РЕЦЕНЗІЯ

на дипломну роботу студентки 2 курсу денної форми навчання з профілізації «Бандура» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» ступеня вищої освіти «Магістр» **Токарчук Інни Миколаївни «Переклади барокових та класичних концертів як складова сучасного бандурного виконавства»** (науковий керівник – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів Ніколенко О.І.)

Магістерська робота *п. І. Токарчук* «Переклади барокових та класичних концертів як складова сучасного бандурного виконавства» є оригінальним науковим дослідженням, в якому акцентується важливість впровадження у концертний та педагогічний репертуар бандурних перекладів барокових та класичних концертів. Глибоке позитивне враження, яке справляє рецензована робота, заслуговує всебічного схвалення.

Вельми позитивно, що до вибору теми дослідження *п. І. Токарчук* інспірувала власна виконавська практика, як солістки Житомирської обласної філармонії імені С. Ріхтера. Так, розглянуті твори магістрантка виконувала у супроводі камерного оркестру, струнного квартету та клавесину.

Два розділи роботи вичерпно розкривають її тему. Перший розділ, який складається з трьох підрозділів, присвячений вивченню жанру концерту епохи Бароко та Класицизму у бандурному мистецтві, розгляду специфіки жанру перекладу, зокрема, бандурного, дослідженню жанрово-стильових особливостей барокового концерту у перекладі для бандури.

Найбільшу наукову цінність становить другий розділ роботи, в якому *п. І. Токарчук* здійснила аналіз перекладів для бандури кількох відомих творів світового музичного мистецтва: «Концерту для скрипки з оркестром ля мінор» А. Вівальді, «Концерту для скрипки з оркестром ля мінор» Й.С. Баха,

Scanned with CamScanner

«Концерту для скрипки з оркестром Соль мажор» Й. Гайдна, «Концерту для чембало з оркестром Ре мажор» Д. Бортнянського та ін.

Незаперечним здобутком роботи є акцентуація виконавсько-інтерпретаційних проблем та детальний музично-теоретичний розбір концертів, при якому авторка застосувала комплексний підхід, розглянувши концерти з позиції композиційної техніки, тонального плану, форми, ритмічної організації, фразування, фактурних особливостей, враховуючи авторські ремарки щодо темпоритму, агогіки, динаміки, артикуляції тощо.

У контексті ознайомлення з текстом магістерського дослідження виникли кілька **питань** до його авторки:

1. *з якими труднощами (зокрема, технічними, ансамблевими тощо) Ви зіткнулися при виконанні аналізованих творів?*
2. *Які поради Ви можете запропонувати для їх подолання?*

В цілому, магістерське дослідження *п. І. Токарчук* повністю розкриває тему та відповідає вимогам, що ставляться до такого типу робіт. Воно заслуговує відмінної оцінки, а його авторка – присвоєння освітньо-кваліфікаційного рівня «Магістр».

Кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики
ЛНМА імені М. В. Лисенка

ЗОРЯНА ЛАСТОВЕЦЬКА-СОЛАНСЬКА

Особистий підпис З. Ластовецької-Соланської
ЗАВІРЯЮ
ЗАВ. КАНЦЕЛЯРІЇ
ЛНМА імені М.В.ЛИСЕНКА
Прізвище та ініціали
"30" листопада 2022 р.

Scanned with CamScanner

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ ІМ. М. ЛИСЕНКА
ФАКУЛЬТЕТ ОРКЕСТРОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ
КАФЕДРА НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Магістерська робота

ПЕРЕКЛАДИ БАРОКОВИХ ТА КЛАСИЧНИХ КОНЦЕРТІВ ЯК СКЛАДОВА СУЧАСНОГО БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

Виконавець:
Токарчук Інна Миколаївна
студентка 2 курсу
заочної форми навчання
Спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
профілізації «Народні інструменти» (бандура)
Науковий керівник:
Ніколенко Олена Іванівна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри народних інструментів
Рецензент:
Ластовецька Зоряна Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики

Львів 2022

ЗМІСТ

ВСТУП……..…..3

РОЗДІЛ 1. ЖАНР КОНЦЕРТУ ЕПОХИ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ В РЕПЕРТУАРІ БАНДУРИСТА ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ……..7

1.1. Жанр перекладу у світовій музиці……...….…..7

1.2. Переклад як вид художньої творчості в бандурному мистецтві……10

1.3. Жанрово-стильові особливості барокового концерту у виконанні на бандурі……..15

РОЗДІЛ 2. МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКІ АНАЛІЗИ КОНЦЕРТІВ У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАНДУРИ……..23

2.1. Концерт a-moll для скрипки з оркестром А. Вівальді…….…23

2.2. Концерт для скрипки з оркестром a-moll Й. С. Баха (1 ч.)…….....34

2.3. Концерт D-dur для чембало з оркестром Д. Бортнянського……...42

2.4. Концерт для скрипки з оркестром G-dur Й. Гайдна (1 ч.)…….……...52

ВИСНОВКИ……..61

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ……63

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 і віртуозних прийомах.

У репертуарі музикантів переклади барокових та класичних інструментальних концертів продовжують займати вагоме місце. Граючи твори цього жанру, виконавець повною мірою демонструє свою майстерність, що охоплює рівень його технічної вправності, естетичний смак та художнє мислення. Перед ним стоять об'ємні завдання осмислення драматургії музичних образів та, відповідно, їх взаємодії з оркестром.

Виконання перекладів творів давніх епох − відповідальний процес для виконавця і для автора перекладу. Це перетворення в інше мовне висловлення потребує вірного способу трактування твору, спроба створити якомога точнішу його інтерпретацію, що збереже ідею та максимально наблизить до епохальних та стильових особливостей оригіналу.

«Існують два відмінні підходи відтворення музики минулого: один переносить її в сучасність, другий пробує показати її через примат епохи, в яку вона виникла…Перший спосіб розповсюдженіший і природніший у всіх епохах…Він був єдиним упродовж усієї історії західної музики від початку поліфонії до другої половини XIX ст.,та ще і нині багато відомих музикантів є його прибічниками.

Другий спосіб, який претендує на вірність творові, є значно молодший, бо виник на поч. XX ст. Відтоді все частіше почали вимагати, аби музику минулого відтворювати «автентичним» способом, і видатні виконавці сприйняли це за свій ідеал. Вони прагнули трактувати давню

музику як таку і виконувати її згідно з духом епохи, у яку вона створювалась. Таке ставлення до давньої музики не перенесення її до сучасності, а навпаки, переміщення самого виконавця у минуле…» [32, с.6-7].

Суть перекладу пов'язана з баченням та відчуттям перекладача і виконавця творчого задуму композитора та потенціалом інтерпретаторського прочитання. У процесі перекладу потрібно врахувати зміни тембрових умов, осмислити, які технічні засоби слід вживати для адекватного втілення музичного образу та пристосувати оригінальну фактуру до можливостей і специфіки інструмента, для якого здійснюється переклад.

Особливо важливо розуміти історичний та індивідуальний авторський музичний стиль твору. «Розуміння музичного стилю сприяє професійній, якісній інтерпретації музичного твору, як у вигляді перекладення-транскрипції, так і виконавській та слухацькій» [37, с.446].

Попри певний доробок оригінальної інструментальної композиторської творчості, спостерігаємо жваву зацікавленість бандуристів шедеврами світової музичної класики, які відіграють важливу роль у формуванні художньої майстерності виконавця.

Бандурний репертуар містить переклади концертів Й. С. Баха, А. Вівальді, К. Діттерсдорфа, Г. Ф. Генделя, В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Д. Бортнянського.

При виконанні клавесинних, скрипкових чи арфових творів бандурист повинен втілити певну стильову і тембральну трансформацію. При інтерпретації важливо не лише зберегти фразування та артикуляцію оригіналу. Зокрема, варто зазначити, що часто в талановитих музикантів під час виконання музичного твору формується власне бачення музичної композиції, народжується оригінальна інтерпретація.

Перший розділ присвячений ознайомленню із шляхом академізації бандури та розглядом барокових і класичних концертів у перекладі для бандури як чинника розвитку виконавської майстерності. У цьому розділі також здійснено огляд творчості авторів-перекладачів. У підрозділі 1.3 приділено увагу проблематиці виконання перекладених творів, а саме засобам музичної виразності у оригіналі та втілення їх на бандурі.

У другому розділі, що складається з чотирьох підрозділів, здійснені методико-виконавські аналізи таких концертів: Концерту a-moll для скрипки з оркестром А. Вівальді, Концерту для скрипки з оркестром a-moll Й. С. Баха, Концерту для скрипки з оркестром G-dur Й. Гайдна, Концерту D-dur для чембало з оркестром Д. Бортнянського. Методико-виконавський аналіз, містить теоретичний розбір форми творів, виконавських труднощів та шляхів їх подолання.

На сьогодні в українському музикознавстві існує дефіцит досліджень, присвячених осмисленню особливостей інтерпретації бандурних перекладів барокових та класичних концертів, а відтак **актуальність** запропонованої теми видається беззаперечною.

Наукова новизна полягає у спробі розгляду найпопулярніших перекладів барокових та класичних концертів для бандури, здійснених досвідченими виконавцями і педагогами.

Об'єкт дослідження - жанр концерту у перекладі для бандури.

Предмет дослідження – виконавські аспекти бандурних перекладів барокових та класичних концертів.

Мета дослідження – комплексно висвітлити виконавську проблематику бандурних перекладів обраних барокових і класичних концертів.

Завдання:

- узагальнити художньо-виражальні та технічні можливості бандури;
- відстежити тембральні трансформації тематизму обраних концертів;

- здійснити методико-виконавські аналізи Концерту a-moll для скрипки з оркестром А. Вівальді, Концерту для скрипки з оркестром a-moll Й. С. Баха, Концерту для скрипки з оркестром G-dur Й. Гайдна, Концерту D-dur для чембало з оркестром Д. Бортнянського.

Практична цінність дослідження полягає у можливості використання матеріалу роботи бандуристами-виконавцями у підготовці до концертного виступу, у глибшому аналізі виконавської інтерпретації, при підготовці лекцій історії народно-інструментального виконавства, анотаціях до тематичних концертних програм тощо.

Структура. Робота складається зі вступу, двох розділів, семи підрозділів, висновків, списку використаної літератури та джерел. Загальна кількість сторінок – 66, з них 61 сторінка основного тексту.

РОЗДІЛ 1
ЖАНР КОНЦЕРТУ ЕПОХИ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ В РЕПЕРТУАРІ БАНДУРИСТА ЯК ЧИННИК РОЗВИТКУ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ

1.1. Жанр перекладу у світовій музиці

Геніальний музикант, майстер оркестровки М. Римський-Корсаков, вбачав ноеднакову функцію тембру в різних композиторів е «відмінному способі творчості»: «Поміж новішими і попередніми композиторами скільки є таких, у котрих колорит у сенсі забарвлення звука відсутній; він, так би мовити, поза їхнім творчим світоглядом; між тим хіба можна сказати, що вони не знають оркестровки; багато з них, може бути, краще знають її, ніж деякі колористи. Невже Й. Брамс не вмів оркеструвати? Однак у нього немає яскравої і живописної звучності – значить потреби і прагнення немає в самому, властивоме йому способі творчості» [25, с. 4].

У роботі над перекладом, не слід забувати про найважливіший елемент у цьому процесі − відображення в музичному творі емоційної атмосфери епохи, та інтелектуальної частини, які несуть у собі певну сутність. Для повного розкриття художнього змісту певного музичного твору цього можна досягти за допомогою інструментальних виражальних засобів. «Потрібно знати дух, почуття, смаки й атмосферу епохи, щоб зрозуміти їх, і більш чи менш точно відтворити у своєму виконанні. Він – виконавець – повинен вникнути у всі ідеї композитора, щоб відчути і передати вогонь експресії та всі тонкощі деталей» [20, с.59–67]. Визначення стильових особливостей та засобів художньої виразності, особливостей темброутворення, форми, інтонування є необхідними умовами у процесі перекладу. Усі ці складові елементи активно взаємодіють і впливають один

на одного. «Щоб надати кожному творові той характер, який він мав у автора, потрібно гарненько освоїтись зі стилем, характером, смаком композитора і смаком епохи» [17].

Почувши і проаналізувавши твір, можемо впевнитись та довіритись внутрішньому слуху, уяві, поставити завдання, продумати методи перекладу, що збережуть та максимально розкриють сутність твору в нових інструментальних умовах. Така робота не просто технічна, а досить творча, вона розглядається як процес особливої інтерпретації, результатом якої є новий варіант нотного тексту даного твору, адаптований до нових умов та виконавських вимог відповідних до нового інструмента. Переклад по своїй суті та специфіці значно пов'язаний з сутністю творчого інтерпретаторського інтонування музичного твору. У процесі перекладу потрібно вирішити основні завдання:

– у зв'язку зі зміною темброво-інструментальних умов переосмислити технічні засоби втілення музичного образу;

– пристосувати фактуру оригіналу до нових умов звуковидобування і фактурних можливостей інструмента, для якого здійснюється переклад. Слід намагатися максимально зберегти оригінальну авторську фактуру. Для бандури чернігівського типу це є більш складним, ніж для бандури харківського типу, де обидві руки однаково вільно володіють технікою та навіть не потребують як такого нотного перекладу, а можуть виконувати твір з оригінальних нот.

Процес переосмислення засобів втілення музичного образу при перекладенні відбувається з обов'язковим урахуванням таких умов: відмінність функцій тембру в різних творах, однорідність і різнорідність специфіки звучання інструментів, можливість передачі змісту специфічними інструментальними засобами. Паралельно з цією тенденцією вплив темброво-інструментального фактора на творчість композиторів посилюється. Варто зазначити, що не бажано перекладати такі твори, де

зміна тембру призвела б до спотворення ідеї композитора. Музичні твори, в яких тембр немає формотворчої функції, перенесені в інші темброво-інструментальні умови, набирають нового звучання. Однак, переклад цих творів є правомірим, адже він не понижує їхньої цілісної художньої значимості. Прикладами можуть бути органні переклади Й. С. Баха скрипкових концертів А. Вівальді, бузонівські транскрипції органних творів Й. С. Баха, фортепіанні транскрипції Ф. Ліста (оркестрові фрагменти опер В. Белліні, Г. Доніцетті, Р. Вагнера, Дж. Мейєрбера, симфонії Л. Бетовена, Г. Берліоза, скрипкові етюди Н. Паганіні тощо).

Художній переклад розширює творчий потенціал твору, а також дає перекладачеві змогу більше розкритися, показує приховані можливості за допомогою застосування виражальних засобів іншого інструмента. Г. Келлер у праці про Й. С. Баха «Die Orgelverke Bachs» зазначає: «Ніхто не може заборонити композиторові втілювати свою художню концепцію в різних варіантах форми» [15, с. 66]. Ф. Бузоні займає категоричну позицію в питанні транскрипцій та обробок. «Щоб одним рішучим ударом донести в оцонці читача сутність “обробки” в якості мистецького явища, достатньо назвати Й. С. Баха. Він був одним із найплодовитіших транскрипторів власних і чужих п’єс, особливо як органіст. У нього я навчився пізнанню тієї істини, що хороша, визначна, “універсальна музика” залишається тією ж самою, засобом якого б інструмента вона не звучала. Однак я засвоїв й іншу істину – що різні інструменти мають неоднакову (їм властиву мову), на котрій вони передають цю музику завжди дещо по-іншому», – писала видатна клавесиністка Ванда Ландовська [4, с. 141]. Леопольд Годовський, коли ще був молодим музикантом, переробив 50 етюдів Фредеріка Шопена. Отримавши багато нарікань та несхвальну критику, він запитав у Каміля Сен-Санса про правомірність св’єї роботи і дістав коротку, влучну відповідь: «Усе залежить від того, навіщо і як».

Багато творів Й. С. Баха написані для клавіру, а виконуються на фортепіано. Разом з тим, клавесиністи заперечують правомірність цього явища, незважаючи на те, що ці твори виконували й виконують видатні піаністи.

Звучання бандури за тембровими ознаками досить близьке до звучання клавесина, тому деякі твори Й. С. Баха з успіхом можуть бути перекладені для бандури. Переклади творів, написаних для фортепіано і скрипки з іншим тембровим звучанням, можливо здійснити і для бандури, але за умови ретельного переосмислення штрихів, застосування прийомів, октавних подвоєнь і пропусків у середині октав з метою досягнення рівномірного звечання. Твори, написані для арфи чи гітари, що подібні за звучанням до бандури, також часто підходять для перекладу на бандуру. У наш час транскрипції, переклади для бандури набувають нового значення у зв'язку з удосконаленням конструкції інструмента та розширенням виконавської жанрово-стильової палітри.

1.2. Переклад як вид художньої творчості в бандурному мистецтві

Збагачення інструментального бандурного репертуару позначене різними тенденціями та постійними пошуками. Якщо у фольклорній традиції бандура трактується, насамперед, як акомпануючий інструмент, то у зв'язку з її конструктивним вдосконаленням, процесами академізації народно-інструментального виконавства загалом, розвитком форм концертної практики, професіоналізації фахової музичної освіти, вона здійснила значний поступ у сольних та ансамблевих формах музикування. Це зумовило появу більш широкого концертного репертуару, який фіксує основні здобутки еволюційних процесів у новому академічно-інструментальному проявленні бандури як повноцінного сольного інструмента.

Нові концертно-естрадні умови професійного-академічного бандурного виконавства змінили його художнє побутування. Ще у 30-х роках XX ст. виникають нові на той час форми колективного виконавства. Послідовники Г. Хоткевича – Л. Гайдамака та В. Кабачок започатковують традиції створення різножанрових перекладів для бандурних капел – від обробок українських народних пісень та традиційного кобзарського репертуару до транскрипцій та аранжувань творів західноєвропейських (Ж. Люллі, К. Дакена, Ж. Рамо, Г. Ф. Генделя) та українських композиторів (К. Богуславського, К. Данькевича, П. Козицького, В. Верховинця, Г. Верьовки).

У процесі формування інструментального репертуару для бандури історично найдавнішими стали фольклорно орієнтовані жанри: танцювальні композиції та в'язанки, програмні твори, а також за часів придворного музикування переклади і транскрипції (концерти, сонати), згодом жанрове коло бандурної творчості розширюється, з'являються оригінальні авторські концертні жанри, притаманні романтичній традиції (концертні п'єси, рапсодії, сюїти, варіації, фантазії).

Із розбудовою бандурної фахової академічної музичної освіти в Україні відбувається опанування численних нових жанрів, форм творів для бандури й ансамблів за її участю. У наш час ці твори становлять необхідну і кількісно об'ємну частину бандурного виконавського репертуару сучасності та є невід'ємною складовою інструментального музичного мистецтва України. Композиторська творчість у жанрі бандурного перекладу є пріоритетним фактором, завдяки якому національний інструмент набув статусу академічного і зайняв належне місце у виконавстві. Постійний інтерес композиторів та виконавців до бандурних перекладів сприяє розширенню творчого доробку у цьому жанрі.

Таким, зокрема, є жанр концерту епохи бароко та класицизму. Він є дуже важливою складовою бандурного концертного репертуару, що є необхідним для академічної освіти у класі бандури.

У репертуарі бандуристів все більше фігурують твори композиторів різних епох, що презентують найрізноманітніші підходи до їх інтерпретації, зважаючи на можливості інструмента, стильові та жанрові орієнтири. Ці композиції якісно збагачують інструментальний бандурний репертуар, що сприяють його входженню в європейський камерно-інструментальний контекст.

Інструментальний бандурний репертуар значно поповнився завдяки перекладам творів, написаних в оригіналі для інших інструментів. Це важлива складова камерно-інструментального мистецтва сучасності, яка відгукувалась на глибинні процеси в розвитку інструментарію, фахової освіти та виконавського рівня, сфара творчості, у якій відбувались і відбуваються пошуки нових форм виразовості та формотворення.

Визнання перекладача *автором* нової версії, усвідомлення можливості співтворчості, подвійного авторства стало новим етапом становлення перекладу як жанрової категорії в мистецькому просторі.

На жанровому аспекті бандурного перекладу сконцентрована наукова праця І. Дмитрук, яка запропонувала цікавий підхід щодо його започаткування та розвитку. Вона зазначає, що матеріал надходив із двох джерел: народно-побутового та придворно-аристократичного. Бачимо, що це повністю відповідає розвитку репертуару європейських світських інструментів. Тому еволюційний шлях у зміні та вдосконаленні конструкції інструмента зумовлений розширенням репертуару та тими завданнями (головним чином – технологічного характеру), які було поставлено з появою більш складних творів і більшими можливостями задля їх виконання. Це також свідчить про неабияке поширення інструментів у культурно-суспільному житті різних епох та країн.

