

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
ФАКУЛЬТЕТ НАРОДНИХ ІНСТРУМЕНТІВ
КАФЕДРА БАЯНА ТА АКОРДЕОНА**

Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису

КРАВЧУК ВАСИЛЬ АНАТОЛІЙОВИЧ

УДК 78.088.031.3:780.697.2:78.036(043)

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту

**АРАНЖУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДЕННЯ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ
ДЛЯ АКОРДЕОНА В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ВИКОНАВСТВА**

Галузь знань 02 «Культура і мистецтво»

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»

Подається на здобуття доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело.



В. А. Кравчук

Творчий керівник:

Черказова Євгенія Іванівна

народна артистка України, професор

Науковий консультант:

Гончаров Анатолій Олександрович

кандидат мистецтвознавства, доцент

Київ-2025

АНОТАЦІЯ

Кравчук Василь Анатолійович «Аранжування та перекладення академічної музики для акордеона в контексті сучасного виконавства» – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту на здобуття наукового ступеня доктора мистецтв за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань «Культура і мистецтво»). – Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, Міністерство культури та інформаційної політики України, Київ, 2025.

Мета дослідження – теоретично обґрунтувати змістову сутність та методику написання аранжувань та перекладень академічної музики для акордеона в контексті сучасного концертного виконавства.

Об’єкт дослідження – процес аранжування та перекладення академічної музики для акордеона.

Предмет дослідження – методика написання аранжувань та перекладень академічної музики для акордеона в процесі становлення та розвитку сучасного виконавця.

Наукова новизна отриманих результатів та особистий внесок здобувача полягає у тому, що вперше представлені авторські визначення досліджуваних понять: «транскрипція-перекладення», як складний процес індивідуального, персоніфіковано унікального створення музично-виконавського репертуару (у нашому випадку акордеоністів-виконавців) задля збагачення його новими музичними шедеврами різного стилю (класичний, романтичний, сучасний, ін.) та жанрів; та поняття «творчо-виконавська діяльність» як результат композиторсько-виконавського діалогу під час розкодування жанрово-стильової композиторської установки на інтонаційно-слухове сприйняття оригінальних п’єс (фортепіанних, оркестрових, ін.) у процесі

персоніфікованого надання власного співавторського творчого проекту їх зафіксованого нотного перекладення із подальшим публічним авторським виконанням на акордеоні. Запропоновано власне бачення поняття «академізація» – як збагачення репертуару акордеоністом-виконавцем у співавторстві із композиторами-романтиками за рахунок аранжувань та транскрипцій-перекладень академічної музики, улюблених класичних творів, написаних для інших музичних інструментів, оркестру або іншого виконавського складу, задля збереження музичної традиції виконання класичних творів з використанням теоретично виправданого шляху їх мистецько-дослідницького перетворення та власного музично-образного прочитання та виконання.

Уточнено поняття «аранжування»; надана авторська концепція визначеного репертуару для аранжування та перекладення для виконання на акордеоні, яка складається із таких творів: Ф. Шуберт «Військовий марш» D Dur op. 51 № 1; К. Вебер «Вічний рух»; К. Сен-Санс-Ф. Ліст «Танець смерті»; Ж. Бізе-В. Горовиць «Кармен-Варіації»; А. Дворжак Слов'янський танець № 8; Ф. Мендельсон «Концерт для скрипки з оркестром» e-moll op. 64; К. Сен-Санс «Концерт для віолончелі з оркестром» № 2 Final.

Практичне значення отриманих результатів полягає у тому, що матеріал дослідження може бути використано у змісті спецкурсів з історії виконавської майстерності, методики навчання гри на акордеоні на освітньо-професійних програмах закладів вищої освіти мистецького спрямування, у практичній підготовці та сучасній виконавській діяльності акордеоністів. Представлено практичне відтворення художнього-образного змісту оновленого та доповненого музичного тексту указаних творів; уперше представлено аранжування Концерту для віолончелі з оркестром К. Сен-Санса (Final) та Концерту для скрипки з оркестром e-moll op.64 Ф. Мендельсона.

У першому розділі «Теоретична база розкриття змісту транскрипції та її різновиди» здійснено огляд та аналіз історичної, науково-теоретичної літератури задля розкриття становлення та особливостей розвитку транскрипції в камерно-інструментальному виконавстві; доведено, що практичне використання акордеоністами перекладень і транскрипцій з репертуару інших інструментів спонукала музикантів до розвитку унікальної композиторської співтворчості, переосмислення композиторських досягнень суміжних музичних спеціальностей. Досліджено, що значний внесок у смислове та функціональне перетворення транскрипції уможливлені за рахунок виконавсько-інтерпретаторських здібностей і таланту визначних музикантів. Надано авторське розуміння поняття «транскрипція-перекладення», що визначено активною формою співтворчої з композитором оригінального музичного твору, художньо-інтерпретаційної діяльності (за М. Давидовим), що презентоване нами як складний процес індивідуального, персоніфіковано унікального створення музично-виконавського репертуару.

У другому розділі «Специфіка жанровості аранжування та перекладень у творчій активності акордеоніста» визначені стильові особливості аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики для акордеона, окреслено сутність жанровості в музичній виконавській творчій діяльності. Представлено поняття «творчо-виконавська діяльність» акордеоніста.

У процесі дослідницько-аналітичної роботи з'ясовано, що академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста є складним творчим проявом, який складається із добору відповідного класичного репертуару, його творчого перетворення з урахуванням необхідних теоретичних знань, дотриманням необхідних традиційних канонів. Надано власне розуміння поняття «академізм». Встановлено, що результатом співаторського процесу аранжування та перекладення стають унікальні

продукти музичної активності виконавця-акордеоніста.

У третьому розділі «Мистецтвознавчий та методичний аспекти перекладень романтичних творів К. Сен-Санса, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Ж. Бізе, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Вебера» представлено та розкрито жанрові особливості Концерту, Варіацій, Танцю та Маршу в романтично-стильовій концепції різних композиторів. Дослідження романтично-стильової концепції доповнюється розглядом концертно-виконавської майстерності будь-якого музиканта, особливо виконавця-акордеоніста.

Специфіка авторського аранжування та перекладення творів для концертного виконання на акордеоні розкрита на прикладі авторської методики аранжування та перекладення указаних творів: Концерт для віолончелі з оркестром № 2 Final К. Сен-Санса; «Концерт для скрипки з оркестром» e-moll op. 64 Ф. Мендельсона; А. Дворжак «Слов'янський танець» № 8; Ж. Бізе-В. Горовиць «Кармен-Варіації»; К. Сен-Санс-Ф. Ліст «Танець смерті»; Ф. Шуберт-В. Горовиць «Військовий марш» D-Dur op. 51 № 1.

Представлено методичний проект, у якому надані провідні концептуальні положення створення авторського аранжування та перекладення творів для концертного виконання на акордеоні.

Ключові слова: транскрипція, аранжування, перекладення, академізм, жанрово-стильова концепція, романтична музика, сучасне акордеонне мистецтво, методика аранжувань та перекладень, творчо-виконавська діяльність.

ABSTRACT

Kravchuk Vasyl Anatoliyovych “Arranging and transcribing of academic music for the accordion in the context of modern performance”. – Qualification scientific work on the rights of a manuscript.

Scientific justification of a creative artistic project for Doctor of Arts degree in the specialty 025 “Musical Art” (field of knowledge “Culture and Art”). – *Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music*, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kyiv, 2025.

The purpose of the study is to theoretically substantiate the content essence and methodology of writing arrangements and transcriptions of academic music for the accordion in the context of modern concert performance.

The object of the study is the process of arranging and transcribing of academic music for the accordion.

The subject of the study is the methodology of writing arrangements and transcriptions of academic music for the accordion in the process of formation and development of a modern performer.

The scientific novelty of the results obtained and the personal contribution of the education applicant lies in the fact that *for the first time* the author’s definitions of the concepts under study are presented: ***“transcription-translation”*** as a complex process of individual, personified unique creation of a musical-performing repertoire (in our case, accordionists-performers) in order to enrich it with new musical masterpieces of various styles (classical, romantic, modern, etc.) and genres; and the concept of ***“creative-performing activity”*** as a result of a composer-performer dialogue during the decoding of the genre-stylistic composer’s setting for the intonation-auditory perception of original pieces (piano, orchestral, etc.) in the process of personalized provision of their recorded musical translation to their own co-authored creative project with subsequent public

author's performance on the accordion. The author proposes his own vision of the concept of "academicism" – as enrichment of the repertoire by an accordionist-performer in collaboration with romantic composers through arrangements and transcriptions-translations of academic music, favorite classical works written for other musical instruments, an orchestra or other performing ensemble, in order to preserve the musical tradition of performing classical works using a theoretically justified path of their artistic and research transformation and one's own musical-figurative reading and performance.

The concept of "arrangement" is clarified; the author's concept of a certain repertoire for arrangement and transcription for performance on the accordion is provided, which consists of the following works: F. Schubert "Military March" D Dur op. 51 No. 1; K. Weber "Perpetual Motion; C. Saint-Saëns-F. Liszt "Dance of Death"; J. Bizet-V. Horowitz "Carmen Variations"; A. Dvorak Slavic Dance No. 8; F. Mendelssohn "Concerto for Violin and Orchestra" E moll op. 64; C. Saint-Saëns "Concerto for Cello and Orchestra" No. 2 Final.

The practical significance of the results obtained is that the research material can be used in the content of special courses on the history of performing arts, methods of teaching accordion playing in educational-professional programs of higher education institutions of artistic direction, in practical training and modern performing activities of accordionists. The practical reproduction of the artistic-figurative content of the updated and supplemented musical text of the indicated works is presented; for the first time, the arrangement of the Concerto for Cello and Orchestra by C. Saint-Saëns (Final) and the Concerto for Violin and Orchestra in E minor op. 64 by F. Mendelssohn is presented.

In the first section "Theoretical basis for revealing the content of transcription and its varieties" a review and analysis of historical, scientific and theoretical literature is conducted in order to reveal the formation and peculiarities of the development of transcription in chamber instrumental performance; it is

proved that practical use of accordionists' translations and transcriptions from the repertoire of other instruments has encouraged musicians to develop unique composers' co-creation, rethinking composers' achievements of related musical specialties. It is found that a significant contribution to the semantic and functional transformation of transcription is made possible by the performing and interpreting abilities and talent of prominent musicians. The author's understanding of the concept of "transcription-translation" is given, which is defined as an active form of co-creation with the composer of an original musical work, artistic-interpretative activity (according to M. Davydov), which we present as a complex process of individual, personified unique creation of the musical-performing repertoire.

The second section, "Specifics of genre arrangement and transcription in the creative activity of an accordionist" identifies the stylistic features of arrangements and transcriptions of chamber instrumental music for the accordion, outlines the essence of genre in musical performing creative activity. The concept of "creative-performing activity" of an accordionist is presented.

In the process of research and analytical work, it is found that the academic direction of the modern creative performing activity of an accordionist is a complex creative manifestation, which consists of the selection of an appropriate classical repertoire, its creative transformation taking into account the necessary theoretical knowledge, and adherence to the necessary traditional canons. An own understanding of the concept of "academicism" is provided. It is established that the result of the co-authorship process of arrangement and transcription are unique products of the musical activity of an accordionist-performer.

The third section "Artistic and methodological aspects of transcriptions of romantic works by C. Saint-Saëns, F. Schubert, A. Dvorak, J. Bizet, F. Mendelssohn, F. Liszt, K. Weber" presents and reveals the genre features of the Concerto, Variations, Dance and March in the romantic-stylistic concept of various composers. The study of the romantic-stylistic concept is supplemented by a

consideration of the concert-performing skills of any musician, especially the accordionist. The specificity of the author's arrangement and transcription of works for concert performance on the accordion is revealed on the example of the author's method of arrangement and transcription of the following works: "Concerto for Cello and Orchestra" No. 2 Final by C. Saint-Saëns; "Concerto for Violin and Orchestra" in E minor, Op. 64 by F. Mendelssohn; A. Dvorak "Slavic Dance" No. 8; J. Bizet-V. Horowitz "Carmen Variations"; C. Saint-Saens-F. Liszt "Dance of Death"; F. Schubert "Military March" D Dur op. 51 No. 1.

A methodological project is presented, which provides the leading conceptual provisions for creating an author's arrangement and transcriptions of works for concert performance on the accordion.

Key words: transcription, arrangement, translation, academicism, genre-style concept, romantic music, modern accordion art, arrangement and transcription methodology, creative-performing activity.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ

1 Кравчук В.А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. 2023, вип. 37. С. 293-305
URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-21>

2. Кравчук Василь. Жанрово-стильове спрямування перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоністів. Fine art and Culture Studies. Видавничий дім «Гельветика», Вип. 6. 2024, С. 39-44. URL : <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-6>

ІНФОРМАЦІЯ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ

Кваліфікаційну наукову працю обговорено на засіданнях кафедри Баяна та акордеона, а також теорії та історії музичного виконавства. Матеріали дослідження викладені в доповідях на міжнародних та всеукраїнських науково-практичних конференціях:

1. Кравчук В.А. Музично-пластичні складові народно-сценічної композиції // Проблеми музично естетичного виховання учнів мистецьких закладів освіти: програма міжнародної науково-практичної конференції УДУ ім. Михайла Драгоманова (Київ, 28.03.2024) / дистанційно: 2024.

2. Кравчук В.А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства // Виконавське музикознавство. Історія, теорія, практика: програма науково-практичної конференції кафедри баяна та акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 07-08.04.2024) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024.

3. Кравчук В.А. Жанрово-стильове спрямування перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоніста // Виконавське музикознавство. Історія, теорія, практика:

програма науково-практичної конференції кафедри баяна та акордеона НМАУ ім. П. І. Чайковського (Київ, 06-07.04.2025) / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2025.

4. Кравчук В.А. Транскрипція-перекладення: традиція та сучасні перспективи акордеонного академічного рапартуару // Мистецький освітній простір у контексті реалізації сучасної парадигми освіти: програма VII міжнародної науково-практичної конференції ЦДУ ім. Володимира Винниченка (Кропивницький, 24.04.2025) / дистанційно: 2025.

АПРОБАЦІЯ ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЕКТУ У КОНЦЕРТАХ, ВИКОНАНО НИЗКУ КОНЦЕРТНИХ ПРОГРАМ, ТВОРІВ:

1. Концерт аспіранта творчої аспірантури 1-го року навчання. У програмі виконано: А. Дворжак «Слов'янський Танець №8»; Ф. Мендельсон «Скерцо із музики до однойменної комедії Шекспіра «Сон в літню ніч»; Ф. Шуберт-Володимир Горовиць «Військовий Марш D-Dur op. 51 №1». Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. (15 квітня 2024, Київ).

2. Концерт аспіранта творчої аспірантури 2-го року навчання. У програмі виконано: К. Сен-Санс/Ф. Ліст; «Танець Смерті», В. Зубицький «Концертна партита в стилі джазової імпровізації №2»; К.М. Вебер. «Вічний рух» Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. (09 вересня 2025, Київ).

3. Творчий мистецький проект лауреата всеукраїнських та міжнародних конкурсів Кравчука Василя на здобуття освітньо-творчого ступеня доктор мистецтва «Перекладення та аранжування академічної музики для акордеона в контексті сучасного виконавства». У програмі виконано: К. Сен-Санс/Ф. Ліст; «Танець Смерті», Ф. Шуберт-В. Горовиць «Військовий Марш»

D-Dur op. 51 №1. Дж. Бізе.-В. Горовиць «Кармен-Варіації», К. Сен-Санс «Концерт для віолончелі з оркестром № 2» Final. А. Дворжак «Слов'янський Танець №8», Ф. Мендельсон. «Концерт для скрипки з оркестром e-moll» op. 64, 1 ч. (11 липня 2025). Брандербург (Німеччина): 2025.

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
ABSTRACT.....	6
СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ РОБОТИ.....	10
ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНА БАЗА РОЗКРИТТЯ ЗМІСТУ ТРАНСКРИПЦІЇ ТА ЇЇ РІЗНОВИДИ.....	20
1.1. Становлення та особливості розвитку транскрипції в камерно-інструментальному виконавстві.....	20
1.2. Перекладення та аранжування як різновиди музично-узагальненого розуміння транскрипції.....	29
РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОСТІ АРАНЖУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДЕНЬ У ТВОРЧІЙ АКТИВНОСТІ АКОРДЕОНІСТА.....	45
2.1. Стильові особливості аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики для акордеона.....	45
2.2. Академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста.....	58
РОЗДІЛ III. МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДЕНЬ РОМАНТИЧНИХ ТВОРІВ К. СЕН-САНСА, Ф. ШУБЕРТА, А. ДВОРЖАКА, Ж. БІЗЕ, Ф. МЕНДЕЛЬСОНА, Ф. ЛІСТА.....	69
3.1. Жанрові особливості в романтично-стильовій концепції різних композиторів (Концерт, Варіації, Танець, Марш).....	69
3.2. Специфіка авторського аранжування та перекладення творів для концертного виконання на акордеоні.....	84
ВИСНОВКИ.....	132
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	137

ВСТУП

Актуальність дослідження. Сучасне акордеонне і баянне виконавство є унікальним явищем академічного та народного музичного мистецтва із власною традицією, яке помітно еволюціонувало за короткий історичний проміжок часу. Акордеонне виконавство вписало цікаву сторінку у загальномузичний контекст. Це пояснюється тим, що акордеонне мистецтво трактується як камерно-академічне, та високим рівнем виконавської майстерності акордеоністів, що доведено їх перемогами на чисельних престижних конкурсах, світовим визнанням високої музично-інструментальної культури, демонстрацією складного художньо-технічного репертуару.

Фактурні, технічні та інтонаційні можливості даних інструментів забезпечили їм місце в складі більшості народних колективів. Не зважаючи на значні досягнення у вдосконаленні конструкції самого інструмента і розвитку майстерності виконавців, все ще потребує рішення проблема формування акордеонного репертуару, значну частку якого складає адаптована музика композиторів-баяністів та світових класиків.

Створення аранжувань та перекладень є одними з напрямів виконавської майстерності акордеоніста та баяніста. З погляду на це важливим для розвитку теоретичних та практичних розробок є науковий доробок М. Давидова (1977, 1997, 2005). У його книгах розкриваються цінні думки стосовно співавторства композитора та виконавця-аранжувальника або виконавця-перекладача. Особливості художнього перекладу цікаво розкриті у дисертації О. Жаркова (1994), в якій переклад розглядається автором як особливий вид творчості, до того ж надається аналіз взаємодії оригінальної та творчої версії у тексті перекладу. Особливостям тембро-

фактурної специфіки транскрипцій для баяна та акордеона присвячено дослідження М. Плющенко (2021). Цікавою та корисною є монографія А. Черноіваненко (2021), в якій розглядаються модернізовані народні інструменти як складовий елемент академічної музично-інструментальної культури XX-XXI століть.

У даному контексті обов'язковим є дослідження одного з перших і провідних жанрів акордеонного та баянного мистецтв – аранжування і перекладення. Починаючи від обробок народних пісень Миколи Різоля, траскрипцій Івана Яшкевича та Миколи Давидова і до перекладень Павла Фенюка, аранжування неоригінальних творів ускладнювалося та займало вагоме місце в репертуарі кожного з цих виконавців. Названі твори передбачають адаптацію та зміни в творі, що написаний для іншого або різних інструментів, з метою максимального наближення звучання до оригіналу, збереження авторського задуму та розкриття потенціалу акордеона як сольного, академічного інструмента. Акордеон поки що не може зрівнятися за кількістю та різноманітністю оригінального, концертного та педагогічного репертуару з такими інструментами як скрипка або фортепіано через свою, порівняно з останніми, «юність», тому домінуючим жанром у концертному репертуарі акордеоніста є аранжування та перекладення.

На даному етапі творчість композиторів-акордеоністів насичена новими інтонаційними, звуковидобувальними та шумовими ефектами, містить елементи театральності, тому вона ускладнюється для сприйняття, не тільки для виконання. Такі види співавторства, що проявляються у аранжуванні та перекладенні, сприяють розширенню для виконавця діапазону музичних творів, полегшують процес вибору і дозволяють не обмежуватися лише тими оригінальними творами, які собою окреслюють певну конкретну епоху.

Отже, аналіз науково-теоретичної літератури свідчить про ґрунтовну вивченість багатьох виконавських та творчих проблем, що дає змогу констатувати наявність належних теоретичних засад для подальших досліджень у цій галузі. Проте майже не дослідженою залишається проблема визначення змістової сутності аранжувань та перекладень, їх змістова конкретизація, взаємозалежність та активне застосування в співтворчій діяльності сучасного акордеоніста-виконавця в контексті застосування академічної музики. Висловлене зумовлює вибір теми творчого проекту *«Аранжування та перекладення академічної музики для акордеона в контексті сучасного виконавства»*.

Мета дослідження: теоретично обґрунтувати змістову сутність та методику написання аранжувань та перекладень академічної музики для акордеона в контексті сучасного концертного виконавства.

Об'єкт дослідження: процес аранжування та перекладення академічної музики для акордеона.

Предмет дослідження: методика написання аранжувань та перекладень академічної музики для акордеона в процесі становлення та розвитку сучасного виконавця.

Завдання дослідження:

1. Проаналізувати передумови виникнення перших аранжувань та перекладень в контексті історичного становлення жанру транскрипції.
2. Представити власне розуміння змісту визначень понять «аранжування» та «перекладення», «творчо-виконавська діяльність».
3. Розкрити жанрово-стильові особливості аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики для акордеона.
4. Конкретизувати академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста.
5. Теоретично обґрунтувати та експериментально перевірити складові

процесу аранжування та перекладення різножанрової академічної музики для акордеона.

6. Представити специфіку підбору репертуару авторського аранжування та перекладення творів для концертного виконання на акордеоні.

Методи дослідження. Досягнення поставленої мети та розв'язання намічених завдань здійснено завдяки комплексу взаємопов'язаних *методів*:

теоретичні: аналіз та узагальнення досліджених наукових джерел для визначення сутності та змісту ключових поняття, обґрунтування концептуальних позицій; застосовані методи порівняння співставлення, модифікації отриманих даних стосовно визначення характерних ознак аранжування та перекладень; для створення організаційно-творчих умов і методики співтворчої роботи з обраними музичними творами; теоретичне моделювання – задля розробки системи визначення репертуарних вподобань та засобів створення співтворчих результатів; теоретичні узагальнення та синтез для формулювання висновків проміжних здобутків та кінцевого результату дослідження синтез, порівняння, узагальнення, систематизація, класифікація;

емпіричні методи: спостереження; оцінка, смислова адаптація задля відбору необхідного музичного матеріалу; перевірка практикою конкретно-наукових складових: системно-структурний, функціональний, жанрово-стильовий та творчо-адаптувальні методи.

Наукова новизна: *вперше* у роботі представлені авторські визначення досліджуваних понять: «*транскрипція-перекладення*», як складний процес індивідуального, персоніфікованого унікального створення музично-виконавського репертуару (у нашому випадку акордеоністів-виконавців) задля збагачення його новими музичними шедеврами різного стилю (класичний, романтичний, сучасний, ін.) та жанрів; розкрито поняття «творчо-виконавська діяльність» як результат композиторсько-виконавського

діалогу під час розкодування жанрово-стильової композиторської установки на інтонаційно-слухове сприйняття оригінальних п'єс (фортепіанних, оркестрових, ін.) у процесі персоніфікованого надання власного співавторського творчого проекту їх зафіксованого нотного перекладення із подальшим публічним авторським виконанням на акордеоні; запропоновано таке бачення поняття «академізація» – це збагачення репертуару акордеоністом-виконавцем у співавторстві із композиторами-романтиками за рахунок аранжувань та транскрипцій-перекладень академічної музики, улюблених класичних творів, написаних для інших музичних інструментів, оркестру або іншого виконавського складу, задля збереження музичної традиції виконання класичних творів з використанням теоретично виправданого шляху їх мистецько-дослідницького перетворення та власного музично-образного прочитання та виконання;

уточнено поняття «аранжування»; надана авторська концепція визначення репертуару для аранжування та перекладення для виконання на акордеоні, яка складається із таких творів: Ф. Шуберт «Військовий марш» D Dur op. 51 № 1; К. Сен-Санс-Ф. Ліст «Танець смерті»; Ж. Бізе-В. Горовиць «Кармен-Варіації»; А. Дворжак Слов'янський танець № 8; Ф. Мендельсон «Концерт для скрипки з оркестром» e moll op. 64; К. Сен-Санс «Концерт для віолончелі з оркестром» № 2 Final; представлено практичне відтворення художнього-образного змісту оновленого та доповненого музичного змісту представлених творів; уперше представлено аранжування Концерту для віолончелі з оркестром К. Сен-Санса (Final) та Концерту для скрипки з оркестром e-moll op.64 Ф. Мендельсона.

