантиленною, ліричною, протяжною і нагадує оперні арії. Скрипка тут використовується як інструмент, що виконує вокальну виразність кантилени, в ній наявна мелізматика. Їй доручено весь мелодичний матеріал частини, а роль оркестру зводиться до акомпанементу.

Третя частина – прозоре, світле **Allegro**. Оркестр активно підтримує соліста й інколи веде з ним своєрідний діалог і закінчує соль–мінорний концерт консонансним співзвуччям.

2.2. Порівняльна характеристика оригінального тексту Концерту соль–мінор із перекладом для бандури та фортепіано

Перша частина Концерту соль-мінор для скрипки з оркестром міцно увійшла у концертний репертуар бандуристів. Майстерний переклад В.Герасименка зберігає образний зміст твору, близький до оригіналу і глибоко проникає в його смислову сферу. Автор враховує специфіку бандури й акцентує увагу на артикуляції (чергуванню штрихів legato, non legato, staccato).

Бандура як інструмент розкриває нові художні можливості даного концерту, зокрема надає йому ще більшої наспівності і дзвінкості звучання. Василь Герасименко здійснює переклад для бандури, використовуючи амплітуду можливостей цього інструменту, враховуючи діапазон бандури і зручність виконання. Дуже вагомим є те, що тут збережені спільні можливості двох інструментів–скрипки і бандури, при використанні кантиленних, а також моторних,швидких частин твору. Зберігаючи бароковий стиль твору з його вишуканою витонченістю, автор перекладу влучно передає контрасти між гармонічною фактурою оркестру і солюючою скрипкою, а також зберігає інтонаційно–ладову єдність мелодій, гнучку й чітку метро–ритмічну структуру, й фактуру. Цікаво, що в бандурній транскрипції текст оновлюється, отримує нові риси, зокрема дзвінкіше й тембрально–насиченіше звучання. Тобто бандура розкриває нові можливості концерту.

Автор перекладу враховує технічні особливості бандури: використовується гра як подвійними нотами, так і акордова фактура. Слід підкреслити в даному концерті наявність бісерної техніки, яка яскраво розкриває технічну підкованість виконавця. У таких місцях особливою мірою слід приділити увагу зручній аплікатурі.

Отже, переклади творів з інших інструментів на бандуру є дуже цінними для бандуристів–виконавців, збагачують їх естетичне розуміння творчості українських чи зарубіжних композиторів, формують їхню виконавську майстерність і глибоке розуміння того чи іншого стилю, а в даному випадку

епохи Бароко. При чому у виконавця і слухача народжується своє неповторне музичне мислення. Ось що вказує Т. Яницький про це у своїй статті: « Музичне мислення, яке включає в себе створення, виконання, сприйняття та в даному разі транскрипцію-перекладення, зокрема, базується на інтонаційній природі слухових уявлень. Розуміння цих засад мислення, як певного комплексу у перекладенні,сприятиме його художній вартості» [17].

РОЗДІЛ 3

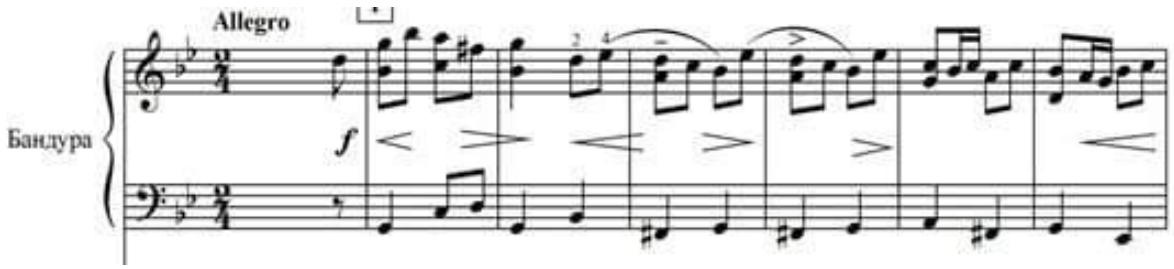
КОНЦЕРТ СОЛЬ– МІНОР А. ВІВАЛЬДІ В БАНДУРНІЙ ТРАНСКРИПЦІЇ: КОМПОЗИЦІЙНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АНАЛІЗ

Музика, як мова почуттів, ґрунтується на широкому спектрі людських переживань. Її змістом є почуття, мрії , надії, сподівання чи розчарування.