Можна стверджувати, що в українському суспільстві попередніх століть бандура також мала широку популярність серед різних верств населення. Йдеться про старосвітську бандуру та кобзу, що побутували досить тривалий час. Вони пройшли еволюційний шлях в удосконаленні своїх конструкцій, а потреба в зміні діатонічного строю на хроматичний стала водорозділом та спричинила появу академічної концертної бандури. Аналізуючи перші зразки перекладення для бандури з іншого інструментального репертуару, дослідниця висловлює припущення, що вони датуються XV століттям: «Цікавим фактом є те, що ці бандуристи могли грати з нот. З біографії бандуриста Білоградського, який служив у графа Кайзерлінга, дізнаємося, що він вчився у відомого лютніста Вайса із Дрездена. Можливо, що в репертуарі бандуриста були твори, написані для лютні. Тобто це могли бути перші спроби бандурної адаптації творів, написаних для іншого інструмента з подібним звучанням» [11, с. 53]. Однак саме у XIX ст. вона розглядається як певна трансформація у свідомості бандуристів того часу. Очевидно, тоді виникла нагальна потреба у кардинальній зміні існуючого інструментального строю.

Значно збагатив репертуар бандуристів засновник львівської школи академічного виконавства гри на бандурі **Василь Герасименко.** Завдяки йому скарбничка репертуару бандуристів поповнилась трьома збірками перекладів, надрукованих видавництвом «Музична Україна». Серед них є і концерти, перекладені для бандури, зокрема: Концерти a-moll, g-moll та G-dur для скрипки з оркестром А. Вівальді.

До його творчого доробку належить понад сотня перекладів європейської та національної класики, двох опусів фортепіанних етюдів К. Черні, аранжувань, обробок пісень для різних складів ансамблів малих форм, які склали основу педагогічного та концертного репертуару бандуристів.

Велику творчу спадщину у репертуарі бандуристів залишив **Сергій Баштан.** Окрім оригінальних творів, йому належать багато перекладів, які видані у збірниках: 33 випуски «Бібліотека бандуриста», 24 випуски «Взяв би я бандуру», 8 випусків «Репертуару бандуриста», «Обробки українських народних пісень для співу в супроводі бандури». Зокрема, він є автором перекладу скрипкового Концерту G-dur А. Вівальді, Концерту для арфи з оркестром Г. Ф. Генделя та ін.

Істотно поповнили навчальний та концертний репертуар бандуристів дві збірки інструментальних перекладів **Людмили Посікіри.** Це високохудожні зразки світової класики, а саме твори А.Кореллі, Дж.Тартіні, Дж. Мартіні, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та ін.

Окрім об’ємної різножанрової оригінальної творчості, плідно працює у жанрі перекладу **О. Герасименко.** Зокрема, вона здійснила переклад Концерту для скрипки з оркестром a-moll Й. С. Баха та Концерту для скрипки з оркестром G-dur Й. Гайдна (1ч.) з авторською каденцією.

Великий доробок перекладів інструментальних творів належать **Л. Коханській:** Концерт G-dur А. Вівальді; Тріо-концерт g-moll per Liuto (Chitarra), Violino e Violoncello (F. XVI, № 4) та «Пори року» (пер. Л. Коханської), а також **С. Овчаровій** – твори Г. Ф. Телемана, Д. Скарлатті, В. А. Моцарта, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя та ін.

Ще одним високохудожнім циклом є Концерт для флейти та арфи з оркестром В. А. Моцарта: його переклад для двох бандур з оркестром здійснили учасниці квартету бандуристок «Львів’янки», оригінальну каденцію написала О. Герасименко.

А відомий Концерт D-dur для чембало з оркестром Д. Бортнянського, перекладений Ольгою Герасименко, є у двох редакціях, друга написана Оксаною Герасименко.

У жанрі перекладу продовжують творити провідні бандуристи-виконавці та педагоги В. Дутчак, Г. Савчук, С. Овчарова, Л. Манзюк, Р. Гриньків, Т. Лазуркевич та інші.

1.3. Жанрово-стильові особливості барокового концерту у виконанні на бандурі

Основне місце в бароковій музиці посідала опера (А. Скарлатті, К. Монтеверді), також важливе місце займав монументальний жанр ораторія (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель). Проте одночасно з'являється тенденція до відокремлення музики від слова. Епоха бароко приносить справжній розквіт інструментального виконавства, і жанри інструментальної музики численні: це сонати, сюїти, ричеркари, преамбули та прелюдії, токати, варіації, екзерсиси, штудії; у французьких композиторів отримує розвиток жанр невеликої програмної клавірної п'єси.

Виникають масштабні циклічні форми — концерти, сюїти, сонати. Концерти писалися як для одного інструмента з оркестром чи basso continuo, так і в жанровому різновиді concerto grosso, в якому невеликий ансамбль солістів (concertino) контрастує з повним складом (ripieno). Інструментальні сонати та сюїти існували як для окремих інструментів, так і для оркестрових складів (консортів). У сюїах чергуються увертюри театрального характеру, фуги, імпровізаційні п'єси та танцювальні жанри.

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).

Академізація бандурного мистецтва визначила не лише нові способи та форми педагогічної та концертної діяльності, але й концептуально новий підхід до створення репертуару. Поряд із оригінальною композиторською творчістю саме у бандурному перекладі вбачалися нові перспективи його збагачення і зокрема барокові та класичні концерти. Цьому сприяв високий професійний рівень бандурної освіти у вищих спеціальних музичних закладах, а також заснування професійно-академічних класів бандури у музично-драматичних інститутах, училищах, музичних школах. Реорганізація професійної музичної освіти та концертної практики бандуристів, а також вимоги збагачення навчальних програм та концертного репертуару перекладами творів світової музичної класики не лише сприяли професійному-академічному вихованню, але й спонукали до пошуків нових технічно-виражальних можливостей бандури та засобів виконавської інтерпретації.

Серед композиторів, чиї твори перекладено для бандури, розглянемо концерти знакових митців епохи бароко. Антоніо Вівальді, зробив значний внесок у розвиток інструментального барокового концерту і барокової тріо-

сонати. У його творчості викристалізувалася тричастинна структура циклу concerto grosso.; Й. С. Бах, найбільш майстерний поліфоніст епохи, узагальнив досягнення музичного мистецтва перехідного періоду від бароко до класицизму. Він послідовно працював у жанрі перекладу в концертному жанрі, є творцем концертів для одного-чотирьох солістів з оркестром, а також започаткував жанр сольного концерту для клавіру.

Взявшись за переклад певного твору, автор повинен зважити всі аспекти , щоб результат виявився вдалим. Найважливішим є досконале знання специіфки інструмента, спроможність показати всю красу звучання бандури, усвідомлення естетичних вимог певного історичного стилю та індивідуальних рис творчого почерку окремих авторів. Такі особливості можна спостерігати у перекладах для бандури Концерту для скрипки a-moll Й. С. Баха та Концерту для скрипки a-moll А. Вівальді: у Баха поліфонічна фактура, що важливо прослідкувати і відтворити у процесі перекладу, у Вівальді ж – більш прозора, скрипкова.

В інструментальній музиці XVII – початку XVIII ст. виняткового значення набув жанр скрипкового концерту. Не дивно, що завоювання італійських майстрів зацікавили Й. С. Баха. Відомо, що він уважно вивчав твори італійських композиторів і робив переклади концертів А. Вівальді. У версії німецького генія-поліфоніста стильові досягнення італійської школи отримали абсолютно нове життя, набули справжнього художнього безсмертя.

Інструментальний стиль Вівальді − це вершинні досягнення барокової музики для сольного інструмента з оркестром. На XVII ст. припадає розквіт діяльності родин великих скрипкових майстрів Страдіварі, Аматі і Гварнері. Створений саме в цю епоху сольний концерт виявився підготованим, з одного боку, мелодично розвиненим стилемо оперних арій, а з іншого – закріпленням в оркестрі вдосконаленого інструмента – скрипки, що

відкриває величезні перспективи в реалізації як технічних, так і звукових, тембрових, колористичних можливостей.

Його інструментальні твори мають світлий, радісний характер; є одночастинними і циклічними. У них простежується звичайна для класичного стилю зміна настроїв та образний контраст. Циклічні твори мають тричастинну структуру: крайні бадьорі, енергійні, а середня частина є ліричним центром. Композитор віддає перевагу експозиційному викладові. Розробки в його ще не до кінця сформованих сонатних allegro відсутні або малорозвинені, тематичний матеріал варіюється у репризі, яка набуває рис розробковості. Фінали циклів написані у формі рондо.

Деякі інструментальні твори постали у той час, коли і комічні опери, що вплинуло на бадьорий характер, музичні образи і тематизм.

Творчість Й. С. Баха, зокрема його клавірні твори, протягом століть вивчалася багатьма мистецтвознавцями. Складність виконання творів Й. С. Баха пов’язана з особливостями їх структури, властивостями музичної форми, жанру, епохи, що вимагає від виконавців усвідомлення логічних, раціональних закономірностей структурування і розвитку музичного матеріалу та цілісного охоплення музичного твору. Виконання його творів є важливим критерієм у визначенні рівня музичної культури інтерпретатора, зрілості його професійної майстерності, розвитку відчуття стилю, а також визначення рівня самого виконавця.

Твори Й. С. Баха демонструють унікальність його композиторського стилю, в якому синтезувались усі явища художньої музичної практики того часу та певних змін у стилі на початку творчості та у більш зрілий період. Він виявляється у взаємодії поліфонічного та гомофонного складів. Його творам притаманна поліфонічна логіка та гомофонне багатство фактурної організації. Особливістю його творів є рівновага мелодії та гармонії, тобто горизонталі і вертикалі.

Під пером Й. Баха гомофонний скрипковий концерт збагатився високою технікою поліфонічного викладу. Створюється новий музичний стиль: строга величність, класична врівноваженість, глибина та потужність інтелектуального початку, мелодійна щедрість та поліфонізація музичної тканини.

Сучасний виконавець-бандурист повинен розвивати своє музичне мислення, спрямоване на оволодіння різними типами фактур, серед них і нетипових для його інструмента, зокрема, зразками поліфонічного викладу різного типу. Отже, актуалізується проблема використання у педагогічній та концертній практиці перекладів для бандури поліфонічних творів епохи бароко, що збагачує палітру технічних та виразових засобів бандуриста. Однак, опрацьовуючи переклади для бандури органних творів Й. С. Баха, виконавець стикається із стильовою, жанровою, штриховою, тембровою невідповідністю перекладів щодо оригіналу, невиправданими фактурними трансформаціями. На нашу думку, здебільшого це зумовлено виконанням перекладів для бандури органних творів Й. С. Баха не з оригінального тексту, а з фортепіанних транскрипцій, зокрема Д. Кабалевського, які враховували насамперед виконавський ресурс фортепіано. Таким чином, опираючись на виконавський ресурс бандури, важливо знайти варіанти передачі на цьому інструменті авторського тексту з оригіналу, без посилання на транскрипції, зберігаючи логіку викладу фактури, окремих голосів та їх поєднання, побудови частин та твору загалом, збагачуючи оригінал тембральними особливостями звучання бандури. Безперечно, певною мірою специфіку перекладу поліфонічного матеріалу обумовлюють і різновиди бандур та способів гри, а саме бандур київського та харківського типів.

Виконання барокової музики ставить перед бандуристом ряд проблем, пов’язаних зі стилістичною точністю її звучання. Найбільшою проблемою є

те, що низка барокових інструментів, серед яких поздовжні флейти (траверсо), віоли, лютня, клавесин, бассетгорн та інші, ще до початку XX століття вийшли з ужитку, а стандартизовані інструменти сучасного оркестру не відповідають звучанню їх попередників. Інша проблема полягає в тому, що композитори барокової епохи не супроводжували нотний текст виконавськими вказівками, а збережені спогади їх сучасників не завжди дозволяють зробити правильний висновок. Тому, виконуючи твори епохи бароко, перед бандуристами стоїть завдання пошуку тембральної відповідності, оскільки перекладені твори написані для органу, скрипки, клавесину.

У перекладі Концерту Й. С. Баха Оксана Герасименко зберігає поліфонічну, насичену фактуру. Враховуючи те, що в більшості випадків твір буде виконуватися у супроводі фортепіано, а не оркестру, авторка робить ще більш фактурно насиченими розділи вступу, tutti (коли у скрипковій партії -одноголосний виклад, а у перекладі - присутня акордова фактура), щоби супровід та соліст відчували підтримку один одного, а з тим самим протистояння один одному, в чому і закладений смисл «концерту». Для переконливого виконання рекомендую ознайомитися зі штрихами інструмента, для якого написаний оригінал, прослухати максимальну кількість якісних, професійних виконань цих творів, щоби почерпнути певну основу, яку покладемо в основу інтерпретації на бандурі.

Ще один важливий аспект у виконанні творів епохи бароко − дотримання динамічних відтінків. Контрасти – один із дуже важливих параметрів барокової естетики, їх належне виконання звучить досить ефектно та цікаво.

В історії української доби епохи бароко Концерт для чембало з оркестром D-dur Д. Бортнянського є найбільш раннім клавірним концертом. Тривалий час він був невідомим. У 1982 р. український музикознавець та піаніст Михайло Степаненко знайшов його у нотному відділі Паризької

національної бібліотеки. Титульний лист свідчив про те, що цей концерт був одним із творів написаних для княгині Марії Федорівни. Музикознавці відносять концерт до найбільш довершених і високохудожніх інструментальних композицій Д. Бортнянського. Його манускрипт – це не партитура, а клавір; звідси – відсутність єдиного варіанту виконання даного концерту, кожен автор перекладу обирає свій варіант інструментування.

Якщо по-справжньому відчути і пережити музику Дмитра Бортнянського − відкривається незвичайне багатство художніх образів та найвищий творчий інтелект композитора.

Можливість виконання цього твору як сольного концерту висловлював французький клавесиніст Олів'є Бомон. Вивчаючи паризький манускрипт, він дійшов до висновку, що перед ним масштабна п'єса для клавесину без супроводу, яка на різних мануалах імітує діалог між солістом та оркестром на зразок Італійського концерту Й. С. Баха. На клавесині подібна фактурна організація цілком досяжна за рахунок застосування зміни регістрів. Саме М. Степаненко і зробив розшифрування концерту та опублікував його у своїй редакції та зі своєю каденцією. Прем'єрний запис відбувся у 1986 році − сольну партію на фортепіано виконував М. Степаненко у супроводі камерного оркестру «Perpetuum mobile» під орудою диригента Ігора Блажкова.

Відомі записи концерту:

1980-их рр. прозвучала зовсім інша версія цього концерту на клавесині у супроводі струнних з оригінальною каденцією, виконавцем був Євген Ржанов та струнний квартет Держтелерадіо;

- у 1996 році Олів'є Бомон записав свою версію концерту для клавесина соло;
- у 1996 році камерний ансамбль «Бароко», виконаний за редакцією М.Степаненка, але із власним інструментуванням. Соліст – Віктор Васильєв (клавесин);

- у 2003 році Павло Сербін написав свою редакцію. Саме в цій редакції концерт був записаний Ольгою Мартиновою (клавесин) та оркестром «Pratum Integrum» із новою каденцією.

Своїм поповненням, новий репертуар стимулює музикантів, авторів-перекладачів до пошуків нових виражальних засобів, а також освоєння нових, не типових для бандури, прийомів для створення класичним та бароковим творам «нового життя».

РОЗДІЛ 2
МЕТОДИКО-ВИКОНАВСЬКІ АНАЛІЗИ КОНЦЕРТІВ У ПЕРЕКЛАДІ ДЛЯ БАНДУРИ

2.1. Концерт для скрипки з оркестром a-moll А. Вівальді

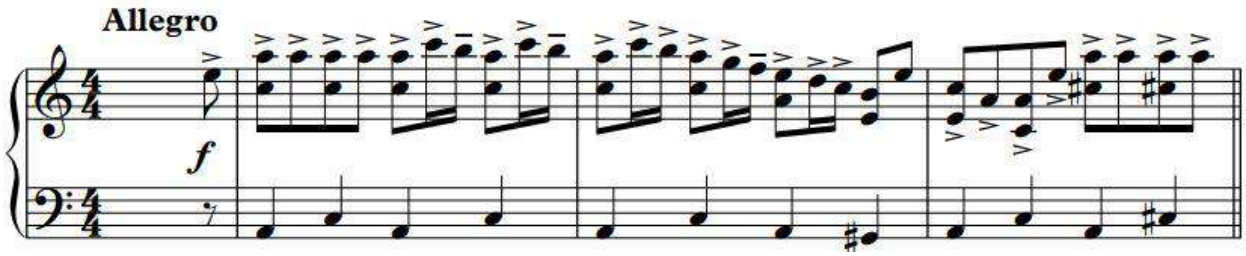
Антоніо Вівальді увійшов в світову історію як один з авторів жанру інструментального концерту. Саме він надав його циклу стабільну тричастинну будову. Динамічна 3-частинна структура концертів Вівальді виражала художні ідеали мистецтва «добре організованого розмаїття». У логіці їхнього образного розвитку простежується вплив загальноестетичної концепції епохи бароко, яка ділила світ людини на три іпостасі – Дія, Споглядання, Гра. Музика Вівальді увібрала в себе кольори барвистого венеціанського фольклору, багатого наспівними темами, баркаролами, танцювальними ритмами.

Антоніо Вівальді можна назвати основоположником програмної оркестрової музики. Одним із перших його творів цього жанру був всесвітньовідомий цикл concerti-grossi «Пори року», який звучав у репертуарі бандуристів (виконав Д. Губ'як). Також творчим доробком авторів-перекладачів для бандури є такі концерти А. Вівальді, серед них: Концерт для скрипки з оркестром G-dur, 1ч. (переклад В. Герасименка), Концерт для скрипки з оркестром a-moll (переклад В. Герасименка), Концерт для скрипки з оркестром g-moll (переклад О. Герасименко).

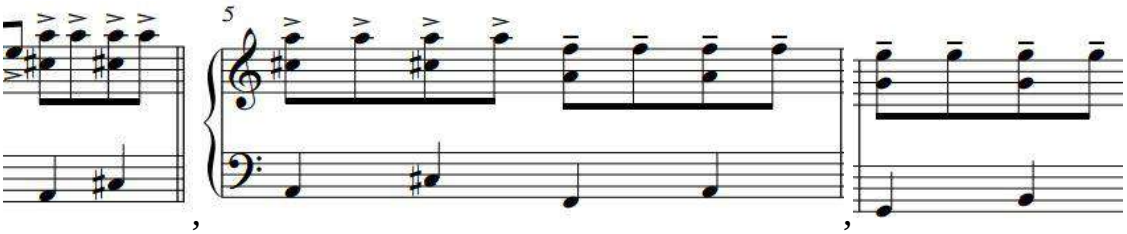
Один із популярних концертів, виконуваних бандуристами є Концерт А. Вівальді a-moll у трьох частинах, побудований за принципом т. зв. італійського циклу (швидко-повільно-швидко). Функція такої форми — здатність вміщати контрасти значної сили та великого якісного різноманіття, забезпечуючи в той же час цілісність і можливість розвитку всередині частин.

І частина Allegro – головна тема починається на *f*, має святковий, урочистий характер. Її слід виконувати підкреслено, з усіма вказаними

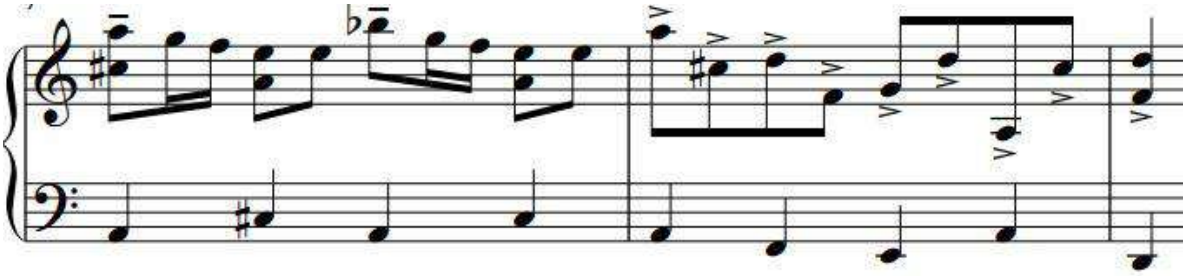
акцентами. Дуже важливо показати характер та настрій концерту, грати активно, чітко ставлячи пальці на струни. У швидкому темпі слідкувати, щоб не було стакато, а саме акцентовано. Низхідний рух теми у третьому такті слід внутрішньо інтонувати у висхідному напрямку, дотримуватися штрихових вказівок автора.



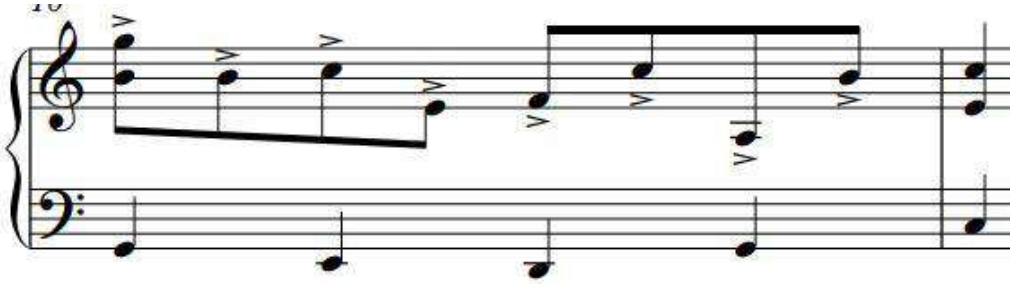
Усі мотиви цієї частини, як і головна тема, побудовані із затакту. Тому виконавцеві потрібно самому зробити переконливий ауфтакт, підготувавши синхронність вступу оркестру чи фортепіано. У тактах, де є сексти та репетиційна акцентована нота, зручним варіантом може бути застосування 4-го пальця. Така комбінація пальців дає можливість уникнути затискання кисті.