Теоретичне та практичне значення одержаних результатів. Теоретичні висновки та узагальнені положення з результатів дослідження, смислові визначення представлених у роботі понять можуть бути використані у подальшому розвитку та збагаченні сучасного виконавського

репертуару акордеоністів з академічної музики. Практична цінність одержаних результатів полягає у детальному представленні процесів аранжування та перекладення музичних творів; нотному викладенні розроблених музичних елементів конкретних епізодів, розкритті концептуальних положень авторського творчого проекту для використання акордеоністами-виконавцями в сучасній концертній практиці; представленні відео-записів власного виконання аранжувань та перекладень обраних академічних музичних творів, які виконуються вперше.

Апробація матеріалів дослідження та програм творчого мистецького проекту.

Публікації. Основні положення кваліфікаційної наукової праці викладено у двох одноосібних статтях, опублікованих у наукових виданнях, затверджених МОН України як фахові в галузі «Мистецтвознавство».

За темою творчого мистецького проекту представлено три концертні апробації, до програм яких входять власні та раніше не виконувані транскрипції-перекладення творів різних жанрів композиторів епохи Романтизму.

Структура роботи: робота складається з анотації (українською та англійською мовами), вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг творчого проекту складає **146** сторінок, з них **116** сторінок основного тексту. Робота містить 31 рисунок.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИЧНА БАЗА РОЗКРИТТЯ ЗМІСТУ ТРАНСКРИПЦІЇ ТА ЇЇ РІЗНОВИДИ

1.1. Становлення та особливості розвитку транскрипції в камерно-інструментальному виконавстві

Камерно-інструментальна музика є неодмінною частиною композиторської творчості та виконавської культури музикантів, у тому числі акордеоністів. Серед цих творів гідне місце займає транскрипція.

Історії відомий факт, що вперше транскрипцію застосував Ференц Ліст, перекладаючи музичні твори інших композиторів, що були написані у різних жанрах і стилях. Дослідники різних музичних жанрів уважали, що можна розглядати транскрипцію, з одного боку, як максимально наближену до оригіналу копію, майже дослівну. А з іншого боку – транскрипція, у значенні творчого процесу особи, яку в музично-теоретичній літературі називають транскриптором, передбачає написання такого тексту, в якому елементи відрізнятимуться від першоджерела. Таке переписування вже є переосмисленим. А значить в ньому з'являються творчо-інтерпретаційні елементи, що призводить до деякої зміни першоджерела («транскрипція» - від лат. переписувати, (trans – через, scribo – пишу).

Можемо уважати, що початковою функцією транскрипції було створення нового навчального або концертного музичного репертуару. Мета такої творчо-інтерпретаційної роботи транскриптора полягала у перекладенні музичних творів, які написані для одного інструмента, та їх адаптація для виконання на інших музичних інструментах одним або декількома виконавцями.

Історія розвитку мистецтва транскрипції, розпочалась із добахівського

періоду (у XVI столітті). Причиною та стимулом відповідної діяльності була відсутність інструментальних творів, що спонукала самих виконавців до перекладення духовних та фольклорних композицій. Так, солісти імпровізували зазвичай на популярні вокальні мелодії. Для ансамблевого виконання створювалися перекладення хорів, танців. Вони фіксувалися у рукописних та друкованих збірках за допомогою табулатур у залежності від механіко-конструкційних особливостей інструмента.

З історичних джерел відомо, що формування транскрипції продовжилося у композиторських школах XVI-XVIII століть. Виконання таких транскрипцій з адаптованим музичним текстом здійснювалося на «доступних» інструментах, часто відрізнялось від оригінального аналога. Зазираючи подумки у XVI століття дізнаємось, що надзвичайно поширеною була лютня, тому для неї перекладалися різні хори, ансамблі та мадригали. Таким чином вони діставали популярність та розповсюджувались.

Зрозуміло, що у цих творах імпровізаційного характеру фактура визначалася технічними та звукотворчими особливостями музичного інструмента, на якому вони виконувались. Цей імпровізаційно-творчий досвід мав безпосередній вплив на становлення техніки інструментальних обробок (деякі з них збереглися дотепер). Аналіз історичних джерел дозволяє мати приклади ранніх транскрипцій, таких як: обробки хорів фламандця Адріана Вілларта, що зроблені ним для лютні (1545), транскрипція мадригала Джованні П'єрлуїджі та Палестрини, створена Вінчеццо Галілеї (1566); трактат Дієго Ортіса «Про прикраси в музиці для басових віол» (Рим, 1553) (одне з найперших перекладень твору для цього інструмента). З початку створення різних перекладень основним завданням визначалось, як ми вже зауважували, демонстрація можливостей кожного конкретного музичного інструмента та творчого потенціалу самого виконавця.

З історії музикознавства ми дізнаємось, що на імпровізаційності

базувалося клавірне виконавство, яке було показником технічного та художнього рівня й демонстрацією індивідуальності виконавця. Відомий історичний факт, що органісти мали зімпровізувати річеркар на основі вокального мотета. А найвища майстерність клавесиніста полягала в тому, щоб заграти перекладення чотириголосної вокальної табулатури на клавикорді зі співом одного із голосів (зауважимо, що цей принцип опанування поліфонічної фактури залишається традиційним та необхідним і в сучасних методиках навчання). Деякі дослідники висновують, що значну частину репертуару французьких клавесиністів XVII ст. складали фрагменти з ораторій та опер, які вони виконували на спінеті [38, с. 184-258].

Досліджуючи клавірну творчість епохи бароко, Н. Лисіна та В. Тітович надали широкий спектр історичного аналітичного матеріалу стосовно історичних осіб та їх творчості, використання фортепіанних транскрипцій та перекладень у тому числі. Значною популярністю і до тепер користуються органні твори Й. Баха [38, с. 344-452]. Різноманітністю та багатством своєї фактури, що спонукає віртуозному її виконанню, ці твори сприяли розкриттю механічної будови та творчо-виконавського потенціалу інструмента. Майже пів тисячі творів Й. Баха стали основою для клавірних перекладень його власних творів. До них додаються твори інших авторів (Я.А. Рейнкена, А. Вівальді, Г. Телемана, Б. Марчелло, ін.), які стали прикладом майстерних та професійних перекладень [38, с. 260-342].

Клавірна та органна фактура були подібні, тому виконання творів на обох інструментах уможлиблювалося без адаптації та змін. З літературних джерел відомо, що між цими інструментами є деяка спорідненість: їм характерна нерухлива динаміка (неможливість тактильного впливу на динаміку). Зміни динаміки та тембровий колорит досягався за допомогою різних регістрів та зміни клавіатури. Хоча способи звуковидобування, характеристика звучання клавіра й органа відрізнялися. З технічної точки

зору у вдосконалених клавесинах XVIII ст. і у органах були спеціальні регістри («лютневий», «фаготовий» та інші). Це уможливлювало різне темброве звучання. Виконавець міг демонструвати свою регістрову майстерність, навіть наближати звучання одного інструмента до оркестрового. Поліфонічна фактура дозволяла проявляти незалежність інтерпретатора від інструмента та від індивідуальності виконавця. («Мистецтво фуги» є прикладом індивідуального творчого бачення будь-яким виконавцем на різних інструментах, навіть камерним ансамблем та оркестром).

У коментарях редакторів нотних видань творів Й.С. Баха представлено думку, що він свідомо перекладав свої органні, скрипкові, ін. композиції, твори сучасників для клавіру і вкладав у транскрипції свою неперевершену майстерність клавесиніста й органіста (перекладення прелюдії E-dur із скрипкової партити №3 існує для органа та оркестру; а сама партита була перероблена у сюїту E-dur (BWV 1006a); перша частина скрипкової сонати C-dur перетрансформована в Adagio G-dur).

З дослідницьких робіт музикознавців та музичних істориків ми висновуємо, що Й. Бах часто транспонував скрипкові твори, наближаючи їх до діапазону клавіра (сонату для скрипки соло a-moll в сонату для клавесина d-moll, сонату для скрипки соло C-dur у сонату для клавесина G-dur). Зауважимо, що інтонаційні, ритмічні, гармонічні, образно-емоційні характеристики завжди зберігалися. Концерти Й.Баха для клавіра з оркестром є переробкою його скрипкових тем тощо. Він у транскрипціях не ставив за мету передавати особливості інструмента. У музиці концертів він стверджував основну ідею та жанрову закономірність, висуваючи на перший план концертний характер виконання, а значення оркестрових тембрів, майстерність соліста займає другорядне місце.

Із монографії Н.Лисіної та В.Тітовича дізнаємось про перекладення оркестрових концертів, інших транскрипцій Г.Ф. Генделя (двадцять органно-клавірних концертів). Тематизм більшості його концертів є цікавими обробками фрагментів з його опер, тем інших популярних композиторів, які зроблені учнем Генделя В. Бабелем. Ці транскрипції надали йому достатньої музичної популярності (не всі музичні критики захоплювались виконанням Бабеля, якому, на їх думку, бракувало смаку та виразності в угоду ефектній, блискучій демонстрації спритності пальців. Досвідчена публіка більше цінувала у виконавцеві не пусту віртуозність, а здатність переконливо, зі смаком відтворювати композиторські ідеї.

З розвитком механічної будови фортепіано, появі природної акустики з фізичною природою обертонів, наблизилось ускладнення фортепіанної фактури, що заснована на цих нових можливостях фортепіано. Активно скористався цим Л. ван Бетховен у своїх творах. Він розширив діапазон пасажної техніки, змінив фактуру інструментальної частини, ускладнив партію басу. Тобто, подальший розвиток будови інструменту, фортепіано, виконавської техніки збагатив клавірні традиції та уможливив розкриття його нових можливостей. Техніка складання фортепіанної транскрипції ускладнювалася, хоча де в чому ще зберігався первісний вигляд (фортепіанний варіант оркестровки скрипкового концерту ор.61), хоча партія соліста отримала стилістичне перетворення.

Ми погоджуємось із дослідниками, які вважають, що саме Ференц Ліст власною композиторською та виконавською діяльністю зробив важливіший внесок у становлення та розвиток транскрипції. Він не лише популяризував цей вид авторської музичної творчості, а кардинально змінив функцію транскрипції, підняв її на високий рівень. Це уможливило не лише використовувати її як програмний або навчальний матеріал, а використовувати для відродження музичної спадщини Й.С. Баха, А. Вівальді,

ін., що призвело до «виникнення неовекторів музики ХХ століття». Нагадаємо, що Ф. Бузоні, надихнувшись у свій час транскрипторською творчістю Й.С. Баха, висловив слушну, на наш погляд, думку щодо адекватності сприйняття перекладень та транскрипцій та зауважив, що «універсальна» музика залишається такою ж, на якому б інструменті вона не звучала».

Дослідники стверджують, що завдяки означеним явищам транскрипція набуває статус творчої інтерпретації. А транскрипція-перекладення може бути представлена як «художньо-імпровізаційна форма творчої інтерпретації» (за М. Давидовим). *Інтерпретація* – (лат. *interpretatio* = роз'яснення) – «1) тлумачення, розкриття змісту чого-небудь (напр. і. тексту); 2) творче розкриття образу або музичного твору виконавцем» [75, с. 267].

Т. Тучинська, наводячи концепцією І. Пясковського стосовно музичного мислення, яке лежить в основі будь-якого творчого музичного процесу (транскрипція як процес інтерпретації є саме таким), стверджує, що цей процес еволюціонує та заснований на певних поняттях. Вербалізована частина усвідомлення музичного твору, що залежить від відповідних «установок» його сприйняття, у різні історичні часи не однакові. Тож, механізм змістової інтерпретації музичного твору, як результату музичного мислення, стає формуючим фактором його еволюції [67, с. 68].

Професор О. Щолокова акцентує наукову увагу на тому, що ті особи, які сприймають мистецтво, мимоволі його інтерпретують. Різні персони відрефлексовують у своїй свідомості твори мистецтва у «відповідності із своїм життєвим досвідом та індивідуальними особливостями... твори мистецтва інтерпретуються згідно суспільним обставинам та світогляду виконавців» [667, с. 10].

Це означає, що кожний виконавець, який інтерпретує виконуваний музичний твір, розкодовує його зміст завдяки своєму інтелектуально-

емоційному досвіду, глибині художньо-емоційного сприйняття образної ідеї композитора, надаючи транскрипції яскравої індивідуальності, унікальності виконання.

Додамо до висловленого, що інтерпретація транскриптора обов'язково пов'язана із художньою діяльністю, художнім перетворенням обраної музичної ідеї. «Інтерпретація» (від лат. *interpretation* – означає тлумачення, пояснення, опис). З огляду на музичну інтерпретацію ми усвідомлюємо сенс інтерпретації та усталені погляди В. Москаленка (1994), В. Крицького (1999). Вони розкривали цей процес як засіб розуміння, творчості, *результат перекладу* (курсив наш. – В.К.), продукт індивідуальної усвідомленості особистості [49; 36].

Термін «художня інтерпретація» відомий ще з ХІХ ст. та часто, як зауважує О. Полатайко, «вживається художніми критиками та мистецтвознавцями поруч із терміном «виконання» [53, с. 24]. Із викладеного вище зрозуміло, що «інтерпретація» мало деякий відтінок індивідуального погляду на твір, «своєрідності мистецького виконання», що пізніше усвідомилось в уявленні музикантів «про роль інтерпретатора і сутність виконавського мистецтва у певний історичний період» [53, с. 24]. Для нашого дослідження особливо важливо співвідношення цих понять, точніше їх теоретично-сміслова сутність як однаково важливих для музиканта-транскриптора, оскільки ми визнаємо їх доцільність та значущість для якісного художньо-цінного кінцевого продукту його виконавсько-творчої діяльності.

Так, предметом інтерпретації музиканта О. Полатайко називає будь-які «елементи твору (фрагменти, сцени, епізоди, мотиви)...; цілісність твору, ...що робить його неповторним; цілісність вищого порядку (наприклад, творчість автора художника, ... композитора, ... напрям в мистецтві)» [53, с. 25-26]. Авторка висновує, що «єдиний шлях пізнання нами мистецтва –

розглядати та інтерпретувати його» [53, с. 26].

Доречно відзначити, що розвиток транскрипції мав і просвітницький характер. Значний вклад зробив у цю справу Ф. Ліст, фактично виконав закладену Й. Бахом просвітницьку функцію транскрипції. Ф. Ліст сприймав оркестрову значущість та можливості роялю, тому на ньому можна було виконувати не лише фортепіанну літературу, а й симфонічні, органні, інші твори. Засобами транскрипції композитор і виконавець Ф. Ліст втілював головну ідею виконавця-просвітника – відтворити все найкраще, що було в музиці, здійснювати знайомство широкої аудиторії з незнайомими їй музичними шедеврами. Своїми транскрипціями Ф. Ліст розвінчував думку деяких критиків про «антихудожній процес» роботи з оригінальними творами. Навпаки, він ставив перед собою завдання передати смислову яскравість творів різних композиторів, розкрити їх художню цінність для слухачів. І втілював свою ідею цей блискучий майстер фортепіано завдяки «надзвичайній піаністичній обдарованості, підсиленої видатним творчим даром композитора... [37, с. 124]. «Фортепіанне мистецтво Бетховена захоплювало змістовим багатством» [37, с. 125].

Висновуючи можна стверджувати, що «шлях осягнення власних музично-технічних характеристик, який відбувся у «академічних» інструментів протягом декількох століть, акордеон здійснив приблизно за півстоліття» [38, с. 307]. Практика широкого використання виконавцями на акордеоні перекладень та транскрипцій з репертуару інших інструментів спонукала музикантів до розвитку оригінальної унікальної композиторської творчості, переосмислення досягнень суміжних музичних спеціальностей. Цей процес зробив можливим яскраве зростання та злет виконавської майстерності акордеоністів-виконавців.

З'ясовано, що сутність транскрипції, її функцій в історії її розвитку та музичного виконавства в різні історичні періоди відображала основні

тенденції розвитку музичного виконавського мистецтва. Це проявлялось у впливі на цей процес технічного ускладнення музичних інструментів, а поряд з цим і його виразових можливостей. Значний внесок у смислове та функціональне перетворення транскрипції у значний мірі зробили виконавсько-інтерпретаторські можливості та талант визначних музикантів. Їх композиторська та виконавська майстерність вплинула на зміни первинного музичного матеріалу, та уможливила у процесі перекладення збагатити артикуляційні, агогічні, штрихові, динамічні, фактурні елементи музичних творів.

1.2. Перекладення та аранжування як різновиди музично-узагальненого розуміння транскрипції

Художньо-виконавське явище, таке як «художній переклад», «художньо-виконавське перекладення» є у музичному мистецтві невід'ємною складовою музичного репертуару виконавців на народних інструментах. Ураховуючи, що удосконалення та модернізація баяну, акордеону, бандури, інших музичних інструментів, позначився позитивно на процес перекладацької діяльності музикантів. Як наслідок, розширення музичного виконавського репертуару академічного рівня, що збагатився творами різних стилістичних спрямувань, новими формами та жанрами.

Для розкриття сутності транскрипції як синонімічного утворення поряд із «перекладом», «перекладенням», «аранжуванням» деякі автори вважають, що це є жанровою характеристикою цього утворення. Вони вбачають у цьому деяку вторинність музично-творчої інтерпретаторської суті транскрипції, створення нової за рахунок переосмислення, авторської переробки вже готової композиції. Розгляд транскрипції як окремого готового музичного твору наштовхує авторів на осмислення його як окремого жанру. Ми зупинимось на розумінні поняття «жанр», звернемо увагу на його смислові та формотворчі особливості для винайдення кінцевого усвідомлення цього поняття в системі інших категорій поряд із розумінням транскрипції та перекладення і аранжування у наступному розділі. Жанр як стилістична складова музичної культури буде розглянута детальніше у наступному розділі.

З довідкової літератури дізнаємось, що музичний жанр – багатозначне поняття, що характеризується низкою родових та видових якостей музичної творчості у залежності від їх походження, процесів виконання та сприймання. Ми ж зосередимо свою науково-теоретичну увагу на винайденні

та уточненні транскрипції як музично-узагальненої категорії, в межах якої складаються видові особливості перекладення та аранжування, що обрані нами для спеціального представлення у цій роботі.

Друга половина ХХ століття для української музичної культури характеризується початком нового етапу академічного виконавства на народних інструментах. Мається на увазі еволюція баяна та акордеона, що стали сприйматись композиторами, виконавцями та слухачами професійно-академічними й сольо-віртуозними музичними інструментами. Цей процес уможлиблювався завдяки не лише їх механіко-конструкційним змінам та можливостям, а і за рахунок таких змін: удосконалення та модернізації, виконання на них різних за стилем та жанром творів академічної музики. А саме, це спонукало до пошуку нових художніх можливостей, сприяло новим досягненням у концертно-виконавській, музично-перекладацькій та просвітницькій діяльності.

Розширення музичного репертуару відбувалось за рахунок перекладу класичної академічної музики, яка завжди була надзвичайно цікавою, художньо-досконалою та невід'ємною частиною репертуарного тезауруса баяністів та акордеоністів.

Багато сучасних досліджень з музикознавства присвячені проблемі музичного перекладення. Ґрунтовне дослідження проведено М. Давидовим. В ньому розкривається специфіка перекладення музично-інструментальних баянних творів (Давидов, 1977). Музичний переклад є предметом розгляду в працях В. Власова та А. Семашка при формуванні виконавської майстерності баяністів (акордеоністів).

У музичному довіднику Ю. Юцевичем розкривається теоретичний вербальний зміст поняття «транскрипція» та визначається як «(лат. transcription – переписування) – 1. *Переклад* (курсив наш. – В.К.) музичного твору, який має відносно самостійне художнє значення. 2. Пристосування

твору для іншого виконавця, його *аранжування*. Довільна обробка музичного твору у віртуозному стилі; те саме, що *фантазія* або *парафраза*» [79, с. 274].

Ми усвідомлюємо, що визначення вербально-теоретичного значення транскрипції як наукової мистецтвознавчої категорії має відбуватись у системі дотичних за змістом понять. Тому ми розглядаємо транскрипції як узагальнене поняття, що акумулює художньо-творчу діяльність музиканта-інструменталіста, який здатен трансформувати художньо-образне наповнення музичних творів у контексті камерно-інструментального виконавства. У транскрипціях їх автори представляють співтворчий характер власної інтерпретаційної діяльності як музиканта-виконавця. Завдяки накопиченню нових цікавих творів академічного ґатунку збагачується музично-виконавський репертуар раніше невиконуваними на акордеоні творами класичної та сучасної музики

Ми розкривали історичні передумови розвитку транскрипції, яку уважали музичним жанром, пов'язаним з культурно-просвітницькими традиціями українського народу, і, безсумнівно, з набутими виконавськими досягненнями кожного історичного періоду. У своїй статті ми зауважували, що «транскрипція, як результат художньо-творчої діяльності музиканта, формувалась упродовж свого розвитку, пройшовши певні трансформації за майже 200 років» [34, с. 295].

Не лише музичний текст різних класичних творів, нотні трансформації музичного змісту, історично відомих транскрипцій Й. Баха, Ф. Ліста, інших композиторів, які водночас були і першими їх виконавцями, впливали на процес завоювання транскрипціями гідного місця серед музично-виконавського репертуару видатних музикантів. Відбувався і процес наукового мистецтвознавчого осмислення значення транскрипцій, уявлення про змістові акценти, художньо-образні особливості, специфічні характеристики композиторських та виконавських творчих можливостей

видатних музикантів. Унікальні жанрово-стилістичні уявлення, музично-темброві фантазії, метро-ритмічні, акустично-динамічні знахідки відтворення індивідуально-неповторних зразків транскрипцій, що створені різними персонами, мають конкретне історико-культурне та теоретичне підґрунтя.

Енциклопедичні видання не дають однозначного визначення «транскрипції» стосовно музично-інструментального виконавства. Це розкриває предметне поле для визначення її сенсу на прикладі виконання академічної музики різних стилів і жанрів на акордеоні. Ми використовуємо цей науково-творчий простір для винайдення та презентації власного уявлення, розкриття вербального (словесно-сміслового) сенсу цього поняття. До того ж наша мета додати до вербальної позиції власні музично-творчі варіанти перекладень академічної музики, презентувати власні транскрипції у авторській концепції, продуктів художньо-творчої та виконавської діяльності.

У діяльності кожного музиканта у відповідний період його опрацювання улюблених класичних творів складається своя унікальна ідея, свій творчий погляд на розвиток цього виду художньо-творчої діяльності.

Ми усвідомлюємо, що будь-яка транскрипція, запозичена у інших авторів або власна кожного акордеоніста, стає частиною його музично-виконавського репертуару. Доктор мистецтвознавства, М. Давидов наголошує на тому, що у виконавській діяльності музиканта значну роль відіграв саме репертуар. Він (репертуар) став відображенням того, що у «боянному виконавстві відбувся помітний стрибок підвищення культури» [17, с. 220], тому виникає додаткова потреба у нових талановитих творах. Мабуть всі музиканти, які опановують акордеон, відчують не лише потребу у вивченні нових цікавих творів, а й у самотійному прояві власної творчої ініціативи для створення свого репертуару та загалом задля збагачення акордеонного музичного тезауруса. А вирішення такої проблеми можливо

досягти за рахунок нових талановитих транскрипцій та перекладень шедеврів світової музичної спадщини.

