

**Міністерство культури України Львівська національна музична
академія імені М. В. Лисенка**

**Факультет оркестрових інструментів
Кафедра народних інструментів**

Бакалаврська робота

на здобуття освітнього ступеня «Бакалавр» на тему:

**«Концерт А. Вівальді А-dur I ч.(RV 345) у перекладі для
бандури: методико-виконавський аналіз».**

Виконавець: студентка 4 курсу
денної форми навчання зі профілізації «бандура»
спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
ступеня вищої освіти «Бакалавр» **Федотова**

Софія Віталіївна

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Корчинська Б.М.

План

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I Світова класика в бандурному репертуарі, як чинник формування академічного виконавства	5
1.1 Історія бандурних транскрипції у ХХ ст..	5
1.2 Транскрипції та їх теоретичні трактування	8
РОЗДІЛ II Методико-виконавський аналіз концерту	14
2.1. Стильові та формотворчі особливості Концерту, як складові у формуванні власної виконавської версії	14
2.2. Виконавські труднощі у Концерті та пропозиції методики їх подолання	20
ВИСНОВКИ	22
Список використаних джерел	24

Вступ

Актуальність дослідження теми. Бандура – це інструмент, який протягом ХХ ст. набуває нового, удосконаленого вигляду та строю(хроматизація, розширення діапазону, створення системи тонального перемикання, покращення якості звучання, розширення виражальних, акустичних та технічних можливостей). Удосконалення бандури стало основною засадою не лише розширення жанрового спектру оригінальної композиторської творчості, але й перекладів та обробок [11,с.12].

Мета роботи - проаналізувати особливості бандурної транскрипції концерту А. Вівальді А-dur (RV 345), здійснити методико-виконавський аналіз і запропонувати авторські методи подолання виконавських труднощів.

Об'єкт дослідження: Концерт А-dur (RV 345), у версії для бандури В. Я. Герасименко..

Предмет дослідження: виконавські труднощі в Концерті А-dur (RV 345)

Методи дослідження: у роботі використані загальнонаукові методи дослідження, зокрема

- *історичний* – для дослідження історії бандурних транскрипцій ХХ ст.;
- *компаративний* – для співставлення методів транскрибування;
- *емпіричний* – для апробування різних підходів до подолання виконавських труднощів.

Теоретична база дослідження: це статті та дисертації Т. Яницького[11], Н. Хмель[10], О. Ніколенко[9], навчально-методичний посібник О. Герасименко[3].

Практичне значення: для кращого розуміння виконавства досліджуваного концерту, проведене дослідження особливостей перекладу Концерту А-dur Антоніо Вівальді(RV 345) та методико-виконавського аналізу даного твору. Результати роботи можуть бути використаними учнями та студентами, які навчаються грі на бандурі в навчальних закладах середнього та вищого рівнів. Зокрема, цінними для самостійного опрацювання Концерту можуть стати виконавські вказівки, що стосуються технічних, ритмічних труднощів, розуміння стилю та форми музичного твору.

Структура дослідження: робота складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел. Основна частина включає два

розділи: перший – розкриває історію, особливості та проблематику бандурних транскрипцій; другий – присвячений методичному та виконавському аналізу Концерту A-dur (RV 345).

Список використаних джерел містить 10 позицій.

Розділ I Світова класика в бандурному репертуарі, як чинник формування академічного виконавства

1.1 Історія бандурних транскрипцій у ХХ ст.

Процес становлення академічного бандурного виконавства поступово відбувається протягом ХХ століття. Не зважаючи на занепад професійного розвитку, знищення традиційного та аутентичного кобзарства в середині 30-х – кінець 40-х рр. ХХ ст., бандурне виконавство впевнено розвивалось в академічному напрямку.

У 50-60-х рр. відкриваються класи бандури на всіх рівнях музично-освітніх закладів України, а з часом відбувається створення виконавських шкіл, зокрема, найвагоміших з них – у Львові та Києві. У 70-90-х рр. відбувається остаточне закріплення за бандурою значення самодостатнього інструмента академічного професійного виконавства, яке відтепер поділяється на сольо-інструментальне, вокальноінструментальне та ансамблеве. Основним завданням бандуристів-педагогів було формування репертуару, які займались написанням оригінального репертуару та перекладами творів класичної музичної спадщини.