Ще слід звернути увагу на ритмічний малюнок, який повторюється протягом всього твору – вісімка/дві шістнадцятих (до прикладу, 17-й такт на зразку). Обов’язково потрібно вислухати вісімку, можна пропульсувати її двома шістнадцятками, що сприятиме чіткій пульсації твору епохи бароко. Якщо внутрішньо проінтонувати кожну вісімку, фраза набуде потрібного ритму і цілісності.



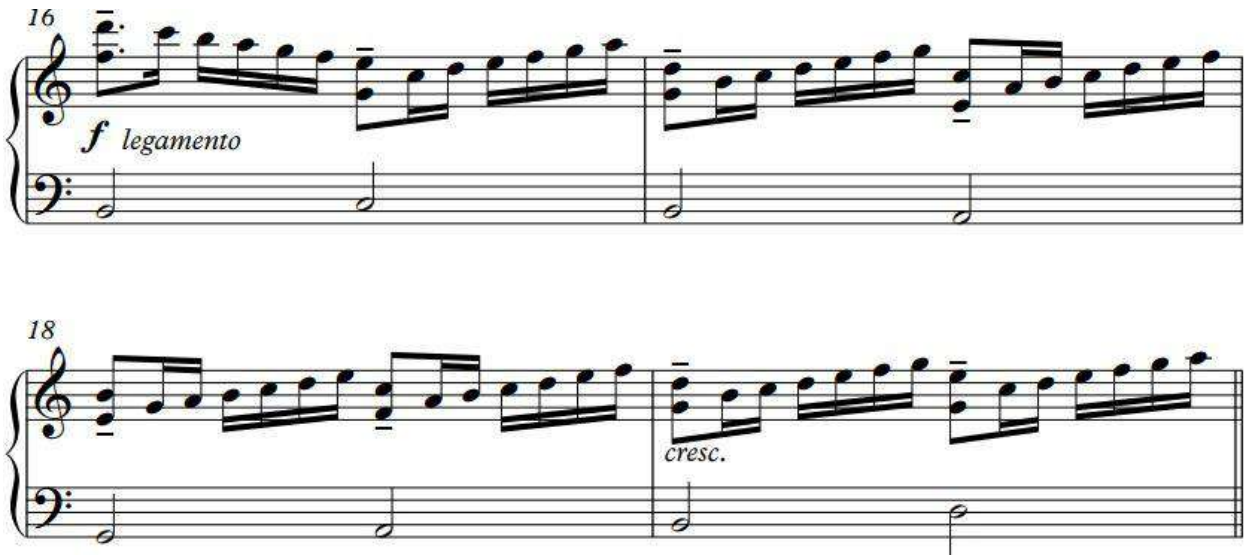
Важливими є акцентовані завершення кожної фрази, які потрібно заграти особливо підкреслено, підсумовуючи весь раніше заграний матеріал. У даному випадку виконавцеві потрібно зімітувати скрипковий штрих акцентованого деташе.



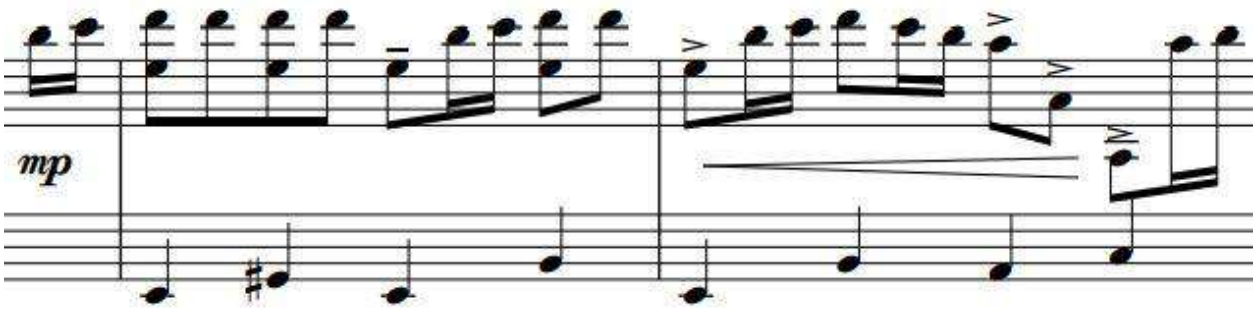
Іншою з найважливіших характерних ознак барокових концертів є динамічний контраст. Потрібно вважати, щоби щипок при гучній динаміці не був занадто різким, а при грі на *p* зберегти активність щипка, аби уникнути заповільнення і в'ялої подачі.

У 25-му такті (*dolce*) із затакту починається ліричний епізод соло (25-28 тт.), в якому опотні ноти проводять 1-ий, 3-ій та 4-й пальці. Необхідно уявно зімітувати «блиск зірки», а також слідкувати за логічним перегрупуванням. Цю побудову можна повправляти різними ритмічними фігураціями задля досягнення рівномірного звучання.

Цей розділ на *crescendo* підводить до *f* – першої смислової кульмінації у 29 такті. Слід ритмічно чітко пропульсувати пунктир на кульмінаційній точці. Ця частина побудована на висхідних гамоподібних секвенціях, які стрибком переходять в інтервали. Щоб заграти опорну сексту чи квінту не метушливо, потрібно завчасно підготувати розташування першого пальця, підтягуючи його до потрібної ноти.

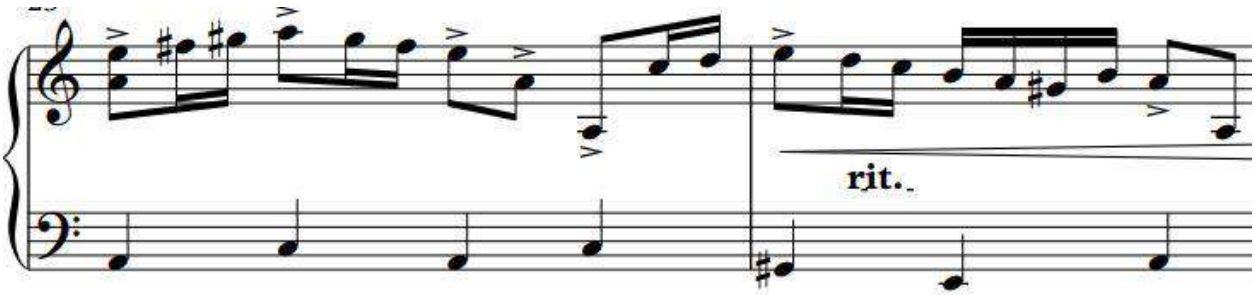


Закінчується розробка на форте у соліста разом з оркестром. Музичний матеріал у 47-58 тт. є інверсією головної теми, яка підводить до репризи. Окрім технічних складнощів, що полягають у широких стрибках, цей епізод побудований на секвенційному розвитку. Важливо зберегти вказану динаміку аби логічно підготувати репризу на *f*.

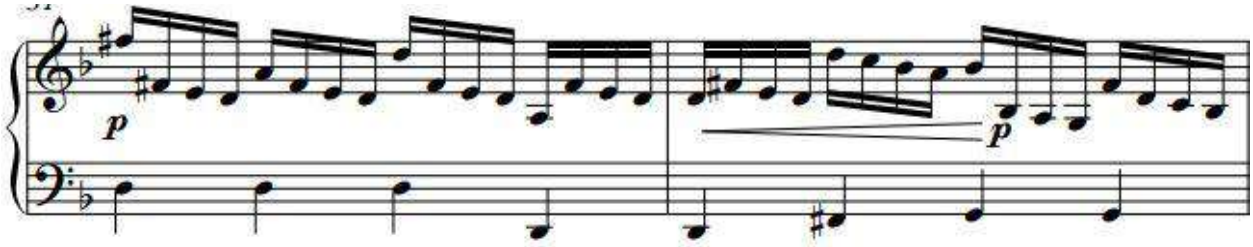


Досить відповідальним зі стильової точки зору у барокових творах є точне дотримання темпу в perultima (*ritenuto, tenuto, Molto ritenuto, allargando* – у закінченні частини, або твору загалом). У даному випадку

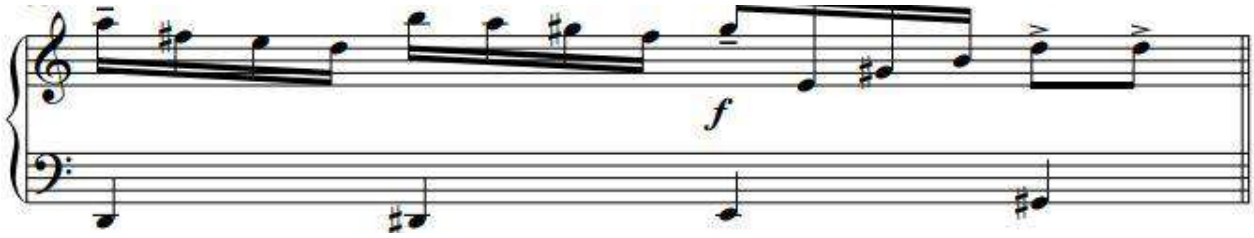
важливим є відчутття ансамблю соліста та оркестру. Корисно послухати записи професійних виконавців, які у більшості грають твори епохи бароко, детально вивчаючи специфіку їх інтерпретації.



Динамізована реприза набуває рис розробки. Доволі складний технічний матеріал з багатьма зустрічними знаками альтерації потребує ретельно продуманої аплікатури, окремого відпрацювання різними метроритмічними малюнками та спеціальної позиції руки. Особливо це стосується 61-66 тт, а саме нисхідних стрибків (fis^2 на fis^1 у 63 т., h^2 на h^1 у 64 т).

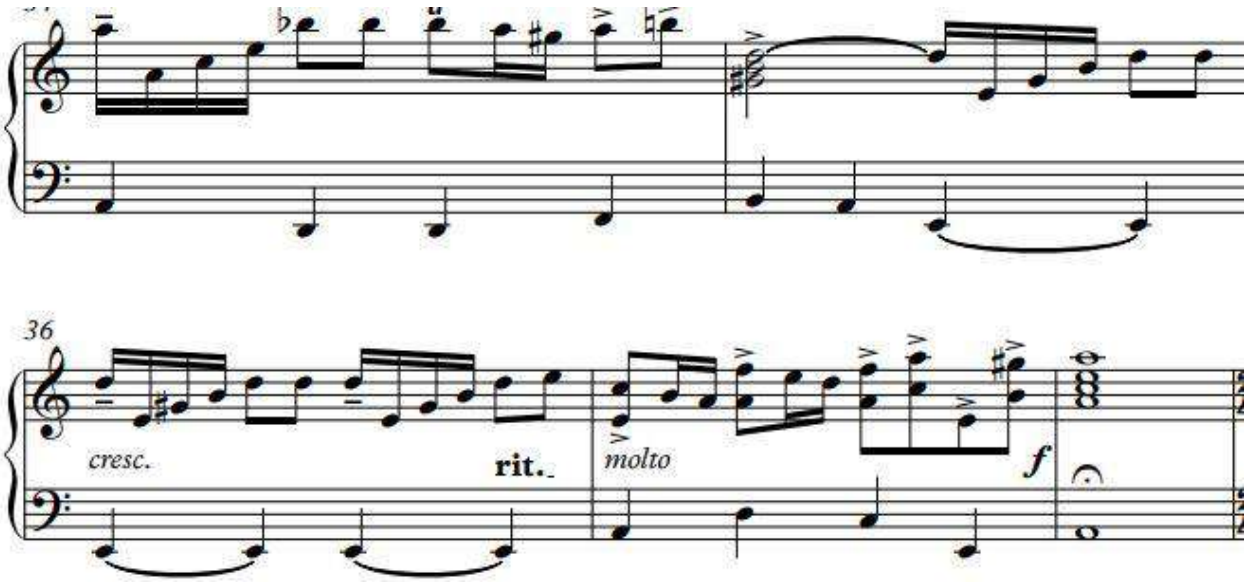


Усі шістнадцяткові фігурації потрібно грати зібраною рукою на легато, без зайвих рухів, дотримуючись правильного групування. У 69 такті перших дві долі можна заграти на верхньому звукоряді.



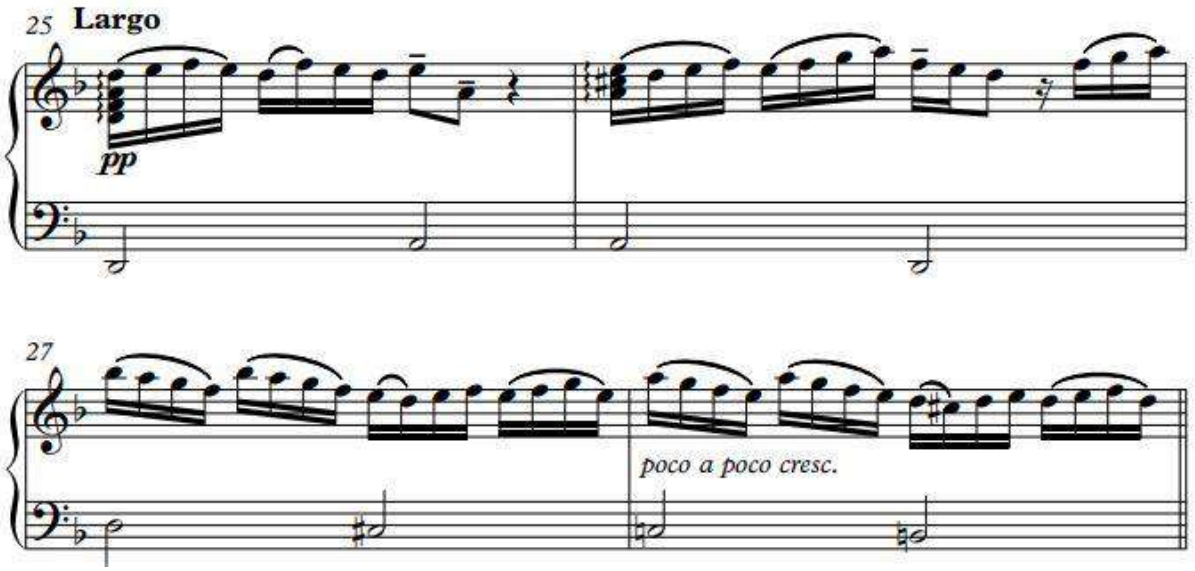
У завершальних чотирьох тактах першої частини Концерту (72-81 тт.), в яких вбачається повторення мотиву з другого речення основної теми, потрібно зробити стрімке крещендо до *f*. Останнє *molto ritenuto* слід виконати якомога ствердно, з усвідомленням підсумування, логічно

готуючи фіксацію останнього акорду та яскравий контраст до наступної частини Largo.



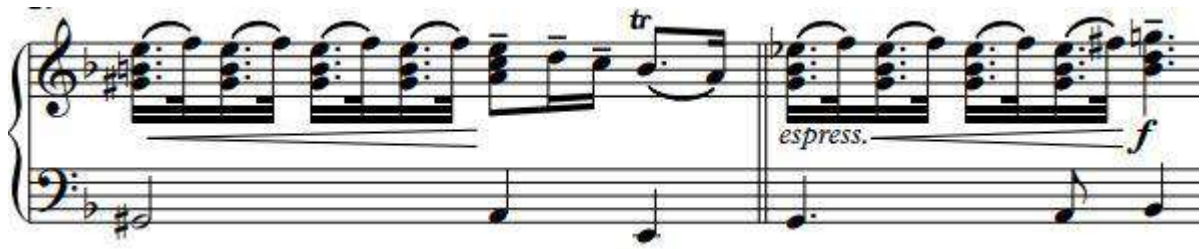
II частина Largo – ліричний центр концерту. Тональність d-moll. Розлога, задушевна мелодична лінія соліста звучить на тлі прозорої фактури з формулами гармонічної підтримки акомпанаменту. На бандурі воно дуже подібно до клавесинного звучання, а не до скрипкового, відтак виконавцеві слід провести свою партію з відчуттям легато, внутрішньо інтонуючи кожну ноту. Частина має особливу поетичну, елегійну атмосферу − це зумовлює динаміка в межах *pp-p*, є лише певні градації до *mf-f* і знову повертається на *pp-p*.

Цю тему можна поділити на дві фрази, смислові частини по 7+7 тактів та проінтонувати з відчуттям цілісності та завершення музичної думки.



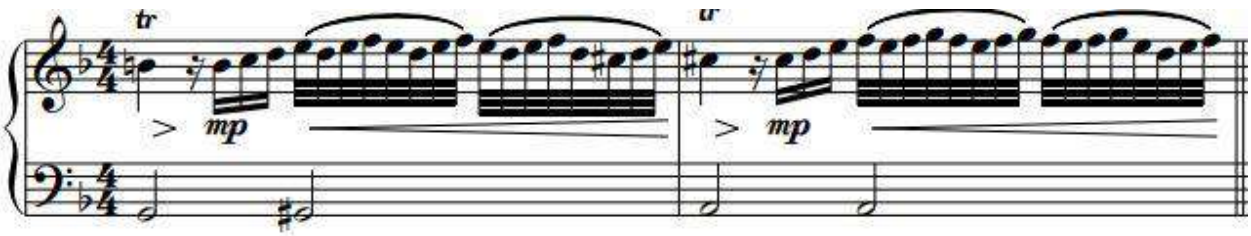
Щоби досягти результату максимального legato та наспівності, бандуристи повинні орієнтуватися на імітацію та відтворення звука скрипкового смичка. Слухати та слідкувати аби ноти вищі по тисетурі не вирізнялися із загальної мелодичної лінії. Витримувати всі вказані паузи, оскільки фактура «прозора» ніщо не повинно вібрувати, коли у соліста пауза, у партії оркестру виникає ефект відлуння, відголосок.

Одним із технічно найважчих місць тут є фігурації у 88 та 94 тактах.



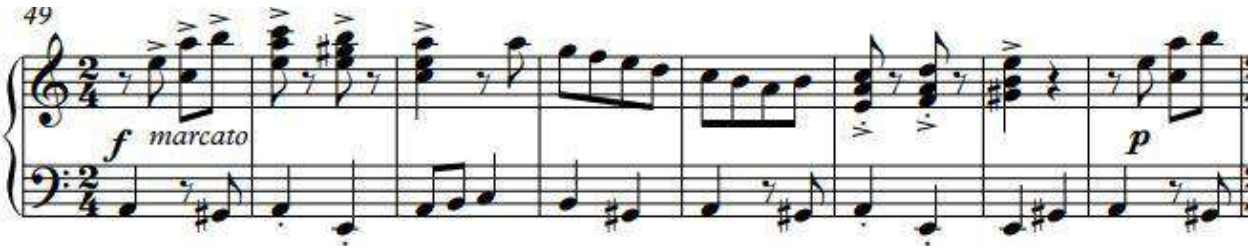
Незважаючи на легато, виконавць повинен зберегти чітку організацію пунктирного ритму репетиційних мотивів з поступовим крещендо. Вправляти слід окремими поєднаннями тридцятьдругої з акордом, ніби зліговуючи, а вже потім грати цілісно. Важливо постійно тримати позицію руки на потрібних струнах, а саме досянувати 1-ий палець до секстакорду.

Із 89 такту музичний матеріал розвивається промовистими секвенційними репліками з чутливими динамічними коливаннями.



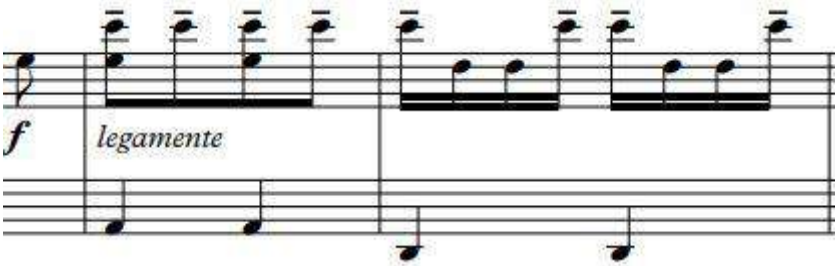
Починаючи від *p* до *f* 94 такт слід заграти експресивно, емоційно, підкресливши кульмінацію частини. Дуже важливо ансамблево разом з оркестром завершити заповільнення та останній акорд.

III частина Presto. Написана у рондоподібній формі. Рефреном є заклична маркована тема, що і є характерним для фінальної частини у цьому жанрі.