Художньо-образний зміст Концерту соль– мінор А. Вівальді співзвучний із долі самого митця. Він – геніальний, креативний композитор-новатор, але живе у бідності, він-–священик, а не має права відправляти меси, він–віртуоз–музикант, який виступає на найбільш вишуканих сценах, а живе в скромній оселі, він-педагог, який міг працювати в найпрестижніших мистецьких закладах, а викладає майже все своє життя в притулку для дітей–сиріт, для яких пише свої скрипкові твори.

Перша частина Концерту соль – мінор А. Вівальді написана у старовинній трьохчастинній формі **А-В-А1**. У даному концерті перша частина сприймається як швидка, енергійна, напориста, сповнена енергії. У цьому творі дана частина є найбільш вагомою, можна вважати її домінуючою. Значне місце в першій частині концерту відіграє інтонація, яка передає емоційний стан особистості, сповнена динаміки, руху, схвильованості, беззупинної енергії. Завдяки повторенню ритурнелю, його інтонаційності, створюється цілісна музична форма. Через друге, третє і четверте його повторення будується своєрідна «інтонаційна модель».

Тема-зерно, яка складається з 8 тактів (1–8т),



передає головну думку і в подальшому розвивається до 28 такту, завершується тонікою. Отже, це – **ритурнель**, який складається з двох періодів (8+6+8+6т) . У своєму розвитку цей художній образ набуває нового тонального, регістрового, тембрального забарвлення. Вже в ритурнелі сформувався типово бароковий інтонаційний стиль.

Спочатку мелодика рухається інтервалами, які повинні виконуватися чітко, напористо, енергійно, зберігаючи темп Allegro, що створює доволі моторний музичний матеріал. З 15 т. ритурнелю мелодія стає більш наспівною, м'якою, повинна виконуватися кантиленно, але зберігаючи характер ритурнелю.

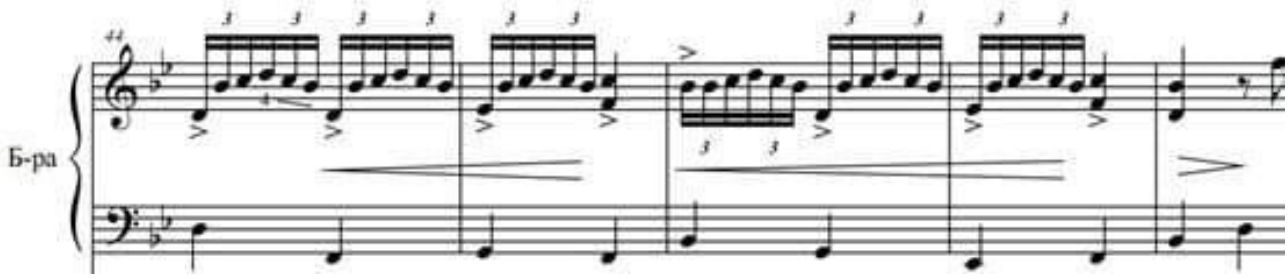
Бандурист у даному відрізку має звернути увагу на плавне голосоведення, добре інтонувати мелодію, ведучи на одному диханні мелодичну лінію правою рукою. У цьому місці бандура має «проспівати» мелодію, наче вокаліст оперну арію, а це можна досягнути звільненою рукою і максимально зібраними пальцями. Динаміка тут контрастна: crescendo чергується з diminuendo і навпаки. Щоб досягнути активного, чіткого звучання на бандурі, виконавець повинен звернути увагу на акценти (23-25т).

Епізод а1(28–48тт.) оснований на розробці матеріалу головної теми і проходить в тональності соль–мінор. Він суттєво видозмінюється і переданий в різних аспектах. Тут мелодія починається з piano і проводиться ніжно, делікатно (dolce).