Міцний фундамент був закладений Г. Хоткевичем, М. Старицьким, які перші почали займатись перекладами для бандури та творча діяльність яких мала великий вплив на розвиток жанру перекладу для бандури. Г. Хоткевич, самостійно удосконалював конструкцію бандури та власну майстерність гри на бандурі, його зусилля і намагання були спрямовані на досягнення рівня для виконання творів світової класики.[11]

Корифеєм та символом Львівської бандурної школи є постать В. Герасименка. У своїй діяльності об'єднав найкращі досягнення

митцівбандуристів різних шкіл, традиційного кобзарства і нового академічного бандурного мистецтва, а також сформував свою творчу школу, будучи викладачем Львівської консерваторії. Завдяки його реформаторській діяльності, академічне бандурне виконавство досягло високопрофесійного рівня в стінах Львівської консерваторії. Протягом усього свого життя В. Герасименко працював над удосконаленням бандури та відродив харківський тип інструмента. Окрім цього, він є автором перекладень світової та національної класики, які не лише використовував у своїх концертних програмах, - у них він вбачав основу для професійноакадемічного виховання бандуристів. Він один з перших ввів у репертуар бандуристів скрипкову музику, здійснивши переклади ряду концертів А.

Вівальді, а також Сонати для арпеджіоне Ф. Шуберта. [6]

Кожен професійний виконавець повинен навчатись на творах світових класиків, адже вони зародили фундамент професійної класичної музики. Саме писемна музика попередніх століть є «букварем» для кожного музиканта, на якому відбувається пізнання і опанування фундаментальних фахових понять і навиків: гармонія, форма, музичний синтаксис, риторика, орнаментика, володіння часом, інтонування, ін.

Збагатив репертуар бандуристів і представник київського професійного бандурного мистецтва – С. Баштан, який вже в 60-тих роках став лауреатом Першої премії на Всесоюзному конкурсі виконавців на народних інструментах, де конкурсна програма складалась з двох оригінальних творів та двох перекладених.(Й.С. Бах. Прелюдія C-dur; М. Глінка. «Варіації на тему Баха»). Це було великим поштовхом до виходу бандури на сцену професійно-академічного виконавства. С. Баштан здійснив численні переклади творів світової музичної спадщини та ряд оригінальних творів, які було упорядковано у такі збірники: 33 випуски

«Бібліотека бандуриста» (1962-1967), 24 випуски «Взяв би я бандуру» (1968-1975), 8 випусків «Репертуар бандуриста» (1968-1975).

Не вправі не згадати про непересічну особистість, людину, яка певною мірою вплинула на моє творче зростання, вихованець В. Я. Герасименка, який невтомно працює з 1968 року в Дрогобицькому училищі – Олександр Верещинський. Він пропонує своїм численним вихованцям-студентам власні переклади для бандури, твори європейської музичної класики і не тільки. У доробку О. Верещинського переклади творів XVII-XVIII століть, які написані для історичних клавирів – клавесина, чембало, спінета. Саме твори цих років чудово «вписуються» в репертуар бандури, адже при перекладі залишаються наближеним до оригіналу на відмінно від фактурних творів з обтяженою гармонією наступних епох. Це твори таких композиторів: Д. Скарлатті, Д. Фрескобальді, Д. Чімароза, Й. Бенда та багато інших, які опинились у центрі поля зору педагога. Він є упорядником ряду збірників, а також автором перекладів та аранжувань творів для бандури, які подані як для юних, так і для зрілих бандуристів-виконавців, серед них – збірник старовинних сонат у перекладі для бандури(2000р.) Чімароза; Сонати в перекладі для бандури; збірники №1 та №2(2000р.), С. Геллер; Поліфонічні твори зарубіжних композиторів(2001р.); Поліфонічні твори зарубіжних композиторів(2001р.); Поліфонічні твори зарубіжних композиторів епохи Бароко(2008р.), Альбом юного бандуриста; Поліфонічні твори(2015р.); Поліфонічні твори західноєвропейських композиторів епохи бароко в перекладенні для бандури(2015р.) та багато ін..[1]

Великим внеском у становленні репертуару є творчий доробок О. Герасименко. Особливе місце у творчості посідають переклади та аранжування. Спочатку це були переклади творів світової класики для скрипки і фортепіано, в яких бандура виступала акомпануючим

інструментом. Згодом звертається до форми скрипкової сонати епохи бароко.

Вагомий вклад у педагогічний репертуар внесла Л. Посікіра, яка також звертається до класичних зразків музичного мистецтва. Л. Посікіра здійснила переклади ряду сонат Дж. Тартіні, Г. Генделя, Д. Мартіні, Д. Чімарози; Сюїти Ж. Сейшаса, прелюдії до мінор Б. Компаньйоли, а також «Сарабанда» та «Алегро» А. Кореллі.

Різножанрові переклади здійснили бандуристи-виконавці та педагоги: початок ХХ ст. - Л. Гайдамака, М. Домонтович, В. Ємець, Г. Хоткевич, В. Шевченко; 50-60- ті рр. - С. Баштан, А. Бобир, М. Опришко, А. Омельченко, В. Польовий, В. Юцевич; 70-90-ті роки - Г. Менкуш, О. Верещинський, А. Грицай, В. Герасименко, П. Чухрай; на зламі ХХ-ХХІ ст. – М. Гвоздь, В. Єсіпок, Л. Посікіра, О. Герасименко Олійник, О. Герасименко, Л. Федорова-Коханська, Л. Мандзюк, Н. Морозевич, О. Ніколенко С. Овчарова, Т. Лазуркевич, Р. Гриньків, Й. Яницький та ін.. Вони постійно працюють над поповненням репертуару новими музичними творами. Зокрема в жанрі концерту – це твори А. Вівальді, Д. Бортнянського, Г.Ф. Генделя, Й.С. Баха, К. Діттерсдорфа. [11]

1.2 Транскрипції та їх теоретичні трактування.