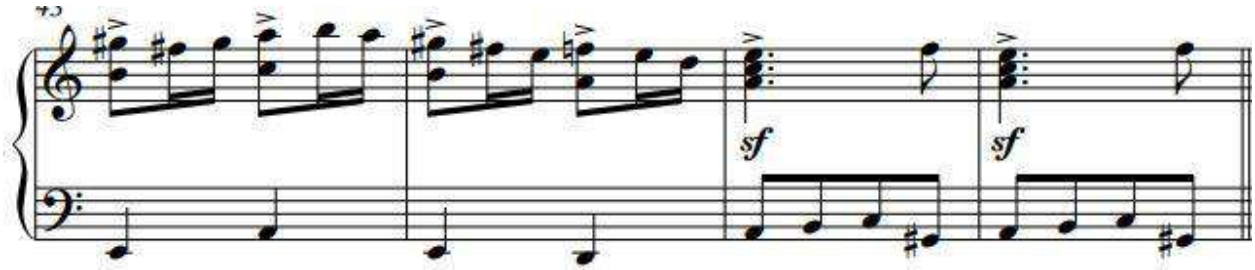


Вона яскраво контрастує із попередньою елегійною другою частиною. Виконавець повинен подати її впевнено, підкреслено, активним щипком на *f*, але не занадто різко. Важливим є також дотримання вказаних штрихів. У побудові музичного розвитку 7+7тт. слід дотриматися терасовидної динаміки, контрастуючи проведення відповідних фраз, які мають бути цілісним, а їх низхідний рух внутрішньо інтонувати вгору, ніби крещендуючи. Фактура партії соліста в оригіналі є доволі прозорою і світлою. Для підсилення загального характеру перекладач збагатив бандурну партію акордами.

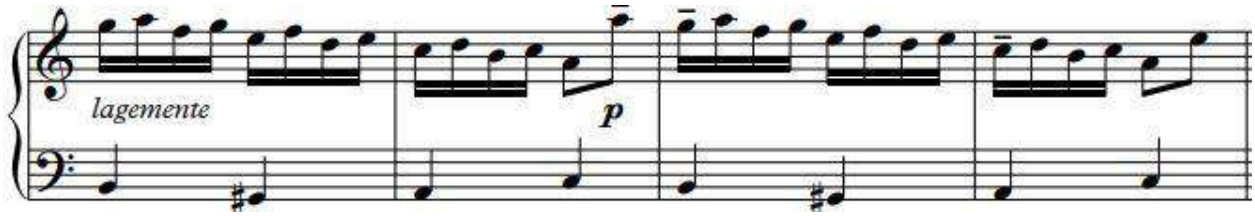
Дещо незручні для бандурного виконання репетиційні ноти у 15-19-й тактах, які мають звучати у відповідному темпі, потребують окремої уваги. Задля досягнення рівного, точного щипка у 16 і 18 тактах, потрібно завчасно готувати пальці, мінімізуючи зайві рухи руки.



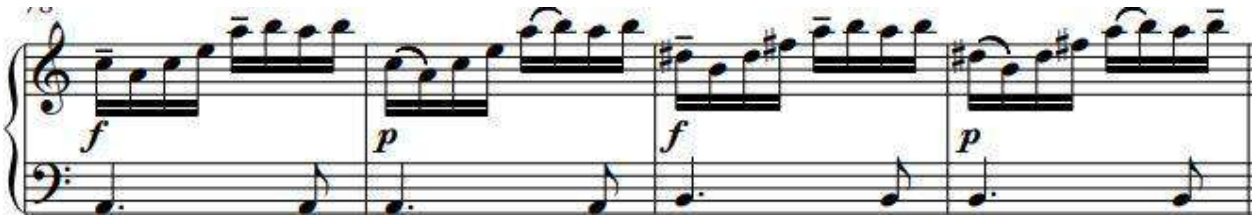
Щоб уникнути пришвидшення, у момент виконання 20-22тактів слід строго зберігати метроритм, внутрішньо пульсуючи дрібними тривалостями. Першу долю можна заграти на верхньому звукоряді, доречно буде використовувати прийом ковзання. У 23-24 тактах впевнено та виразно заграти басовий хід.



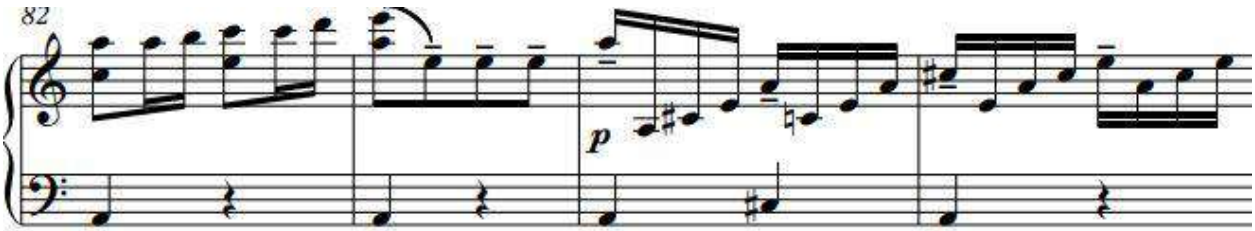
33-50 тт. − епізод з варійованого розділу, де слід впевнено, дотримуватися вказаної динаміки, не пришвидшувати, орієнтуючись на вказівку lagemente. При низхідному русі мелодії важливо не згасати, а інтонувати активно, ніби крещендуючи, що додасть більшої чіткості, впевненості та злігованого звуковедення.

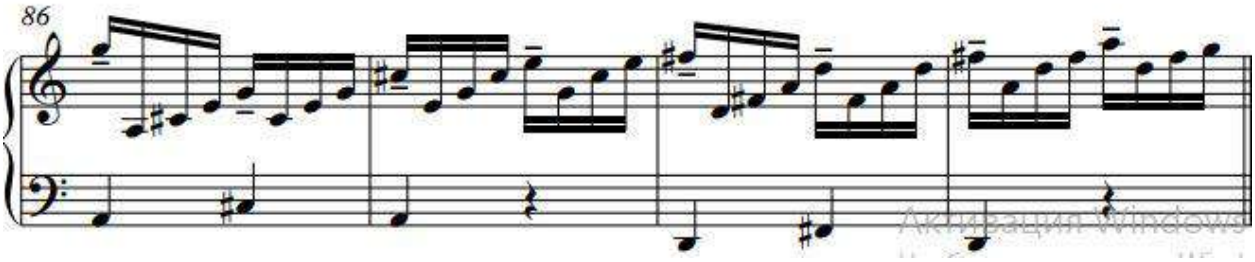


Типова барокова терасовидна динаміка (45-48 тт.) відповідає принципу гри-змагання, відповідно до концертного жанру. Враховуючи швидкий темп, ця частинка музичного матеріалу портебує особливого вправляння – і з огляду на контрасну динаміку, і на нисхідні стрибки. У 46-му і 47 тт. перші долю слід заграти на верхньому звукоряді.



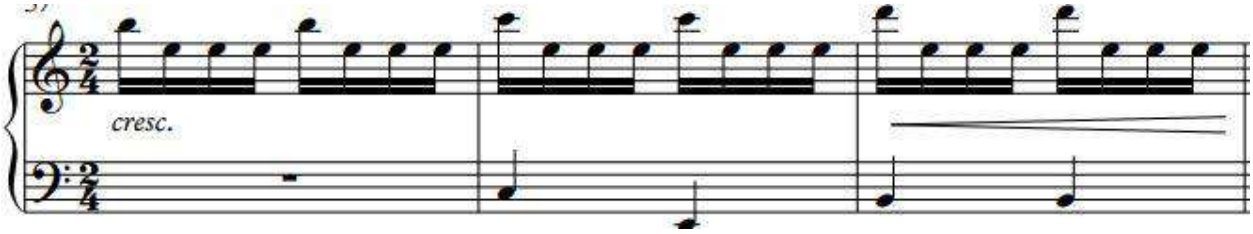
У 75-91 тт. музичний матеріал побудований на арпеджіо. У цих арпеджованих фігураціях, які тривають протягом 16-ти тактів, слід показати поступове крещендо. Щоб полегшити виконавцеві гру у темпі Presto та якісно заграти альтеровані звуки, варто застосувати перемикання. Цей синхронний процес перемикання і гри потребує відповідної координації рухів, а відтак особливого відпрацювання. Також потрібно окремо повправляти стрибки донизу, готуючи 1-ий палець завчасним дотягуванням на дециму.





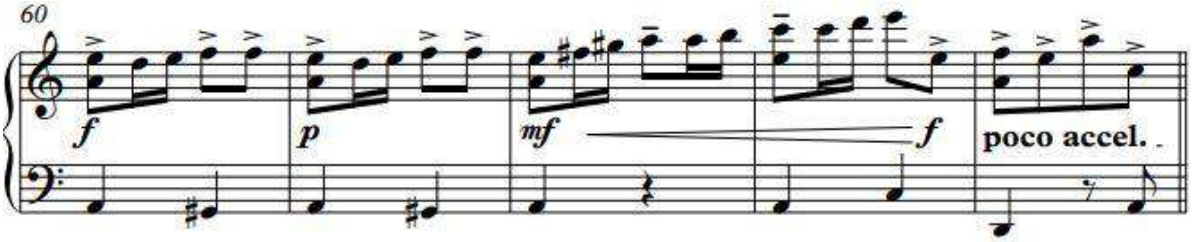
У 99 такті проведення головної теми у тональності D^5_3 до e-moll.

У 111-114 тактах мелодію проводить верхня нота, але особливою складністю у виконанні на бандурі є репетиційні ноти. Для зручності рекомендую наступну аплікатуру: 4-2-3-1.



Виділивши четвертим пальцем основну ноту, завчасно направляємо другий палець на репетиційну *е*. Загравши останню *е* першим пальцем, звільняється рука і є час дотягнутися четвертим пальцем до основної мелодії – тому зручно заграти у швидкому темпі.

Останній раз звучить рефрен (7+7) у основній тональності. Варійована і контрастно-динамічна друга фраза підводить до коди.



Кода − віртуозні секвенції на поступовому крещендо готують марковане утвердження основної тональності циклу у заключних тактах. Виконавцеві необхідно розрахувати силу та глибину щипка, але уникнути різкого звучання на *f*, відповідно до характеру та стилю епохи.

2.2. Концерт для скрипки з оркестром a-moll Й. С. Баха, 1ч.

Цей Концерт – один з найяскравіших зразків епохи бароко у світовій музиці. Серед бандуристів він є найбільш популярним у перекладі Оксани Герасименко.

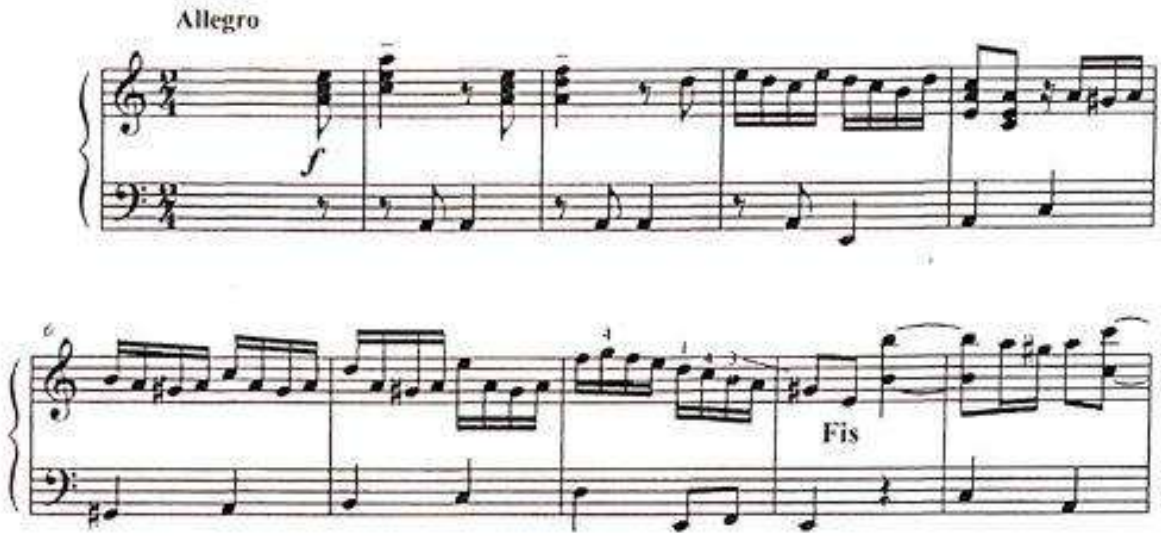
У І частині концерту (Allegro, a-moll) можна зауважити вплив поліфонічних принципів формотворення та окремі риси майбутніх класичних форм. Насамперед відчувається певний зв'язок із формою фуги, з типовим для неї тематизмом, принципом викладу та розвитку. Фуга, як відомо, містить у собі риси варіаційної форми (у її середньому розділі звучать варіанти однієї теми, що проводиться у різних тональностях та регістрах, у різних комбінаціях контрапункту) та форми рондо (чергування проведень теми з інтермедіями). При великій кількості та протяжності інтермедій форма фуги наближається до рондоподібної. Вплив фуги позначається на порівняно невеликих розмірах теми-рефрена, у будові і, нарешті, у цьому, що вона (як і тема фуги) проходить не лише у головній, а й інших близьких тональностях. Зауважимо, що короткий «рефрен» у першій частині концерту проводиться 6 разів (у a-moll – 2 рази, в C-dur, d-moll і знову a-moll – 2 рази). Й. С. Бах використовує в І ч. тип рондо, в якому епізоди набагато перевершують за величиною рефрен. Зауважимо, що рондоподібність взагалі має важливе значення для концертного жанру. Це не означає, що проведення рефрена обов'язково доручаються оркестру, а епізодів − солісту (або навпаки). Зв'язок із жанром концерту тут має більш загальний характер: принцип чергування та змагання двох відтіняючих один одного розділів лежить в основі і рондо, і форми концерту. Але в рондо чергуються та змагаються тема та епізоди, у концертах – ансамбль/оркестр та соліст. Що ж до композиції загалом, то слухач сприймає одночасно дві посилюючі одна одну різні лінії «змагання-чергування» (своєрідна поліфонія), які часом можуть зливатися. Однак, при всій важливості та

вагомості принципу рондо в концерті Й. С. Баха він є лише однією з двох основ форми (при дрібному значенні форми).

Будова 1 теми вказує на проміжний (від поліфонічного до класичного) вид тематизму. Принцип ядра і розгортання проводиться тут у різних масштабах і служить однією з головних ознак поліфонічного походження теми. Початкове яскраве двотактове ядро спричиняє моторне розгортання (3-4 тт.). Ці 4 такти, що є темою поліфонічного складу, можуть бути у свою чергу прийняті за ядро, бо наступний чотиритакт, містить безперервний рух шістнадцятими, заснований на загальних формах руху. Отже, стосовно першого чотиритакту другий сприймається як розгортання. Так виникає 8-тактова тема. Перша тема – вольова, рішуча, енергійного характеру. Вона має виконуватися активним, акцентованим штрихом. Дуже важливо грати без форсування, активним щипком, але в характері, не «перетискати» звук, щоб тема звучала активно, а не важко.

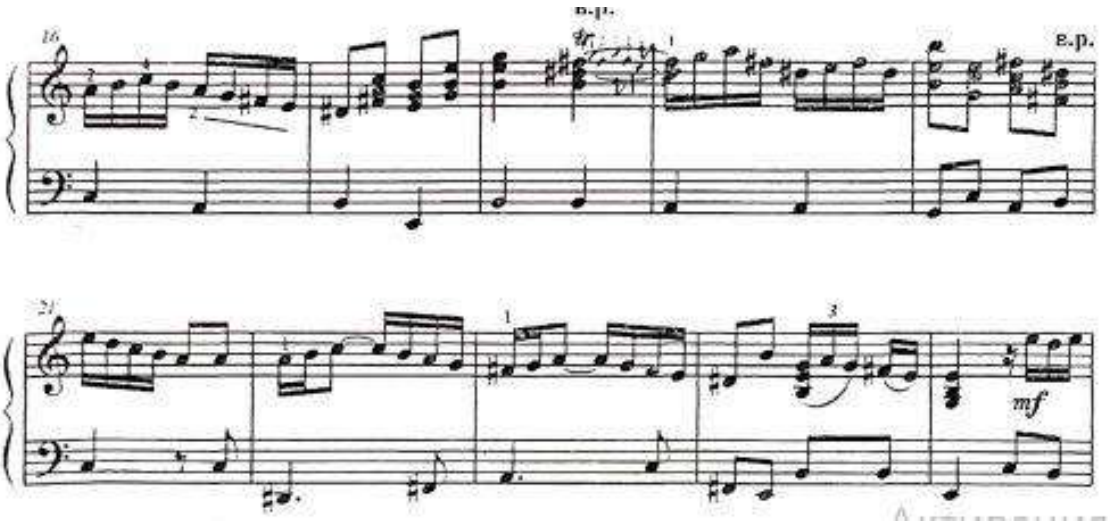
Варто трактувати цей твір, як безперервний рух та постійний діалог.

Барокова музична традиція орієнтована на протяжні мелодійні лінії і суворий ритм, тому довгі тривалості потрібно вислуховувати та внутрішньо інтонувати. Фігурації дрібних тривалостей слід ретельно проартикулювати, переводячи їх до опорних нот, які потрібно грати з особливим відчуттям глибокого щипка та не різко. При низхідному русі шістнадцятих у 4 т. внутрішньо тримати інтонацію догори.



Потрібно досягти не стільки гучності, скільки активного та вільного руху правої руки, ціпкості пальців. Затактову вісімку потрібно виконувати не метушливо, адже вона надає відповідного характеру усьому творові.

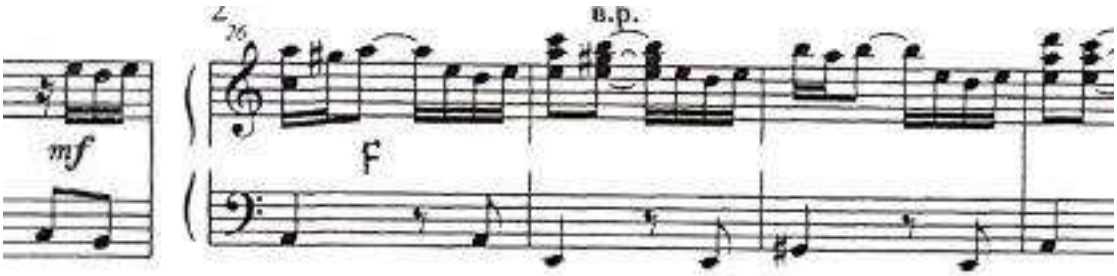
Подальший розвиток (9-24 т.) − низка секвенцій і замикання – це може бути розгортанням по відношенню до перших 8 тактів, які можна прийняти за ядро. Для поліфонічної мелодії характерний і верхній прихований голос, що плавно розвивається (поліфонічний принцип розвитку).



Друга тема починається у 25 т., вона є лірично-співуча, витримана у гомофонно-гармонічній фактурі, за нею йде секвенційне розгортання. Але сам цей чотиритакт (два подібні двотакти, але не секвенція) звучить з гармонійною симетрією (T-D-D-T). Гомофонній ліриці притаманні затримання (26 і 28 тт.), взяті стрибками на сексту і септиму. Їм передує

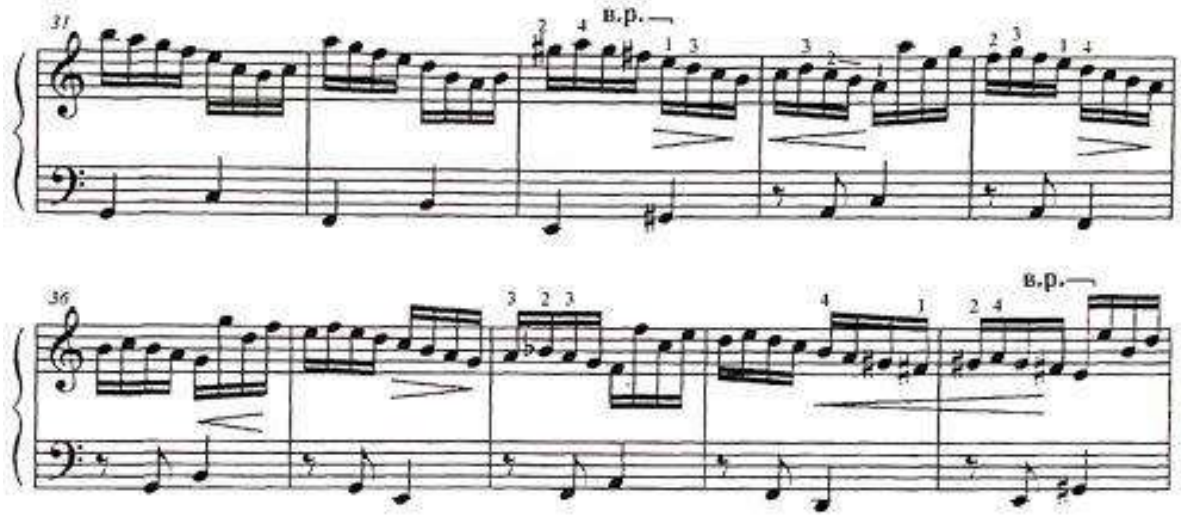
секундне «розгойдування» (e-d-e), яке слід заграти наспівно, не втративши темпу, без зайвих відхилень. «Відштовхування» з другого чотиритакту 1 теми приводить до другої лірично-кантиленної теми, якій притаманний елегійний співучий характер.