М. Давидов не раз висловлював слушну думку, що виконавська майстерність музиканта визначається за рахунок індивідуально-неповторного вільного володіння не лише своїм музичним інструментом, а й самим собою. Такий рівень виконавського мистецтва акордеоніста у тому числі може забезпечити «інтонаційно-сміслову, інтерпретовану, одухотворену, емоційно яскраву... співтворчу втілення музичного твору в реальному звучанні...» [17, с. 227], у процесі «актуалізації творчої інтерпретації музичного твору» [там само]. Для більш точного визначення сенсу транскрипції, а у її межах перекладення та аранжування, згадаємо її взаємозалежність від розуміння творчої інтерпретаційної діяльності виконавця. Т. Тучинська, наприклад, звернула увагу на залежність у створенні транскрипцій від конкретних стильових ознак музичних творів. З одного боку вони отримують нове звучання у змісті транскрипцій та перекладень [67, с. 66], а з іншого – не позбавляються стильової приналежності у процесі співтворчої діяльності композитора-творця та акордеоніста-виконавця. Ми звернули увагу у своїй статті [34] на концепцію «модельовання певного стилю», яку висунув український музикознавець І. Пясковський. Ми з глибоким розумінням ставимось до цієї концепції у нашому дослідженні, оскільки переконані, що кожний автор, який перекладає музичний твір, повинен витримати «стильові канони», які характерні обраній для перекладення музиці: класичний стиль, романтичний, імпресіонізм, ін. [54, с. 141–152].

Зауважимо, що Т. Тучинська, згадуючи І. Пясковського, відмітила, що намагання модельовати будь-який стиль доводить, що є межі того, що можна формалізувати і того, що не може бути заформалізованим. Це дозволяє зрозуміти об'єктивні можливості будови системи та її обмеження [67, с. 66].

Ми поставили перед собою завдання визначити вербально-теоретичний

смысл транскрипції, винайти своє бачення його змісту як результату художньо-творчої діяльності акордеоніста. З іншого боку, усвідомити його науковий мистецтвознавчий сенс музичної категорії та трансформувати його сенс у площині музичного художньо-образного змісту у парадигмі сучасного камерно-інструментального виконавства. Ми маємо також представити співтворчий характер інтерпретаційної діяльності акордеоніста як автора власних перекладень та аранжувань з метою збагачення музично-виконавського тезауруса та власного академічного репертуару новими зразками раніше невиконуваних на акордеоні класичних творів.

Для глибокого, методологічно виправданого розкриття поставленої задачі було враховано науково-теоретичний зміст категоріальної сутності рядоположних категорій, таких як транскрипція, перекладення, аранжування, інших у їх сутнісній взаємозалежності. Ми у своєму дослідженні спираємось на феноменологію музичного мислення (І.Пясковський), застосовуємо культуротворчий та мистецтвознавчий підходи для розуміння значення та ціннісного усвідомлення збагачення музично-інструментального виконавського тезаурусу. У створенні та визначенні власної концепції щодо перекладення та аранжування музичних творів інших композиторів враховуємо художньо-емоційну рефлексію стосовно обраних прикладів світової музичної спадщини. Це застосовується задля можливості створення власних зразків транскрипцій та перекладень та збагачення можливостей камерно-інструментального академічного виконавства акордеоністів.

У багатьох термінологічних джерелах транскрипція визначається як процес. У музиці транскрипція – це є перенесення музичного матеріалу з однієї інструментальної партії на іншу, тобто музичний твір, що написаний для одного музичного інструменту (голосу), може бути виконаний на іншому інструменті (голосом). Транскрипція виникає з різних причин: з метою адаптації твору до іншого інструменту або голосу, недоступність

оригінальної версії для виконання, ін. [66]. Іноді вважається, що транскрипція «може бути використана для аранжування» музичного матеріалу під певний стиль або жанр.

Ми розуміємо, що процес транскрибування музики є складним. За цієї причини вона (транскрипція) може бути здійснена спеціалістом, який має високий рівень художньо-технічної майстерності, глибокі теоретичні знання та загальну й музичну ерудицію, оскільки включає адаптування стилістичних, художньо-технічних характеристик оригінального твору до обраного для транскрипції інструменту» [34, с. 298]. Уважається, що транскрипція у розумінні композитора – це створення «оригінальних творів на основі запозиченого матеріалу» [34, с. 299].

Сучасні технічні засоби дозволяють дещо спрощувати цей процес, хоча б у частині його занесення на нотний папір. З розвитком сучасних технологій його можна здійснювати за допомогою комп'ютерних програм. Це уможливорює перетворення звукової конструкції на нотне відтворення.

Сучасна транскрипція стає навчальним музичним репертуаром, що дає можливість виконувати різні нові музичні твори, які спеціально створені для одного музичного інструменту, та можуть виконуватись на інших. Це не лише збагачує музичний репертуар виконавців, просвітницькі наміри музикантів, а й розширює слухацьку спроможність зацікавленої аудиторії [58, с. 303].

З усіх визначень транскрипції витікає, що це є процес, тому ми дотримуємось думки, що основний сенс цієї категорії як результату або предмету співтворчості, не може бути представлений як жанр, оскільки «жанр» – « (фр. *genre*) – 1) внутрішній підрозділ усіх видів мистецтва зі властивими йому художніми особливостями, що історично склався... у музиці – симфонія, кантата, пісня та ін.» [73, с. 247]. (зауважимо, що у мистецтвознавстві іноді поняттям «жанр» характеризується манера

виконання та застосовуються такі вислови: «салонний жанр», «легкий жанр»)
Це віддаляє його розуміння від категорій нашого дослідження, як недотичну.

Транскрипція має велике навчальне значення. Це проявляється у опануванні за їх допомогою складних творів тими музикантами, які ще не оволоділи всіма технічними можливостями свого інструменту, відбувається адаптація до високого художньо-технічного рівня. У той же час деякі транскрипції дозволяють адаптувати текст до виконання мало підготовленими акордеоністами, дає можливість засвоювати складні музичні твори. Це допомагає в навчальному процесі розширити музично-теоретичні знання, музично-слухові уявлення та ін.

Про таку навчальну можливість адаптованого перекладу пишуть деякі дослідники. Вони указують, що важливо вміти робити студентам самим адаптовані переклади оперно-симфонічних творів. Ця мета передбачає «полегшений переклад музичного твору. ... володіння студентами уміннями полегшеного викладу фактури» [62, с. 143]. До цього переліку творів можна віднести і клавір, який вже є прикладом перекладення симфонічної або вокально-хорової партитури. В ньому зустрічаються складні технічні звороти, які важко виконати на одному інструменті, тому і доречним стає адаптований переклад. Деякі методичні прийоми цього процесу адаптації перекладу будуть висвітлені у наступному розділі.

Позитивний сенс транскрипції та перекладень полягає, як зауважують А. Скобун та К. Завалко, у «пізнанні технічних та виражальних засобів інструмента (розвитку аплікатури, різних засобів педалізації, штрихової техніки тощо)» [58, с. 306]. Цитуючи Є. Іванова, який надає зауваження М. Давидова, розуміємо його переконання, що перекладення були «засобом прилучення акордеоністів до шедеврів світової музики, розвитку й удосконалення техніки на ґрунті окремих прийомів, запозичених від інших інструментів, усталення методики викладання в органічному зв'язку з

методиками виконавства на інших інструментах» [27, с. 25-37].

Так, можна розуміти, що транскрипція в музичному мистецтві є дуже важливим творчим процес перенесення нотного матеріалу з одного інструменту (однієї інструментальної партії або голосу) на інший з метою його пристосування. За цими характеристиками можна стверджувати, що вона (транскрипція) займає значне місце у практиці навчання, опанування музичних творів та їх виконання, що сприяє збагаченню засобів виразності для підвищення якості їх художньо-образного відтворення.

Розкриваючи сутність транскрипції у одній з наших публікацій [34] зауважимо, що у цьому розумінні основним сенсом залишається переконання в тому, що «транскрипція може і повинна у художньому, віртуозному сенсі мати «відносно самостійне значення» [34, с. 299] Кожне конкретне виконання сприймається разом із співтворцем-виконавцем. До того ж, ми «переконливо рефлексуємо співзвучність вербального теоретичного значення таких понять як аранжування, фантазія, парафраза» [34, с. 300].

Ми не випадково акцентуємо науково-теоретичну увагу на вербальній сутності «перекладу». У низці понять (аранжування, транскрипція, парафраза, ін.) знаходимо гідне місце і «перекладенню». Ми зупинялись на не повній конкретиці, щодо утворення від двох складових: trans – пере-, scribe – пишу. Це пояснюється тим, що сенс «транскрипції» часто та із зацікавленням висвітлювався у науково-теоретичній мистецтвознавчій літературі у порівнянні із поняттям «перекладення». Схожість їхньої сутності (транскрипції та перекладення) залишається в теорії та практиці їх застосування. На цій підставі ми допускаємо наявність їх спільних змістових характеристик та візьмемо на себе сміливість «застосувати таку модифікацію як «транскрипція-перекладення» для визначення музично-художньої та технічної співтворчої (композитора та перекладача) сутності цього процесу» [34, с. 300].

Аналіз відповідної довідкової літератури дозволяє переконатись, що сенс понять «переклад», як модифікація – «перекладення», безпосередньо наближається до поняттям аранжування. Воно описується Є. Юцевичем як «обробка музичного твору для виконання іншими голосами або [інструментами, інакше – аранжування» [79, [с. 194]. Очевидним стає, що аранжування виконує, так би мовити, роль «функціонального посередника» між транскрипцією та «перекладенням».

Уміння під час виконання музичного твору створювати новий текст на обрану тему під силу не кожному. Щоб краще зрозуміти сутність кожного зі згаданих термінів, які мають суттєву подібність до поняття «транскрипція» та «перекладення», коротко вкажемо, що *імпровізація* – (фр. *improvisation* – непередбачений) «2) ... музичний твір, створений під час виконання, без попередньої підготовки» [74, с. 258].

Зрозуміло, що вербального пояснення музичних понять не вистачить для сприйняття їх мисленнєвої музичної, творчої складової. Композиторська творчість, стиль мислення кожного музиканта є унікальним, тому точно не може бути розкодованим, переробленим у процесі «співтворчості» під час створення транскрипції-перекладення. *художньо-імпровізаційна форма творчої інтерпретації»* (за виразом М. Давидовим) [34, с. 301].

Ми розуміємо, що кожний акордеоніст завжди намагається з різною мірою успішності обов'язково імпровізувати, що є програмним його обов'язком за навчальними вимогами. Музиканти застосовують у своєму виконавському репертуарі ті твори, в яких йому найбільш хочеться додати свої імпровізаційні елементи, тим самим презентувати власні композиторські здібності та вподобання. Можна із упевненістю стверджувати, що більшість елементів виконавської співтворчості у всіх представлених категоріях музичної творчості акордеоніста, а саме: транскрипція, аранжування, фантазія, парафраза, перекладання та імпровізація існують взаємозамінні,

елементи, які створюють творчо-композиторську єдність у створеному навчально-музичному, а часто і концертно-виконавському варіанті. «Це підтверджує їх музично-формотворчу цілісність та подібність» [34, с. 301].

З одного боку, ця подібність уможлиблює творчі пошуки у подібних напрямках співтворчості акордеоніста із оригінальним композиторським зразком, а з другого – вона дещо ускладнює їх розмежування для конкретизації специфічних якостей кожного з них. Саме тому не завжди уможливлюється конкретизоване формулювання кожної з них. Та цей факт не може обмежувати характерні особливості кожного з прикладів творчої реалізації акордеоніста, його концертно-виконавської майстерності. На глибоке переконання М. Давидова – «Усвідомленню концепції художньої техніки сприяє... виконавський тонус та співтворчий характер інтерпретації» [17, с. 32]. Професор упевнений на власному творчому та педагогічному досвіді, що музикант-виконавець має право на самостійну «суто виконавську художню творчість» [17, с. 97]. Немає сумніву, що саме оригінальна неповторність, художньо-технічна віртуозність, артистична впевненість, «унікальність будь-якого творчо-виконавського варіанта залежить, перш за все, від самого акордеоніста, виконавця, презентатора власної творчості» [34, с. 301-302].

Аналіз та усвідомлення науково-теоретичного матеріалу стосовно інтерпретаторських ідей музикантів-співтворців, дозволяють прийняти концепцією І. Пясковського стосовно музичного мислення – історично еволюціонуючого, подібно живим системам, феномена. Ми погоджуємось із дослідницею цього теоретика щодо можливості співтворити в музиці виключно на основі музичного мислення. Доречно розширити його ідею у своєму усвідомленні для розуміння її сутності та подальшого створення власного визначення поняття транскрипція-перекладення як дуальної сутності. В основі її лежить уявлення про музичне мислення як про певну

систему понять. Оскільки вона (ця система) містить обов'язкову вербалізовану частину усвідомлення музичного твору, та залежить від «вербальних установок» його сприйняття, її зміст відрізнявся у різні історичні часи. Це, на переконання Т. Тучинської, безпосередньо впливає на механізм процесу інтерпретації та словесного виразу змісту музичного твору, що і отримує значення формуючого фактору в еволюційному процесі розвитку музичного мислення [67, с. 68].

Високий професійний рівень виконавської майстерності акордеоніста також, практичний вид творчої спроможності особистості музиканта є можливим. Саме високий рівень професіоналізму обмежує таку майже композиторську діяльність акордеоніста, якщо він не здатен вільно творити безпосередньо під час виконання. Зауважимо, що цей «вид художньо-творчої діяльності не можна назвати повністю співтворчим із автором оригінального музичного твору. Від авторського музичного матеріалу може залишитись незначна його частина» [34, с. 301]. Стверджено, що «імпровізація завжди своїми окремими елементами присутня у складному творі, що має вид транскрипції-перекладення, тому не можна відкидати його «часткову участь» у цьому процесі та важливу здатність музиканта-інструменталіста імпровізувати для створення повноцінної цікавої оригінальної транскрипції-перекладення» [34, с. 300-301].

Наше розуміння інтерпретаційної складової виконавської творчості музиканта (у тому числі акордеоніста) базується на смислотворчій концепції М. Давидова. Згідно цієї концепції, яка стосується виконавської діяльності музиканта, усвідомлення музикантом, що його процес сприйняття пов'язаний частково як інтерпретатора, який здатен оцінити результат своєї праці [17, с. 195]. Автор висловлює думку, що композиторська сфера залишається, на жаль, багатьом музикантам невідомою. Натомість професор висловлює упевненість у тому, що кожний виконавець-інструменталіст має бути

обізнаним «щодо створення музики або, принаймні, вивчення окремих прийомів композиторської техніки» [17, с. 195], оскільки застосування «елемента творчості робить доступнішою музичну мову. Зрозумілішим стає задум автора» [17, с. 195].

Творча виконавська діяльність акордеоніста стає результатом навчальної роботи майбутніх професіоналів. М. Давидов запевняє, що «виховання творчої самостійності музиканта-виконавця» має враховувати «певні вимоги стосовно учбового репертуару» [17, с. 202]. Музикант-виконавець повинен, на думку професора, «прагнути розширювати репертуар і систематично поглиблювати матеріал, яким володіє» [17, с. 212]. Ми вже згадували значення репертуару для акордеоніста, який «має велике жанрово-стильове розмаїття... обробки фольклорного мелосу, оригінальні твори..., перекладення і транскрипції зразків музичної класики, сучасний авангард, ретро-джаз» [17, с. 220].

Визначні музиканти, композитори, виконавці залишили на розсуд історії велику кількість прекрасної музики різних стилів та жанрів. Наявність шедеврів музичної класики завжди «залишається великим здобутком. Їх не можна виключати з концертної практики» [17, с. 221]. Ми завжди пам'ятаємо, що у класичних творах, а також цікавих зразках сучасної музики зберігається безцінний матеріал задля «становлення художнього інтелекту і культури почуттів молодих виконавців» [там само].

Так, можна небезпідставно, самому відрефлексувати поняття «транскрипція-перекладення» у вербальному теоретичному смислі, як таке, що не має суттєвої різниці у всіх своїх значеннях (транскрипція як перекладення, аранжування, фантазія, парафраза). Виникає питання: Так у чому полягає різниця в особливостях кожної з представлених значень? Ми презентуємо своє бачення спільності та різниці між указаними поняттями та убачаємо її у «персональній творчій презентації кожним музикантом:

композитором, виконавцем. Саме особистість виконавця, його віртуозне відтворення будь-якого музичного художньо-образного сенсу транскрипції-перекладення робить цей творчий варіант специфічним музично-виконавським феноменом, якому немає аналога в репертуарному тезаурусі, у нашому випадку, для акордеона» [34, с. 303].

Вище викладене дозволяє нам запропонувати власне визначення поняття «транскрипція-перекладання» та запропонувати подвійне його значення, з огляду на те, що воно містить подвійне змістове навантаження. Воно визначає «процес створення унікального предмету музичної художньо-образної творчості ... та індивідуальні персонально-потенційні можливості, музично-творчі уявлення, стилістично-презентаційні орієнтири, ціннісно-спрямовані віртуозні досягнення її відносно самостійного творця-виконавця [34, с. 303]. Будь-який вид мистецтва завжди розкодовується тими, хто його сприймає та усвідомлює. Тож кожна особа сприймає твори у «відповідності із своїм життєвим досвідом та індивідуальними особливостями... твори мистецтва інтерпретуються згідно суспільним обставинам та світогляду виконавців» [77, с. 10].

У результаті аналізу та опрацювання науково-теоретичної літератури ми запропонували свій погляд на термінологічну сутність транскрипції, перекладень та інших розглянутих понять. Ми можемо передбачити, що застосування терміну «транскрипція-перекладення» на часі, оскільки воно містить необхідні елементи змістового наповнення, що відображають процес створення унікальних продуктів співтворчої художньо-інтерпретаторської діяльності композитора та відносно самостійної – перекладача-виконавця» [34, с. 304].

Таким чином, саме вивчення та застосування проаналізованих дотичних мистецтвознавчих категорій (транскрипція, перекладення, аранжування, парафраза, фантазія) надало змогу запропонувати цей

термінологічний варіант тлумачення «транскрипція-перекладення». Воно спонукатиме інших дослідників відчувати та зрозуміти його вплив на «процес усвідомлення та практичного здійснення продуктивної музичної художньої співтворчості, створення власного тлумачення цієї категорії» [34, с. 304].

Музично-мисленнєва рефлексія музиканта доводить дослідникам науковий сенс музичного мислення, розкриває концепцію композиторського задуму та інтерпретує інтерпретаторську сутність виконавської діяльності акордеоніста. «Створення унікального музично-інструментального репертуару за рахунок «транскрипцій-перекладень» виконавцем... забезпечує умови для співтворчості талановитих музикантів (композитор-виконавець), поширення музичного тезаурусу як самого виконавця, так і слухачів новими шедеврами світової музичної спадщини різних епох» [34, с. 304].

Завдяки застосованій методологічній базі нашої роботи, представленому науково-теоретичному концепту сутнісного змісту дотичних понять (транскрипція, перекладення, парафраза, аранжування, фантазія, імпровізація) у їх смисловій подібності склались передумови створення власної версії поняття «транскрипція-перекладення». Культуротворчий підхід щодо усвідомлення аксіології збагачення музично-інструментального виконавського репертуару акордеоністів, феноменологічна ідея стосовно музичного мислення (за І. Пяковським) стали підґрунтям власної художньо-емоційної рефлексії обраних шедеврів світової музичної класики й цікавої сучасної музики, перспективним матеріалом для створення нових зразків транскрипцій-перекладень, збагачення можливостей музично-інструментальної творчості в парадигмі академічного акордеонного мистецтва у контексті камерно-інструментального виконавства.

Ми визначаємо *транскрипцію-перекладення* активною формою співтворчої з композитором оригінального музичного твору, художньо-інтерпретаційної діяльності (за М. Давидовим). Презентуємо його як

складний процес індивідуального, персоніфіковано унікального створення музично-виконавського репертуару задля збагачення його новими музичними шедеврами різного стилю (класичний, романтичний, сучасний, ін.) та жанрів.

Висновуючи викладений у першому розділі матеріал зауважимо, що становлення транскрипції відбувалось у недовготривалому історичному процесі. Досліджено, що особливості розвитку в камерно-інструментальному виконавстві полягають у тому, що спочатку транскрипція як вид музичної творчості розвивалась в інших музичних інструментах. Та згодом, вона стала улюбленим предметом співтворчої діяльності багатьох музикантів у тому числі виконавців-акордеоністів.

Проаналізовано сутність перекладення та аранжування як різновидів музично-узагальненого розуміння транскрипції. Нами усвідомлено, що чітко визначеного розуміння різниці між перекладенням та аранжуванням у мистецтвознавстві ще винайдено, тому ми зробили спробу запропонувати своє бачення та усвідомили суттєві збіги у їх формі та змісті.

РОЗДІЛ II. СПЕЦИФІКА ЖАНРОВОСТІ АРАНЖУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДЕНЬ У ТВОРЧІЙ АКТИВНОСТІ АКОРДЕОНІСТА

2.1. Жанрово-стильові особливості аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики для акордеона

Розкриття жанрово-стильових особливостей аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики для акордеона потребує уточнення розуміння жанру як категорії мистецтвознавства та жанровості як певних ознак аранжування та перекладень. Ми виходимо з тих поглядів, що яким би цікавим та незвичним творчим досягненням акордеоніста (музиканта іншої музично-інструментальної спеціальності) не було аранжування будь-якого твору або його перекладення (на інший інструмент, голос тощо), воно не повинно міняти жанр оригіналу, Капріччіо залишиться Капріччіо, Марш Маршем, Концерт Концертом тощо. Цей аргумент дозволяє розглядати жанровість транскрипції, а не конкретний новий жанр транскрипції. Натомість, зауважимо, що ми сприймаємо історичні витoki становлення транскрипції як жанрової характеристики подібних їй аранжуванню та перекладенню, в яких творчо, унікально розкриваються різні специфічні особливості оригінального музичного продукту, але не замінюють цим вихідний жанр до перетворення (транскрипції).

Ми усвідомлюємо, що становлення транскрипції відіграло важливу роль у розвитку музично-інструментальної композиторської та виконавської культури. Переклади вокальних хорових творів провокували розвиток інструментальної кантилени, адаптуючи матеріал до можливостей інструменту, інструментальне фразування наближалось до вокального. Клавірні перекладення набували рис запозиченого жанру. Наслідком такої популярності транскрипції в епоху романтизму стали часті випадки

множинності та варіативності викладу, що призвело до появи різних за складністю віртуозних транскрипцій одного і того ж відомого твору. Це, в свою чергу, уможливило виконання популярних композицій не лише професіоналами на великій сцені, а й менш досвідченими виконавцями в умовах домашнього музикування.

Превалюючою функцією транскрипції є розкриття потенціалу інструмента, демонстрація його музично виразних та технічних можливостей. Цим пояснюється домінантність жанру транскрипції над оригінальним репертуаром в період інтенсивного розвитку сольного виконавства. Саме в творчості таких постатей як Ф. Ліст, Ф. Бузоні, Н. Паганіні, К. Таузіг, які практикували запозичення чужого матеріалу для реалізації його в нових тембрових умовах, цей жанр отримав справжнє визнання наприкінці ХІХ – початку ХХ століття.

У минулому розділі ми обґрунтували транскрипцію-перекладення як результат відповідної співтворчо-композиторської, творчо-виконавської діяльності акордеоніста-виконавця. Запропонуємо свій погляд на жанрово-стилістичні особливості аранжування у низці подібних творчих фантазій (транскрипція, перекладення, аранжування, парафраза, ін.) задля надання завершеної картини цієї групи співтворчих продуктів акордеоніста-виконавця.