Транскрипція як музичне явище відіграє вагому роль в світовому інструментально-виконавському мистецтві. Протягом багатьох століть транскрибування музичного твору в інший інструментальний тембр і фактуру є одним з шляхів вираження свого бачення його смислової та образної сфери. Дотепер не існує чіткого загальноприйнятого наукового обґрунтування даному феномену. Кожен хто звертався до транскрипції досить широко і в загальному трактує це поняття, задовільняючись тільки

короткими характеристиками запропонованими в музичних довідниках. Під визначенням транскрипції ми маємо на увазі переклад, переробку та адаптацію музичного твору, який має власний художній зміст [8].

Транскрипція як жанр має досить довгу історію. В Європейській культурі XVIII-XX ст. вагома роль належала фігурі музикантатранскриптора. Коло творців транскрипцій представлено значним списком імен, творчість яких була направлена на використання і трансформацію раніше написаних творів. Серед французьких клавесеністів XVIII ст. було широко розповсюджене активне звернення до музики з популярних опер та підлаштування їх окремих частин, а саме пісень і танців для клавесину.

На думку дослідників проблематики даного явища, самостійного художнього значення транскрипція набуває в часи Й.С. Баха. Розглядаючи велику кількість його обробок можна дійти висновку, що композитору приносило велике задоволення створювати переклади для клавіра та інших різноманітних ансамблів творів його як попередників так і сучасників, таких як А. Вівальді, Б. Марчелло Г. Телеман. За своє життя Й.С. Бах створив близько п'ятисот транскрипцій, не дарма його називають найплодовитішим транскриптором XVIII століття.

Наступною найбільш помітною фігурою в жанрі транскрипцій потрібно виділити Ф. Ліста, який представляє вже XIX ст. Він як і Й.С Бах здійснив близько п'ятиста цілком нових та оригінальних транскрипцій та обробок. Ліст запропонував принципіально новий підхід до жанру. Він відійшов від буквального відтворення тексту оригіналу та вважав за необхідність компенсувати можливу втрату художнього цілого іншими виразовими можливостями, які пропонує нам новий інструмент. Багато музичних творів в даному жанрі створили й послідовники Ф. Ліста – К.Сен-Санс, Ф. Бузоні, Л. Годовський.

Транскрипції Ліста, Бюзоні, Годовського як правило об'єднують дух і художній зміст твору. Але в викладі музичного матеріалу присутні різноманітні деталі мелодії, гармонії, ритму, форми, реєстровки та голосоведення, що викликані специфікою нового інструмента.

Історія розвитку транскрипцій ХХ ст. відкриває перед нами нові імена майстрів таких як: С. Рахманінов, Ф. Крейслер, Ф. Бюзоні, Л. Годовський. Тим не менше не зважаючи на існування таких знакових фігур, мода на транскрипції дещо стихла. Причиною цього стала поява нових оригінальних творів для інструментів, а також звернення до абсолютно нових музичних мов та художніх напрямків. Достатньо назвати додекафонію, сонористику, серійну техніку. Повторне звернення до першоджерела вважалось вже не актуальним.

Згодом, в зв'язку з розвитком і вдосконаленням музичних інструментів та браком оригінального репертуару, музиканти були вимушені звертатись до різноманітних перекладів і транскрипцій. Ця еволюція торкнулась не лише академічних інструментів, а й народних. В історії виконавства на народних інструментах різносторонньо обговорюється питання отримання ними академічного статусу. Цей процес прискорює практика створення транскрипцій, що в свою чергу притягнула й інші пласти музичного мистецтва, на самперед створення оригінального матеріалу. «Народники» вже не хочуть обмежуватись обробками народної музики. Виконавці на народних інструментах все частіше на академічних сценах за кордоном, виконуючи як оригінальні так і транскрибовані опуси.