Для виконання на бандурі важливо обумовити контраст 2-ї ліричної теми. Заграти потрібно так, як потребує її секвенційна будова, за принципом «запитання-відповідь». Важливим також є вислухати заліговані ноти.



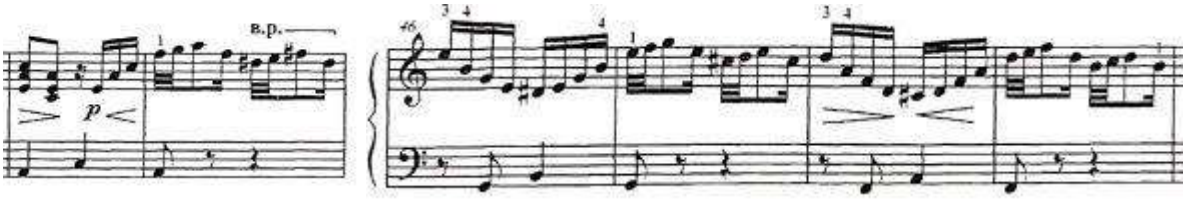
На відміну від активного промовистого початку циклу, для цього епізоду характерне плавне та максимально зв'язне ведення мелодичної лінії; шістнадцяті слід грати на одному диханні, намагаючись виразно «проспівувати» та наближати звучання до legato.

Щоби якісно заграти наступний, технічно складний епізод (29-44 тт.), в низхідному русі мелодії і при скачках вгору (секвенції) потрібно заздалегідь готувати 4-й палець. При грі на верхньому звукоряді (33 т.), його теж треба підготувати, дограючи останню долю попереднього такту змінивши позицію руки вище, щоб одразу стати на *gis* вгорі без зайвих рухів і ковзання по струні. Всю частину тримати на єдиному диханні, враховуючи динамічні відтінки. Важливими є поєднання кожної останньої шістнадцятки з кожною першою в такті. Також слід ретельно відпрацювати чітку артикуляцію у різних темпах.



1 і 2 теми є тематично контрастними та обидві являються носіями солюючого начала (згадаймо, що побічна партія старосонатної форми будується на матеріалі головної, і типового розмаїття головної та побічної партій тут немає).

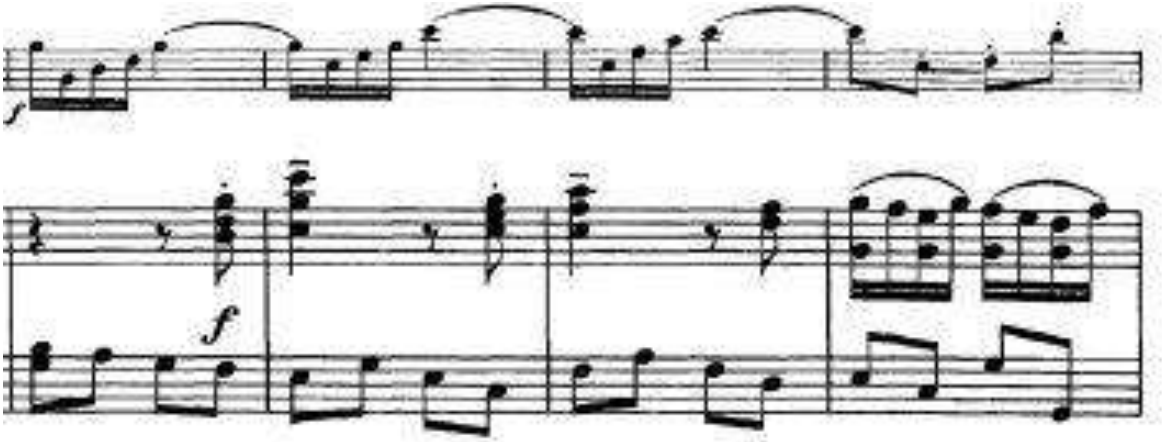
Третя тема (44 т.) граціозного характеру представляє серйозні ритмічні, динамічні та інтонаційні проблеми. Її ритмічний малюнок складний для сприйняття та виконання. Тридцять другі тривалості перетворюються на форшлаг, що переходить у вісімку, яку слід ретельно проінтонувати, що уникнути пришвидшення та метушливої гри.



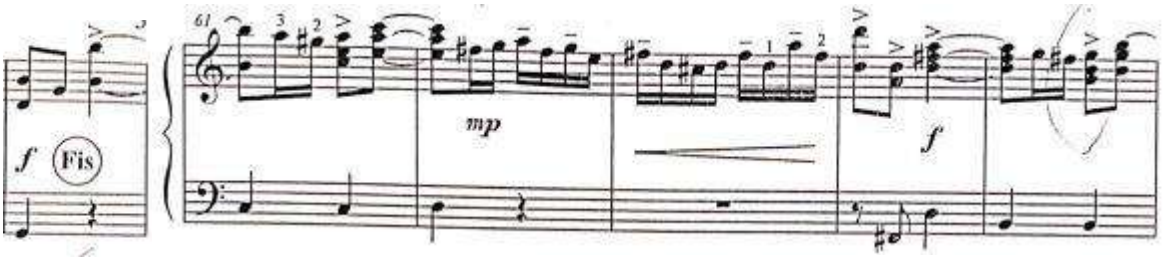
Корисно є вправляти цей уривок в повільному темпі, з перебільшеною артикуляцією. Також потрібно дотримуватись вказаної автором зручної аплікатури. Важливе технічне відпрацювання, переходів з ноти *f* на *dis*, також з ноти *e* на *cis* (45 т., 47 т.), які часто здійснюються з недоречною зупинкою або, навпаки, з прискоренням. Другу долю 45-го такту слід грати на верхньому звукоряді. Користуючись вказаною аплікатурою, в подібних місцях перший палець слід заздалегідь ставити на струни, при низхідному русі в 46 та 48 тактах потрібно після 3-го пальця підставити 4-й. Для досягнення артикуляційно виразного звучання, рекомендується

повправляти різними ритмічними варіантами (пунктирний ритм або інші групування).

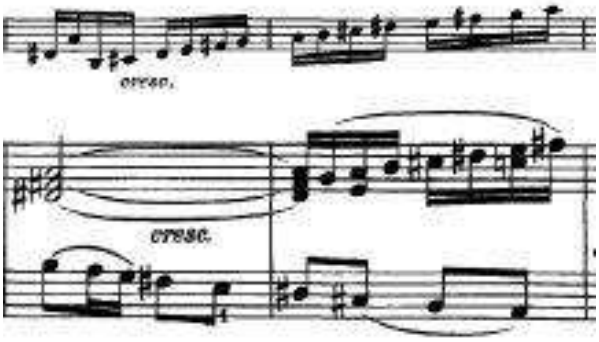
Наступний матеріал є підголоском, головна тема (1 тема - рефрен) звучить в оркестру (фортепіано). Для того, щоб залігована четвертна звучала якнайдовше, важливим є видобути відповідний звук, активно щипнути струну, а також внутрішньо пропульсувати заліговану шістнадцяту.



Наступні такти − епізод шістнадцятими, які слід провести на стрімкому крещендо до *f* і підготувати акцентовану октаву.

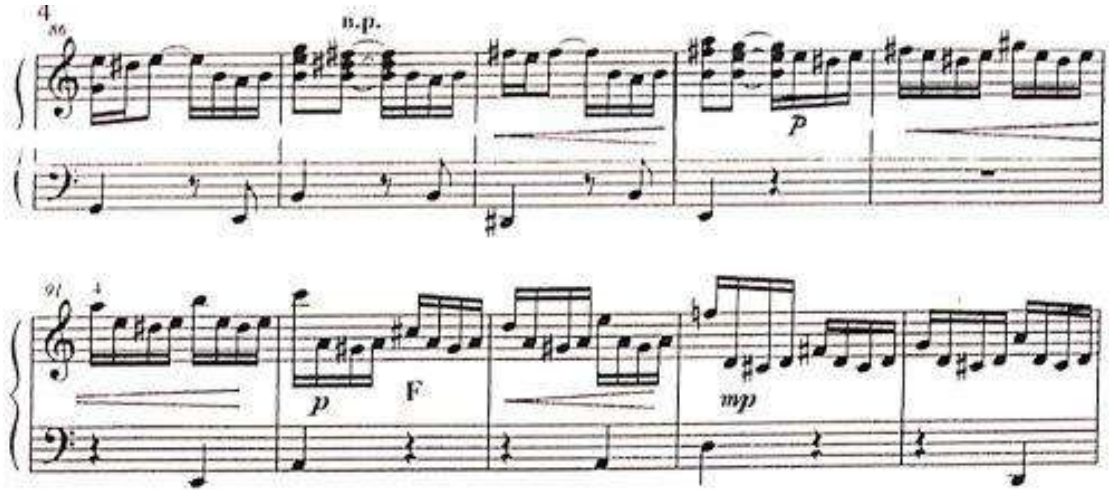


Важливо активно заграти акцентований акорд, а його висхідне обернення дещо м’якше, щоби через вищу теситуру уникнути непотрібного виділення. Також потрібно яскраво підкреслювати вказані марковані ноти та дотримуватися штрихів і динамічних відтінків, що сприятиме впевненій та переконливій інтерпретації. Особливо вирізняється 78-й такт, дует з оркестром на crescendo.

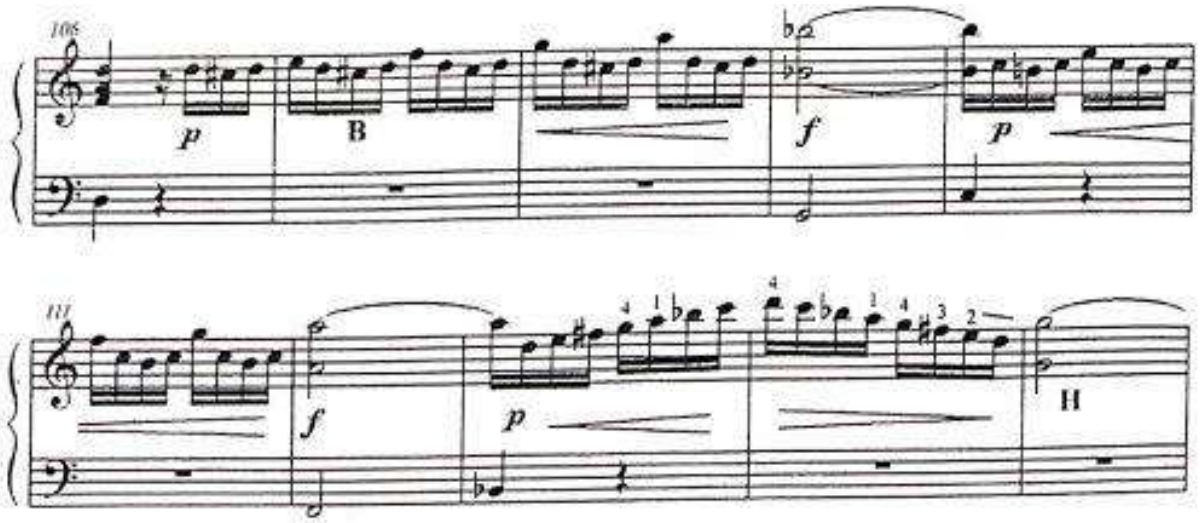


У кульмінаційних тактах (70-й т., 72-й т., 80-й т.) в оригіналі позначені деташе, у бандурному перекладі – кожна нота акцентована, але потрібно зімітувати саме цей скрипковий штрих.

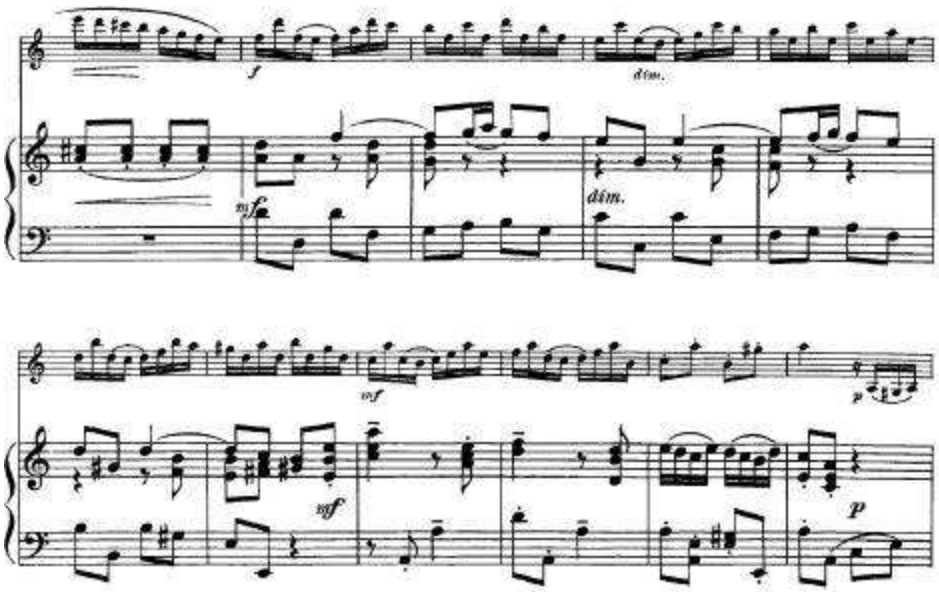
У 85-му такті знову звучить друга тема. Рефрен після даного епізоду містить багато випадкових знаків, що говорить про можливі труднощі у виконанні (89-102 тт.)



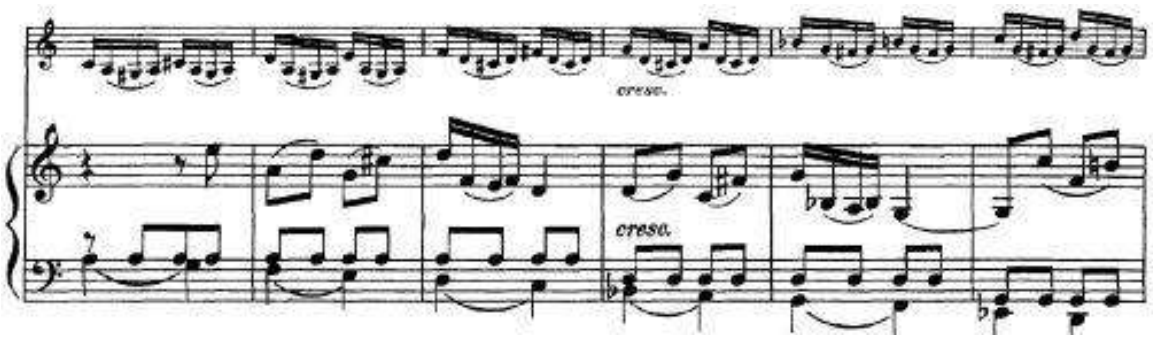
У наступному розділ виразно прослуховується діалог соліста з оркестром. Вказівки щодо знаків альтерації і ведення теми ті ж самі, потрібно зробити переконливе crescendo, слід обережно переключити *B* у вказаному місці. У тактах 113-117 переконливо заграти *crescendo-diminuendo*.



Наступний фрагмент підводить до рефрену оркестровій партії. Це кульмінаційне місце в епізоді, потребує особливого вправляння. Слід продумати зручну аплікатуру та пограти різними ритмічними варіантами.



Епізод викладений шістнадцятками, але вже у нижньому регістрі, починаючи з малої октави. Виконуючи на бандурі, не доцільно грати занадто піано, а максимально зібрано, ціпко, щоб прослухалась кожна нота; поступово крещендуючи, підводимо до проведення третьої теми.

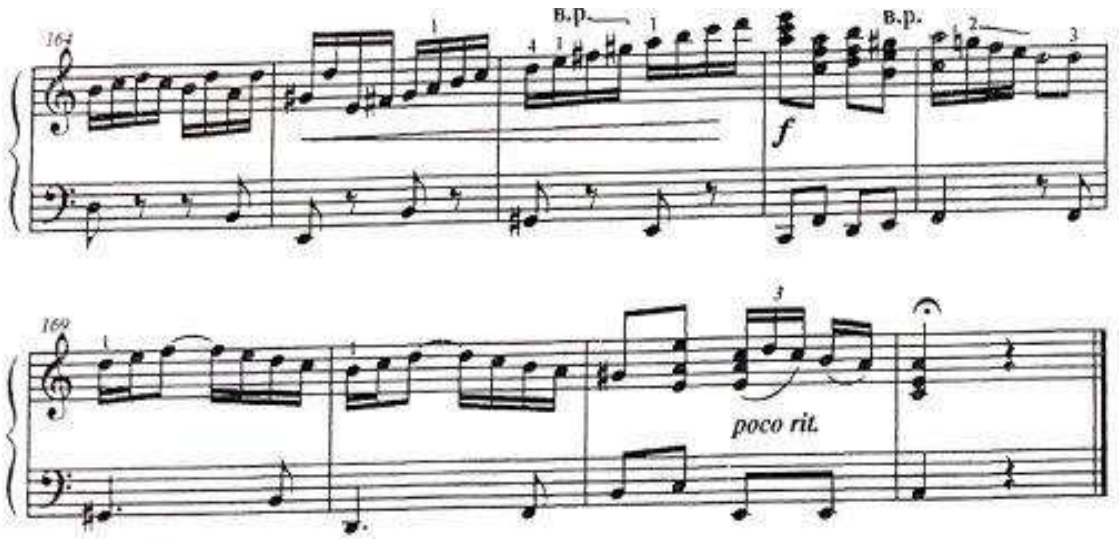


Рекомендації щодо виконання ті ж самі, як до ідентичних частин.

143-й такт – останній рефрен на *f* у соліста з оркестром підводить до коди.

З 165-го такту триває наскрізне крещендо до завершення частини.

171-й такт потрібно відпрацювати, відчути тріоль, останній акорд взяти благородним, повним звуком на форте, але не форсуючи, з відчуттям стилю епохи.



2.3. Концерт D-dur для чембало з оркестром Д. Бортнянського

Цей масштабний Концерт є яскравою високохудожньою інструментальною композицією, яка міцно увійшла у репертуар бандуристів. Існує дві редакції бандурного перекладу: Ольги Герасименко та Оксани Герасименко.

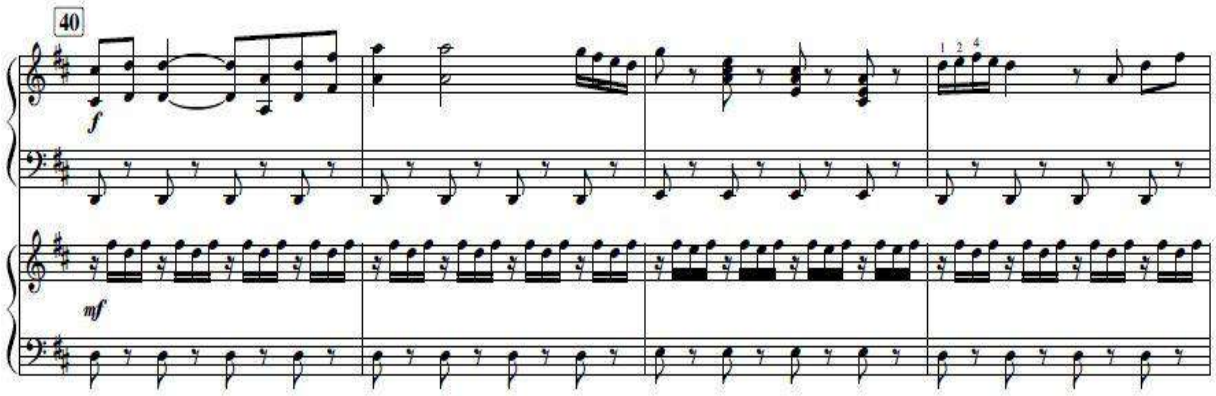
Концерт є одночастинним із притаманною для класичного стилю зміною настроїв та контрастів. Він написаний у сонатній формі з подвійною експозицією і двома епізодами замість розробки. Перша експозиція оркестрова, однотональна, друга − звучить у партії соліста. Експозиція сонатної форми містить усі традиційні елементи, тобто головну, сполучну, побічну та заключну партії. Між темами експозиції контрасту немає. Музика Концерту бадьора, з танцювальними інтонаціями, які створюють радісну атмосферу. За формою, стилем та музичною образністю цей концерт є подібним до сонат.

Починається концерт оркестровим проведенням головної партії. вступом, де проводиться **головна партія** без соліста. За настроєм музика дуже подібна до творів В. А. Моцарта. Перша експозиція містить матеріал головної партії в основній тональності D-dur (allegro maestoso, *f*). Тематизм головної партії сповнений граціозного, витонченого характеру, в якому чути впливи італійської опери-буффа, пульсуючі акорди вісімками підкреслюють її яскраву мелодичну лінію. Сама ж тональність D-dur теж створює загальний життєрадісний настрій композиції.