Ми вже частково згадували про аранжування при розгляді історії розвитку узагальненого поняття «транскрипція». Аранжування походить від фр. *arranger*, що перекладається як упорядковувати, «перекладення музичного твору, написання для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів) для виконання на відмінних інструментах або складом, що відрізняється (розширеним або зменшеним)» [22]. У цьому виданні зазначається, що «на відміну від транскрипції аранжування може бути обмеженим «пристосуванням фактури оригіналу до технічних можливостей

інструментів», який аранжувальник планує використовувати тощо. «Аранжуванням називається також полегшений виклад твору для виконання на тому ж інструменті» [22]. Аранжування має деякі різновиди, до яких відносяться вокальне, хорове, інструментальне.

З огляду на творчу діяльність людини – аранжування це є творчий процес підготовки музичного твору до виконання, яке відмінне від оригінальної композиції, але з утіленням його головної художньої ідеї. Аранжування можна розуміти і як перекладення музичного твору для іншого складу виконавців, адаптування фактури твору, тобто його першоджерела до технічних можливостей іншого інструмента або інструментів. Аранжування виконує специфічну роль, воно надає музичному твору формотворчого сенсу, що часто сприяє визнанню цінності певного твору. За умов аранжування такого твору він стає відомим і слухач може гідно оцінити його художньо-естетичну привабливість.

Завдяки аранжуванню складну структуру композиції можна спростити, або навпаки, ускладнити. Зауважимо, що сам аранжувальник є посередником між композитором, його твором і музикантами, які будуть його виконувати. В нашому випадку, це – аранжувальник, який сам і є виконавцем власних аранжованих творів.

Є такі теоретичні позиції, в яких переклад та аранжування розглядаються як два різні процеси, які мають різні цілі та методи. Наприклад, переклад мовного тексту часто дуже відрізняється від аранжованого тексту, в ньому намагаються максимально наблизити оригінал до перекладу. Нас цікавить погляд не просто на переклад, а перекладення, як музичний феномен. І тому часто вважають, що аранжування більше пов'язане з музикою.

Основною відмінністю між перекладом та аранжуванням у музиці стає ступінь авторської свободи аранжувальника у зміні матеріалу, тобто

аранжування допускає більшу творчу свободу. Аранжувальник може змінювати оригінал, додаючи або видаляючи деякі елементи оригіналу, адаптуючи навіть під свій стиль сприйняття та відтворення звукопису, звукобачення цього твору. Тобто, аранжувальник може змінити навіть структуру композиції, у результаті чого виникає нове творіння, яке з одного боку, зберігає зв'язок з оригіналом, а з іншого – отримує свою унікальну інтерпретацію у звучанні.

Тобто переклад зорієнтовується на більш точне відтворення змісту, тоді як аранжування – на творчу адаптацію. Обидва ці варіанти співавторства та музичної співтворчості аранжувальника з композитором оригінального твору важливі для передачі інформації у нашому випадку при музичному обміні. Це уможлиблює життя музичних творів на різних культурних рівнях та в різних контекстах.

З різних інформаційних джерел можна отримати визначення поняття «аранжування академічної музики», яке розкриває бачення про аранжування академічної класичної музики не лише додаванням нових фрагментів твору, а й шляхом деякої зміни окремих оригінальних засобів музичної виразності. Іноді, розкриваючи сутність аранжування, автори поділяють його на: аранжування народної музики та аранжування академічної музики. Починати роботу над аранжування автор його, аранжувальник, використовує вид аранжування, який допоможе зберегти композиторський задум. До елементів змін аранжувальник може внести гармонію, темп, тембр, ін., іноді аранжувальник додає свій вступ або закінчення [51].

Аранжування класичної музики застосовується з декількома цілями. Часто класичну музику використовують для отримання нових варіантів цінних інтонаційних знахідок композиторів-класиків для донесення їх до слухачів, які мало стикались з її оригінальним звучанням і не мають уявлення про яскраві художньо-цінні музичні образи, що в ньому відтворені.

Наше усвідомлення аранжування має іншу ціль, воно виходить із концепції створення класичного академічного твору, в якому на іншому музичному інструменті можна підкреслити ті змістовно наповнені уривки або технічні яскраві елементи, що при виконанні на оригінальному музичному інструменті (для якого створений оригінал) не так цікаво звучать тощо. Часто є потреба продемонструвати слухачам оркестровий твір на одному інструменті, наприклад, на акордеоні.

Дещо розширене розуміння жанровості доводить, що музичні жанри можна розділити на первинні – побутові (пісня, танець) і вторинні, що сформувалися в процесі виконавської практики (концерт, соната тощо). В музиці XIX століття відбувається розширення системи жанрових зв'язків через синтез рис відмінних жанрів, у наслідок чого виникають жанри симфонічної поеми, балади, транскрипції. Прагнення до сольного виконання відомих частин або уривків органної, оперної, симфонічної чи вокально-симфонічної музики зумовило активне використання транскрипцій творів написаних для різного складу інструментів.

Ми досліджуємо жанрово-стильові особливості перекладень творів написаних для фортепіано та намагалися розкрити цінність, з точки зору практичного застосування, перекладень фортепіанних, у нашому випадку романтичних п'єс, у творчій та виконавській діяльності баяністів та акордеоністів. Через часте виконання піаністами творів композиторів епохи Романтизму ми вирішили звернутися саме до творчості авторів цього періоду. Це відбувається в момент виконання творів для фортепіано представників різних національних композиторських шкіл, котрі були створені у найрізноманітніших жанрах даного стилю. Цей інтерес не оминає і виконавської діяльності, розширення концертного репертуару виконавців на інших музичних інструментах, зокрема акордеона. Це розкриває жанровість у новій цікавій музичній поетиці.

Для отримання цікавих та теоретично стверджених результатів наших розвідок ми застосовуємо різні методологічні шляхи, серед яких: використання послідовного підходу до вивчення, збагачення виконавського репертуару акордеоністів, котрий окреслює його професійну цінність; практикування жанрово-стильового аналізу та методу творчого музичного переосмислення; розкриття потенціалу талановитих акордеоністів, що дозволяють презентувати власні творчі надбання.

Ми поставили перед собою мету використовувати цікаві глибокі чуттєво-емоційні фабули музики для фортепіано періоду епохи Романтизму задля формування індивідуальних, неповторних та унікальних перекладень для акордеона. У своїй творчій роботі доцільно показати не лише музичні зразки власних перекладень, транскрипцій, аранжувань тощо, а й представити наші теоретичні висновки їхньої художньої та естетичної цінності, доцільності в сфері методики, технологічної можливості здійснення під час навчання акордеоністів.

З'ясовуючи практичну цінність перекладень п'єс для фортепіано композиторів-романтиків, ми звертаємо особливу увагу на їх жанрово-стилістичні привабливі особливості для творчо-виконавської діяльності акордеоніста. На підтвердження застосування теоретичних висновків у практичній музично-творчій співавторській роботі викладено трактування значення ідеї «творчо-виконавська діяльність». Ми представляємо її як процес «музичної співрозмови» композитора з виконавцем, розкриття жанрово-стильового авторського задуму інтонаційного сприйняття оригінальних п'єс «у процесі персоніфікованого надання власного співавторського феномена, зафіксованого у нотному тексті перекладення фортепіанних п'єс із подальшим публічним авторським їх виконанням на акордеоні» [35].

Активний інтерес до музичної творчості композиторів-романтиків

завжди посилюється через виконання піаністами фортепіанних творів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Ліста, К. Вебера, Ф. Мендельсона, К. Сен-Санса, представників різноманітних національних композиторських шкіл: А. Дворжак, Е. Гріг, Я. Сібеліус, І. Альбеніс та ін. Ці твори романтичного стилю представлені жанрами Рапсодії, Музичного моменту, Експромту, Елегії, Танцю, Балади, Ноктюрну, Пісні без слів, ін. Указані шедеври можуть бути виконані не лише на фортепіано, як оригінальному інструменті, для якого написані ці твори. Вони здатні збагатити концертний та навчальний репертуар музикантів, які грають на інших музичних інструментах, наприклад, акордеоні. Обраний шлях створення перекладень та аранжувань розширює коло музичних творів для слухового сприйняття та розкриває можливості для розвитку технічно-виконавських компетентностей музикантів, сприяє розширенню спектру художньо-образних перспектив і творчих інтерпретаторських можливостей акордеоністів. Талановиті музиканти, серед яких демонструють свої творчі надбання акордеоністи, використовують цікаву, глибоко чуттєво-емоційну, жанрово-різноманітну фортепіанну музику романтичного стилю для створення власних унікальних перекладень для свого інструмента, акордеона.

Обрана проблема актуалізується тим, що будь-яке перекладення або «транскрипція є невід'ємною частиною музично-виконавського репертуару акордеоніста» [34, с. 296]. Ми усвідомлюємо слушну думку М. Давидова, який вказував на помітний стрибок у культурі виконання, що спричинив необхідність у створенні нових талановитих творів [17, с. 220]. Ця потреба і спонукає до «авторських спроб збагачувати репертуар виконавців за рахунок появи нових талановитих творів, транскрипцій-перекладень шедеврів світової музичної спадщини, творів написаних у різних жанрах для різних інструментів (фортепіано, скрипка, оркестрові та оперні зразки, ін.)» [34, с. 296]. Серед нових творів у виконавському музичному репертуарі з'являються

і талановито відтворені у перекладеннях для акордеона фортепіанні п'єси романтичного стилю.

Нагадаємо, що поняття «переклад» безпосередньо пов'язано з поняттям аранжування своїм смисловим навантаженням, і як його модифікація – «перекладення», що розкривається Ю. Юцевичем як «обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами, інакше – *аранжування*» [79, с. 194].

Автори перекладень та аранжувань тощо звертаються і до вивчення теоретичних основ композиції, визначення основних теоретичних положень стосовно форми своїх творчих проєктів, їх стилістики тощо, усвідомлюють їх художньо-естетичної цінності та методичні досягнення щодо виконання, можливості застосування у навчальній роботі акордеоністів. Ми погоджуємось з думкою М. Давидова, який уважав, що «виховання творчої самостійності музиканта-виконавця» має враховувати «певні вимоги стосовно учбового репертуару» [17, с. 202]. Кожному музиканту, який розкривається у своїй творчій виконавській діяльності, необхідно, як висловився М. Давидов, «прагнути розширювати репертуар і систематично поглиблювати матеріал, яким володіє» [17, с. 212]. Всі музиканти погоджуються із висновком, що репертуар акордеоніста «має велике жанрово-стильове розмаїття... обробки фольклорного мелосу, оригінальні твори..., перекладення і транскрипції зразків музичної класики, сучасний авангард, ретро-джаз» [17, с. 220].

У своєму дослідженні змісту та особливостей транскрипції («Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства», 34) ми запропонували концепцію розуміння терміну «транскрипція-перекладення» і вважаємо, що він «містить необхідні елементи змістового наповнення, що відображають процес створення унікальних продуктів співтворчої художньо-інтерпретаторської діяльності композитора та відносно самостійної –

перекладача-виконавця» [34, с. 303]. Ми не наполягаємо на його застосуванні за умов непогодження з нашою думкою. Натомість перекладення, як вид співтворчості, залишається, на наше переконання, одним з необхідних варіантів створення нових програмних творів для виконання на акордеоні. Для поповнення репертуару акордеоністів романтичними п'єсами, які захоплюють своїм чуттєвим психологізмом, загостреним індивідуальним емоційним сприйняттям дійсності, ми пропонуємо ті романтичні п'єси, що написані для фортепіано, які самі обираємо з огляду на свої музично-творчі вподобання.

Для визначення теоретичної значущості вказаного терміну нами застосовано усталені у мистецтвознавстві термінологічні визначення, транскрипція, перекладення, аранжування, ін. Закріплений в теорії зміст цих категорій безпосередньо впливає на практичну ефективну художньо-естетичну співтворчість. На цій підставі виникає варіанти створення власного розуміння «транскрипції» та «перекладення».

Застосовуючи метод науково-теоретичної трансформації змісту означених понять, їх осмислення, а також на основі виникаючої композиторської ідеї, а також специфіки творчої виконавської діяльності акордеоніста-виконавця виникла концепція змісту поняття «транскрипція-перекладення», що було визначено та презентовано нашою робочою версією його розуміння. «Створення унікального музично-інструментального репертуару за рахунок «транскрипцій-перекладень» виконавцем, у нашому випадку акордеоністом, забезпечує умови для співтворчості талановитих музикантів (композитор-виконавець), поширення музичного тезаурусу як самого виконавця, так і слухачів новими шедеврами світової музичної спадщини різних епох» [34, с. 304].

Тому, виявлення практичної цінності перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоніста у контексті

їх жанрово-стилістичних особливостей спонукало до уточнення відповідної термінології та подальшої концепції їх специфічного акордеонного викладення та виконання.

Досягнення нашої мети передбачає занурення у зміст романтизму в музиці, як мистецтвознавчої категорії. Відомо (фр. – *romantisme*), що це є напрям у мистецтві кінця XIX ст., «що заперечує канони класицизму та прагне передавати внутрішній світ ідеальних героїв-образів, підкреслювати зображення пристрастей, емоційну напруженість сюжету» [56, с. 538], «ідеалізацію дійсності, мрійливу споглядальність» [56, с. 538].

Ми беремо до уваги ідеї та напрацювання виконавців романтичної музики піаністами. Так, деякі з них наголошують на необхідності прояву виконавцями фортепіанної музики романтичного стилю емоційно-стильового відчуття. Це пояснюється тим, що в епоху романтизму «зростає роль творчої особистості в мистецтві, тому виникає особлива увага митців до проблем індивідуального та національного стилів» [39, с. 27].

На думку цієї сучасної піаністки, яка демонструє тонке відчуття цього стилю, оскільки багато романтичної музики часто виконує сама та представляють у концертах її учні, у романтизмі як художньо-стильовому напрямі, «акцент припадає на індивідуальних, оригінальних особливостях, що є в людині» [39, с. 25]. Історії відомий факт, що першим поняття «романтизм в музиці» увів Е.Т.А. Гофман.

Ми схилиємось до передбачень, що музиканта, який створює перекладення романтичної музики, теж можна вважати романтично налаштованою людиною, такою, яка розглядається у музикознавстві як романтик, «той, хто схильний до мрійливості та ідеалізації людей і життя» [56, с. 538].

Розкриття жанрово-стильових поглядів на перекладення фортепіанних п'єс для акордеона передбачає, що у сучасному розумінні стиль – «єдність

змісту, образної системи, художньої форми,.. індивідуальна манера творчості митця» [61, с. 578]. Ми зосереджуємось на думці, що особливого значення має для співтворчості ідея, що стилем є не лише художньо-естетична особливість музичного твору, а й «відносно стійка сукупність характерних повторюваних рис особистості» [76].

Стиль у мистецтві – «єдність змісту, образної системи, художньої форми, властива якому-небудь історичному періоду; індивідуальна манера творчості митця» [61, с. 578]. Для музиканта, який поставив перед собою мету збагатити виконавський репертуар акордеоніста, створити перекладення, що відтворювали б жанрово-стильові основні характеристики оригінального композиторського твору, необхідно застосовувати прийом стилізації. Він у довідковій літературі визначається як «свідоме наслідування особистостей творчої манери...» [61, с. 578].

С. Шип убачає безпосередню залежність «стилю» із особистостями, які його створюють. Він вважає, що «стиль музичного романтизму можна трактувати як загальні, типові властивості персональних стилів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берліоза, Й. Брамса та ін.» [76, с. 337]. Музикознавці впевнені, що стиль у музиці не зводиться тільки до музичної інтонаційної та музичної мови; стиль – «прояв характеру творчої особистості» [76].

Спираючись на цю думку можна зробити висновок, що романтиками були ті композитори, які мали яскраві ознаки романтизму в засобах музичної виразності, мелодичних побудовах, гармонічній насиченості та в обраному жанрі. За словами навіть В. Москаленка, «романтизм надав засліплюючий злет віртуозному мистецтву» [48].

Н. Кашкадамова погоджується з такими думками, та висловлює схожу з ними думку, що «дух часу вимагав інших емоцій, інших масштабів та форм спілкування зі слухачами, іншого стилю виконання...» [29].

Звернемось до характеристики жанровості, що має безпосередній зв'язок із композиторським стилем, це є «внутрішній підрозділ усіх видів мистецтва з властивими йому художніми особливостями, що історично склався.., у музиці- симфонія, кантата, пісня та ін.» [73, с. 247].

Ю. Юцевич визначає, що жанр, як категорія музична, це «багатозначне поняття, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження» [79, с. 87] у вузькому сенсі жанр є романс, пісня та ін.

У репертуарі сучасних акордеоністів з'являються цікаві перекладення фортепіанних творів різних жанрів (рапсодії, танці, музично-інструментальні концерти, ін.), інших музичних прикладів. Так, наприклад, жанр рапсодії часто стає предметом перекладень (рапсодії (грец. *rhapsodia* – пісня рапсода) – в музиці ХХ ст. музичний твір, що написаний у вільному імпровізаційному стилі, може складатись з кількох контрастних частин). До того ж для рапсодії характерне використання народних натуральних тем. Наприклад, «Угорські рапсодії» Ф. Ліста, «Слов'янські танці» А. Дворжака, ін.

У творчому доробку акордеоністів використовується для перекладень такий жанр як танець. Танець – «вид мистецтва, де художні образи створюються засобами пластичних рухів людського тіла. В танці відображається емоційно-образний зміст музичних творів» [79, с. 265]. Та особливого художньо-образного звучання набувають танці у музично-інструментальній музиці, які написані для різних музичних інструментів, у тому числі фортепіано, скрипки, акордеона, ін.

Перекладачі мають відчувати специфіку звучання фортепіанної музики, яка оригінально та звучить на фортепіано, знати можливості звучання акордеона у цих творах. Після перекладення ці твори отримують своєрідне, унікальне перетворення у виконанні на акордеоні із специфічним застосуванням засобів музичної виразності цього яскравого концертного інструмента. Для прикладу

можна запропонувати такі творчо-виконавські перекладення для акордеона: Фелікс Мендельсон «Концерт для скрипки с оркестром»; Каміль Сен-Санс/Ференц Ліст «Танець смерті» та «Фінал 2 концерту для віолончелі з оркестром»; Володимир Горовиць «Кармен»; Антонін Дворжак «Слов'янський танець № 8»; Ференц Ліст/Володимир Горовиць «Ракоці Марш» у виконанні на акордеоні.

Можна зробити висновок, що проведений аналіз жанрово-стилістичних особливостей романтичних п'єс, написаних для фортепіано, їх творчих перекладень для виконання акордеоністами, вивчення теоретичного матеріалу стосовно мистецтвознавчих понять, детальне опрацювання відповідного нотного музичного репертуару роблять можливим створення талановитими акордеоністами авторського перекладення обраних музичних творів.

У результаті нашої дослідницької та теоретичної обробки вивченого матеріалу можемо представити наше трактування значення ідеї *«творчо-виконавська діяльність»* як наслідок цієї роботи. Тож, це є, за нашим визначенням, результат діалогу композитора з виконавцем під час розшифрування жанрово-стильової композиторської настанови на інтонаційно-слухове сприйняття оригінальних п'єс для фортепіано під час персоніфікованого надання персонального, у співпраці з автором, проекту їх зафіксованого нотного перекладення п'єс для фортепіано із наступним прилюдним власним їх виконанням акордеоністом.

Отже, завдяки власним зусиллям створюється жанрово-стильовий феномен, який розкривається з подвійним результатом. З одного боку, як новий інтерпретаційно-музичний проект, а з другого, як творчо-виконавський портрет акордеоніста, який створює свої унікальні перекладення.

2.2. Академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста

На шляху серйозних еволюційних процесів, до яких входить і зміна та удосконалення механічних основ будови народних інструментів, вибір виду переробки художньо-образного змісту або його авторського доповнення, звернення до відповідних жанрово-стильових особливостей музики, яку співавтори мають намір аранжувати або перекладати, завжди виникає необхідність звернення до досліджуваних нами понять: аранжування, транскрипція-перекладення, академічна музика, класичні музичні твори. Вони є наскрізною ідеєю роботи, тому звернення до них в різних контекстах є природним та необхідним.

Передусім мається на увазі еволюція акордеона і баяна. Саме ці інструменти, котрі впродовж довгого періоду часу вважалися народними, завдяки модифікаціям перебралися в розряд академічно-професійних, сольо-віртуозних. «Надзвичайно важливим у процесі їх удосконалення та модернізації є виконання творів академічної музики різних стилів та жанрів, що, зокрема, сприяє винайденню нових художніх можливостей цього інструментарію» [8, с. 4].

Автори наголошують, що завдяки створенню перекладу класична музика стала не лише однією з основних елементів репертуару виконавців на народних інструментах, а також «упродовж XX ст. популяризувалась серед широких верств населення» [8, с. 4]. На думку одного з виконавців на народних інструментах, народними можуть вважатися ті інструменти, за допомогою котрих досягається прогрес у вирішенні значущих та вагомих задач зі збагачення масової музичної культури.

У своїй дисертаційній роботі, котра є суттєвою для розуміння природи художнього перекладу, О. Жаркова [25], розглядає переклад як винятковий

вид творчої діяльності й аналізує взаємозв'язок систем вихідного тексту й оновленої версії у тексті завершеного перекладу.

При цьому «двоавторські», як стверджує дослідник, транскрипції значно відрізняються від тих, що виникають у результаті перекладення будь-яким композитором своїх же творів для іншого інструмента. Стосовно визначення жанру, то в процесі перекладення він може змінюватись. Це дає підстави розрізняти транскрипції внутрішні та крос-жанрові. Творча робота уможливорює пристосування перекладача музичного твору до нових умов, внесення конкретних зміни. Це стосуються спрощення первинного тексту, так званої редукції, або його ускладнення – ампліфікації [8, с. 12].

Академічний – (лат. *academicus*) 1) «той, хто стосується академії, той що належить академії (наприклад, академічна бібліотека); 2) навчальний щодо вузів (наприклад, академічна година, академічний рік)» [72, с. 25]; «3) який чітко і послідовно дотримується норм, правил, традицій, канонів академізму (наприклад, живопис); 4) суто науковий, теоретичний (наприклад, академічна дискусія); 5) почесне звання, що присвоюється колективам за високий рівень виконавської майстерності, (наприклад, академічний народний хор)» [72, с. 25].

Орієнтація на ці визначення дозволяє нам зробити висновок, що поняття «академічний» у своєму контенті має декілька значень. Тож, адаптація їх смислу може надати свого специфічного значення і для музичного контексту. Ми має у освітніх закладах мистецької освіти академічний час; не викликає сумніву і дотримання «*традицій, канонів академізму*» (курсив наш. – В.К.) стосовно музики; мистецький науковий напрям завжди має «суто науковий, теоретичний» напрям дискусій стосовно проблем музичного мистецтва; безсумнівно трансформується академічне звання «за високий рівень виконавської майстерності» і стосовно музичних академічних колективів, у яких саме рівень музично-виконавської

майстерності колективу музикантів (оркестру, ансамблю) часто визначає високий рівень мистецького колективу.

Академічна свобода у деяких інформаційних джерелах означає надання конкретних прав працівникам професійної освіти (професорсько-викладацькому складу, науковим працівникам, а також *студентам вузів*). Академічна свобода характеризує і деяку відносну свободу викладачів щодо викладання навчального предмету, викладати зміст за своїм баченням його розкриття, а також свободу обирати відповідні теми та методику для наукових лекцій та досліджень. А для студентів – академічна свобода сприяє отриманню знання згідно зі *своїми нахилами, вподобаннями та потребами*. Зазначені свободи визначають і необхідність дотримуватись академічної відповідальності керівникам закладу освіти за створення оптимальних вимог для вільного пошуку наукової істини.

Трансформація академічної свободи стосовно нашої проблеми орієнтує на можливість пошуку відносно вільних шляхів творчого процесу: мається на увазі музичні здібності та вподобання перекладачів. Це безпосередньо може позначитись на їх виборі репертуару для творчої подальшої роботи, жанрово-стилістичних особливостей улюблених композиторів та відповідних творів.