В залежності від художніх намірів автора та ступеня його втручання в музичний твір, за дисертаційним дослідженням Т. Яницького можна виділити основні різновиди транскрипції:

- **Редукція** – стиснуте викладення, яке не ухиляється від оригінального оркестрового звучання з можливістю зберегти позицію середніх голосів.
- **Ампліфікація** – це прийом, який застосовується для розширення динаміки та діапазону, проведення голосу відбувається у більшій кількості октав.
- **Перенесення** – цей прийом рідше застосовується ніж редукція та ампліфікація, робиться шляхом перенесення одного голосу на октаву, чи декілька октав вниз, або вгору.
- **Стиснення** – відбувається за допомогою стиснення тривалості звучання одного з крайніх голосів, коли всі інші звучать повноцінно.
- **Пунктирування** – відбувається скорочення тривалості голосу, але при цьому зберігається місцезнаходження .
- **Пропуски голосів** – це коли один із голосів неможливо провести, тоді голос пропускають повністю або частково. [11, с. 37-40]

Бандурне мистецтво зараз проходить цілком помітні модифікації, які в свою чергу забезпечують перебування його в реєстрі мистецтва академічного. Переклади зразків музичної класики для бандури значно розширюють можливості цього інструмента, що в свою чергу спонукає до створення та вдосконалення виконавсько-педагогічних методик, які сприяють підвищенню професіоналізму бандуриста-виконавця. Процес професійного навчання бандуриста вимагає використання в репертуарі творів різних за стилем , жанром і технічними особливостями.

Бандурист створює переклад з врахуванням власних інтерпретаційних намірів, які породжують кінцевий результат адаптації та рівень виконавської культури музиканта. Переклад нотного тексту вимагає від транскриптора високого рівня компетентності в області знань специфіки свого інструмента, інструмента для якого написаний оригінал, теорії і історії

стилів і жанрів, особливостей фактури. Вміння використати ці дані на практиці допоможуть створити якісну транскрипцію. Кожен музичний твір має особливості, які не можна змінювати в процесі перекладу. Це мелодія, гармонія та структура твору. Однак є й елементи, які потерпають змін – фактура, артикуляція, тембр.

I. Дмитрук в науковому дослідженні висунула свою жанрову систему перекладу: переклад, транскрипції, аранжування, редакції, обробки та авторський тип перекладу.

Переклад – щонайбільше наближення до оригіналу, які містять невеликі зміни: тембр, динаміка, артикуляція, штрихи.

Бандурна редакція – властиві щонайменші зміни в тексті.

Бандурне аранжування – тут автор має менше обмежень в роботі над твором. Це адаптація твору до технічних можливостей інструмента, виникає модифікація в фактурі, гармонії та ритмі.

Обробки – зазвичай це вокальна або інструментальна обробка народної пісні. Вільні обробки та твори на тему є проміжними між перекладом і оригінальною творчістю, в яких залишається тільки мелодія, а все інше трансформується та доповнюється автором.

Транскрипції – поділяються на строгі та вільні. В строгих транскрипціях – відбувається зміна у фонічному звучанні, тембрі, динаміці, артикуляції, штрихах та фактурі, а у вільних – творче переосмислення форми та структури.[4]

В процесі перекладу музичного твору основним завданням є збереження і передача засобами виразності бандури сутності задуму композитора.

Розділ II Методико-виконавський аналіз концерту

2.1 Стильові та формотворчі особливості Концерту, як складові у формуванні власної виконавської версії.

Серед видатних італійських композиторів, творчість яких стала значним внеском у скарбницю світової музичної культури, вагоме місце займає **Антоніо Вівальді** (1678-1741). Це яскравий представник музики епохи бароко кінця XVII – першої половини XVIII століття. Музична спадщина митця різноманітна, проте провідне місце займає жанр концерту. А. Вівальді створив близько 450 концертів для різних інструментів. Вони вражають багатством і різноманітністю образів, органічно поєднують традиції й новаторство, привертають увагу високою композиторською майстерністю, зокрема у використанні виразових засобів.

Особливо цікавими є концерти для солюючої скрипки з оркестром, що займають більшу частину концертного доробку А. Вівальді. Як відомо, у той час музика композитора користувалася значною популярністю. Високо цінував творчість свого старшого сучасника Й.С. Бах, який не тільки здійснив декілька перекладів концертів А. Вівальді для клавіру соло та органу, а й під впливом його музики створив «Італійський концерт» для клавіру. Після смерті італійського композитора його ім'я було забуто на довгі роки. Інтерес до творчої постаті А. Вівальді та його музичної спадщини відродився тільки в XX столітті. Серед найпопулярніших його творів, передусім, згадується цикл скрипкових концертів, що має програмну назву «Пори року». Проте й інші твори композитора заслуговують уваги, адже вони виконуються не тільки провідними музикантами, а й стали педагогічним репертуаром учнів

дитячих музичних шкіл, музичних коледжів та училищ, вищих навчальних закладів культури і мистецтв. [2]

Вагоме місце у творчості А. Вівальді займає **Концерт Ля мажор** (Concerto No. 2 in A major, La cetra, Op. 9, RV 345). Він входить до циклу з дванадцяти скрипкових концертів для скрипки соло, струнного оркестру та цифрованого басу (basso continuo). Цикл створений в період розквіту таланту італійського композитора і опублікований у 1727 році в Амстердамі під програмною назвою «Цитра» з присвятою імператору Карлу VI, який захоплювався творчістю А. Вівальді.