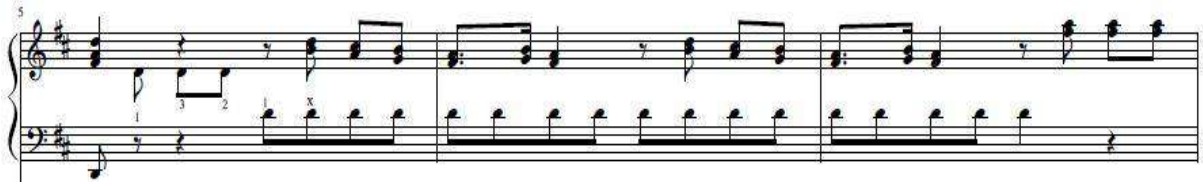
У сполучній партії відбувається модуляція у нетипову для неї тональність 2-го ступеня E-dur, яка служить D^5_3 до тональності побічної партії (A-dur). Заключна партія написана у типовій для неї домінантовій тональності.

Зі вступу соліста починається проведення другої експозиції. Виконавцеві-бандуристу слід звернути увагу на наступні моменти. Головна партія (8+8). Її потрібно заграти впевнено, сфокусованим звуком у піднесеному урочистому настрої. Завдання соліста мислити довгою фразою, пропульсовуючи довгі та заліговані тривалості шістнадцятими, які звучать у супроводі (40-55 тт.). Щоби уникнути затиску кисті, на початкових октавних ходах необхідно позмінно використовувати 1-3 та 1-4 пальці. Слідкувати за її свободою потрібно також відтворюючи штрих стакато в

оберненнях акордів (42 т., 44 т.), активно прикривати їх кистьовим жестом, гра акордів вимагає точного їх приготування над струнами. Пальці мають бути зібраними і готовими до дії. Дуже корисно цей епізод вправляти у повільному темпі.

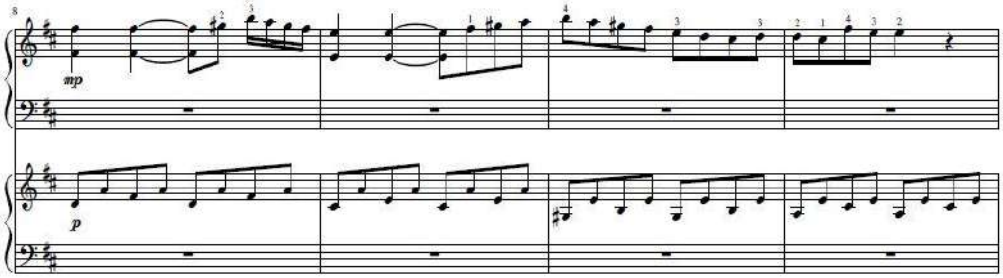


Також потрібно прикривати вісімкові баси, які звучать в унісон з партією оркестру. У 45 т. необхідно вчасно підготувати ліву руку для переходу на харківський спосіб гри.

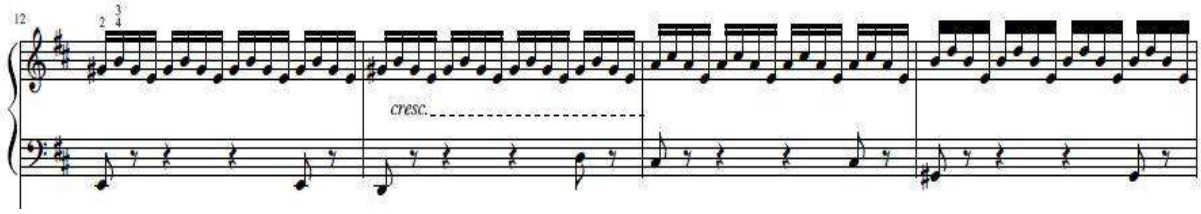


Терції в низхідному русі рекомендується грати способом ковзання, досягаючи плавного їх звуковедення. Щоби вони звучали переконливо, виконавцеві потрібно внутрішньо інтонувати їх догори. Особливу чіткість необхідно відтворити у пульсуючому мерторитмі вісімки з крапкою та шістнадцятої.

Тему **сполучної партії** веде права рука, тож за час першої долі слід швидко увімкнути *Gis*. Щоби переконливо відтворити гнучку мелодичну лінію, слід дотримуватися вказаної аплікатури та внутрішньо інтонувати кожну вісімку. Дуже важливу роль в концерті відіграють динамічні відтінки, а саме яскраві контрасти, які є в тактах 63-64 – *f*, а в тактах 65-66 – *p*.

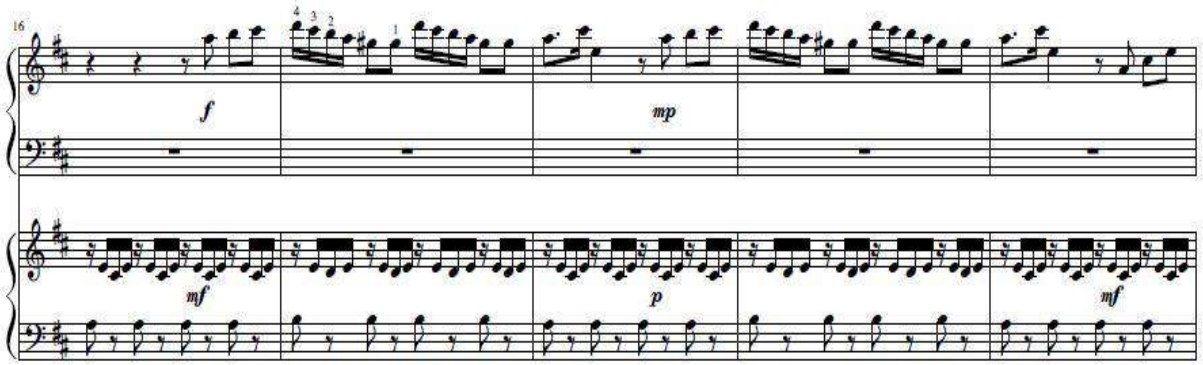


Далі на *crescendo* йде зв'язка 4 такти (67-70), яка підводить до побічної партії на *f* ; ці чотири такти мають однаковий ритмічний малюнок, тож краще дотримуватись варіанту аплікатури 2/4 пальці. Саме цей варіант звільнить руку від затиснення. Необхідно досягти рівного звучання фігурацій, для цього необхідно, щоб всі пальці одночасно знаходились над потрібними струнами. Кожна із шістнадцятих повинна бути чітко проартикульована. Щоб уникнути накладання функцій у цьому епізоді необхідно відпрацювати вчасне прикривання басів.

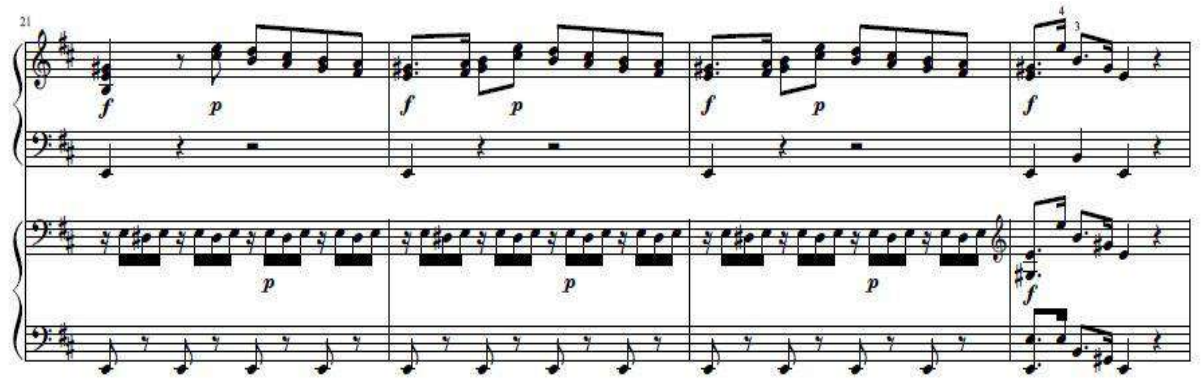


Побічна партія (затакт 72-79 тт.) відрізняється від головної за своїм характером – більш грайлива, прозора, у високому регістрі та побудована на динамічних контрастах. Її потрібно грати активним щипком, мислити шістнадцятими, щоб не приспішувати на вісімках та дотриматися пружного пунктирного метроритму. Вона містить поєднання гри щипком та прийому ковзання. Необхідно мислити довшою фразою та слідкувати за 1-м пальцем,

щоби не виділити ним слабку долю.

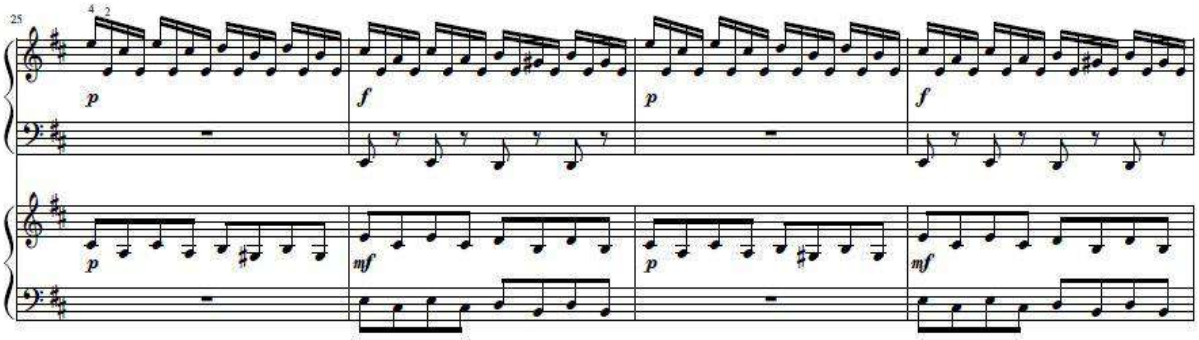


У другу половину побічної партії для додаткового конфлікту вводиться видозмінений фрагмент із сполучної партії, викладений терціями). Необхідно яскраво, показати динамічні контрасти *f-p***.** Хід на форте слід зіграти активно, а низхідний рух терціями на *p* – способом ковзання (2-й та 3-й пальці повинні бути дещо випрямлені, кисть та зап'ястя зафіксовані, повинно зберегтись відчуття свободи).



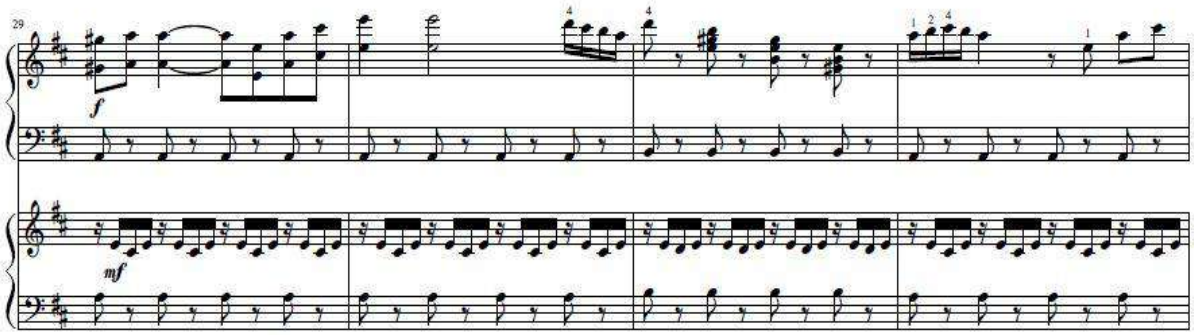
Заключна партія (83-97 тт.) написана у періоді повторної будови (7+7). Вона звучить у тональності домінанти A-dur та закріплюється в ній. У цій партії змінюється фактура – на яскравому динамічному контрасті ламаними інтервалами обігруються акорди. Виконавцеві необхідно досягти рівного звучання фігурацій та слідкувати, щоб усі пальці одночасно знаходились над потрібними струнами. Ця ж тема, лише на терцію нижче та вісімками, синхронно звучить в оркестрі,

що органічно підсилює соліста.

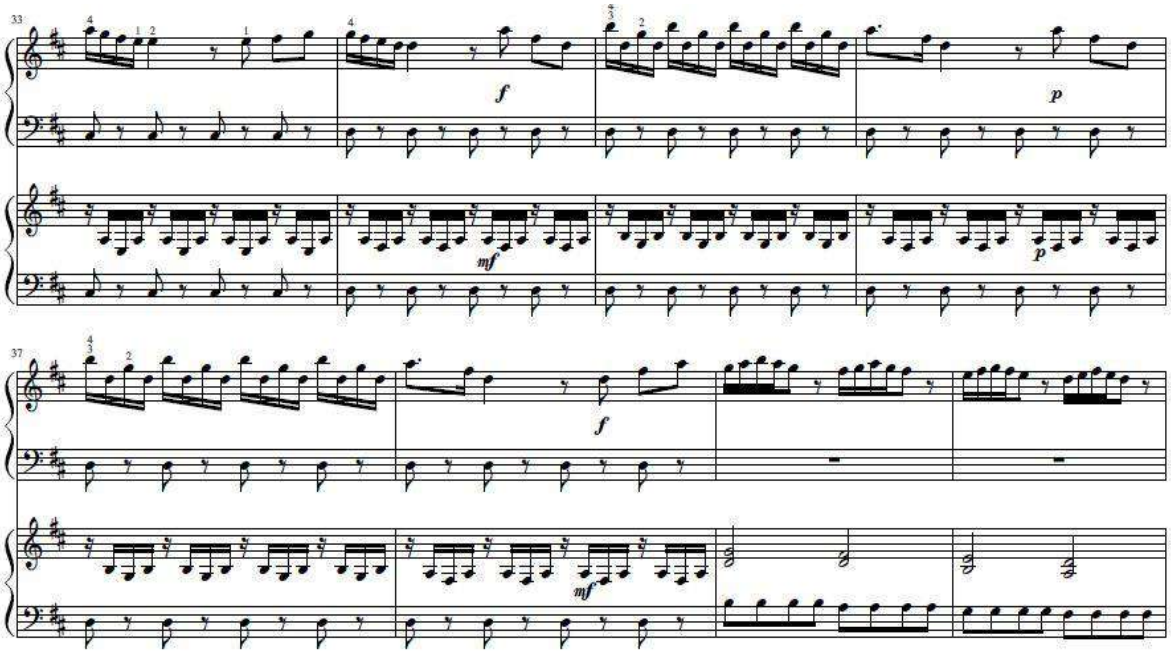


Заключну партію продовжує оркестрова перегра, побудована на мотивах сполучної партії та завершується фрагментом-зв'язкою з експозиції, тільки вже у підпорядкованій тональності домінанти.

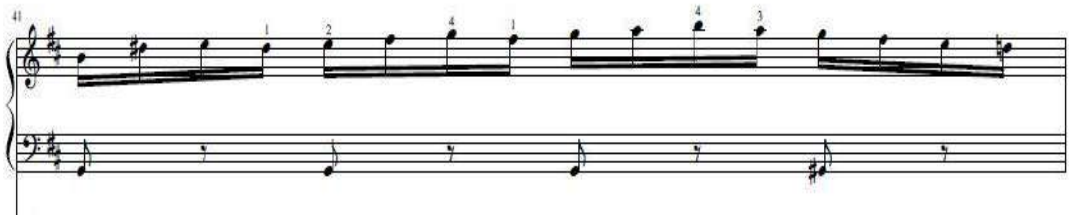
Замість розробки композитор ввів два контрастні епізоди: **1 епізод** (109-132 тт.) головна партія в домінантовій тональності A-dur (109-113 тт.), далі йде розвиток цього тематичного матеріалу. Тут виконавцеві слід дотримуватись рекомендацій, які вказані в експозиції.



Для виконання на чернігівській бандурі необхідно звернути увагу на партію лівої руки (117-122 тт.). Щоб як можливо точніше передати звучання оригіналу, потрібно зберегти саме той регістр, в якому записаний бас, тобто швидко підготувати руку для гри харківським способом. При переході на великі інтервали, у партії правої руки слід тягнути четвертий палець, уникаючи різких рухів рукою. Потрібно також дотримуватися контрастної динаміки на ***p***, не втрачати характеру цієї теми та атаки щипка.



125 такт є одним із найбільш незручних у цьому творі. Щоб виконати цей пасаж переконливо та віртуозно, потрібно дотримуватися вказаної аплікатури, завчасно готувати альтеровані звуки, в низхідному русі внутрішньо проінтонувати догори, уникаючи зайвих рухів рукою. Також цей епізод слід ретельно відпрацьовувати у повільному темпі з перебільшеною артикуляцією та у пунктирному метроритмі.

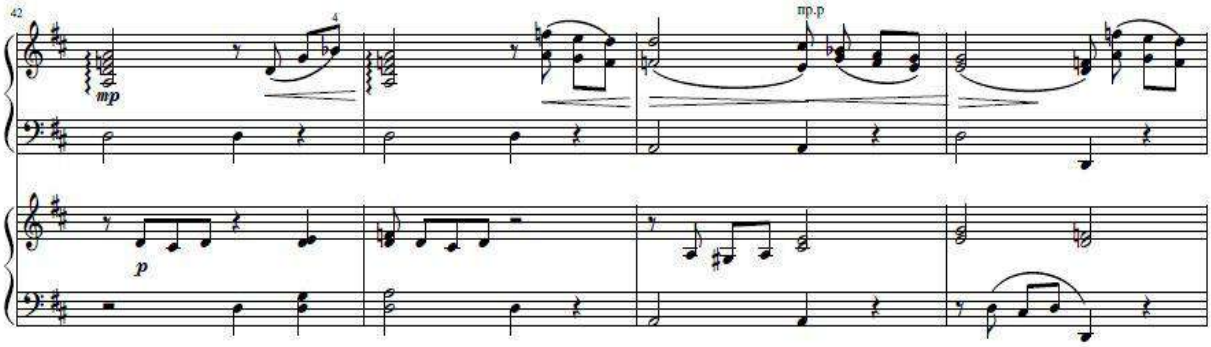


По закінченню 1 епізоду в останньому такті на 4 долю слід перемкнутися у тональність d-moll.

2 епізод – тема елегійного та задумливого характеру у одноіменній тональності d-moll. У її інтонаціях відчуваються впливи української пісенності.

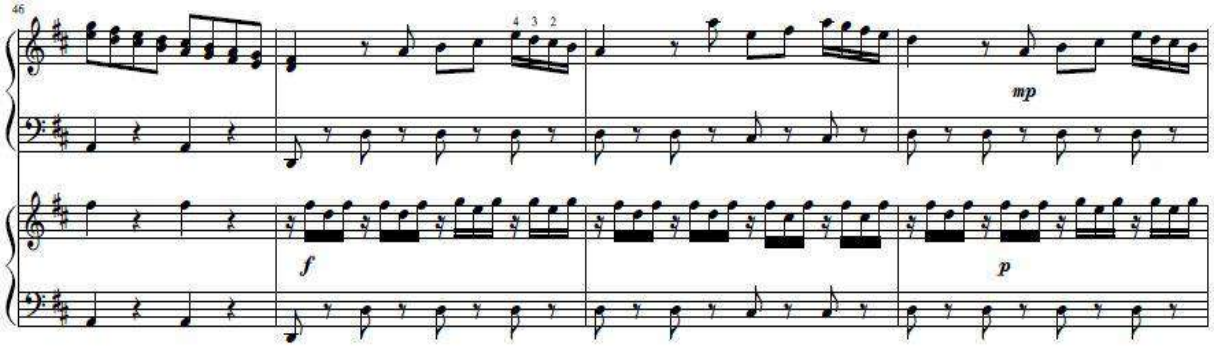
Ця побудова є своєрідним діалогом соліста і оркестру. Виконавцеві слід продовжувати мелодичну фразу оркестру, а далі, граючи ніби готувати вступ оркестру. У цьому епізоді, не втрачаючи пульсації, соліст повною

мірою повинен проявити свою музикальність та відтворити образно-емоційний чуттєвий світ.

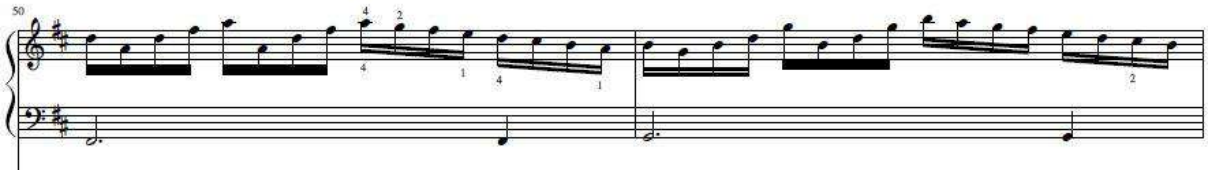


Акорди арпеджіато потрібно грати в характері, не поспішаючи, ніби виспівуючи та артикулюючи кожну ноту, щоб прийом звучав барвисто та злагоджено. Для логічної побудови фрази, необхідно дотримуватися усіх вказаних ліг, внутрішньо інтонувати кожен мотив та фразу в цілому, а також дотримуватись вказаних динамічних відтінків. Щоб досягти легато, виконання терцій краще спробувати різними варіантами аплікатури (1/3, 1/2, 2/3 пальці).