Звертаючись до інших однокореневих слів, прикладом для з'ясування сенсу поняття «академізм» (фран. *Academisme*), розуміємо, що це означає «1) суто теоретичний напрям у науці і освіті; 2) відірваність теорії від практики в науці і мистецтві [72, с. 25]. Також академізм означає: «напряму у образотворчому мистецтві XVI–XIX століть, що установив традиційні правила використання класичних зразків і протистояв реалістичному напрямку; 4) наслідування суто класичних зразків у поезії, балеті та ін.» [72, с. 25]. Культурологічний сенс традиції розкривається як «елемент соціальної і культурної спадщини, а також власне механізм їх передавання від покоління до покоління [64, с. 111].

Нам імпонує думка Л. Воевідко, яка розкриває сутність традиції як позиції культурологічної цінності, що є «результатом оцінки суб'єктами пізнання об'єктивно наявного соціо-культурного світу з позицій значущості його явищ для прогресивного розвитку певної галузі» [12, с. 12].

Тож, кожний співавтор нової сутності музичної транскрипції-перекладення, аранжування тощо суб'єктивно займає певну позицію, з якої споглядає цінність обраного твору, аксіологію збереження ціннісних елементів його фактурно-сміслових складових, музично-тембрових характеристик, виконавсько-інструментальних досягнень тощо. Багатофункціональний характер традиції зумовив спеціальний погляд авторки на зміст відповідних функцій.

Серед традиційних функцій Л. Воевідко називає: комунікативну, пізнавальну, дидактичну, світоглядну, оцінно-нормативну, інтегративну, регулятивно-креативну [12, с. 12]. Уважне осмислення цих функцій доводить, що традиційний погляд на академізм музичної класики зберігає всі ці контентні складові у повному обсязі.

Ми не маємо на меті детальне розкриття кожної окремої функції, що не є спеціальним предметом нашого розгляду. Натомість їх системне значення в узагальненому сенсі традиції в творчій музичній практиці, якою є співавторська діяльність виконавців-акордеоністів, збереження історично-усталених та ціннісних унікальних рис класичної музики як основи академізму, створюють базисне уявлення та подальше виконавське перетворення музичних шедеврів для музикантів, які збагачують репертуар акордеоністів своїми унікальними аранжуваннями та перекладеннями.

З інших інформаційних джерел дізнаємось, що академізм є чисто теоретичним напрямком, він є традиціоналізмом у науці та освіті, що характеризується відірваністю їх, а також мистецтва, від життя; академізмом називають і направленість у образотворчому мистецтві XIV–XIX століть.

Тож, аналіз сутності академізму наближає наше розуміння до необхідності враховувати основні його концептуальні положення, а саме:

- а) теоретичну значущість,
- б) традиціоналізм,
- в) використання класичних зразків, а також
- г) культурно-галузеву мистецьку (музичну) спрямованість.

Як і образотворче мистецтво, музика також є наповненістю образного відображення життя, дійсності. Це також один із способів «відірваності» від реальності, тобто відтворення творчого композиторського бачення та відчуття світу і його індивідуальне авторське розкриття у творах музичного мистецтва.

Академік – *academicus*) – академічний: 1) учене звання дійсного члена академії, а також особа, яка має це звання; 2) представник академії; 3) заступник студентської академії університету. 4) академіст – *academiste* – представник академізму [72, с. 25].

Доповнюючи однокореневу картину розкриття сутності цих понять, укажемо, що академія (лат. – *academia*, грец. – *academeia*) подається у словнику іншомовних термінів як «філософська школа заснована Платоном в священних садах міфічного героя Академа біля Афін» [72, с. 25] приблизно 387 років до н.е. Академією також називається вищий науковий або художній заклад (наприклад, Національна академія наук, або академія мистецтв), та «назва деяких навчальних закладів зі спеціальних галузей науки (наприклад, медична, музична)» [72, с. 25], а також співдружності вчених, Діяльність академій спрямована на розвиток освіти, науки та культури шляхом проведення різних наукових досліджень, здійснення навчання на усіх рівнях вищої додаткової та післядипломної освіти.

Доречно додати, що в мистецькій галузі результативно працюють музичні академії, в яких здійснюється спеціальна музична освіта

(здійснюється теоретична освіта, практична підготовка та виконавська навчальна та концертна діяльність).

Узагальнюючи викладене можна запропонувати наш термінологічний висновок стосовно *академізації* з огляду на розкриття теми дослідження та створення умов для аранжування та перекладення академічної музики для акордеона самими виконавцями цікавих музичних класичних творів. Оскільки авторська спрямованість щодо аранжування та перекладень творів скидається на інтерес до романтичної музики, можна запропонувати таке бачення *академізації* – *це збагачення репертуару акордеоністом-виконавцем у співавторстві із композиторами-романтиками за рахунок аранжувань та транскрипцій-перекладень академічної музики, улюблених класичних творів, написаних для інших музичних інструментів, оркестру або іншого виконавського складу, задля збереження музичної традиції виконання класичних творів з використанням теоретично виправданого шляху їх мистецько-дослідницького перетворення та власного музично-образного прочитання та виконання.*¹

З огляду на висвітлювану проблему доцільним є теоретичне обґрунтування та практичне розкриття закономірностей художнього перекладу та аранжування в контексті музичного мистецтва та усвідомлення його ролі в процесі майбутньої академізації саме народних інструментів. Методологічно виправданими у дослідженні стають застосування комплексного системного підходу до визначення та представлення змісту ключових понять: «транскрипція-перекладення» та «академізм» та уточненням поняття «аранжування». Це зумовило використання таких методів дослідження: історико-генетичного, що розкриває походження та розвиток досліджуваних явищ; історико-порівняльний, що дозволяє простежити процес художнього аранжування та перекладу в музичному

¹ Рис. 2.1. Академізація створення репертуару виконавця-акордеоніста

мистецтві шляхом аналогій із мовознавством; органологічний, за яким досліджується специфіка народних інструментів та виконання на них.

Дослідження академізованого музичного мистецтва як багатогранного напрямку творчої діяльності, котрий застосовує стандартизоване інтонаційне висловлювання, нашою думкою, що його академізація є результатом формування та розвитку мовлення і творчості в «комплексну структуру академічного мистецтва».

Зміна форми обміну музичною інформацією, а саме з усної на писемну, відхід від нетемперованого строю в бік темперованого хроматичного звукоряду, уодноманітнення ладових систем, розширення образно-інтонаційних, стилістичних ознак, поглиблення змісту й ускладнення форм виконання музичних творів являються фундаментальними рисами академізації народних інструментів.

М. Плющенко у своїй роботі зазначає, що залучення «фольклорного» стилю звукових образів відбувалось за рахунок індивідуально неповторної концертної функції, залучення народних інструментів до класичного репертуару, що «стало підґрунтям для жанрово-стильового полілогу, освоєння нових композиторських та виконавських технік» [52, с. 3].

Обґрунтування визначальної ролі музичного аранжування та перекладу в процесі надання академічного статусу народним інструментам дає можливість знайти способи удосконалення художньо-технічних виконавських компетентностей музикантів які грають на народних інструментах. У свою чергу, виконавська майстерність, у нашому дослідженні акордеоністів, призвели до поглиблення та збагачення їх навчального та концертного репертуару, долучення музикантів до надбань світової класичної музичної спадщини. І, головне, за означених умов ми можемо зафіксувати творчий доробок талановитих акордеоністів, результати їх співтворчості (з композиторами), які вони презентують у процесі

виконання своїх індивідуально неповторних аранжувань та перекладень шедеврів академічної музики.

Звернемо увагу на надзвичайно важливе значення, яке має у цьому процесі художні переклади жанрово різноманітних стилістично яскравих творів. Це дало можливість виконавцям-акордеоністам опановувати стильові та жанрові особливості музики світової академічної класичної традиції. У той же час стало можливим презентувати музичні зразки вже нової епохи академічного виконавства [8, с. 2]. Разом з тим необхідно відмітити, що завдяки таким глибоким репертуарним та співтворчим змінам інструменти з групи народних перейшли до професійно-академічних, сольо-віртуозних музичних інструментів, а музиканти-акордеоністи – до плеяди майстерних конкурсантів міжнародних музичних змагань.

Висновки М. Плющенко [52] спрямовані на розкриття тембро-фактурних особливостей транскрипцій для акордеона або баяна.

Висвітленням проблематики музичного перекладу займалися в своїх наукових працях В. Власов, А. Семешко, котрі присвячені основам формування виконавської майстерності баяністів (акордеоністів), а також в монографічному дослідженні А. Черноіваненко [70].

У цій монографії авторка аналізує модернізовані народні інструменти як складову академічної музично-інструментальної культури XX-XXI ст., вималювалася тенденція розрізнення трьох видових категорій: фольклор, композиторська творчість і та, яка, на думку дослідниці, «дистанціюється від попередніх» [70, с. 590]. Як указала А. Черноіваненко, йдеться про «парі-антиномії за жанрово-стильовою, інструментально-органологічною та національною ознаками, манерою виконання та ідейно-образним наповненням (фольклорно-академічна, фольклорно-композиторська, професійно-аматорська тощо)» [там само].

О. Жарков упевнений, що переклад досліджується як унікальний,

неповторний вид творчої діяльності та вивчається взаємозв'язок структури автентичної та зміненої версії у тексті кінцевого перекладу.

Не полишаючи ідею академізації автори пов'язують його із музичним перекладом, що «постає як певна інтонаційно-семантична модель, а його компоненти, які втрачають вихідну цілісність, у різній мірі переробляються і переінтоновуються, і в новому втіленні набувають нової цілісності» [25, с. 5-6].

На думку Т. Яницького, «переклад» і «перекладення» кардинально відрізняються один від одного. Це пояснюється тим, що «переклад» пов'язаний із змінами семіотичних систем, нового погляду на змістову сутність і її пристосування. Тоді як «перекладення» «має більш локальне значення та характеризує кінцевий художній результат» [80]. У перекладознавстві поширеним є переконання, що перекладом можна вважати лише такий, що є цілком відповідним першоджерелу, тобто є адекватним та ідеальним. Проте деякі автори переконані, що схожість перекладу є відносною, оскільки сам цей процес складається із декількох форм вибору. Одним із перших – вибір стратегії перекладу.

Професор М. Давидов завжди зауважує, що коли мова йде про музичний переклад, то у розробці його стратегії першочерговим є відтворення тих граней первісного твору, котрі повинні бути виражені перш за все через неможливість рівнозначного, достеменного перекладу всіх особливостей першоджерела.

Не безпідставно декотрі дослідники звертають увагу на те, що окремі втрати у перекладах все ж таки є неминучі. До того ж, базуючись на виконавському та педагогічному досвіді, як зазначає М. Давидов, можна виявити, що збереження нотного тексту твору не у всіх випадках забезпечує незмінність композиторського задуму. Адже він, композитор, реалізовує свою ідею, враховуючи своє власне розуміння про темброво-збагачене

звучання твору. Таким чином перекладення, гадає дослідник, уможлиблює сумісне розв'язання двох головних завдання. Це, з одного боку – переосмислення, у відповідності до нових тембрів іншого інструмента, засобів його музичної виразності. З іншого – спроби пристосування нотного викладу музичного твору до можливостей іншого музичного інструмента (за Давидовим).

Відтак, М. Давидов убачає необхідність дотримання певних умов у момент обрання музичного твору для подальшого перекладення: найголовніші риси оригінального твору повинні бути збережені при перекладенні задля збереження початкового ідейно-емоційного задуму та тембрів у звучанні нового інструменту. Отож цілком переконливим є виконання акордеоністами та баяністами органної музики епохи Бароко, а саме органних творів Й.С. Баха, оскільки в них, беззаперечно, наявні схожі темброві характеристики інструментів.

У той же час переклад, що зроблений для інструмента, «який у тембровому відношенні значно відрізняється від того, для якого він був написаний, повинен за художньою вартістю дорівнювати оригіналу..., допомагають створити рівноцінний мистецький еквівалент» [8, с. 10].

О. Жарков був переконаний, що художній переклад в контексті музичного мистецтва характеризується різнонаправленістю своїх видів (перекладення, вільна обробка, транскрипція). Автор вважає, що якщо редакційні зміни передбачають відсутність змін у нотному тексті оригінального твору, то перекладення, навпаки, пов'язане зі зміною нотного тексту з урахуванням засобів виразності іншого музичного інструмента. Тоді як у транскрипції (концертне виконання твору), що стає самостійним художньо цінним продуктом, дозволено суттєво змінювати оригінал, подавати іншу фактурну палітру.

Складним процесом академізації є творча робота транскриптора,

виконавця-акордеоніста, якщо розглядати транскрипцію як концертно-виконавський продукт. В даному випадку сьогочасні дослідники аналізують транскрипцію як своєрідну галузь творчої діяльності, «похідний жанр». Вони намагаються порівнювати техніку транскрипції зі стилізацією обраної музичної «моделі».

Ми припускаємо, що, як зауважує М. Плющенко, транскрипція є результатом «двоавторської творчості; формою роботи за художніми моделями» [52, с. 4]. Це об'єднує композиторські та виконавські ідеї, робить «процедуру перекладу-збагнення цілісних характеристик системи першоджерела» [там само]. На думку автора, це має бути адаптоване у авторській версії, у нашому випадку акордеоніста, через його бачення фактури, тембру, інших чинників.

Таким чином, у результаті дослідницько-аналітичної роботи другого розділу можна зробити наступні висновки, що академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста є складним творчим проявом, який складається із добору відповідного класичного репертуару, процесу його творчого перетворення з урахуванням необхідних теоретичних знань, дотриманням необхідних традиційних канонів. Результатом співаторського процесу аранжування та перекладення стають унікальні продукти музичної активності виконавця-акордеоніста. Стильові особливості аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики романтичного стилю яскраво представлені у виконавській палітрі акордеона в обраних гами творах (їх детально буде описано у третьому розділі). Нами обрано академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста. Ми не випадково звернулись саме до академічного стилю задля збагачення репертуару акордеоністів цією музикою, художній потенціал якої природно розкривається в звучанні цього самобутнього музичного інструмента.

РОЗДІЛ III. МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ ТА МЕТОДИЧНИЙ АСПЕКТ ПЕРЕКЛАДЕНЬ РОМАНТИЧНИХ ТВОРІВ К. СЕН-САНСА, Ф. ШУБЕРТА, А. ДВОРЖАКА, Ж. БІЗЕ, Ф. МЕНДЕЛЬСОНА, Ф. ЛІСТА.

3.1. Жанрові особливості в романтично-стильовій концепції різних композиторів (Концерт, Варіації, Танець, Марш)

Романтично-стильова концепція аранжування та перекладень академічної музики для акордеона в контексті сучасного виконавства, представлення музично-інструментальних творів різних композиторів розкривається нами з урахуванням змісту та характерологічних особливостей романтичної музики як культурно-стильового спрямування. Це спонукає до розкриття нашого бачення змістової наповненості стилістики романтичної музики К. Сен-Санса, Ф. Мендельсона, К. Вебера, Ф. Шуберта, А. Дворжака, Ж. Бізе, Ф. Ліста, та жанрових особливостей обраних творів означених композиторів для подальшої інтерпретації та розкриття авторського ставлення до їх виконання на акордеоні.

Романтизм у музикознавстві розкривається з різних точок наукового пізнання. Деяких особливостей романтичного стилю як культурно-стилістичного спрямування ми торкались у попередніх підрозділах (розд. 2). Це стосувалось не лише мистецького стилю, а й романтичного єства самого композитора-романтика. Кожний композитор-романтик мав свої вподобання щодо інтонаційного складу тематизму, темброво-гармонічного звукопису, драматургічної концепції, динаміки та напруженості чуттєво-емоційного відчуття, агогічної свободи тощо. Це дає підстави розглядати та вслуховуватись у музичні жанрово-стилістичні концепції різних композиторів-романтиків уважно та детально.

Стиль як науково-теоретичне явище культурно-історичного розвитку

музичного мистецтва завжди був охоплений увагою музикознавців оскільки цей феномен розкриває не лише характерологічні особливості музики різних стилів, а й спрямовує науковий погляд на самих композиторів, специфіку їх творчої особистості і як творців певних музичних шедеврів, і як їх концертних виконавців. Саме такий ракурс є провідним у наших розвідках, оскільки акордеоніст-виконавець власних аранжувань та перекладень демонструє весь спектр професійної грамотності: знавець музичної теорії; актуалізатор композиторської визначеності обох співавторів: автора оригінального твору, що обрано для творчості, та самого аранжувальника та перекладача, який вносить власні музичні погляди на виконуваний твір; носій інтерпретаторської вправності та концертно-виконавської майстерності.

Сенс представлення романтично-стильової концепції доповнюється розглядом розуміння концертно-виконавської майстерності будь-якого музиканта, особливо виконавця-акордеоніста.

Виконавська майстерність ставала предметом розгляду та особливої науково-теоретичної уваги багатьох дослідників, музикантів-виконавців різних музичних спеціальностей. Так, виконавську майстерність у різних науково-теоретичних парадигмах вивчали струнники – О. Андрейко, І. Андрієвський, ін.; піаністи – Н. Мозгальова, Т. Роціна, Г. Ніколаї, ін.; баяністи – М. Давидов, Ю. Воєводін, А. Семешко, ін.; гітаристи – К. Чеченя, ін.; виконавці на духових інструментах – О. Плохотнюк, В. Апатський, інші.

Не заглиблюючись у детальний розгляд творчих виконавських досягнень музикантів інших музичних галузей, маємо з поваги до виконавської діяльності інших видатних музикантів згадати їх прояви унікальної творчої діяльності. Мета нашої роботи зосередитись на аранжуванні та перекладенні музичних творів для акордеона, що написані як оригінальні твори для інших музичних інструментів, доводячи цим єдність

мети всіх музикантів, збагачення репертуарно-виконавського тезауруса для сучасних виконавців, у якому вони зможуть проявити свої творчо-виконавські унікальні можливості, та музично-слухового досвіду зацікавленої публіки.

Часто акордеоністи обирають для своїх аранжувань та перекладень твори з числа шедеврів скрипкової, фортепіанної, оркестрової музики, ін. Тому ми зупинимось на деяких висновках стосовно виконавської культури та виконавської майстерності дослідників та представників цих музичних галузей.

То ж, О. Андрейко, досліджуючи виконавську культуру скрипалів, зауважувала, що виконавська культура є здатністю особистості музиканта «свідомо засвоювати, формувати, зберігати, примножувати, актуалізувати, передавати інформаційну цінність для підвищення ефективності його фахової діяльності» [3, с. 89]. В цьому переліку здатностей творчої особистості виконавця легко помітити ті якості, які завжди проявляє аранжувальник та транскриптор, який на акордеоні за допомогою відповідних специфічних засобів виразності «передає інформаційну цінність» обраного для власного композиторсько-виконавського переосмислення музичного твору.

Н. Мозгальова в іншій парадигмі розглядає творчо-виконавську майстерність майбутнього фахівця-музиканта. Авторка погоджується з думками інших вчених-музикантів (М. Давидовим, Н. Жайворонок) та наголошує, що в теперішніх наукових дослідженнях «музичне виконавство розглядається як цілісне і відносно самостійне соціокультурне і художнє явище. Воно є предметом соціальних потреб та інтересів, об'єктом та самостійним напрямом наукових досліджень» [47, с. 55].

З огляду на наше дослідження зауважимо, що є слушна її думка та згадувана думка Н. Кашкадамової стосовно музичного виконавства, оскільки Н. Мозгальова стверджує, що воно (музичне виконавство) є «важливою

частиною різнопланового у своїх проявах музичного мистецтва;... музичним фактом, який раніше був розчинений в історичному часі, а сьогодні став доступним для вивчення завдяки «зупиняючому час» звукозапису» [47, с. 55].

М. Давидов, розкриваючи теоретичні основи виконавської майстерності баяніста, приділяв серйозну увагу різним складовим формування та відображення цього професійного явища та надавав цьому питанню великого значення. Професор указує, що засоби художнього вираження в музиці є безмежні. «Відбір на використання виражальних засобів у виконавстві характеризують художній аспект майстерності» [17, с. 7].

Автор приділяє значну увагу у виконавській діяльності саме виконавському слуху. М. Давидов переконує, що наявністю спільних властивостей виконавський слух пов'язаний із композиторським та виконує особливу реалізуючу функцію, який «сполучає спрямованість і контроль перебігу всієї сукупності засобів і прийомів, що створюють динаміку музичного розвитку, а також емоційно-логічне мислення музиканта» [17, с. 37].

Думки цього дослідника перегукуються із висновками мистецтвознавця, С. Шипа (ми наводили його думку про стилістичний сенс не лише музики, яку аранжує або перекладає акордеоніст-виконавець) що підтверджує «суб'єктивно-особистісне ставлення до виконуваного матеріалу» [17, с. 38]. Ми погоджуємося з указаними ідеями і маємо наміри слідувати саме цій ідеї, що підтверджує прояв яскравої творчої композиторсько-інтерпретаторської сутності аранжувальника та перекладача цікавої музики з різних музичних галузей.

В. Апатський, наприклад, навіть створив новий напрям у дослідженні музичного виконавства на основі точних акустичних вимірювань і є автором праць із методики викладання, теорії та історії виконавства на духових

інструментах [6].

Особливу увагу з точки зору виконавської майстерності ми приділяємо ознайомленню із інтерпретаторськими поглядами та творчим виконавським доробком акордеоністів, серед яких назвемо: акордеоніста-віртуоза Романа Воронка, цікавого аранжувальника народної музики Вадима Скрипниченка, Сергія Барвіка, українського музиканта-акордеоніста, композитора, Заслуженого артиста України, Максима Гафича, українського акордеоніста, Лауреат всеукраїнських та численних міжнародних конкурсів; Яна Табачника, естрадний акордеоніст-віртуоз; Олег Микитюк, який розкрив особливості становлення та розвиток акордеонно-баянної освіти буковини у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття» [43] та презентує свої науково-теоретичні досягнення на міжнародних конференціях; Юрій Радко, який представив стильову еволюцію жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ–початку ХХІ століть; Мирон Черепанин, доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, учасник прикарпатського дуету акордеоністів «Концертіно», інші.

Для здійснення подальшого дослідження доцільно розкрити особливості обраних нами для аранжування та перекладення жанрів музичних творів, а саме: Концерту, Варіацій, Танцю та Маршу.

Історично склалося, що жанр концерту був найрозповсюдженішим та найпопулярнішим із усіх жанрів та використовувався у музично-інструментальній та хоровій музиці. Спочатку як зазначають мистецтвознавці, виникли одночастинні концерти [22].

Особливого значення мали лейтмотивні зв'язки в музиці концерту, також застосовувались і принципи симфонічного розвитку. Згодом з'явився віртуозний концерт, у якому інструментальна віртуозність та темброва виразність стали провідними якостями. Прикладом може стати музика К.-М.

Вебера, Н. Паганіні ін.

В епоху романтизму з'явилися віртуозні концертні форми поемного змісту (Ф. Ліст). Й. Брамс, А. Дворжак, П. Чайковський, Е. Гріг представили у своїй творчості концерти циклічної форми із симфонічним типом музичного розвитку (цикл іноді був чотири частинним), а в музиці Й. Брамса навіть наближався до симфонічного.

У романтичних концертах з'явилися розгорнуті каденції, які перестали бути імпровізаційними вставками, а створювалися і формотворилися самими виконавцями (прикладом є V концерт для фортепіано з оркестром Л. ван Бетховена). Кінець XIX ст. ознаменувався навіть зародженням так званим «концертним» різновидом симфонічної музики («Дон Кіхот» Р. Штрауса, ін.). Вже в XX ст. активно розвивались та ускладнювались жанрові різновиди концертних форм: *сольні концерти* (М. Равель, Е. Елгар, Б. Барток, П. Гіндеміт, В. Косенко, Л. Ревуцький, Б. Лятошинський, В. Барвінський); *концерт для оркестру* (М. Рeger, А. Берг, З. Кодай, В. Лютославський, М. Скорик, І. Карабиць, ін.); *концерто гроссо*, що були зорієнтовані переважно на барокову музику (Е. Тамберг, А. Шнітке, ін.) [22].