Завданням виконавця–бандуриста є провести цю інтермедію дуже легко та наспівно. Виконавець повинен досягнути педального звучання, і тому все більше потрібно прислухатися до внутрішнього голосу щоб не перервати музичну лінію. У даній інтермедії велика роль приділяється бандурі–соло. Можна відчути певний діалог між голосами, що так характерно для цієї епохи. Особливу увагу треба приділити бісерній техніці і при тому виконати її на legato, що створює певну складність при виконанні, де кисть має бути максимально звільнена, але при цьому зібрана. В основі інтермедії закладені

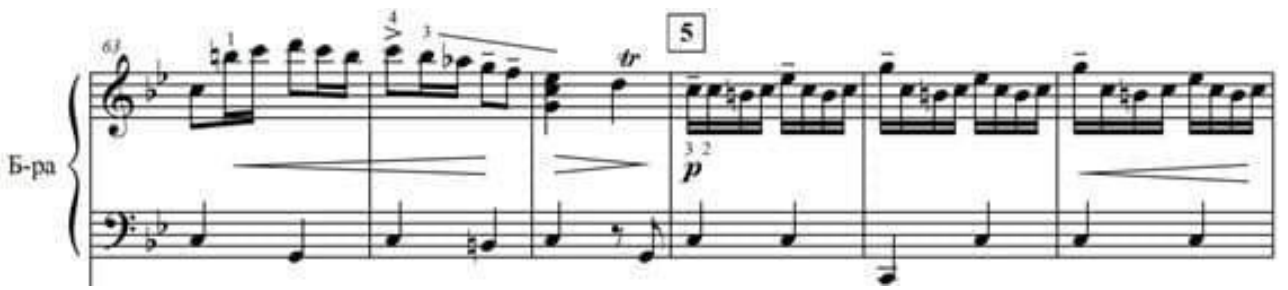
динамічні злети і падіння. В 40т. з'являються трелі, доволі важкі для виконання, адже ця частина є швидкою, а бандурист повинен виконати їх максимально легко і невимушено, не втрачаючи темпу і характеру. Виконавець має більше попрацювати над цими тактами.

У 42-47тт. – складні ритмічні фігурації, які повинні бути виконані широко (на largamente). У цих тактах ми звертаємо увагу на ритмічну чіткість мелодії, яку виконуємо першим пальцем і, водночас, чітко артикулюємо й інтонуємо завершальні звуки кожної фрази.



З 49т. знову звучить **ритурнель**, але вже в тональності сі-бемоль мажор. Він містить вже меншу кількість тактів і є видозміненим. В 55т модулює в до–мінор. В бандурному виконанні він не становить значних труднощів. В 60 і 65 тактах є трелі, але в тому випадку їх легко виконувати , адже тривалості є четвертними. У 61т. є акорд на половинній ноті, на якому не можна перервати мелодичну лінію, необхідно внутрішньо проінтонувати його і плавно перевести до фінального завершення думки.

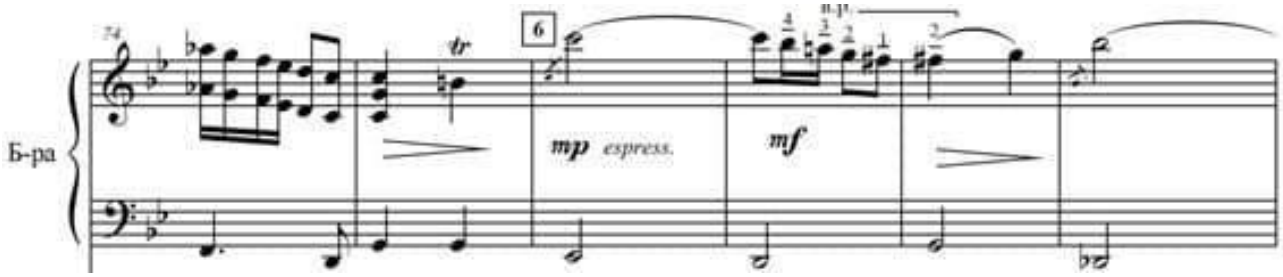
Епізод а2 (з 66т.) починається десятитактовим періодом у до –мінорі.



Тут мелодія рухається моторно, легко (leggiero) і має хвилеподібний візерунок.