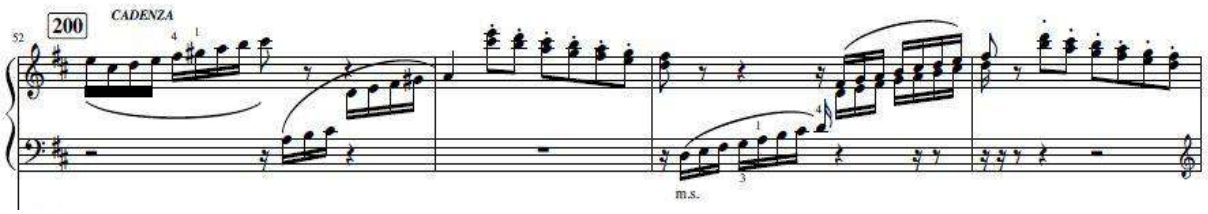
Реприза проводиться в головній тональності, є скороченою. Головна партія викладена перекличками соліста та оркестру. У репризі міститься матеріал кожної партії, що є характерно для репризи. У 164 такті, виконавцям на бандурі чернігівського типу, слід вчасно підготувати ліву руку для гри харківським способом, знову ж для того, щоб зберегти звучання регістрів задуманих композитором. Також необхідно дотримуватись усіх вказаних пауз. Щоб уникнути поспіху на висхідних вісімках, їх потрібно внутрішньо пропульсувати шістнадцятими. А у технічних фігураціях обов’язково дотримуватись вказаної аплікатури. Слід відпрацьовувати місця на зразок останньої долі в 164 такті: ковзання 2-им та приходом до 1-го пальця.



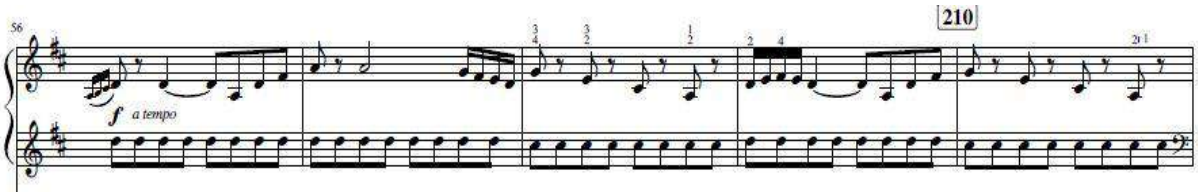
Далі звучить оркестрова зв’язка, яка підводить до матеріалу заключної партії, тільки вже з варійованим доповненням, викладеним коротким арпеджіо та низхідними гамоподібними ходами. Для цього місця є два варіанти аплікатури; перший – ковзання 2-им пальцем, другий – по чотири. Кожен з них зручний, але кожен потребує відпрацювання:1 в. – вправляння ковзанням, досягаючи чіткої артикуляції та рівної пульсації, 2 в. – підкладання 4го пальця.



196-199 такти – підготовка до **каденції** соліста. В оригіналі у каденції експонуються головна та побічна партії, а у перекладенні каденція дещо скорочена, містить показ лише головної партії − фрагмент із 2-го епізоду та предикт до коди, а побічна партія вже разом із оркестром. Починається каденція за принципом «питання-відповідь» із штрихами легато та стаккато. Виконавцеві необхідно продумати притаманну каденційним епізодам агогічні відхилення. Окремої уваги потребують низхідні терції на стакато.

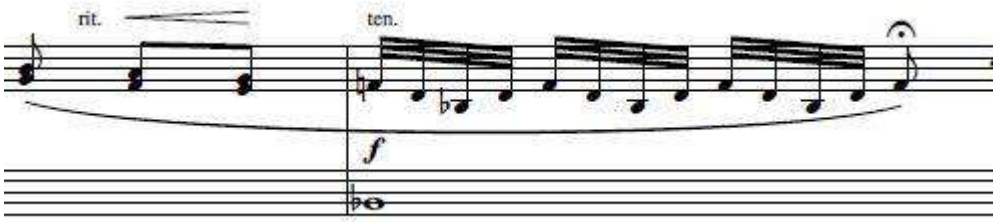


У каденції соліст повинен яскраво продемонструвати свою виконавську майстерність. Головна партія проводиться на фоні пульсуючих репетицій харківським способом, що теж потребує відпрацювання. При вмілій координації обидвох рук епізод має бути заграний ідеально чітко. Також слід увагу приділити форшлагу на першу долю та інтонувати заліговану ноту. Проте, найважчим у швидкому темпі є дотримання усіх вказаних пауз, тобто бандуристові потрібно закрити кожну ноту та вчасно щипнути наступну. Цей прийом виконується за допомогою зібраного кистьового жесту.



Терції в низхідному русі зручно грати способом ковзання. Фіксуючи кисть, необхідно слідкувати за збалансованим звучанням обидвох нот (111-114 тт).

У 218 т. на три останні вісімки *ritenuto* потрібно перемкнути F, B. Починати фігурацію з 32-х тривалостей треба *tenuto,* поступово прискорюючи та заповільнюючи до фермати. Переконливе виконання агогічних відхилень значно збагатить інтерпретацію.



Кода (226-250 тт.) побудована на темі побічної партії (226-229 тт.), а далі на темі варійованої тієї ж партії. Поміж дрібними, артикуляційно виразними шістнадцятими, слід приділити точній внутрішній пульсації четвертних нот. Потрібно уважно слухати метроритм оркестру, партія якого допомагає

зберігати чіткий пульс. Дуже важливим є також дотримуватись вказаної аплікатури.

2.4 Концерт для скрипки з оркестром G-dur Й. Гайдна (1ч.)

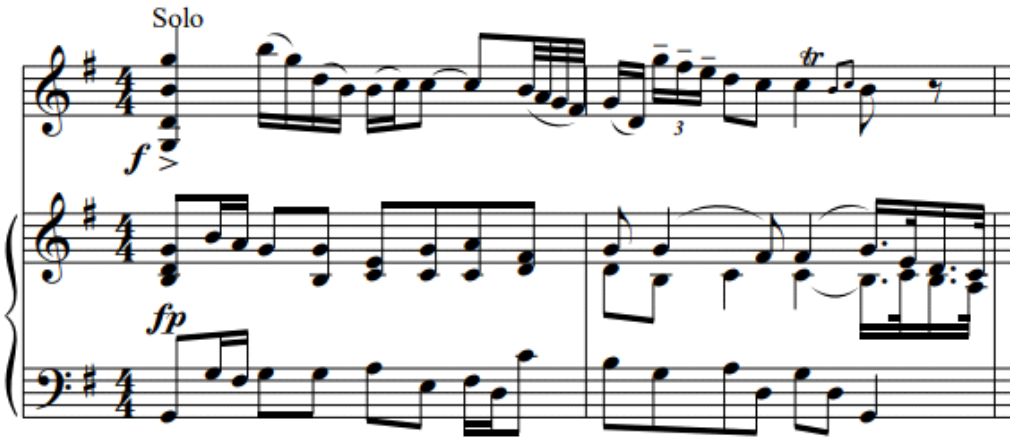
Цей Концерт, якому притаманні світлі та життєстверджуючі музичні образи, якісно збагатив педагогічний і концертний репертуар бандуристів.

Форма першої частини Концерту – сонатна з подвійною експозицією. Ця форма часто використовується у концертах для солюючого інструмента з оркестром у віденських класиків, у ній експонується ідея «змагання» соліста й оркестру.

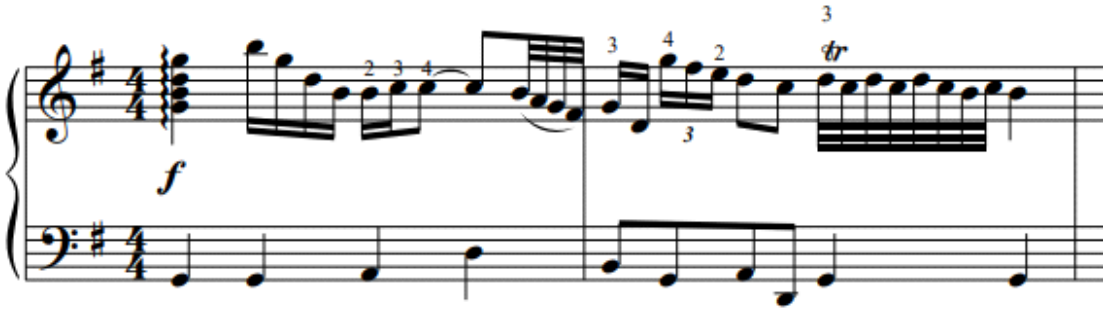
Починається Концерт з **експозиції** у соліста, яка є однотональною і має функцію вступу, що містить у собі викладення основних партій. У 21-24 тт. із проведенням **головної партії** вступає соліст. У експозиції для виконавця-бандуриста певною складністю є не лише певні технічні моменти, а й показ самого характеру. Важливо зімітувати скрипковий штрих, інтонувати кожну ноту, особливо довгі та заліговані тривалості (20 т., 23-24 тт.). Необхідно теж ретельно слідкувати за чіткістю технічних епізодів та трелей. Переконлива подача цих складових допоможе виконавцеві яскраво і активно показати піднесену та життєдайну тему експозиції, яка демонструє основну тональність. Важливо використовувати вказану автором-перекладачем аплікатуру, грати легкою, звільненою, але активною, готовою до дії рукою, враховуючи вказану динаміку.

Порівняємо і проаналізуємо нотні зразки оригіналу Концерту G-dur для скрипки з оркестром Йозефа Гайдна [Приклад № 1 а)] та перекладу Оксани Герасименко. У перекладі для бандури [Приклад №1 б)] розміщення акордів з використанням штриха арпеджіато адаптовано до специфіки інструмента.

№ 1 а)



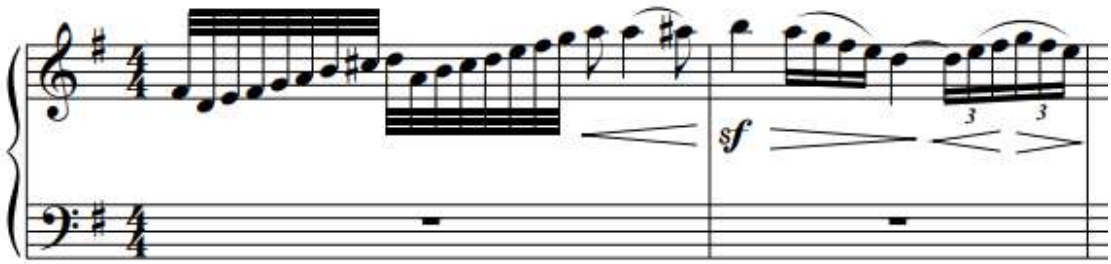
№ 1 б)



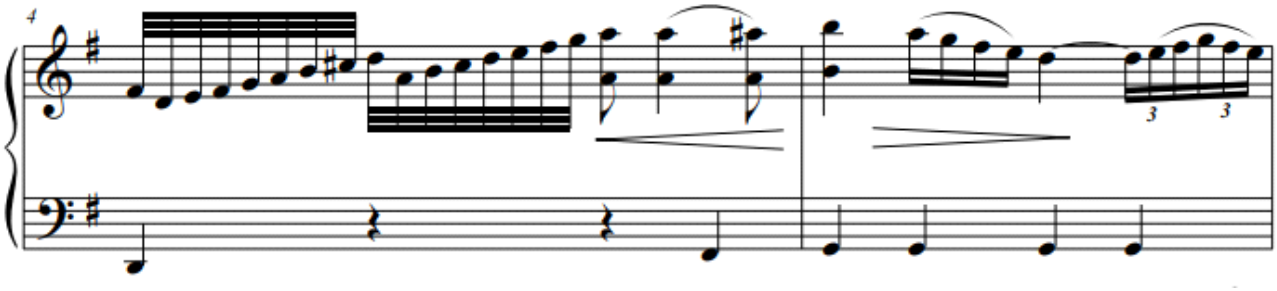
Всі акорди на *f* слід виконувати активним, але не різким щипком, не перебільшуючи, зі збереженням класичного стилю. У цих тактах, де є широке розташування акордів (24 т., 28-30 тт.) та у подібних місцях, наперед заздалегідь готувати, тягнути 1-й та 4-й пальці.

Ще одна відмінність від оригіналу [Приклад № 2 а)] полягає у тому, що для підсилення звучання у бандурному перекладі використовують метод ампліфікації, а саме октавні подвоєння [Приклад № 2 б)].

№ 2 а)

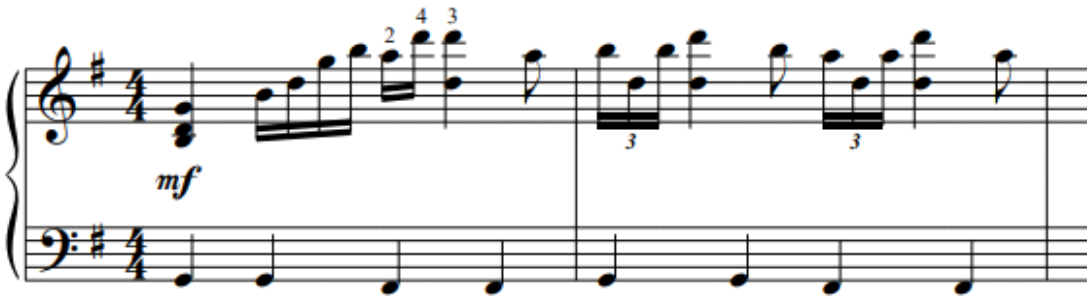


№ 2 б)

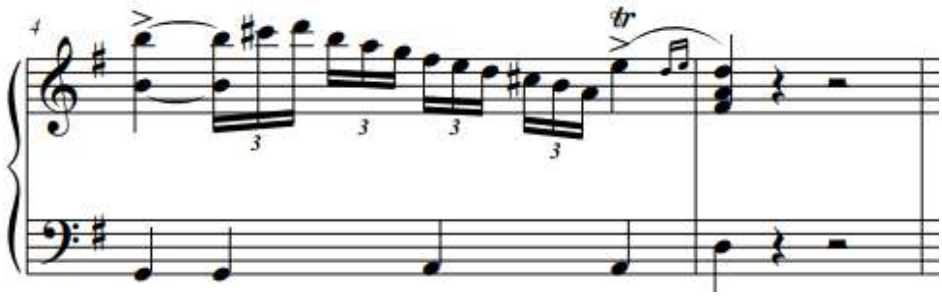


У даному концерті метод ампліфікації застосовується досить часто. Звучання бандури збагачується завдяки додаванню підсилюючих елементів у фактурі, а саме: акордів, октав, інтервалів. Також у концерті часто використовуються акорди на початку та в кінці фраз на сильні та відносно сильні долі. [Приклади № 3, 4, 5].

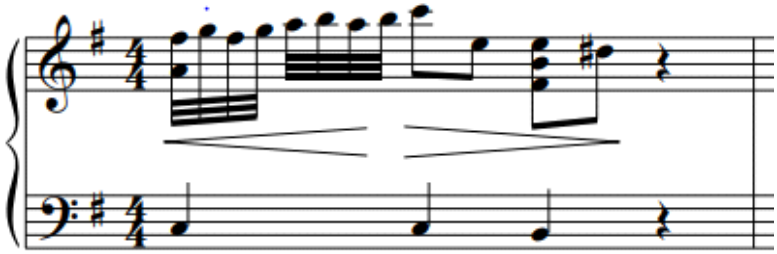
№ 3



№ 4

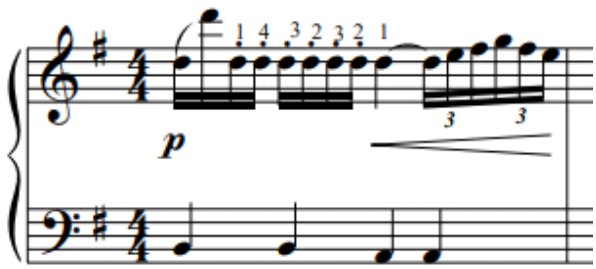


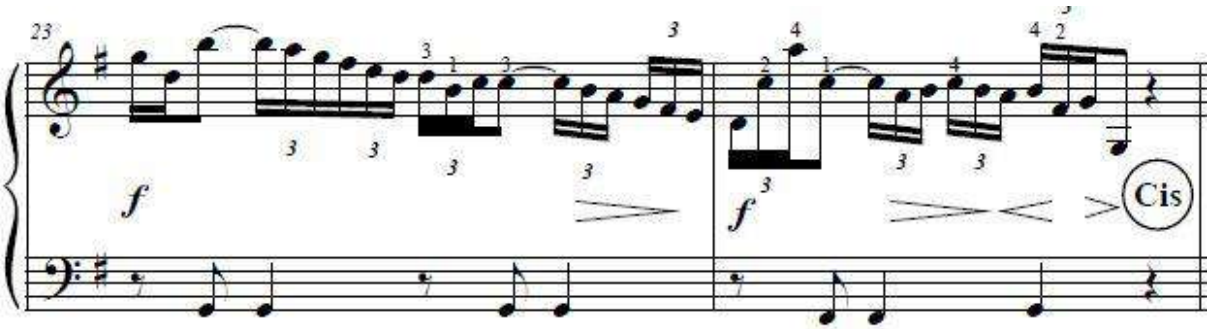
№ 5



Особливу увагу слід звернути на зручність аплікатури, що є важливим аспектом не лише технічної досконалості, але й художнього виконання твору в цілому. Автор перекладу часто позначає аплікатуру для зручності виконання [Приклади № 5, 6].

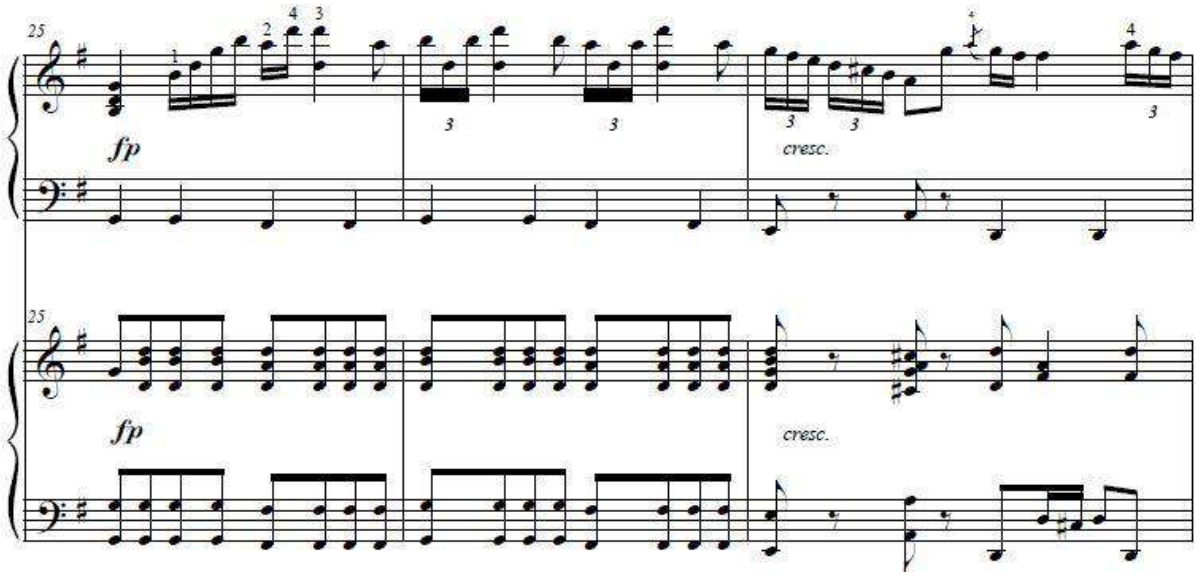
№ 6





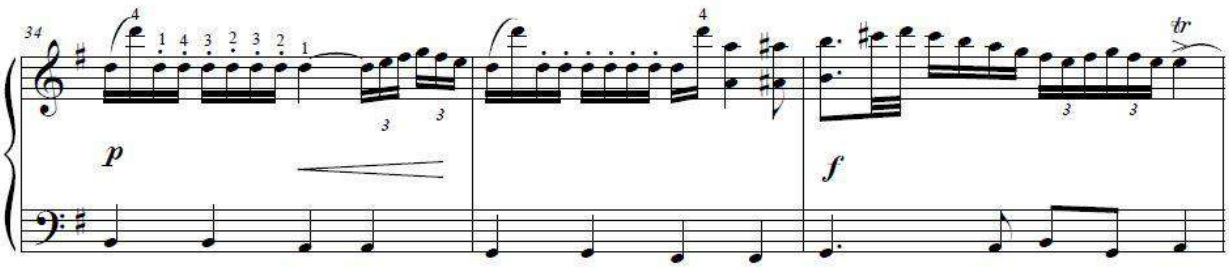
Перед початком **сполучної партії** швидко включити Cis (24 т.) (с.п. в тональності D-dur), активно заграти перший акорд на *f*, наступну долю,

зробити яскравий контраст на *p*. Всі тріолі пульсувати, пильнувати, щоб вони звучали рівно, при низхідному русі мелодії обов'язково тримати інтонацію догори, не знімати з дихання.