Зазначимо, що інструментальний концерт з'явився в українській музиці у XX ст. (раніше єдиним в цьому жанрі був твір В. Пухальського, 1881, першого ректора Київської консерваторії). Найзначнішими досягненнями українських композиторів були концерти В. Барвінського (для фортепіано), В. Бібика (окремих концертів для фортепіано; флейти; скрипки; віолончелі; для альту; валторни та для камерного оркестру) [22].

Наприкінці XX століття К. Віленський написав концерт для фортепіано; пізніше – для джаз-тріо і симфонічного оркестру; для гітари і камерного оркестру. М. Дремлюга написав окремі концерти для багатьох інструментів: фортепіано, пізніше для труби, скрипки, бандури, гобоя. Відомі і інші концертні твори українських композиторів: В. Зубицького – концерт

для скрипки і камерного оркестру; «Concerto festivo» для оркестру українських народних інструментів; «Россініана» для баяна; В. Косенка – для скрипки; для фортепіано; Я. Лапинського – для баяна; К. Мяскова – для баяна; концертна поема «Україна» для 3-х бандур; М. Скорика – концерти для скрипки; «Карпатський концерт» для оркестру; М. Чайкіна – для баяна та багато інших. [22].

Зауважимо, що жанр концерту не отримав гідного відтворення у композиторській акордеонній школі, тому особливо важливим стає заповнення цих відкритих сторінок новими цікавими співавторськими роботами сучасних акордеоністів-виконавців, які спроможні додати до репертуару низку віртуозних академічних робіт з аранжування та перекладення шедеврів світової музичної класики.

Жанр концерту означає погоджене змагання (нім. - konzert, італ. - concerto (погодження, згода), лат. - concerto (змагання), зрозуміло соліста та оркестру, тобто відповідних музичних партій. Ми спираємось на розуміння цього поняття як на певний жанр, у якому демонструється активне музичне суперництво оркестрової партії (або оркестрових груп) та сольної партії (окремого музиканта-виконавця). «Партія соліста (чи солістів) вирізняється тематичною рельєфністю музичного матеріалу, барвами звучання, фактурними прийомами, максимальним використанням можливостей інструментів чи голосів [22]. В цьому жанрі визначився принцип концертування як музично-виконавського діалогу соліста та оркестру або ансамблю.

Відомо, що в кінці XVIII ст. найбільш поширеними були концерти для одного інструмента та оркестру, дещо менш поширені були – для декількох інструментів з оркестром («подвійний», «потрійний» тощо). Цікаво, що свою назву «концерт» у значенні форми музичного твору вперше отримав у 1553 р завдяки іспанському композитору і музичному теоретику Д. Ортізу. Деякі зі

своїх кантат Й.-С. Бах також називав концертами. (Цікаво, що найвищими досягненнями українського хорового концерту були твори а cappella Д. Бортнянського, М. Березовського, А. Веделя [22].

Концерт визначається і як великий, віртуозний за характером, музичний твір для соліста з оркестром у «формі тричастинного сонатного циклу» [79, с. 126]. Ми зупинимось на цьому визначенні, опускаючи деталі деяких концертних форм та їх різновидів, таких як концертіно, та різних складів їх музичних виконавців. Концертні форми відрізняються своєю змістовою значущістю, це «найбільш типова циклічна форма в інструментальній музиці XVII- XVIII ст., що ґрунтується на чергуванні відносно стійкої теми та інтермедій, у яких розвивається матеріал основної теми або самостійна тема» [79, с. 126].

Відомо, що остаточно жанр концерту сформувався у творчості Антоніо Вівальді (к. XVII ст.), який запровадив 3-частинну структуру цього циклу (Allegro-Adagio-Allegro), яка із незначними змінами зберіглася дотепер. Також паралельно існують концерти із іншою структурою цього циклу («Бранденбурзькі концерти» Й.-С. Баха). Спочатку з'явилися концерти для смичкових і деяких духових інструментів, а згодом з'явилися концерти для клавіру та органу.

Зауважимо, що свого розквіту концерт набув у епоху класицизму (В.-А. Моцарт, Л. ван Бетховен): перша частина мала сонатну форму, а фінал розроблявся у формі рондо. У сонатній формі перша частина збагатилась звучанням другої експозиції (одна експозиція звучала в оркестрі, друга – в партії соліста), наприкінці твору соліст виконував каденцію (імпрровізований солістом фрагмент, заснований на головних темах). Період романтизму визначився тим, що з концерту вилучена була оркестрова експозиція (Ф. Мендельсон, Р. Шуман та ін.) [22].

Зауважимо, що близькими до концерту стали твори інших концертних

жанрів для солюючих інструментів з оркестром (В. Сокальський «Варіації» для віолончелі з оркестром, 1896; П. Козицький «Варіації» для фагота з оркестром, 1929; «Колискова» для гобоя з камерним оркестром, 1938; О. Козаренко «Konzertstück» для фортепіано, струнних інструментів та флейти, 1991; Г. Ляшенко (Симфонія-Концерт для фортепіано з оркестром, 1980; В. Сильвестров (Концерт-присвята «Widmung» для скрипки з оркестром, 1990–91; Є. Станкович «Концертино для флейти з оркестром», 1968) [22].

Як бачимо із обраних композиторами концертних форм поруч з яскравою та віртуозною формою концерту з'являється цікава варіаційна форма. **Варіації** розглядаються у довідковій літературі як музична форма, що складається із теми та не менш як двох змінених відтворень. Сама тема може бути дещо спрощена у своєму мелодично-інтонаційному вираженні. Та за рахунок збагачення гармонії, фактури, деяких акордових сполучень, вона інтерпретується та звучить інакше, варійовано, цікавіше.

Ю. Юцевич визначає варіації як «музичний твір, де основна тема зазнає різноманітних змін (мелодичних, ладових, ритмічних, гармонічних» [79, с. 35].

Для варіацій характерні специфічні особливості, які не порушуються під час деяких змін, як от, тематична єдність та цілістність. Відомі деякі типи варіацій, що визначаються за різними ознаками. Наприклад, за мірою відходження від теми. *Суворі*, у яких зберігаються тональність, гармонічний план та форма, «риси мелодій» та *вільні* (характерні), в яких відбувається широкий діапазон відхилень від тематичної основи, у тому числі: гармонії, форми тощо. Виникають у кожній варіації навіть порушення зв'язку з темою до появи самостійності та індивідуальним змістом, «самостійних контрастних образів, поєднаних загальною художньою ідеєю» [79, с. 35]. Варіації можуть бути різними і за методами варіювання – орнаментальні або фігураційні,

жанрово-характерні тощо, однотемні і двотемні.

«Подвійні варіації, створюються на дві теми, викладені послідовно. Варіації зустрічаються і як самостійні твори» [79, с. 35]. Прикладом можуть бути «Танці смерті» Ф. Ліста, «Варіації на тему Й. Гайдна» Й. Брамса, ін.; як частина циклічної форми: «Свята» К. Дебюссі [79].

У академічній музиці використовуються частіше класичні варіації, які характеризуються суворим фігураційним збереженням. Цілісність у них досягається інтонаційною та тонально-гармонічною єдністю з темою, єдиною лінією розвитку, навіть групуванням варіацій за схожістю або контрастом тем (Л. Бетховен, 32 Варіації), чи використовуються романтичні вільні, жанрово-характерні (Р. Шуман. «Симфонічні Етюди»), ін.

Треба відмітити, що варіаційна форма почала розповсюджуватися і на твори поліфонічного виду. То ж, із довідкових джерел дізнаємось, що з XIII століття – на поліфонічні варіації, на *cantus firmus*, а з XVI століття – на пасакалію та чакону. Фігураційне варіювання пов'язано з розвитком європейського інструменталізму (партита). До того ж у варіаційній формі пишуться і великі музичні форми (наприклад, Л. Бетховен, частина у другій симфонії. Тобто варіаційність стала загальним принципом оновленого повторення у будь-яких формах. Варіація – від лат. *variation* – зміна, означає наявність складової частини циклу варіаційної форми зі зміною основної теми.

Для подальшої розробки нашої концепції має значення і усвідомлення сутності музичної форми та музично-змістової характерності жанру Маршу. Тож, франц. – *marche*, це рух, ходіння. Ю. Юцевич його визначає як такий музичний жанр, що «призначений для суповоду пересування людей у чіткому, синхронному темпі» [79, с. 148]. Характер маршових тем завжди відрізняється чітким поділом на «похідний, зустрічний, церемоніальний, фанфарний та траурний» [79, с. 35].

Відомо, що марш поширився на багато різних сфер музичної культури. Маршові форми з'явилися у балетах, операх, ін. та збагатили музичний зміст своїми виражальними засобами. До цих прикладів відносять музичні твори Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Штрауса, Ф. Шопена, Р. Глієра, М. Лисенка, ін.

Поряд з жанром – марш, з'являється і розуміння маршовості, як «сукупності характерних ознак маршу» [79, с. 148].

Не менш активно застосовується в музичній культурі і жанр **танцю**, де «відображається емоційно-образний зміст музичних творів» [79, с. 265]. (У співставленні з музикою пластичні засоби виразності доповнюють його національний колорит, вираз менталітету певного народу, його культурно-історичні та художні традиції).

Межі розуміння танцювальності – дуже відносні. Прикладом можна уважати злиття жанру та жанровості, танцю та танцювальності (жанру та танцювальності). Так, Вальс або Мазурка як танцювальні жанри у Ф. Шопена змішуються (жанр і танцювальність). Самостійна художня цінність танцю проявилася у музиці сюїт Г. Генделя, Й. Баха. Так само танцювальність відіграє велику роль у музиці віденських класиків. Пізніше в XIX ст. танцювальність проявлялась і у романтичній музичній поезії.

Одним з яскравих виразів ставлення до музично-образних художніх характеристик та їх особливостей стає зацікавленість у вираженні неповторності національного колориту. Такий підхід до усвідомлення та сприйняття танцювальності викликав її широке використання в кожній країні: розповсюдженість мали мазурка та полонез у музиці Ф. Шопена; халлінг – у творчості Е. Гріга; полька зазвучала в музиці Б. Сметани; відомі «Слав'янські танці А. Дворжака, «Танці» для арфи і струнного оркестра К. Дебюссі.

Але не лише конкретно танець є музичним вираженням відповідного

характеру. В музичній культурі є багато музичних творів, що безпосередньо не є призначеними для танцювальних рухів, та мають самостійну художню цінність. Тому, за характерними ознаками танцю можна сприймати відповідні твори Й. Баха, Г. Генделя, Е. Гріга, Ф. Шопена, Ф. Шуберта, А. Дворжака, К. Дебюссі та інших видатних композиторів.

За відповідною аналогією з маршовістю (від поняття «марш») можна сприймати і танцювальність (від поняття «танець») як сукупність характерних музичних ознак відповідного жанру танцю. Особливо яскравого та колоритного звучання ці жанри отримали в творчості композиторів-романтиків. З одного боку їх твори – яскраві концертні шедеври, які відрізняються емоційністю, гармонічною складністю, тембровою колористичністю, концертною віртуозністю. З іншого боку – кожний з шедеврів цих композиторів відрізняється особливими стилістичними ознаками, неповторними мелодичними зворотами, музично-драматургічними та жанровими знахідками.

Ми обрали для огляду композиторську творчість деяких музикантів, які стали відомі всьому світу своєрідною музичною спадщиною. Не всі твори композиторів-романтиків чи класиків є постійним матеріалом для слухацького сприйняття, оскільки звучать у обмеженому колі музикантів певних музичних галузей. Для ознайомлення з цікавою музикою різних композиторів, їх стилістикою є одне із завдань нашої роботи, тому ми коротко ознайомимо із деякими особистостями музичної культури та їх творчою унікальністю.

Наприклад, твори К. Вебера (1786-1826), одного із засновників німецького музичного романтизму, можна упізнати за своєрідними танцювальними яскравими зворотами, блискучим концертним стилем виконання, віртуозними мелодичними злетами під акомпанемент романтичних гармоній у чіткому ритмі («Концертштюк» f moll; фортепіанні

концерти № 1, C Dur op. 11 та № 2 Es Dur op. 32; «Великий полонез» op. 21, «Запрошення до танцю», «Блискуче рондо», 6 екосезів, Варіації для віолончелі з оркестром, ін.).

Надзвичайною романтичністю глибоких емоцій та почуттів відрізняється музика Ф. Шуберта (1797-1828).

Ф. Мендельсон (1809-1847), композитор-романтик, який не відходив і від класичного стилю, піаніст, скрипаль. Його музика підкоряє слухачів та виконавців витонченою шляхетністю елегічних зворотів його танцювальних п'єс, народною жанровістю німецьких пісень («Пісні без слів»), чіткою ритмічною організацією, фантастичною скерцозністю («Рондо-капричіозо»), драматичною глибиною емоційних проявів («Серйозні варіації»); Фортепіанний концерт №1 g moll op.25.

Неповторним звучанням захоплює слухачів музика віртуоза-романтика, Ф. Ліста (1811-1886), який своїми бурхливим чуттєво-емоційними настроями змінив погляд на романтичну музику, нестримний потік емоцій його Рапсодій, бурхливих та ніжних почуттів у музиці Ноктюрнів, яскравих Вальсів, віртуозних демонічних концертів заворожують слухачів та спонукають до щирої та повної віддачі піаністичної майстерності всіх виконавських сил музикантів, які презентують цю музику в концертних залах.

К. Сен-Санс (1835-1921), французький композитор-романтик, піаніст, диригент. Його музично-творчий таланти найбільше розкрився у симфонічній та музично-інструментальній музиці. Яскравим колоритом відрізняється симфонічна поема «Танець смерті», концерти для різних інструментів (5 концертів для фортепіано, 3 концерти для скрипки, 2 – для віолончелі); «Інтродукція і рондо-капричіозо для скрипки і оркестру»; фортепіанні транскрипції. Музика Сен-Санса сповнена тонких душевних переживань, інтонаційною наповненістю унікального благородного мелодизму,

гармонічною витонченістю та відрізняється поетичністю лірики, світлої споглядальності.

Ж. Бізе (1838-1875), французький композитор, блискучий піаніст. Натомість він відмовився від виконавської концертної діяльності. Саме у симфонічній музиці він проявив самотність свого таланту. У його творах відчувається чіткість музичної форми та конкретність викладу музичного матеріалу. Бізе надзвичайно точно відчув ритмо-інтонаційні особливості народної музики. Всесвітньо відомими стали сюїти з музики «Арлезіанки», опера «Кармен», які стали вершиною його творчості, яскраво продемонстрував особливості іспанського національного музичного колориту, музично-інтонаційного звукопису, що проявились у оді-симфонії, двох симфоніях, інших творах.

А. Дворжак (1841-1904), чеський композитор, альтист, диригент. Він продемонстрував у своїй музиці своєрідний індивідуальний стиль, у якому відчуються деякі мотиви індіанського музичного фольклору, навіяні відвідуванням Америки, цього цікавого та багатого мелодичного потенціалу. А. Дворжак був засновником чеської класичної музики. Музична палітра його творів відрізнялась різноманітними ритмами, багатою гармонією, колоритною інструментовкою, стрункою музичною формою з використанням чеського й моравського музичного фольклору. Яскравий національний колорит його музики появився в «Слов'янських танцях», симфоніях, концерті для віолончелі з оркестром. В музиці А. Дворжака завжди відчуються життєрадісні звучання, ліризм, легкий гумор, «звучать» картини чеської природи та побуту. Яскравим прикладом його музики є ХІХ симфонія «З Нового світу», концертні увертюри, Цикли Слов'янських танців (відомо, що спочатку вони були написані для фортепіано в 4 руки), концерти для фортепіано, скрипки, віолончелі, п'єси для фортепіано в 4 руки (відома Гумореска).

Всі згадані твори можуть стати оригінальним матеріалом для співтворчості з композитором аранжувальника та перекладача для акордеона. Тож, висновуючи, зазначимо, жанрові особливості в романтично-стильовій концепції різних композиторів (Концерт, Варіації, Танець, Марш) відіграють особливу творчу роль в їх композиторській фантазії, розкривають різні історико-культурні та художньо-образні задуми. Спираючись на ці жанри композитори розкривають свої жанрово-стилістичні вподобання та спрямовують їх розуміння своїм слухачам та співтворчим продовжувачам.

• **3.2. Специфіка авторського аранжування та перекладення творів
для концертного виконання на акордеоні**

До специфічних особливостей аранжувань та перекладень ми відносимо, перш за все, авторські підходи до здійснення власних виконавських концепцій, які спираються на розкриття художньо-технічної виконавської інтерпретації музично-інструментальних творів різних жанрів з репертуару автора аранжувань та перекладень для акордеона. Не останню роль відіграють обрані критерії відбору академічного репертуару, що відображені у характеристиках стилю творів, їх фактури, жанрових ознак, музичної форми, особливостей засобів музичної виразності, діапазону, темброво-акустичних особливостей самого інструменту, акордеону.

Розкриваючи репертуарний концепт, зауважимо, що сучасний репертуар, наприклад для баяністів, як відмічає М. Давидов, «має велике жанрово-стилістичне розмаїття... обробка фольклорного мелосу, оригінальні твори, написані для баяна, перекладання і транскрипції зразків музичної класики...» [17, с. 219-220].

Репертуар для акордеона може мати інші «слабкі» місця. Та навіть при наявності цікавого та різноманітного репертуару в сучасних умовах зростання виконавської майстерності музикантів поява нових цікавих, художньо-досконалих творів завжди буде необхідною та корисною для навчальної та концертної діяльності. Як відмічає професор М. Давидов «відбувся помітний стрибок підвищення культури і, як наслідок, збільшився попит на талановиті твори в цьому жанрі» [17, с. 220]. Указане явище вважається «закономірним результатом зростання науково-методичного потенціалу в музичній освіті баяністів» [17, с. 220].

Ці висновки доповнюються і такою об'єктивною причиною, як

систематизація виконавських конкурсів, збільшенню кількості та змістових напрямів науково-методичних конференцій та семінарів, майстер-класів, які стають можливими для обміну думками on-line на будь-якій відстані музикантів.

Відмічаючи перспективну роль аранжувань та перекладень академічних класичних творів, шедеврів класичної музики, «які для музикантів різних спеціальностей завжди були й залишаються великим надбанням» [17, с. 221], автор підкреслює їх виключну роль для створення навчального та концертного репертуару музикантів. Тому, як зауважує, професор, найкращі приклади класичних шедеврів та сучасної музики є гідним засобом «формування художнього інтелекту і культури почуттів молодих музикантів, повинні зберігатися в репертуарі баяністів так само, як існують перекладення й транскрипції в суміжних сферах виконавського мистецтва» [17, с. 221].

Зважаючи на зауваження М. Давидова, що «помітно зменшилась питома вага творів композиторів-романтиків, що безсумнівно, звужує сферу почуттів виконавця і тому не може не відбитися негативно на емоційному вихованні молодих музикантів» [17, с. 220], ми із зацікавленістю та усвідомленням необхідності розширити репертуар за рахунок шедеврів романтичної музики, обрали для своєї практичної роботи твори композиторів-романтиків різних жанрів: Ф. Шуберт «Військовий марш» D Dur op. 51 № 1; К. Вебер «Вічний рух; К. Сен-Санс-Ф. Ліст «Танець смерті»; Ж. Бізе-В. Горовиць «Кармен-Варіації»; А. Дворжак Слов'янський танець № 8; Ф. Мендельсон «Концерт для скрипки з оркестром» e-moll op. 64; К. Сен-Санс «Концерт для віолончелі з оркестром» № 2 Final.

Ці твори входять до складу II та III ступеня складності (за визначенням професора М. Давидова) та відрізняються багатьма характерологічними якостями, які і визначають цей високий рівень складності. На думку

професора, указані твори мають певний ступінь «інтелектуально-художньої складності, вимагають різної міри емоційного доповнення, що йде від виконавця, достатнього для того, щоб захопити слухача» » [17, с. 223],

Серед них М. Давидов називає характерні якості творів для II ступеня інтелектуально-художньої складності та відповідного їм «*емоційного доповнення*»: «умовної рівноваги між художньо-образним змістом твору і безпосередньою емоційною участю інтерпретатора» [17, с. 223-224]. Стосовно III ступеня інтелектуально-художньої складності творів автор зауважує, що він гідний «максимальної інтелектуальної зрілості, культури почуттів і добре розвиненого смаку» [17, с. 224]. Та головний показник складності творів III ступеня, на думку автора, проявляється у «*простоті, природності і правдивості* звуковираження, що сприяє втіленню високохудожнього задуму» [17, с. 224].

Для створення продукту співтворчості, аранжованих творів різних композиторів, перекладень музичних творів, що відрізняються своїми унікальними художньо-образними характеристиками, а також музично-виконавськими деталями, фактурними, гармонічними, темброво-динамічними рішеннями, доцільно звернутись до розкриття композиторського концепту. Це пояснюється нашим переконанням, що акордеоніст-виконавець академічного репертуару виявляє свої особистісні композиторські здібності, спроможності, а іноді і набуті компетентності написання або додавання адекватних інтонаційних зворотів, збагачення нотної фактури, технічних характеристик, акустичних, інших елементів композиторських рішень.

Тож, не зупиняючись детально на творчості як процесі унікальної діяльності талановитих музикантів, зосередимось на їх конкретній композиторській діяльності. Композиторська музична творчість (від лат. *compositio* – складання, твір), являє собою категорію музикознавства, що

характеризує конкретну реалізацію музики у довершений витвір музичного мистецтва, нотне його зображення (контрастом є народна творчість, яка відрізняється неповторною варіативністю та імпровізаційністю).

Зрозуміло, що композиція (композиторський твір) передбачає присутність автора, тобто композитора, та засоби технічного відтворення музики, фіксації кінцевої композиції (музичного твору) в письмовій або усній формах.

З-поміж багатьох історіографічних джерел дізнаємось, що Гвідо Аретинський (Guido d'Arezzo), у власному дослідженні «Мікролог» (1025) композицію під назвою *componenda* розумів, перш за все, як досконале написання хоралу. Французький теоретик Іоанн де Грокейо (Johannes de Grocheio) в праці «Про музику» (De musica, 1300) тлумачив його як багатоголосну музику (*musica composita*). У епоху Відродження, Іоанн Тінкторіс (Johannes Tinctoris) у своїй праці «Визначник музичних термінів» (Terminorum musicae diffinitorium, 1472-1475) оприлюднив власне трактування терміну «композитор», людини, яка написала якийсь новий кантус (піснеспів) [84, р. 27-28].

Характерними для цієї епохи являються наявність композиторсько-творчої діяльності і сприйняття композитора, як особи, котра нерозривно пов'язана з утвердженням ідеї вільної людської особистості – творця. З XIV–XV століття стало нормою конкретизувати композиторів на творах, котрі звучали під час богослужбових обрядів або виконувалися на нецерковних заходах.

З давнього часу уявлення про композиторський твір було пов'язано з відповідним текстом або метро-ритмічною базою. Поняття періоду Античності мелопеї (мелодії), від *melos* – пісня та *poieo* – роблю, тобто голоси музичного полотна, що розглядаються як «композиційно-технічне відчуття одиниці музичного ладу», та передувало історично поняттю

латинського походження композиції. У Давній Греції «мелопея» розглядалась і як «процес створення *мелодії*, а також розділ учення про звуковисотні співвідношення елементів музики в композиції» [79, с. 151].

Галузь науки, що вивчає музичну композицію (нім. *kompositionslehre*) почала відображати низку теоретичних даних і прикладних приписів з приводу музичної творчості, тобто, створення музичних композицій. Часто навчальна, музична література співпадала із глобальним вченням про композицію.