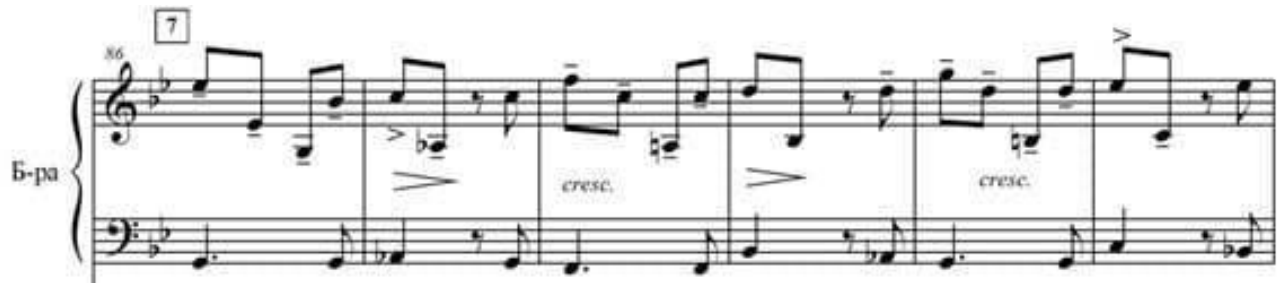
Бандурист у даному відрізку особливу увагу приділяє четвертому пальцю, який веде мелодичну лінію. Він повинен внутрішнім слухом пропульсувати дрібні ноти і плавно підвести до наступної музичної побудови.

Серединний розділ В відкриває новий розробковий матеріал – **епізод b1** (76-85т), який починається соль– мінором.



Виконавець має заграти цей епізод на espressivo – яскраво і виразно. Тут є альтеровані ноти, які можуть становити певні труднощі при виконанні, їх треба заграти максимально легко і витончено. У 82т. потрібно звернути увагу на низхідний пасаж, який бандурист повинен провести на одному диханні, внутрішньо інтонуючи його догори та не перериваючи музичну лінію.

Далі йде велика музична побудова, яка базується на тематичному матеріалі головного **ритурнелю** (86–96тт.), але в дзеркальному проведенні й суттєво видозміненого головного тематичного матеріалу.



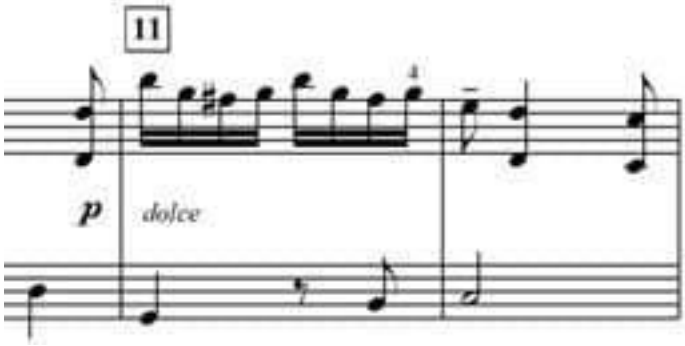
Цей ритурнель значно видозмінюється, мелодія рухається скачками, але бандурист повинен провести її плавно, поступово наростаючи в динаміці. В останніх тактах йде poco allargando, яким ми повинні підвести до проведення наступної частини ритурнелю (97-114тт.). Спочатку він проходить в мі –бемоль мажорі, а потім постійно відхиляється і мажорні й мінорні тональності, тому появляються нові знаки альтерації, з якими бандурист не буде мати зайвих труднощів, адже тут можна використати перемикачі. Водночас, в цьому ритурнелі є декілька тактів, які треба більше технічно опрацювати. 111–114тт. вимагають більшої уваги, тому що виконавець має провести мелодію максимально проникливо, вишукано і ніжно (dolce) на legato.

Епізод b2 (115–139тт.) починається в ре мінорі моторними шістнадцятими нотами. Цей активний образ в 120 т трансформується в ніжний і делікатний.

Бандурист в даному епізоді повинен виконати всі вказані динамічні відтінки, враховуючи різкі контрасти, адже вони є характерною особливістю епохи Бароко. У цій інтермедії динамічні відтінки відіграють особливо значну роль. У цьому мелодичному відрізку головною вимогою для виконавця є внутрішнє інтонування та чіткий рахунок. В останніх тактах епізоду – molto ritenuto, яке підсумовує головну музичну думку даного епізоду. Це є завершенням серединного розділу В.