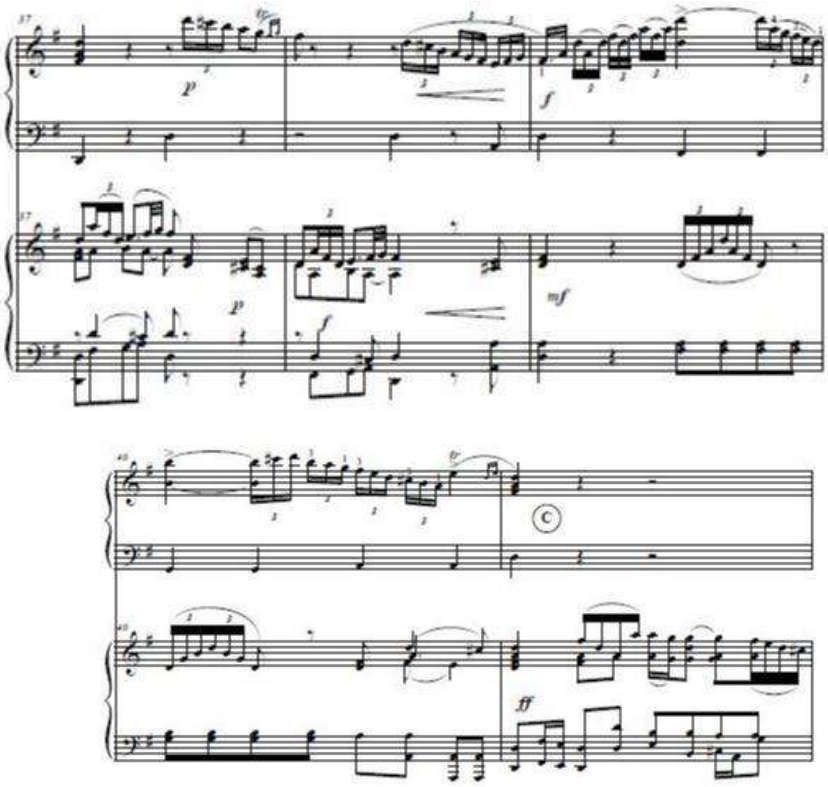
У сполучній партії (з 28 т.) відбувається модуляція у тональність побічної партії та закріплюється в ній. 32 т. після 32-х тривалостей, з'являються вісімки та четвертні, наповнювати та вислухати їх, витягнути звук, немов смичком.

Як правило, головна і побічна партії між собою є різнохарактерними. **Побічна партія** (34-37 тт.) – в тональності D-dur на *p*. Вона є більш спокійною, має іншу фактуру і ритм; дуже важливо заграти вказаними штрихами легато-стакато та переконливо передати широку динамічну шкалу від *p* до *f*.

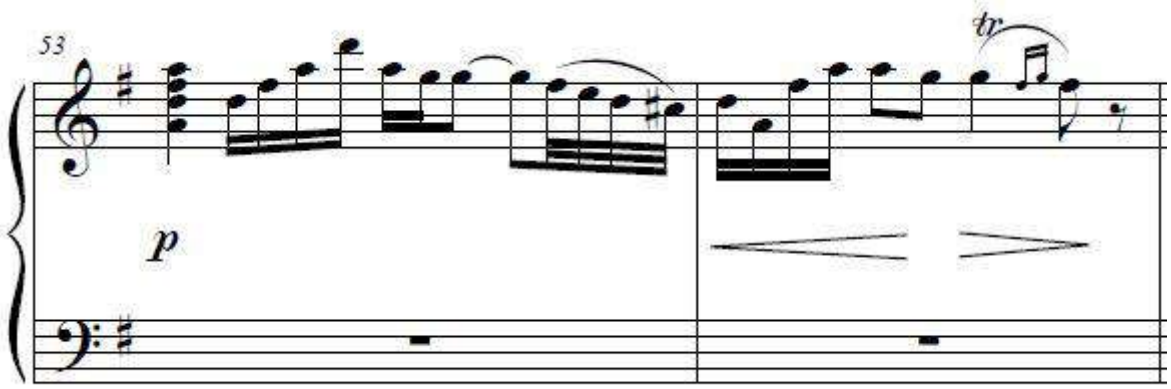


Побічна партія плавно переходить до **заключної партії**. Саме тому виконавцеві важливо мислити однією фразою аж до завершення теми, і, немов би влитись у перехід до заключної партії, яка остаточно закріплюється в тональності побічної партії. Трелі та форшлаги слід грати легко, польотно та артикуляційно виразно, а тріолі – з відчуттям розширення. Закінчення низхідної фрази необхідно інтонувати у висхідному

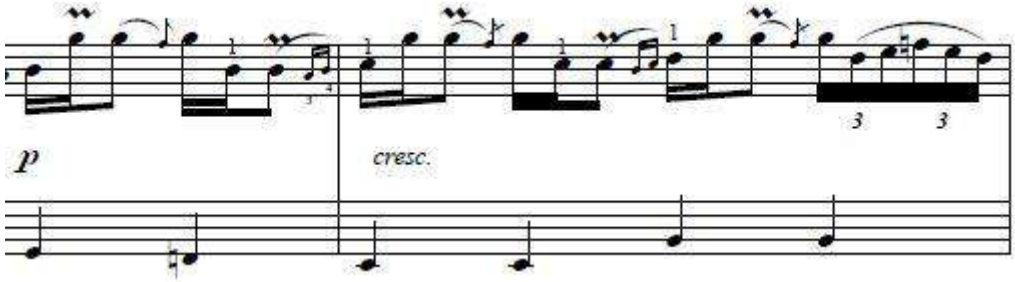
напрямку, а її останній акорд щоби був логічним і не різким, з відчуттям стилю, у якому написаний цей Концерт



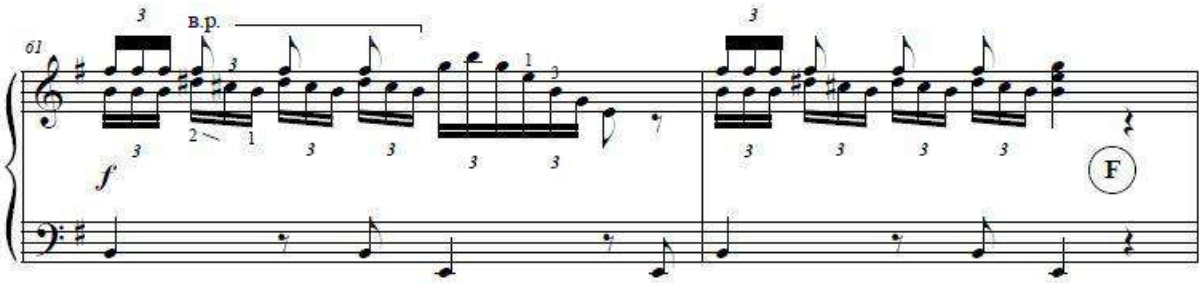
Після розлогої оркестрової перегри звучить **розробка**, у якій в домінантовій тональності D-dur, відбувається розвиток тем експозиції. Виконавець повинен слідкувати за інтонуванням залігованих тривалостей та польотністю й артикуляційною виразністю трелей.



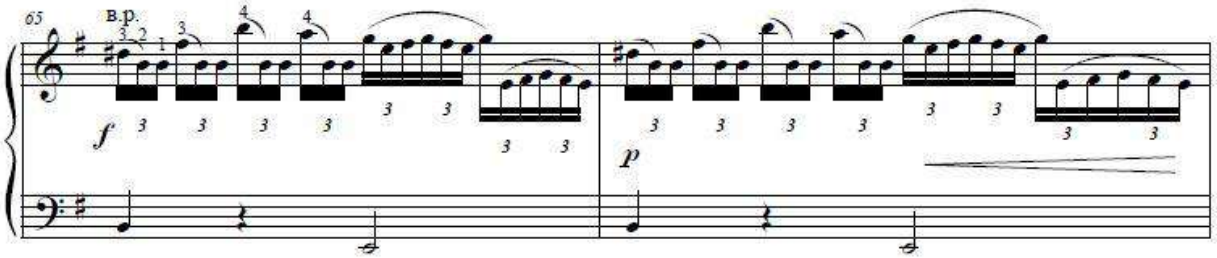
Одним з незручних місць у даному концерті є 57-58т. – а саме виконання мордентів у поєднанні з форшлагами. Потрібно підібрати зручну аплікатуру та ретельно відпрацювати ці мотиви. Під час гри цього фрагменту кисть наповнити повітрям, уникаючи затискань, щоб досягнути легкості.



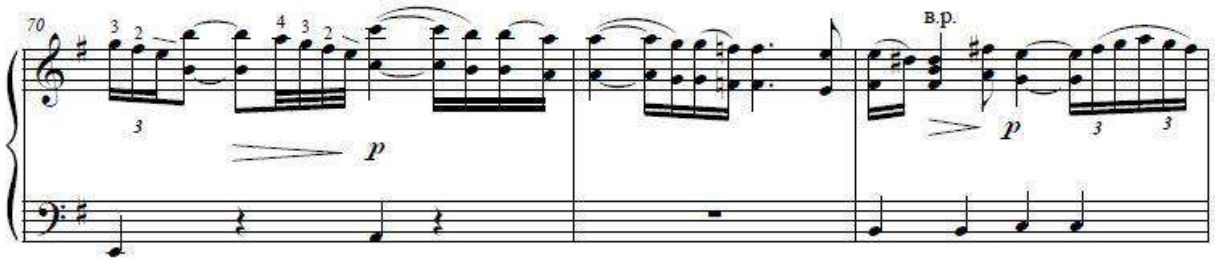
Значну технічну трудність складають 61-64 тт. – слід пильнувати за свободою кисті у виконанні репетиційних інтервалів і відпрацювати ковзання 2-го пальця після терції, адже вказана динаміка *f*. Низхідний рух арпеджіо необхідно інтонаційно тримати у висхідному напрямку.



У 65-66 тт. слід приділити увагу щоби вправно зіграти репетиції, потрібно мінімізувати рухи руки, тягнути 2-3-4-ті пальці.



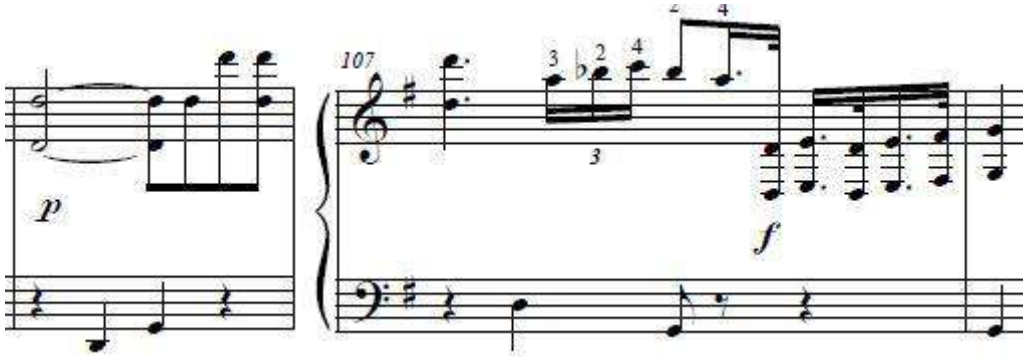
Кульмінація усієї частини припадає на 67-76 тт. *f*, грати вказаними штрихами, заліговані тріолі перевести в маркатовану сексту. Підготовка до проведення побічної партії (70-71 тт.) октавний хід донизу (70-71 тт.), цей такт також потребує відпрацювання, тут слід пильнувати за рукою, уникати зайвих рухів, грати при струнах, тримати інтонацію догори, дотримуватися точної пульсації, витягувати звук з кожної октави, особливо на довгих тривалостях, не даючи їм згаснути, оскільки динаміка *p*, тональність e-moll.



Далі оркестрова перегра, фрагменти якої звучали у експозиції, підводить до репризи.

Реприза викладена в основній тональності G-dur. Музичний матеріал повторюється, слід дотримуватися рекомендацій, які були вказані у експозиції.

У 105 т. та 107 т. потрібно відпрацювати скачок з 4-го пальця донизу завчасно підготувати положення пальців на октави. Це повинно бути швидко, чітко, впевнено продовжуючи пунктирний рух донизу.



Особливістю концертної сонатної форми з подвійною експозицією є наявність **каденції**. Автором оригінальної каденції є Оксана Герасименко. Вона відповідає музичному стилю епохи та написана із врахуванням виразових і технічних можливостей інструмента – цим можна зазначити її виконавську зручність. У ній використовується попередній музичний матеріал концерту, який доповнюється коротким та довгим арпеджіо. Ця оригінальна каденція, побудована на фрагментах мотиву головної партії, має яскравий, віртуозний характер. Це виявляється у наявності пасажів, дрібної техніки на тривалих відрізках, насиченості тональних і агогічних відхилень. Вона повною мірою демонструє технічний та художній потенціал бандури.

ВИСНОВКИ

Перетворення бандури на концертний інструмент академічної сфери, розвиток ансамблевого та оркестрового виконавства спонукали до залучення в репертуар перекладів найкращих зразків світової класики. Вимоги навчальних програм і концертна практика бандуристів закріпили дані тенденції і не лише сприяли професійному вихованню, але й призвели до нового рівня вимог і пошуків технічно-виразових можливостей бандури та засобів виконавської інтерпретації, відповідних до стильових норм і традицій відповідних епох. Для виконавця та для автора перекладу важливо зберегти стиль музичного твору та донести ідею твору у новій версії, у нових тембрових умовах.

Переклади музичних творів – це відповідальний творчий процес для автора перекладу і для виконавця. Важливою передумовою художньо-повноцінного перекладу є переосмислення оригіналу. Різні його ступені зумовлюють наявність двох основних моделей виконавського переінтонування: строгі переклади на основі збереження виразового комплексу оригіналу і вільного перекладу на базі ширших редакторських ініціатив та власного творчого привнесення в авторський текст оригіналу. Твори, які послужили основою для перекладів є здебільшого композиції для скрипки, клавесину, арфи.

Відстежуючи певну трансформацію даних концертів у бандурному фонізмі, можемо передбачити подальшу перспективу у мистецтві бандурного перекладу. Характерними особливостями художнього перекладу є злиття стилів і відповідність нового контексту до оригіналу. У цьому процесі дуже відповідальну роль має автор-перекладач. Успіх твору у новій тембральній версії залежить від його композиторської ерудиції, відчуття способів звукоутворення, вміння оперувати тембрально-фактурними, штриховими, динамічними, агогічними засобами, творчої уяви, фантазії, інтуїції та власного виконавського досвіду. А подальша

інтерпретація − процес осмислення звукової реалізації нотного тексту − залежить від майстерності виконавця, адже він відтворює ідейно-образний зміст, стильові особливості і логіку мислення композитора та перекладача.

Для виконавця і для автора перекладу важливо розуміти музичний стиль твору. Як зазначав Т. Яницький «розуміння музичного стилю сприяє професійній, якісній інтерпретації музичного твору, як у вигляді перекладення-транскрипції, а також у виконавській та слухацькій» [32, с.446].

Завдяки плідній праці видатних педагогів і виконавців, зокрема, В. Герасименка, С. Баштана, Л. Посікіри, Л. Коханської, О. Герасименко, С. Овчарової, Р. Гриньківа та інших митців переклади різножанрових творів світової класики значно збагатили бандурний репертуар. Цей процес яскраво вплинув на розвиток виконавської майстерності бандуристів, розширенню її технічних, виразових і художній можливостей.

Найпоширенішими зразками досліджуваного жанру є Концерт ля-мінор для скрипки з оркестром Й.С.Баха, Концерт ля-мінор для скрипки з оркестром А. Вівальді, 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.

У своїх інтерпретаціях перекладів бандуристи-виконавці повинні зуміти відтворити відповідну манеру і стилістику, тембральний образ епохи, наслідувати виконавські прийоми, притаманні інструментам, для яких твір написаний в оригіналі. З огляду на невелику кількість зразків перекладів жанру концерту можна констатувати, що цей жанр ще довго буде об’єктом зацікавленості композиторів-перекладачів та виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Аверьянова О. Дмитрий Степанович Бортнянский https://www.belcanto.ru/bort.html
2. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Интерпретация произведений скрипичной классики. Москва: Музыка, 1965. 274 с.
3. Бодки Э. Интерпретация клавирных произведений И. С. Баха. Москва : Музыка, 1993. 388 с.
4. Бузони Ф. Первое приложение к I тому «Клавира хорошего строя» И. С. Баха. Ленинград. Москва : Музыка, 1941. 208 с.
5. Бузони Ф. О пианистическом мастерстве. Исполнительское искусство зарубежных стран. Музыка : Музгиз, 1962. Вып. 1. 176 с.
6. Гинзбург Л. О работе над музыкальным произведением. 4-е изд., доп. Москва: Музыка, 1981. 143 с.
7. Губ'як Д. Переклади для бандури поліфонічних творів Й. С. Баха у виконавській та навчальній практиці: методичний аспект. Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі 2020. № 5. С. 98–105.
8. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. посібник / Віктор Бондарчук; До 100-річчя Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. 193 с.
9. Давидов М. Українське струнно-щипкове академічне мистецтво: функціонування, проблеми збереження і розвитку. Музикознавчі студії. Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: зб. статей / [ред.-упор. О. Катрич, А. Душний, С. Карась]. Вінниця : Нова Книга, 2006. Вип.11. С. 50–58.
10. Дмитро Бортнянський. Біографія www.pisni.org.ua/persons/95.html
11. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : Дис. … канд. мист. : 17.00.03 / ЛДМА

ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.

12. Дмитрук І. І. Перекладення в жанровій системі бандурного мистецтва. Молоде музикознавство, науковий зб. ЛДМА ім. М. В. Лисенка. Львів : ЛДМА ім. М. В. Лисенка, 2005. Вип. 10. С. 138–146.
13. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення: автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київська консерваторія ім. П. І. Чайковського. К., 1994. 19 с.
14. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. – 448с.
15. Келлер Г. Органные произведения Баха: исследование исторической формы, ее толкование и исполнение. Казань : Казанская гос. консерватория, 2008. 356 с.
16. Кияновська Л. Українська музична культура: Навчальний посібник. Львів: Тріада плюс, 2009. 356 с.
17. Коган Г. М. Избранные статьи. Вып. 2. Москва : Советский композитор, 1972. 267 с.
18. Корній Л. Історія української музики, частина перша. Київ-Харків-Нью-Йорк: М. П. Коць, 1996. 289 с.
19. Корній Л. Історія української музики, частина друга. Київ-Харків-Нью-Йорк: М. П. Коць, 1998. 314 с.
20. Ландовская В. Старинная музыка. Москва : Музыкальное издательство П. Юргенсона в Москве, 1913. 133 с.
21. Матвіїв Г. В. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 20 с.

22. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. Київське музикознавство. Вип. 2 : Проблеми музичної інтерпретації. Київ, 1999. С. 4–14.
23. Музикологічна секція. Нью-Йорк : [б.в.], 1980. 291 с.
24. Концерт. Энциклопедия Всемирная история. URL: www.//w.histrf.ru/ertcle/show/konsiert
25. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки. Москва. Ленинград : Музгиз, 1946. Т. 1. 122 с.
26. Рыцарева М. Д. Бортнянский. Жизнь и творчество композитора. Изд. 2-е, перераб. и доп. Сбп.: Композитор Санкт-Петербург, 2015. 392 с.
27. Рудницький А. Українська музика *:* історично-критичний огляд.Мюнхен*:* Дніпрова хвиля*,* 1963. 406 с.
28. Садовська Г. Сторінками музичного альбому. Вільне життя. URL : http://vilne.org.ua/2016/10/storinkamy-muzychnogo-albomu/
29. Соловцов А. Концерт. Пояснение. М.-Л.: Музги*з, 1952.* 52 с.
30. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник . 7-е изд. М .: Музыка, 1984. 400 с.
31. Шуль. А. Творчість Дмитра Бортнянського: критичний огляд.Збірник на пошану Григорія Китастого у 70-річчя від дня народження. Нью Йорк 1980. 89 с.
32. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми: Собор, 2002. 184 с.
33. Яницький Т. Й. Інтерпретація клавесинної барокової музики в контексті спорідненості зі звучанням бандури. Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2005. Вип. 6. Кн. 1. С. 327–340.
34. Яницький Т. Музичне мислення в системі перекладення-транскрипції музичних творів для бандури. Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної музичної академії імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. Вип. 16. С. 442–452.

35. «Тарас Яницький: “Бандура — це космос»» ZN.UA. 2017. 16.06. URL : https://zn.ua/ukr/ART/taras-yanickiy-bandura-ce-kosmos-245804_.html
36. Яницький Т. Й. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: дисертація кандидата мистецтвознавства; 17.00.03. Київ, 2020. 245 с.
37. Яницький Т. Транскрипція як чинник творчої комунікативності бандуриста (на прикладі творів Антоніо Вівальді, Йоганна Себастіана Баха, Сезара Франка). Українське музикознавство. К., 2014. Вип. 40. С. 161–176.