Визначаючи основні риси Концерту Ля мажор, слід підкреслити, що це оригінальний і самобутній твір. Музика привертає увагу яскравим образним змістом, рельєфним тематичним матеріалом, чіткістю та ясністю форми, віртуозністю та майстерністю у використанні засобів музичної виразності. Слід зазначити, що першу частину концерту можна почути у виконанні учнів-скрипалів старших класів дитячих музичних шкіл.

Водночас записи концерту можна знайти в інтернеті (<https://www.youtube.com/watch?v=MvLdAvZ1DP0>). Його виконують й провідні музичні колективи на великій сцені. Популярність творчості А.Вівальді сьогодні проявляється також в тому, що з'являються численні переклади його музики для різних інструментів. Особливої уваги заслуговують твори, що збагатили бандурний репертуар.

Переклад Концерту Ля мажор для бандури і фортепіано належить **Василю Герасименко**, а редагування твору здійснила донька – **Оксана Герасименко**. Вражає різносторонність її обдарування: композитор, педагог, виконавець, диригент, фольклорист, науковець, громадський діяч. Вона не тільки органічно поєднала ці сфери діяльності, а й стала чи не єдиною у світі бандуристкою, яка отримала професійну композиторську освіту. Музична спадщина О. Герасименко різножанрова, проте чільне місце

займають саме композиції для бандури. І це не тільки оригінальні твори, що мають високу художню цінність, значно поповнили бандурний репертуар та вивели його на широку концертну естраду, а й переклади творів інших авторів. Переклад і редагування Концерту Ля мажор А. Вівальді належить саме до цієї сфери її музичної творчості.

Концерт Ля мажор А. Вівальді відзначається світлим, бадьорим, життєрадісним характером. Музика викликає конкретні образні асоціації – тут і мальовничі картини веснянкової природи, і колоритні жанрово-побутові сценки, і лірико-просвітлені роздуми, і енергія моторного руху. Якщо порівнювати образний зміст, будову та музичний матеріал Концерту Ля мажор з іншими зразками цього жанру в творчості А.Вівальді, то згадується, передусім, музика першого концерту «Весна» з циклу «Пори року». Автор обирає традиційну для цього жанру музичну форму. Концерт Ля мажор також складається з трьох частин, що чергуються за принципом контрасту: активне, динамічне *Allegro* визначає особливості першої частини; ліричним центром виступає друга повільна частина; цикл завершується моторно-жанровим фіналом, що підсумовує попередній розвиток.

Концерт Ля мажор, як і вся творчість А. Вівальді, є яскравим прикладом музики епохи бароко. Стильові риси цього напрямку в музичному мистецтві першої половини XVIII століття проявляються на різних рівнях – тематизмі, ладово-гармонічній мові, фактурних особливостях, принципах розвитку та формотворення. Автор використовує традиційні прийоми та засоби, що склалися в жанрі «concerto grosso» та сольного скрипкового концерту. Можна згадати типову тричастинну будову циклу (швидко-повільно-швидко). Чи своєрідні переклички, «змагання» між солістом або окремими групами оркестру та загальним звучанням всього музичного колективу (*tutti*). Тут і яскрава концертність, віртуозність

інструментальних партій. Звертає на себе увагу й типовий для бароккової музики тип тематизму з його виразним інтонаційним «зерном» та його активним мотивно-секвенційним розвитком з перевагою гамоподібних пасажів (так званого «загального руху»). Також цікава й свіжа ладо-гармонічна мова твору, своєрідні темброво-динамічні прийоми, характерні для цього стильового напрямку. Автор демонструє невичерпну фантазію й майстерність у розвитку та оновленні музичного матеріалу. У цьому контексті особливої уваги заслуговує аналіз першої частини концерту А. Вівальді.

Перша частина Концерту (*Allegro*) особливо важлива, адже містить основний музичний образ та задає «тон» всьому циклу. Музика привертає увагу своїм бадьорим, життєствердним духом, нестримною енергією, радісним пориванням. Водночас фрагменти, сповнені вольового завзяття, чергуються з епізодами, що мають більш «камерний» тип вислову, відзначаються грайливим, скерцозним характером. Форма першої частини є типовою для творів цього періоду в історії музичного мистецтва з поєднанням традицій поліфонічної музики та особливостей гомофоногармонічного стилю. Вона нагадує «рондо» і містить елементи сонатної форми, що поступово формується ще в епоху бароко та досягне свого розквіту у творчості «віденських класиків» в другій половині XVIII – на початку XIX століття.

Ритурнель (головна партія) виконується всім оркестром на *forte*. Перший шеститакт звучить особливо урочисто, впевнено, рішуче. Тема побудована на звуках тонічного тризвуку в чіткому маршовому ритмі та викладена величними унісонами. Звертає на себе увагу виразний початковий висхідний хід з акцентуванням I та V ступенів, енергійна «трелеподібна» фігура шістнадцятками (звуки «ля – соль дієз»), пружний рух мелодії з використанням синкопованого ритму.