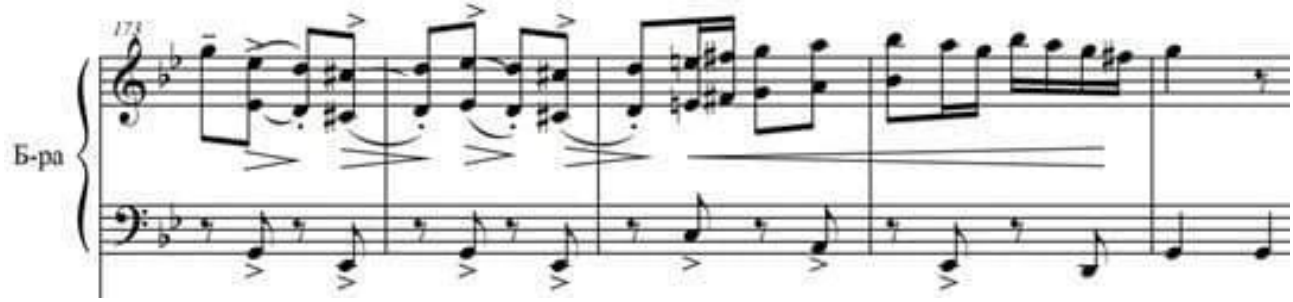
Завершальний розділ А1 відкриває ритурнель в ре мінорі на форте. В бандурному перекладі професор В. Герасименко подає головну мелодію в октавному проведенні. Оскільки звучання скрипки більш насичене, ніж бандурне, октавність певною мірою компенсує недостатність сили звучання. Перші 4 такти проходять в тональності домінанти, а дальше йде повернення в основну тональність соль–мінор. Особливу увагу виконавець повинен приділити октавному проведенню теми, заграти її особливо яскраво і при тому не форсувати звук і тоді тема звучатиме в гарному тембрі.

З 158 т починається **розробковий епізод** головного ритурнелю.



Він звучить в основній тональності. Виконавець повинен артикуляційно «виспівати» дрібні ноти, зберегти основний темп і не втрачати характеру мелодії. Цей епізод є особливо прозорим, делікатним і наспівним з контрастуючими динамічними відтінками.

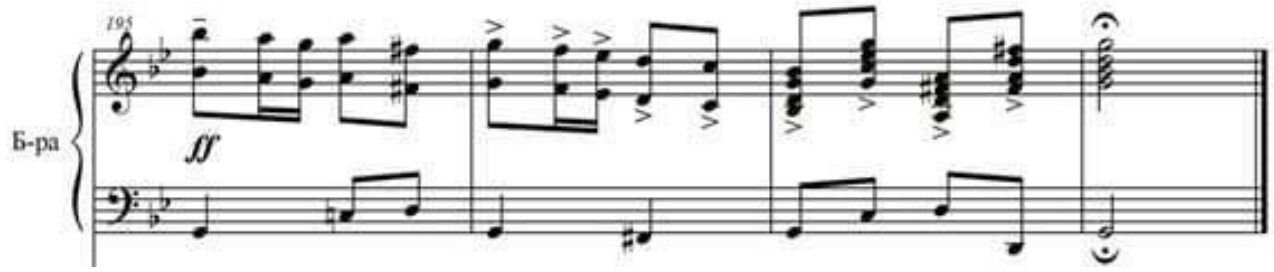
Бандуристу треба звернути увагу на затакти, які містять восьму тривалість і завданням музиканта є проінтонувати ці ноти і не скоротити їх. Ця музична частина нагадує своєрідний діалог, мелодична лінія якого приводить до кульмінації на форте (173-176т).



В кінці епізоду наявне ritenuto на crescendo, яке готує до останнього проведення ритурнелю.

З 184т спостерігаємо проведення другого періоду головного ритурнелю, ідентичного як на початку, в основній тональності і темпі, що підкреслює

головний образ концерту. З 193 т йде poco a poco allargando, поступове розширення, яке виконавець повинен заграти на фортіссімо і заключними акордами яскраво завершити цю частину.



Завдяки темповому, тональному образному плану створюється своєрідне обрамлення даної частини.

Отже, **перша частина «Концерту соль мінор» А. Вівальді** основана на багаторазовому повторенні теми–ритурнелю, тому проаналізована частина набуває рис рондовидності. Водночас побудова цієї частини наближається до трьохчастинності, де третя частина є трішки видозміненою у порівнянні з першою. Цю частину можна вважати монотемною, адже в її основі лежить ритурнель, який поданий в розробковому аспекті. Композитор часто використовує в першій частині різні фігурації, де головний ритурнель в кожному проведенні набуває нового тонального, регістрового чи тембрального забарвлення.