Відомо, що одним із найвідоміших наукових праць є трактат про контрапункт «Сходинки до Парнасу» (*Gradus ad Parnassum*) Й.Й.Фукса (Fux, Fuchs; 1660-1741). Ця робота мала значний вплив на композиторів школи віденських класиків. Такі видатні музиканти як В. Моцарт, Й. Гайдн, Г. Гендель навчалися за допомогою цього трактату композиції. Також він, трактат «*Gradus ad Parnassum*», застосовувався як стандартний підручник для вивчення поліфонії [82, р. 272–275].

Пізніше, вчення про композицію переросло в окрему конкретну науку удосконалення музичної теорії, науки про музику, що рухався до розуміння про тональність, тональні функції, модуляція, мотив і тематизм, контраст мелодійної структури [82, р. 272–275].

На думку сирійського дослідника, композитора, Альзубейді Альгейс, у сучасна музична наука не підсумовувала різноманітну музично-творчу практику [1, с. 68]. Цікавий висновок автора витікає із його спостереження, що іноді музику створюють особи, які не мають уявлення про музичну грамотність, композиторські прийоми тощо. Натомість, вони на основі лише власних творчих здібностей складають музичні композиції.

Нас цікавить професійне створення музичної продукції, яка вражає слухачів своїми творчими знахідками, композиторськими прийомами, цікавим темброво-динамічним звучанням та згодом виконавською

унікальністю.

Отже, завдячуючи культурно-історичному досвіду світової композиторської практики можна виділити декілька підходів, що застосовуються під час створення музики. На думку багатьох композиторів, аранжувальників це є створення мелодії, збагачення гармонії, зміна або ускладнення ритму, поглиблення формотворчих елементів та фактури, інструментування (аранжування та перекладення).

На думку деяких теоретиків, композиторів, в момент аранжування твору музичного мистецтва послідовність може мати в собі означення музичного інструментарію задля запису партитурою [1, с. 68].

Якщо слідувати ідеям композитора і теоретика чеського походження Цтірада Когоутека (Stírad Kohoutek, 1929-2011), на перший план висунулась техніка, котра базується за принципом утримання тональності з долученням до неї співзвуч позафункціонального характеру. Згодом проявилася композиційна техніка на основі варіантного повторення однієї й тої самої звукової послідовності інтервалів (тобто певний звукоряд був єдиним джерелом створення всієї фактури твору) [1, с. 68].

Ми із наведеного матеріалу усвідомлюємо складність та творчу неоднозначність створених композиторських рішень. Із усього розмаїття видів сучасної творчості, що пов'язана з музикою (музично-поетична творчість, звукорежисура, продюсування, музична критика, діджеїнг, ін.), нас цікавлять ті види, що мають безпосереднє і повноцінне музично-змістове значення (композиторство; переробка музики: аранжування, перекладення; імпровізація) [1, с. 69].

Ми погоджуємось із автором, який визначає, що композиторство передбачає створення нових музичних творів (у нашому випадку, це може бути додавання нових елементів або цілих музичних фрагментів до обраного оригінального твору) [1, с. 69].

Переопрацювання музики, аранжування, прогнозує підготовку та адаптацію музичного твору для демонстрації його в іншому вигляді, тобто який відрізняється від оригінального твору тим, що в оркестровці допускається використання різних методів удосконалення вихідного матеріалу вступу або закінчення тощо.

Ми вже згадували, що є різновид аранжування, перекладення твору з певного виду виконання у відмінний від оригіналу (наприклад, твір, що написаний для скрипки, оркестру або фортепіано, перекладається для акордеона). Може бути і інша форма аранжування, облегшення твору для того ж самого інструмента з метою уможливлення його виконання менш досвідченими музикантами.

Звернемо увагу, що імпровізація також застосовується під час створення нових версій звучання оригінальних творів. Ми вже указували, що це є створення музичних варіантів звучання безпосередньо в момент виконання твору. Таким способом відтворення та представлення своїх музичних проєктів часто користувались і користуються сучасні виконавці, які відрізняються артистичним досвідом, виконавською майстерністю, художньо-технічною досконалістю та творчими знахідками [1, с. 69].

Досліджуючи навчальну та виконавську творчу діяльність акордеоністів, які розкривають свої професійні здібності та компетентності не лише у виконанні музичних творів, написаних спеціально для акордеона, а й тих музично-інструментальних академічних творів, які написані для інших інструментів (фортепіано, скрипка, віолончель, оркестрові), доцільно усвідомити деякі аспекти музично-композиторської творчості.

Так, залучення до досвіду композиторської діяльності, на думку деяких дослідників, «сприяє розумінню логіки побудови музичних творів» [2, с. 12].

Зауважимо, ми розуміємо, що становлення майбутніх музикантів не обов'язково відбувається завдяки навчанню та розвитку композиторських

вмінь, не ставиться мета підготовки професійних композиторів. Першочергово націлене воно «на розкриття творчого потенціалу та набуття впевненості у власних силах, розуміння значущості своєї майбутньої професійної діяльності» [2, с. 14].

У методології навчання майбутніх композиторів та музикантів доречно враховувати узвичаєні стилістичні напрямки теорії музики, що «формують у студентів уміння вільно орієнтуватися в системі музично-виразних засобів» [2, с. 15].

Значної ваги з-поміж засобів музичної виразності набирає інтонаційно-мелодійна основа, яка містить і характерні ладові, ритмічні елементи, які у майбутньому окреслять індивідуальний композиторський музично-творчий та виконавський стиль особи. Для здійснення творчого процесу акордеоніста аранжувальника та перекладача має професійне значення теорія музики, знання та використання задуманої музикантом гармонії; одним з найважливіших організуючих елементів тематичного комплексу стає фактура та побудова музичної форми й інструментування [2, с. 15-17].

Перш ніж надати власні позиції стосовно аранжування та перекладення обраних музичних творів, доцільно коротко зупинитись на перерахованих складових музично-творчої композиторської діяльності, які стають основою створення оригінальних унікальних авторських прикладів.

Для музиканта стало аксіоматичним знання теорії музики, без чого не можливо уважати грамотним будь-яку музично-творчу діяльність, особливо музичну співтворчу композиторську роботу.

Невід'ємною частиною засобів композиції є гармонія. Її ми розглядаємо як систему звуковисотної організації музики. Гармонія може стати формотворчим засобом відтворення музично-тембрового уявлення аранжувальника, його колористичного слуху та фантазії.

Для успішного застосування варіантів гармонічного відтворення

звучання музичного твору нами були застосовані знання із системи функціональної класичної гармонії, методів поєднання акордів та правил голосоведення. Ознайомившись зі зразками гармонічних співзвучь в історії композиції, за рахунок розширення власного гармонічного слухацького досвіду та додавання цікавих гармонічних рішень із різних музичних стилів ми намагалися створити цікаві співзвуччя застосовуючи вільне відчуття гармонічного мислення.

Мабуть найважливішим, вагомим та музично складним і ємним є фактура як систематизуючий елемент всього тематичного комплексу. На думку композиторів-практиків, «володіння майстерністю побудови фактури багато в чому визначає втілення художнього образу» [2, с. 16]. Важко не погодитись із цією думкою сучасного композитора, оскільки саме вміння застосовувати різні прийоми демонстрації мелодійних та гармонійних фігурацій, дублювання, контрапункт, остинато, тремоло, що можуть бути ускладнені використанням інших прийомів, які характерні акордеонній художній техніці, надає змогу досягати різнопланового звучання. Саме вони дають і для нашого творчого пошуку свободу самовираження та творчій фантазії акордеоніста-виконавця. Практика співтворчої діяльності музиканта показує, що він, перш за все, спирається на визначення характеру фактури, її гомофонно-гармонічного викладу, котрий вважається в музикуванні найпоширенішим.

До того ж, для вираження глибокої музичної думки доцільним є застосування поліфонічної фактури (імітаційна, підголоскова, контрастна). Важливо розуміти, що успішність засвоєння та застосування методів фактурного опрацювання обумовлюється не лише теоретичною освіченістю. Велике значення у здійсненні цього процесу має рівень володіння акордеоном, або відмінним музичним інструментом, що дозволить практично опанувати процес композиторської майстерності, та в

майбутньому і виконання аранжованої та перекладеної музики. Тому вивчення теоретичних висновків стосовно композиції доцільно комбінувати з практичною виконавською та творчою діяльністю [2, с. 16].

Опановуючи прийоми аранжування та перекладення значне місце у музично-творчій діяльності займають особливості побудови музичної форми. Кожний виконавець-акордеоніст вибирає для свого репертуару цікаві для себе та необхідні для навчального та концертного їх застосування твори різної форми. Акцент іноді робиться на тих формах, які переважають у певних умовах навчання та концертної діяльності, орієнтації на вподобання публіки тощо. Часто для аранжування обирають музично-інструментальні мініатюри. Нас більше цікавлять серйозні академічні твори, які потребують не лише розкриття характерологічних особливостей акустичних, технічних можливостей акордеона, а й представляють для аранжувальника та перекладача художньо-образну цінність і виконавську зацікавленість [2, с. 16].

Зауважимо, що одним із важливих принципів розвитку акустичних та темброво-слухових уявлень музиканта є його відчуття всіх оркестрових фарб. Акордеон може відтворити майже все багатство звуків різних інструментів, які складаються у великий симфонічний оркестр. (Нагадаємо, що діапазон клавіатури фортепіано, наприклад, охоплює по висоті звучання весь симфонічний оркестр!). Натомість, звучання будь-якого музичного інструменту дещо обмежується своїми специфічними тембровими та звуко-висотними межами. Акордеон має надзвичайно широкий звуко-висотний та темброво-акустичний діапазон, що дозволяє аранжувальнику та перекладачу застосовувати широкий спектр власної музично-слухової фантазії задля створення власних співтворчих виконавських шедеврів. Тож, уявне інструментування можна використовувати задля розширення загального музично-інструментального тезаурусу, набуття інтонаційного збагачення

звукової палітри виконавця, перебираючи на свій інструмент можливості багатьох інших музичних інструментів [2, с. 17].

Практична виконавська діяльність та музичний інтерес спонукали нас до винайдення цікавих та нових для акордеонного виконання музичних творів для здійснення власного аранжування (перекладення), серед яких значене місце займає *Концерт для віолончелі з оркестром № 2 Final К. Сен-Санса*.

Пошуки автора відповідних засобів виразності, що могли б яскраво розкрити та якісно і цікаво продемонструвати музичний стиль К. Сен-Санса, звучання та художньої цінності цього віолончельного концерту № 2, який, на нашу думку, вартував II ступеня складності (за М. Давидовим, як і згаданий професором, фортепіанний концерт № 2 для фортепіано К. Сен-Санса), відбувались із урахуванням того, що обраний твір, який представлено транскриптором уперше відрізнявся багатством розгорнутого тематичного матеріалу, його інтонаційним розмаїттям. Це вимагало від автора аранжування, виконавця-акордеоніста, винайдення музично-інструментального ресурсу акордеона задля уможливлення адекватного представлення зміни фактури та збагачення звучання до оркестрової насиченості.

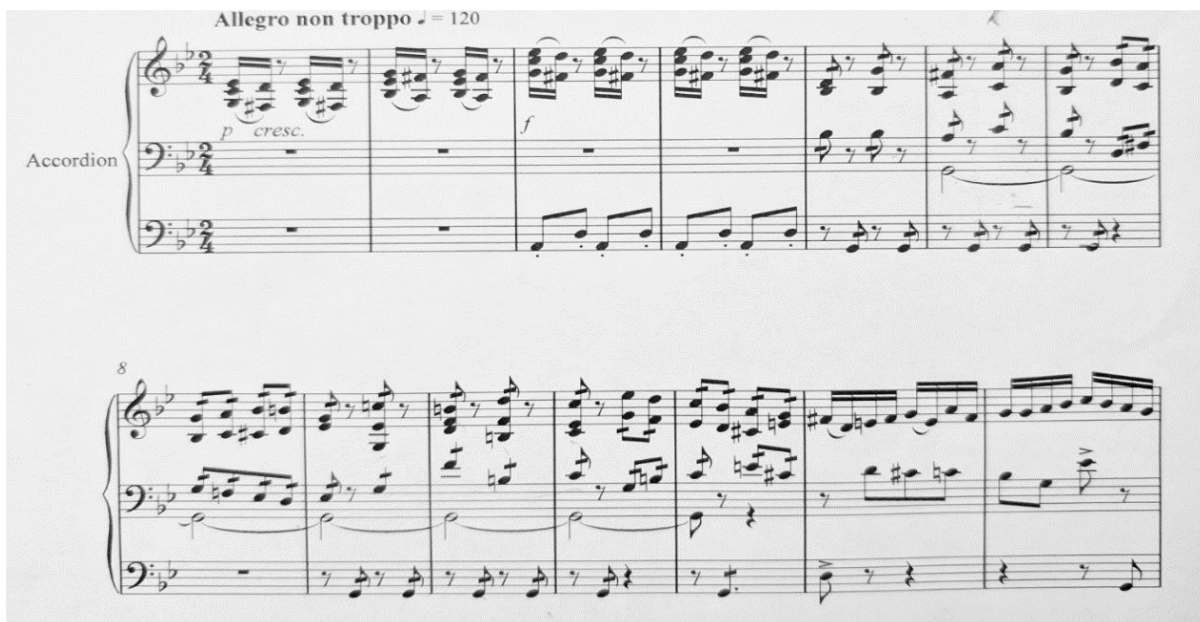


Рис. 3.1.

Задля виділення конкретного голосу з поміж насиченої фактури часто з'являється необхідність його продублювати в партіях обох рук. Розділення сольної партії для виконання двома руками сприяє кращому та більш помітному виділенню головного музичного матеріалу (рис. 3.1.).

Ми вважаємо, що іноді задля виконання автентичного основного матеріалу та збереження ритмічного малюнку можна дещо змінити в супроводі або допоміжному матеріалі з метою зручності виконання на акордеоні. В даному епізоді домінуючим є нижній голос у партії правої руки. З метою уникнення надшироких інтервалів деякі ноти в супроводі були нами змінені на інші в межах оригінальної гармонії (рис. 3.2.).



Рис.3.2.

Складність перекладення цього концерту полягала і у наявності в партитурі композитора підголосочного розмаїття, що вимагало необхідності збереження тематичного матеріалу на зразок його оригінального звучання.

Структура речення, в якому мотив-«запитання» та мотив-«відповідь» рознесені по різних межах діапазону, спонукає до розділення цієї побудови між партіями обох рук та відтворення цих фрагментів відповідно до їх регістрів. У цьому фрагменті сольна партія віолончелі (в оригінальному варіанті цього твору) була свідомо «розірвана». Мотив-«запитання» в партії правої руки, мотив-«відповідь» – відповідно, у лівій. Це, в свою чергу, підкреслює та посилює необхідний контраст у цьому епізоді (рис. 3.3.).



Рис. 3.3.

Особливої уваги аранжувальника вимагали епізоди, що звучать у сольному проведенні на віолончелі, які, з одного боку, потребували необхідності збереження оркестрових фарб оригінального звучання, а з іншого – передачі на акордеоні соковитості їх звучання, звукового відтворення звучання цілого ансамблю музичних інструментів, які утворюють симфонічний оркестр. Важливим завданням аранжувальника було намагання презентувати слухачеві адекватне звучання на акордеоні сольних епізодів у виконанні на віолончелі, передати артикуляційну точність та художню характерність такого звучання на акордеоні з урахуванням специфіки віолончельного виконання сольних епізодів та із оркестровим

супроводом.

Попри намагання максимально зберегти оригінальну фактуру технічні можливості та діапазон акордеона не завжди це дозволяє. В даному фрагменті важливим є метро-ритмічний малюнок, а саме дуолі та тріолі в партіях окремих рук. Нота D1, виконувана правою рукою, в оркестрі виконується литаврою на октаву нижче. Виконання на акордеоні цієї ноти можливе лише з використанням іншого регістра, а також перемикання його під час виконання бородою. Широкі стрибки, синхронізовані з перемиканням підборідних регістрів ускладняють і без того складний фрагмент фактури твору, через що доцільно було знехтувати оригінальною теситурою задля збереження протиставлених дуольних та тріольних фігур (рис. 3.4.).



Рис. 3.4.

Зручне компонування насиченої, поліфонічної та різнопланової фактури дозволяє максимально розкрити технічні та виразові можливості виконавця та інструмента.

Проілюструємо цей варіант на нотному прикладі (рис. 3.5. та 3.6.).



Рис. 3.5.



Рис. 3.6.

Всю палітру засобів музичної виразності, які можливо застосувати на акордеоні, було представлено у прикладі звучання аранжування автора цієї роботи, а саме: «*Концерту для скрипки з оркестром*» *e moll op. 64 Ф. Мендельсона*, який було **вперше** представлено у вигляді обробки та

виконання на акордеоні. Складний концертний твір, інтонаційно багатий на цікаві мелодії, які проспівує скрипка в сольних епізодах та у супроводі оркестру, потребував надзвичайно тонкого художнього прочитання кожного мелодичного проведення. Це вимагає виключного слухового проникнення аранжувальника (перекладача) у зміст мелодичної фактури, її співставлення із оркестровим звучанням. Цей твір по праву можна віднести до I ступеня складності (за М. Давидовим) поруч із творами Л. Бетховена, Ф. Ліста, Р. Шумана.

Для передачі та переосмислення такого цікавого складного твору необхідно усвідомити сенс та прояв драматургічного та артикуляційного конфлікту скрипкової партії та оркестру у кожному мелодичному звороті, який мав звучати на іншому музичному інструменті, та повинен бути переданий зовсім іншими засобами музичної виразності, специфічними для акордеона. Фактично у сольному виконанні на одному музичному інструменті, акордеоні, виконавець мав би передати всі барви звучання ніжної тремтливої скрипки, емоційну глибину художнього задуму композитора, яку він вложив у скрипкову партію, та масивне протистояння оркестрового звучання, що спонукало до передачі в аранжованому проєкті всіма специфічними засобами музичного вираження, які здатний продемонструвати акордеон.

Але одна справа усвідомлювати необхідність живого, рухливого драматургічно виваженого відображення смислового контрасту задуманого яскравого звукопису. Інша справа – знайти такі відповідні засоби практичного втілення усіх своїх слухових уявлень та фантазій у реальне звучання одного інструменту, акордеона.

Для створення яскравої та цікавої для слухача звукової палітри, яка б, з одного боку відтворювала оригінальний композиторський задум, а з іншого – представила унікальність презентованої авторської обробки у вигляді

аранжування цього твору, було винайдено відповідну концепцію її створення. Вона полягала у широкому застосуванні, всебічному охопленні (фактурні, динамічні, темпові, темброво-гармонічні, регістрові, міхові, ін.) прийомів музичного звукопису, специфічних для виконання на акордеоні. Тільки завдяки такому широкому застосуванню можливостей звучання цього інструмента та віртуозній грі на ньому музиканти здатні забезпечити максимально адекватне розкриття художнього образу, композиторського задуму, сприяти виявленню та розв'язанню музично-драматичного конфлікту між сольною скрипковою партією та міццю й різнобарвністю звучання різних інструментів оркестру. Слухове уявлення аранжувальника, його темброва фантазія, винятковий професіоналізм та компетентність віртуозного концертного виконавця-акордеоніста здатні розкрити цей емоційно насичений, глибоко драматичний образний зміст твору та переконати в цьому слухачів.

Ми вже зауважували, що акордеон не може конкурувати або навіть наблизитися за якістю, виразністю свого звучання до філігранного звучання скрипки та масштабністю і масивністю – оркестру. Задля передачі конфлікту і «змагання» соліста з оркестром основними засобами були використані контраст та співставлення. Завдяки контрасту вдалося зімітувати боротьбу двох учасників виконання цього твору, а саме соліста і оркестру. Конфлікт в партії оркестру передавався за допомогою різного характеру співставлень, оскільки, навіть використання декількох наявних у акордеону регістрів не може в повній мірі забезпечити передачу насиченого та різнобарвного звучання багатьох оркестрових інструментів. У цьому епізоді мотив-«питання» й мотив-«відповідь» були максимально рознесені по теситурі задля виразної передачі змагання групи струнних інструментів оркестру з групою духових. З метою повнішого та більш насиченого звучання акордеону також використовувалася техніка гри подвійними нотами а саме,

октавами (рис. 3.7).

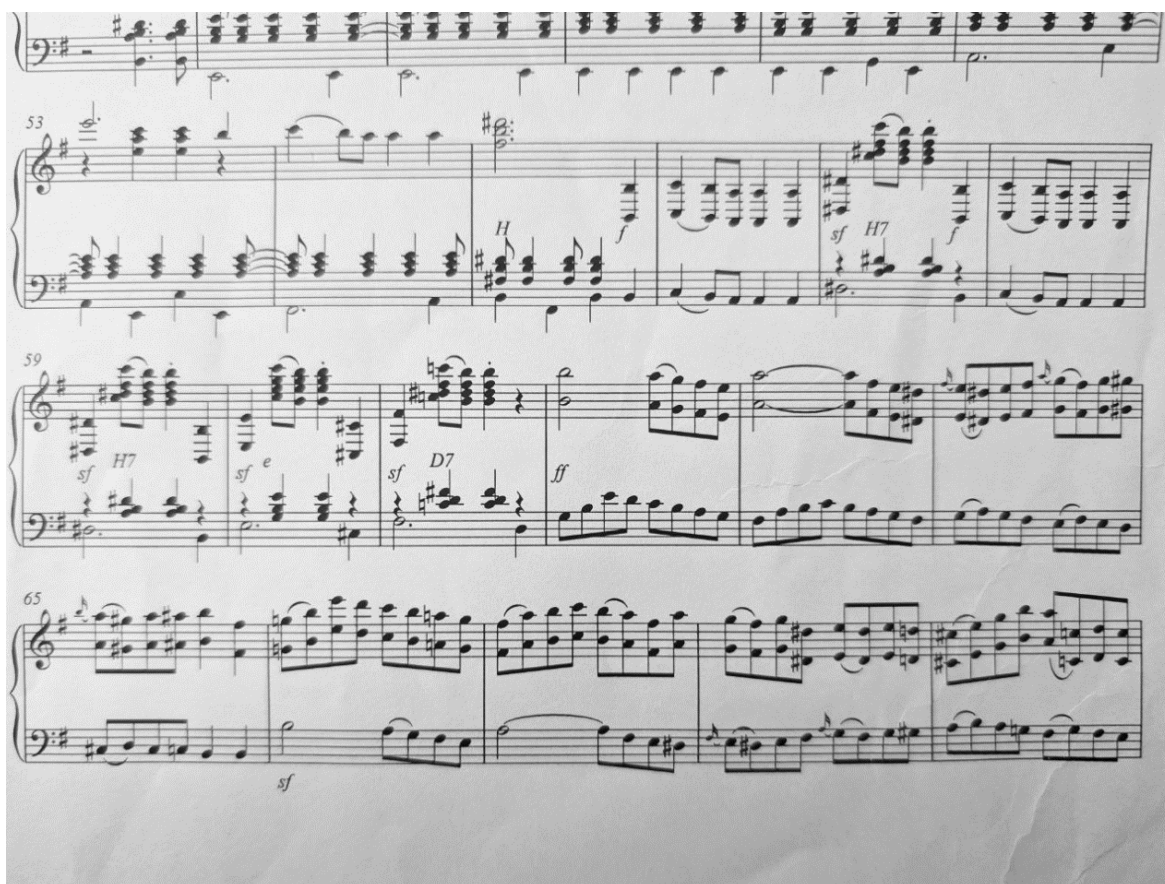


Рис. 3.7.

У своєму перекладенні ми мали на меті також максимально зберегти фактуру оригінальної оркестрової партитури. Збагачення партії соліста відбувалось за рахунок додавання акордів, інтервалів, підголосків у партію правої руки, що, в свою чергу, значно технічно ускладнювало процес виконання. У той же час, такі прийоми, безумовно, збагачувало та урізноманітнювало кінцеве звучання твору, що було для нашої роботи найважливішим завданням (рис. 3.8).

93

99

106

p *cresc.* *sf* *p* *e dim*

cresc. *f* *p* *cresc.* *f* *p*

g *D7* *g* *c* *g* *B7* *Es* *B7* *Es* *B7*

Рисунок 3.8.