Друга фраза ритурнелю (наступний шеститакт) розвиває початковий музичний матеріал. З'являються нові ладово-гармонічні барви: тонічний тризвук змінюється гармонією домінанти, однойменним мінором, тризвуком II низького ступеня. Це збагачує музичний образ, доповнює його новими рисами.

Перший епізод (такти 13 – 29) виступає прообразом побічної партії у творах композиторів «віденської класичної школи». Хоча він розпочинається не в домінантовій, а основній тональності, проте контрастує початковим тактам твору. В оригіналі у А.Вівальді тут солює скрипка, підтримувана м'якими акордами оркестру. Переважають гамоподібні фігурації шістнадцятками в одноманітному ритмі, тобто так звана хвилеподібність. Прозора фактура, приглушена динаміка, виразні низхідні інтонації з треллю, що нагадують галантні «поклони» танцюючих пар – ось основні виразові засоби цього розділу. Він відзначається більш вишуканим, ніжним, грайливим характером. Водночас слід зазначити, що між рефреном та епізодом не має яскравого тематичного і, як бачимо, тонального

контрасту. Адже в основі розвитку лежить принцип «проростання» музичного матеріалу, що сприяє інтонаційній єдності твору загалом.

Наприкінці першого епізоду музика нарешті модулює в домінантову тональність (Мі мажор) та підготовлює нове проведення теми-рефрену (такти 29 – 38). Композитор динамізує музичний образ не тільки завдяки тональним змінам, а й скорочуючи нотний текст (9 тактів замість 12). Водночас повертається енергійний та вольовий дух початку концерту.

Новий етап розвитку пов'язаний з другим епізодом (такти 38 – 79). Він достатньо масштабний та нагадує розробку в сонатних формах композиторів-класиків. У цьому розділі знову домінує соліст, переважають фігурації шістнадцятками, як символ безперервного «руху життя», багаторазово повторюються поспівки. Якщо на початку музика привертає увагу своїм світлим характером, нагадуючи чи то безтурботних дитячий гомін, чи щебет птахів, то згодом колорит змінюється – з'являється хвилювання і деяка тривога. Композитор досягає цього завдяки активному секвенційному розвитку музичного матеріалу. Тема модулює з однієї тональності в іншу, зокрема й в мінор (Мі мажор – Ля мажор – Сі мажор – до-дієз мінор). Відбувається певна трансформація музичного образу, немов на обрії з'являються хмарини. У кульмінації розробки початкова фраза теми-рефрену звучить в до-дієз мінорі похмуро й навіть трохи драматично (такти 53 – 61). Знову чути урочисті оркестрові унісони, які змінює ще один епізод, побудований на секвенціюванні арпеджованих фігурацій у соліста. Своєрідним є тональний план цього розділу I частини з перевагою мінорних тональностей (сі мінор – мі мінор – фа-дієз мінор – Ля мажор). Наприкінці розробки інтонації початкової теми знову нагадують про себе у паралельному мінорі. Проте це останній прояв тривожних настроїв, адже після паузи настає реприза, що відновлює порушену стійкість.

Репризу розпочинає радісний, енергійний, бадьорий ритурнель в

основній тональності (з 79 такту). Водночас заключний розділ I частини Концерту значно відрізняється від експозиції, адже композитор динамізує музичний матеріал, створює його новий варіант. Чотиритактове нагадування початку твору змінюється музикою, побудованою на активній взаємодії двох «гравців» – соліста й оркестру. У солюючої скрипки звучить нова тема, що містить як виразні мелодичні інтонації, так і гамоподібні й арпеджовані фігурації. Водночас вона контрапунктично поєднується з не менш яскравою темою в оркестрових голосах. Автор відмовляється від акомпануючої функції оркестру та перетворює його у рівноправного учасника «змагання». Голоси цього веселого й безтурботного «діалогу» гармонійно доповнюють та збагачують один одного. Звертають на себе увагу й динамічні контрасти цього розділу форми (чергування *f* – *p*), що збагачують музичний образ.

Кульмінація I частини припадає на її останні такти (102 – 109). Початкова тема, як провідна музична думка твору, викладена унісонами у соліста та оркестру, звучить особливо пишно, урочисто, велично.

The image displays a musical score for Violin (B-ra) and Piano (Pno.). The Violin part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with dynamic markings *f* and *mp*. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a complex accompaniment with dynamic markings *f* and *mp*. The score includes a repeat sign at the end of the section.

Слід декілька слів сказати й про **особливості перекладу** Концерту Ля мажор А.Вівальді для бандури та фортепіано, виконаний Герасименками. Передусім, зазначимо, що переклад здійснений на високому професійному рівні. З одного боку, автори зберегли характерні стильові риси музики видатного італійського композитора. А з іншого боку – використали широкі виразові можливості бандури як щодо тембральної специфіки інструменту,

так і його технічних характеристик. Якщо солюючу скрипку «озвучує» верхній голос бандурної партії, то її нижній голос є дублюванням цифрованого басу. Традиційною постає фортепіанний виклад оркестрових голосів, які перекладачі звели разом у вигляді клавiру.