У даній частині концерту завдяки повторенню ритурнелю передана одна конкретна думка, але амплітуда її коливань є надзвичайно широка – від прохання до рішучості, іноді відчуваються діалоги між інструментами, сповнені контрастів і мінливості думок.

ВИСНОВКИ

Особливо інтенсивно концертний і педагогічний репертуар для бандури почав формуватися з другої половини XX століття. Цьому, насамперед, сприяла удосконалена конструкція інструмента і відкриття професійних навчальних закладів усіх рівнів.

Поповнюючи скарбницю бандурного репертуару, композитори плідно працювали у різних жанрах. Але саме поява жанру концерту утвердила перехід інструмента до сфери академічного музикування. Розгорнуті тональні плани, драматургічна насиченість і різноманітні прийоми розвитку піднесли бандурне мистецтво на новий рівень.

Дана бакалаврська робота присвячена огляду жанру концерту у перекладі для бандури та ґрунтовному музично-теоретичному і виконавському аналізу Концерту соль-мінор для скрипки з оркестром А.Вівальді.

Яскраво збагатили бандурний репертуар такі шедеври світової та української класики як: Концерт ля-мінор для скрипки з оркестром Й.С. Баха, Концерт Сі-бемоль мажор для арфи з оркестром Г.Ф. Генделя, Концерт Соль-мажор для скрипки з оркестом Й. Гайдна, Концерт для чембало з оркестром Д. Бортнянського та ін.

Слід зазначити, що успіх перекладу творів залежить від творчої фантазії і таланту перекладача, а в подальшому – від музикальності, глибини думок і майстерності самого виконавця.

Неможливо виховати розвинутого музиканта, якщо він не виконує, не відчуває тонкощів музики різних епох і стилів. Творче переосмислення тексту оригіналу залежить і від професійного рівня та вміння автора перекладу, і від технічної вправності та досвіду виконавця.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арнонкур Н. Программная музыка – концерты Вивальди. Ор. 8 // Советская музыка. 1991. № 11. С. 92-94.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. Кн. 1, 2. 379 с.
3. Баткин Л. М. Итальянские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. Москва: Наука, 1978. 199 с.

4. Белецкий И. В. Антонио Вивальди : краткий очерк жизни и творчества. Ленинград: Музыка, 1975. 87 с.

5. Вирджилио Бокарди. Вивальди. Жизнь замечательных людей // Москва. Концерти Антонио Вивальди. Вип.1085. 272 с.

6. Гинзбург Л. С. Антонио Вивальди // История скрипичного искусства. Москва, 1990. Вып. 1 С. 90-108.

7. Заранський В.І. Деякі аспекти естетики концертності та теорії жанру концерту / Заранський В. І. Український скрипковий концерт. Львів: Сполом, 2003.

8. Зейфас Н. Concerto grosso в творчестве Генделя. Москва: Музыка, 1980. 80с.

9. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. – 448с.

10. Раабем Х. Концерт / Х. Раабем / Музикальная енциклопедия. – М., 1974. –

Том 2, С.923-928.

11.Розеншильд К. История зарубежной музики / К.Розеншильд. – М., 1978. –

Випуск 1.-544 с.

12. Соловйов А.Концерт. Музикальньие форми и жанри. – Москва: Музгиз, 1963 р.

13. Соловйов А. Концерт. Пояснение М.–Л.,Музгиз.1952. – 54 с.

14. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. – Суми: Собор, 2002.

15. Шелінг Ф.В. Антоніо Вівальді-творець скрипкового концерту / Шелінг Ф.В.// Українське музикознавство: Науковий відомчий щорічник. – К.:

«Музична Україна» . – 1967. – Випуск 2.– С. 130-140.

16. Яницький Т. Транскрипція як чинник творчої комунікативності бандуриста (на прикладі творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастіана Баха, Сезара Франка) / Т. Яницький // Українське музикознавство. К.,2014. – Вип.40. – С.161–176.

17. Яницький Т. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А.В.Нежданової. Одеса 2012. Випуск 16. – С.142-152.