Звичайно, переклад Концерту А. Вівальді, як і будь-яку транскрипцію оркестрової чи вокальної музики, не слід порівнювати з оригіналом. Проте, історія музики свідчить, що високохудожні переклади мають право на існування. Більше того, здатні по-новому розкрити художній зміст першоджерела, втілити традиційний музичний образ під новим кутом зору.

Переклад Концерту Ля мажор А. Вівальді не тільки може використовуватись як навчальний матеріал. Він також збагатив репертуар бандуристів-інструменталістів та заслуговує на широке впровадження в концертну практику.

2.2. Виконавські труднощі у Концерті та пропозиції методики їх подолання.

На першому етапі роботи над Концертом, слід звернути увагу на детальне опрацювання аплікатури. Сучасні можливості інструменту і різноманіття виконавських технік пропонує нам варіантність способів виконавства, тому максимально зручна аплікатура є важливим аспектом досягнення технічної досконалості та виконавської вільності бандуриста. А також виникають труднощі пов'язані з великим обсягом тексту, стилістикою та частими змінами ритмічних малюнків, але найважливішим завданням, яке постає перед виконавцем є вміння передати образний зміст та цілісність форми. Не менш важливою є робота над різними фактурними викладеннями, які ще первинно засвоюються під час опрацювання малих

форм. Саме це ми спостерігаємо з перших тактів Концерту А. Вівальді *Adur* в перекладі для бандури, де потрібно одразу сконцентрувати увагу над швидкою зміною фактурних викладень. В темі-рефрен яскраво відображена проблематика різкої зміни фактури виконавських технік, від октавного розташування до прийомів дрібної техніки та навпаки, при цьому чітко дотримуючись зазначених штрихів не тільки в правій руці, а й у лівій, чим часто нівелюють бандуристи, адже саме це дозволяє вміло передати стилістичні особливості епохи.

Рухаючись далі, у тактах 10-11 спостерігаємо прийом репетицій та ковзання. Щоб уникнути зайвих призвуків та металічного звуку потрібно вчасно міняти пальці та готувати наступну ноту, при цьому уникаючи вдавлювання струн. На основних нотах під час ковзання потрібно завчасно підготувати 4-ий та 1-ий палець на відстані октави, адже потрібно приділити значну увагу останній восьмій ноті 10-го такту, так як вона є акцентованою і на *staccato*, але потрібно врахувати, що це є затакт і його потрібно м'яко підвести до першої долі наступного такту.

The image shows a musical score for guitar or bandura, consisting of two systems of staves. The first system contains measures 10 and 11. Measure 10 is marked with a box containing the number '10'. The melodic line in the upper staff features a triplet of eighth notes, followed by another triplet, and ends with a staccato note. The bass line in the lower staff consists of chords and single notes. Measure 11 continues the melodic line with a triplet and a staccato note, and the bass line with chords. The notation includes various accidentals and dynamic markings like *staccato* and *piano*.

Штрих *staccato* часто зустрічається у партії соліста упродовж усього твору. Його виконання як лівою, так і правою рукою утруднюється через швидкий темп. О. Герасименко, яка є редактором твору радить, у правій руці можна використовувати прикривання взятої ноти тим самим пальцем або іншим, залежно від ситуації. Також потрібно артикуляційно чітко виконувати штрихи на динаміці *piano*.

На власному досвіді, опрацьовуючи твір, довелося приділити значну увагу над подоланням труднощів мелізматики(трелей), які є доволі складними для виконання у швидкому темпі і потребували додаткового вправляння, а особливо трелям з альтерованими звуками, адже потрібно зосередити увагу на положення кисті. Необхідно стежити, щоб воно не змінювалось при піднятті руки до верхнього звукоряду. Для якісного звуковидобування необхідно попередньо підготувати пальці над потрібними струнами. Плавно наближаючи, ставити їх пучками перпендикулярно по відношенню до струн. При цьому потрібно стежити за чистотою звучання уникаючи призвуків.

З 38-го такту розпочинаються фігурації шістнадцятими, які чергуються з трелями, тому варто також приділити достатньо часу на відпрацювання, важливо дотримуватись аплікатури, яка запропонована у нотному тексті. Потрібно уникати зайвих рухів, тримаючи руку в одному положенні, що позитивно вплине на подолання технічних труднощів.



Це зауваження також стосується тактів 13-16 та 61-75, в яких епізод викладений арпеджованими варіаціями. Виконуючи розгорнуті акорди потрібно, розставляти аплікатуру так, як у виконанні акорду цілісно. Цей метод допомагає нам формулювати наступний акорд в повітрі, зосереджувати пальці над струнами та щипаючи кожну ноту окремим пальцем, звільняти руку в момент дотику до струни. Граючи такі місця з неправильно підбраною аплікатурою може зашкодити нашій руці, оскільки через дрібні ноти та широке розташування між струнами на руку йде неабияке навантаження.

Варто також звернути увагу на прорахування ритмічної групи, а саме вісімка та дві шістнадцяті, що також впливає на збереження вертикалі з фортепіанною партією.

The image shows a musical score snippet for a piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. It features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. A dynamic marking 'p' (piano) is placed below the staff. The second system has a bass clef staff with the same key signature and time signature, featuring a simpler rhythmic pattern. A dynamic marking 'mp' (mezzo-piano) is placed above the staff. The score is numbered '13' at the beginning of the first system and '14' at the beginning of the second system.

Слід звернути увагу і на відпрацювання моменту перемикання важелів механізму для зміни тональності, щоб при виконанні твору було не помітним для слухача. Особливо ця точність потрібна при перемиканні у даному концерті, адже він написаний у темпі *Allegro*. Тому варто відпрацювати до автоматизму перемикання лівою рукою, щоб це не вплинуло на якість виконання певного епізоду.

Надзвичайно важливим за виразністю виконавським засобом є динаміка. Для ефектного початку, який звучить на *forte* було підсилене звучання бандури в правій руці додаванням октав, що значно розширює динамічні можливості, адже важливим є яскраве проведення теми першої частини

Висновки

Опираючись на поставлену мету вдалося дійти наступних висновків:

1. Бандурне мистецтво протягом ХХ ст. зазнало кардинальних змін. Насамперед – це удосконалення інструмента, започаткування сценічних видів виконавства – концертів, фестивалів; відбувся жанровий поділ репертуару. Значний вплив на розвиток мав процес академізації інструмента, поштовхом до цього процесу були такі події: з'явилися друковані самовчителі, підручники, навчальна методична і нотна репертуарна література; утворилась система навчальних закладів, формування репертуару, який включав в себе переклади та оригінальні твори. Найважливішою перевагою академічної бандури є широкий діапазон, який дозволяє виконувати твори різноманітних жанрів та стилів. Важливим фактором спрямування бандурного мистецтва в професійне русло академічного виконавства є переклади класичних творів.
2. Протягом останнього десятиліття з'явилась велика кількість праць, присвячених бандурним перекладам. Всі ці праці враховують специфіку бандури і пропонують різні моделі транскрибування, як новий, цілком прикладний інструментарій: редукція, ампліфікація, перенесення, пропуск голосів, стиснення, пунктирування, пунктування баса в пасажах.
3. Здійснено методико-виконавський аналіз Концерту Антоніо Вівальді А-dur I ч.(RV 345) у перекладі Василя Герасименка та запропоновані апробовані методи подолання виконавських труднощів, оскільки Концерт насичений мелізматикою, значним артикуляційним різноманіттям, а

також багатий на фігурації шістнадцятими у швидкому темпі.

Список використаних джерел

1. Бобечко О., Козловська Х. Мистецька постать Олександра Верещинського в контексті розвитку бандурного мистецтва Дрогобиччини(Ювілейні узагальнення) // http://www.aphnjournal.in.ua/archive/33_2020/part_1/4.pdf
2. Боккарди В. «Вивальди» / Электронная Библиотека / ЛитМир // <https://www.litmir.me/br/?b=160260&p=1>
3. Герасименко О. «Україно, моя Україно» навчально-методичний посібник для початкових спеціалізованих та вищих навчальних закладів культурно-мистецького спрямування / [упорядники та автори текстів О. Герасименко і О. Бондар]. – Львів: Левада, 2017. – 132 с.
4. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: Дисертація / Наук. Керівник А. Терещеноко. – Львів, 2009. – 214 с.
5. Дмитрук І. Перекладання в жанровій системі бандурного мистецтва // Молоде музикознавство. Музикознавчі студії: Зб. ст. – Львів, 2005. – Вип.10. – с. 138 – 146.
6. Кияновська Л. Лицар бандури. До 80-ти річчя Василя Герасименка. – Львів: Те Рус, 2007. – 60 с.
7. Миронов Б. Искусство транскрипции музыкальных произведений // Молодой ученый. – 2015. <https://moluch.ru/archive/91/19274/>
8. Климова В. О феномене транскрипции терминологический аспект // Вестник Башкирского университета <https://cyberleninka.ru/article/n/o-fenomene-transkriptsiiterminologicheskiiy-aspekt/viewer>

9. Ніколенко О. Композиційно-стильова специфіка концерту М. Дремлюги для бандури з оркестром // Актуальні питання гуманітарних наук, 2014. – Вип. 8. – с. 158 – 163.
10. Хмель Н. Специфіка бандурних перекладень музики бароко: виконавсько-текстологічний аспект : Дисертація / Наук. Керівник С. Мірошніченко – Одеса, 2018.
11. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: Дисертація / Наук. Керівник М. Давидов - Київ, 2020.