Також допоміжною складовою втілення композиторського задуму і передачі звучання різних оркестрових інструментів на акордеоні є сама манера виконання. Рівне, в метро-ритмічному плані, виконання вимагалось від групи оркестрових інструментів, натомість, у соліста є можливість відхилятися від скупого рівномірного звуковидобування та грати більш вільно. Саме таке протиставлення рівного та вільного виконання одного і того самого музичного матеріалу дозволяє слухачу створити два образи – соліста та оркестру, навіть за умови наявності на сцені лише одного виконавця-акордеоніста (рис. 3.9).



Рисунок 3.9

Міхові прийоми, а саме тремоло та рикошет, є невід’ємними складовими представленого у роботі перекладення. Їхнє почергове використання задля скорочення нотних тривалостей посилює драматичність звучання, розкриває драматургічний задум та забезпечує стрімке досягнення кульмінації твору (рис. 3.10).



Рисунок 3.10

Зауважимо, що цей концерт був написаний в епоху Романтизму, а переклад на акордеоні та його виконання відбулося в ХХІ столітті. Сучасний погляд на динамічний розвиток музичного мистецтва помітно позначився на фіналі першої частини, який у виконанні автора роботи в кульмінаційному епізоді став ефектним, виразнішим, навіть вражаючим фінальним завершенням всього твору за рахунок змінених засобів виразності: теситури, насиченості фактури мелодичними ходами в басах, додавання рикошету (рис. 3.11).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 492 to 519. The tempo is marked 'Presto'. The score is written for a single piano instrument, with a treble and bass staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a variety of dynamics, including *f* (forte), *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), and *cresc.* (crescendo). There are also markings for *sfz dim* (sforzando then diminuendo). Chords are indicated with letters and numbers, such as *H7* and *E7*. The score includes numerous slurs, accents, and other musical notations typical of a piano score. The piece concludes with a final cadence in measure 519.

Рисунок 3.11

У цьому творі автор аранжування презентував свій композиторський задум у вигляді такої частини форми як Закінчення. Для здійснення логічного завершення твору, яскравого звучання коди за рахунок тематичного збагачення та динамічного розкриття можливостей акордеона, доцільно презентовано новий, задуманий композиторський варіант останнього епізоду.

А. Дворжак «Слов'янський танець» № 8. Цей твір відрізняється особливістю творчого аранжування, оскільки він відтворюється на акордеоні слідом за оркестровим оригінальним звучанням. Композиторська фантазія А. Дворжака спрямовувалась на його різні темброво-акустичні слухові уявлення аранжувальника, намагання його передати танцювальний жанр у співставленні двох різнохарактерних художніх образів: стрімкому музичному русі та елегічному звучанні повільної частини. Цей твір був вперше представлений у аранжуванні для акордеоніста-виконавця і може бути віднесений до II ступеня складності.

А. Дворжак у цій музиці пропонує два види контрастних музично-інструментальних співставлень: між різними групами музичних інструментів, які поводять тему соло, та оркестровим проведенням; між темповим елементом танцювальної фактури і ліричним проведенням елегічного тематичного матеріалу.

Співставлення вирішені автором відповідним образом у власному перекладенні. Збереження теми доповнюються авторськими ритмічними фантазіями, новими мелодичними ходами, насиченим рухом багатозвучних акордів, проведенням теми у басовому регістрі задля створення «оркестровості», забезпечення насиченості звучання при виконанні на одному інструменті, акордеоні.

Технічні можливості акордеона дозволяють максимально зберегти фактуру оригінальної партитури цього твору. Чергування готових акордів та виборної системи лівої клавіатури уможлиблює відтворення різного виду акомпанементу та створює контраст між різними його викладами (рис. 3.12).



Рисунок 3.12

Зауважимо, що поява другого голосу в другому реченні збагачує фактуру та сприяє розвитку тематичного матеріалу (рис. 3.13).

The image shows two systems of musical notation, likely for piano. The first system contains measures 41 through 48, and the second system contains measures 49 through 56. The music is in a 3/4 time signature with a key signature of two flats. Measures 41-48 feature a melody in the right hand with some rests, while the left hand provides harmonic support with chords and occasional single notes. Measures 49-56 show a more active right hand with eighth-note patterns, while the left hand continues with chords and rests. Measure 41 is marked with a '41' above the staff, and measure 49 is marked with a '49' above the staff.

Рисунок 3.13

Задля зручності читання нот часто в перекладеннях використовується 3 нотні стани. Один – для партії правої руки, другий – для партій лівої руки (виборна система, готові баси). Технічні можливості акордеона уможливають у повільній частині твору виконання нот тематично важливих складових, що розташовані на всіх трьох станах: тема, що звучить у другій октаві, акордовий акомпанемент – у першій октаві та басові ноти. За рахунок рознесення всіх трьох партій по різних регістрах діапазон звучання цієї частини розширюється. Виокремленню з-поміж цієї фактури ніжної теми допомагає використання відповідної артикуляції. Треба мати на увазі, що акорди повинні виконуватися гостро, легко, оскільки їхнє розміщення в нижчому, у порівнянні з темою, регістрі робить їх голоснішими (рис. 3.14).

У подібній частині в фіналі твору з'являються повторювані ноти в басу, що ускладнює виконання, натомість яскраво урізноманітнює звучання.

Контрастне проведення мелодії, звучання легато у високому регістрі на акордеоні нагадує флейтове проведення в оркестрі, забезпечує ліричний характер образу, що також ефектно контрастує із оригінальним звучанням, запропонованим А. Дворжаком для оркестру.

83

91

99

107

Рисунок 3.14

У фіналі танцю автор-аранжувальник пропонує власний варіант

закінчення танцю в характерному для себе ускладненому фактурному варіанті.

Він полягає у застосуванні репетицій, тремоло, інших характерних для акордеона, як музичного інструмента, віртуозних прийомів, що яскраво та художньо-виправдано завершує цей твір (рис. 3.15).

The image displays a musical score for a piano piece, specifically measures 246 through 270. The score is written for piano (p) and is in 2/4 time. The key signature is one sharp (F#), indicating the key of D major or F# minor. The notation is arranged in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). Measure 246 begins with a piano (p) dynamic marking. The music features a mix of chords and moving lines in both hands. Measure 263 includes a 'Presto' tempo marking. The score concludes with a double bar line at measure 270.

Рисунок 3.15.

Ж. Бізе-В. Горовиць «Кармен-Варіації». Цей твір має широкий спектр

тематичного матеріалу, який розкривається у віртуозній манері виконання (на фортепіано, завдяки надзвичайній художній техніці В. Гровиця), що спонукає до відповідного аранжування для виконання на акордеоні. Саме ця концепція лягла в основу авторського перекладення, яке відповідає первинній співтворчій проєкції двох музикантів: Жоржа Бізе та Володимира Гровиця.

Відсутність незмінного нотного варіанту запису цього твору у фортепіанній транскрипції В. Гровиця викликало бажання транскриптора до творчого розкриття й музично-слухового звукового узагальнення цієї музики на акордеоні з урахуванням його специфічних темброво-динамічних, фактурних, регістрових, артикуляційних, міхових та інших віртуозних можливостей. Цей твір можна віднести до I ступеня складності, він вперше став результатом співтворчості двох композиторів і акордеоніста-виконавця.

Оригінальна фактура даного твору через схожість інструментів, фортепіано та акордеона, зручніше перекладається для акордеона. Задля урізноманітнення звучання використовувалися притаманні акордеону міхові прийоми (рис. 3.16.).

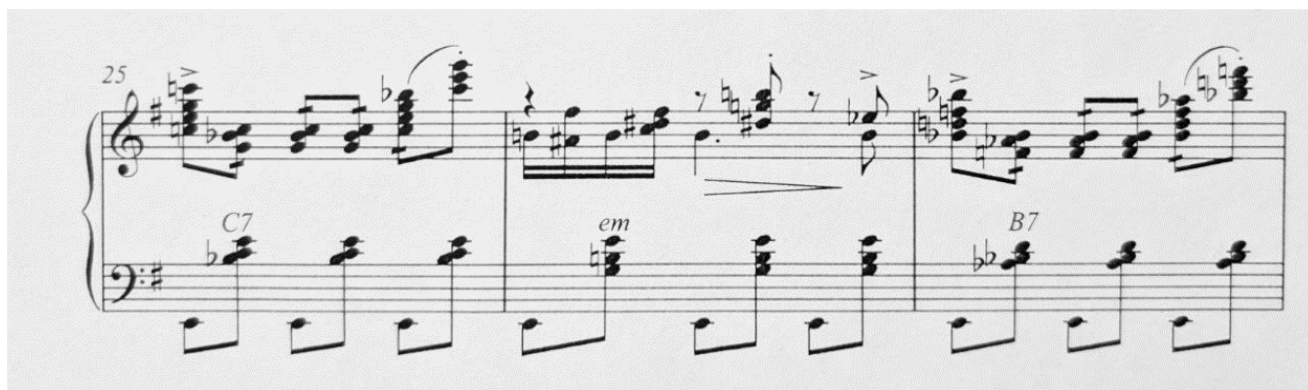


Рис. 3.16.

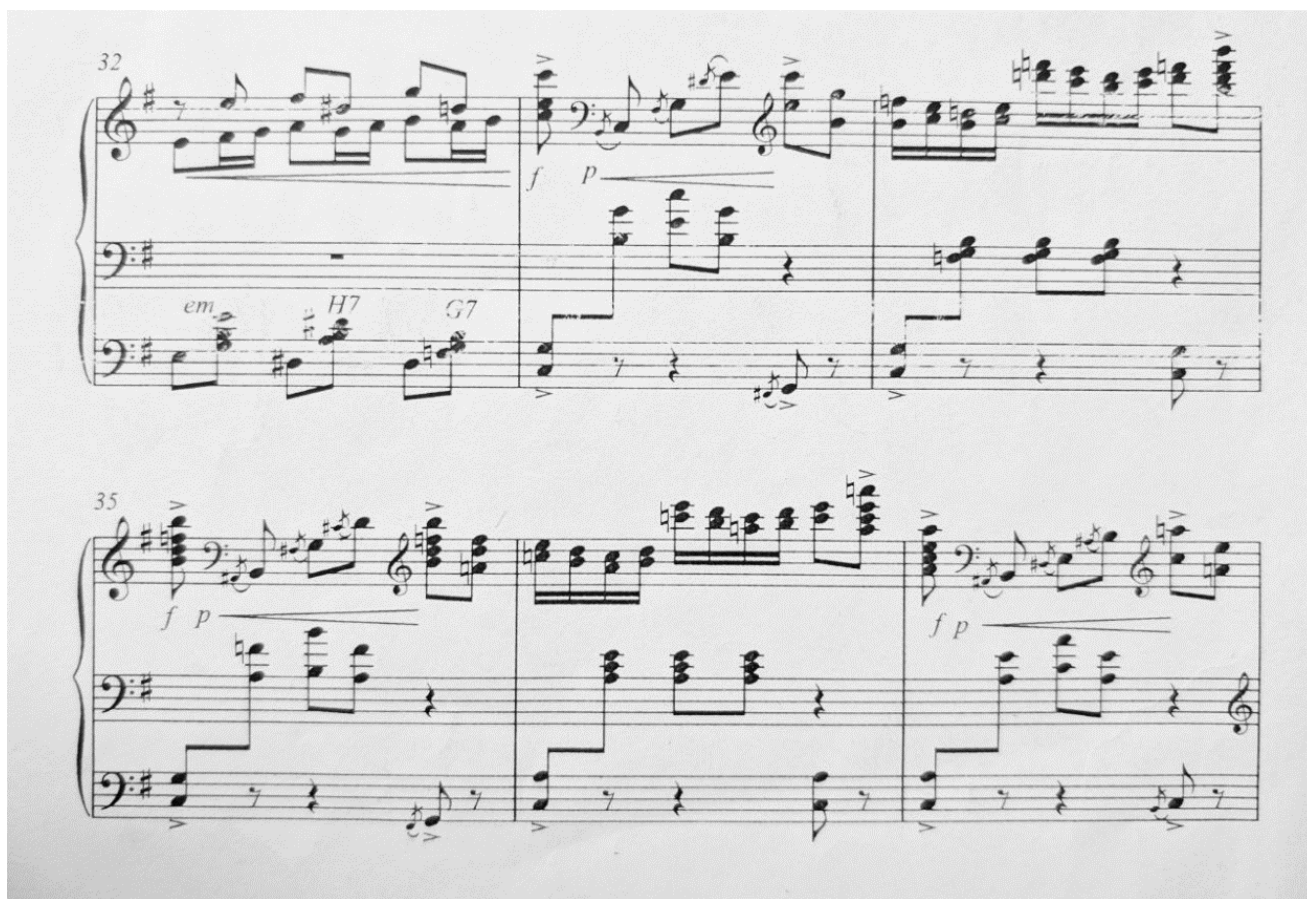


Рис. 3.17.

Технічні можливості обох рук через відмінності клавіатур в акордеоні помітно відрізняються. Через обмеженість звукової палітри лівої клавіатури та звуко-висотну домінантність звучання правої, важливий тематичний матеріал за потреби виконується правою рукою (рис. 3.17.).

У цілому оригінальна транскрипція В. Горовиця залишилась у запропонованому авторському перекладенні у повному обсязі, але із додаванням деяких технічних пасажних послідовностей дрібної техніки.

Акордових яскравих звукових потоків у правій руці для заміни надзвичайно швидкого руху ломаних октав у фортепіанного звучанні. Виникають складнощі у фрагментах, де за допомогою педалі у фортепіано звучання стає більш наповненим та масштабнішим. Акордеон не «здатен» відтворити такий ефект, тому ця масштабність досягається наповненням

фактури іншими нотами, в даному випадку подвійними (рис. 3.18).

The image displays a musical score for piano, spanning measures 51 to 57. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The score is written for both the right and left hands.

- Measure 51:** The right hand features a tremolo (indicated by a circle with three dots) over a series of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 54:** The right hand continues with a tremolo over eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.
- Measure 57:** The right hand features a tremolo over a series of eighth notes. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Below the staff, there are labels for the notes in the left hand: $6 G^\#$, A , $6 H$, $f^\#m H$, f , E , a , and F . There are also labels for the right hand: 6 , 3 , 6 , and 6 .

Рис. 3.18

Тремоло полегшує виконання повторюваних подвійних нот, рис. 3.19.

92

95

Також тремоло використовуються для виконання ламаних інтервальних побудов з метою демонстрації міхових прийомів. Це розкриває сильні сторони інструмента, акордеона, та надає ефектності виконанню.

102

105

Рис. 3.20

Виконавець-акордеоніст мав би відтворити відповідний звуковий масив, що змусило аранжувальника, використовуючи специфічні ефекти свого інструменту, демонструвати найскладніші віртуозні елементи, додавати швидкісні секстові пасажі у правій руці, акордові послідовності на тремоло, що в повній мірі відтворило акустично-звукові потоки фортепіанної транскрипції В. Горовиця у відповідному звучанні на акордеоні.

З метою урізноманітнення фактури, збагачення звучання цікавої оригінальної теми, написаної Ж. Бізе, автор аранжування забезпечив цілісність пасажу, не дивлячись на зміни акордових послідовностей, що задумано для виконання почергово правою та лівою руками.

Віддавши тему лівій руці аранжувальник заповнив змістовий простір масивним звучанням акордів у правій руці, чим зберіг яскравість цього звучання на великому часовому проміжку.

Співставлення такого аранжувального прийому надало ефектності загальній картині запропонованого звукопису, зберегло емоційну напругу.



9



Рис. 3.21

Через складність виконання подвійних нот у швидкому темпі на вибір виконавця доступні 2 варіанти фіналу твору (рис. 3.21).

створило блискучий загальний віртуозний виконавський план.

Надзвичайно стрімкий темповий епізод закінчення цього твору був оригінально вирішений аранжувальником за рахунок додавання секстових

потоків, пасажів дрібної техніки, акордового тремоло. Це створило загальну звукову картину нестримного руху, яскравого віртуозного відтворення пристрасної музики Ж. Бізе.

К. Сен-Санс-Ф. Ліст «Танець смерті». Концепція розкриття цього складного твору подвійного аранжування (К. Сен-Санс-Ф. Ліст) потребує виняткового музично-образного розкриття жахливого образу смерті, що надзвичайно яскраво може бути представлено в обробці виконавця-акордеоніста лише за рахунок вдалого грамотного підбору відповідних засобів виразності, які мають унікальну специфіку звучання на акордеоні, та співставлення цих засобів виразності у єдину картину художньо-образного задуму композиторів та аранжувальника-виконавця. Ми можемо віднести цій твір до I ступеня складності та представляємо його уперше у творчій інтерпретації автора цього творчого проекту.

В цьому творі особливої майстерності потребує відображення цілісності фразування, що є особливо складно при необхідності показати різні тематичні рухи, які звучать у різних регістрах, різними фактурними проведеннями, різними динамічними рішеннями, різними способами звуковидобування різними руками на акордеоні (тремоло, рикошет, акордові пасажі, пасажі дрібної техніки) у майже одночасному виконанні, фактурному застосуванні!

Важливим технічним прийомом для перекладення фортепіанних творів для акордеона є розділення звукового матеріалу між двома клавіатурами та створення відповідного нотного запису акордів, які на фортепіано, через цілісність всієї клавіатури та відповідного діапазону, можуть записуватися для зручного читання та виконання з уникненням додаткових ліній на різних нотних станах. Це уможливорює виконання фактури на фортепіано іншою рукою, навіть при написанні нот на протилежному нотному стані (рис. 3.22).

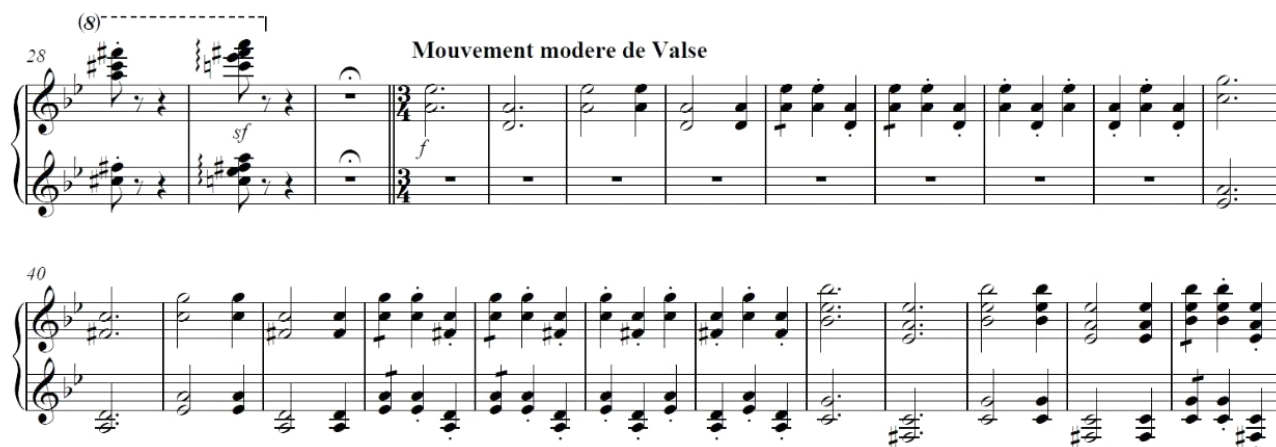


Рис. 3.22.

За допомогою педалі звучання фортепіано наповнюється обертонами, стає більш насиченим та масштабним. У даному фрагменті твору подібне, наповнення звучання досягається збагаченням фактури в низькому регістрі. Фортепіанне тремоло тут замінюється міховим прийомом, рикошетом, що збільшує кількість звуків, котрі звучать одночасно. Використання міхових прийомів розкриває сильні сторони акордеона, додає ефектності виконанню, надає звучанню рис, притаманних лише цьому інструменту (рис. 3.23).



Рис. 3.23

409

418

ff

mp

8^{va}

3

3

3

3

3

3

Рис. 3.24

Чергування міхових прийомів з почерговими змінами регістрів дозволяє набагато яскравіше передати закладений композитором конфлікт двох тематичних елементів у їх протиставленні (рис. 3.24).

В цьому творі часто використовуються подвійні ноти та октави. Через властивості конструкції акордеону його верхній регістр не настільки звучний та голосний у порівнянні з нижньою частиною його діапазону. Хоча в даному епізоді твору фактура не насичена, характер кульмінації потребує голосного звучання навіть у високому регістрі, через що нами були додані верхні подвійні ноти (рис. 3.25).



Рис. 3.25

Враховуючи те, що за допомогою різних регістрів діапазон правої клавіатури акордеона можна розширити на 2 октави, по одній на кожному краю діапазону, він все ще залишається помітно менший за весь діапазон фортепіано (рис. 3.26).

595 *a Tempo*

603 *f* *Es7*

609 *staccato*

Рис. 3.26

Тембральні відмінності двох клавіатур акордеона в більшості випадків спонукають до збереження та виконання того чи іншого пасажу в межах однієї з клавіатур. Задля збереження структури та напрямку пасажу й через обмеженість діапазону правої клавіатури іноді доводиться змінювати ноти в межах заданої гармонії.

Це потребує надзвичайної технічної майстерності гри на акордеоні за рахунок розкриття різних технічних можливостей, які може продемонструвати виконавець-акордеоніст, і що особливо важливо — обов'язково на рівні художньо-технічної досконалості!

Так, особливої складності щодо художньо-технічного виконання тематичного матеріалу такої незвичної програмності потребує уміння створити та виконати на інструменті тему та супровід, щоб ці звукові пласти

не перекривали і не заважали один одному.

Ще одним надскладним елементом в музичній фактурі цього твору є намагання транскриптора зберігати стрімкий темп у будь-якому фактурному відображенні. На акордеоні це запропоновано автором творчого проекту зробити за рахунок тріольного руху та рикошетного прийому звуковідтворення.

Особливої композиторської та аранжувальної вправності потребує виконання фугато. В цій поліфонічній фактурі надзвичайно складно на акордеоні заграти відокремлене, самостійне проведення тематичного матеріалу кожного з голосів. Вирішення цієї складної творчої задачі було знайдено за рахунок застосування виборної системи акордеона.

Крім того, було вирішено відштовхуватися не від простого виконання нотного тексту, а використати специфіку засобів музичної виразності акордеона та власний імпровізаційний варіант. Він полягав у рівнозначному використанні обох рук, збереженні гармонії та активному застосуванні акордової фактури, що дало можливість передати програмний характер твору, відчувати та збагнути слухачеві всю емоційну напругу змісту цієї музики. Одним із важливим прийомів перекладу музики в цьому творі було обрано підлаштування виконавської акордової техніки під специфічні технічні можливості акордеону як музичного інструменту. Для цього було запропоновано виконання фактури за принципом цілісності, виконуючи складний тематичний матеріал обома руками.

Рух до фіналу твору був спроектований як єдиний динамічно незгасаючий звуковий потік задля забезпечення яскравості відображення основної художньо-змістової програмної характеристики «танцю смерті», задуманої композиторами, співтворцями (К. Сен-Санс-Ф. Ліст), збереженні фактурної та темброво-динамічної цілісності у русі до кульмінації та завершення твору у виконавській презентації аранжувальника-акордеоніста.

К. Вебер «Вічний рух». П'єса, яка у своєму звучанні потребує легкого яскравого руху дрібної техніки в різних регістрах, з різною динамічною наповненістю, але при обов'язковому збереженні дуже швидкого темпу (*prestissimo*), що само по собі вимагає від акордеоніста віртуозного володіння інструментом, відчуття цілісності емоційного настрою. Цей твір можна віднести до II ступеня складності. Автором цього творчого проєкту запропоновано дотримання оригінального тексту майже упродовж всього розгортання жвавої фактури. Натомість у деяких фрагментах твору було доповнено нотний матеріал за рахунок розширення звуко-висотного діапазону та зміни регістрів задля збагачення композиторського задуму елементами творчої слухової фантазії аранжувальника, виконавця-акордеоніста.

Ф. Шуберт «Військовий марш» D Dur op. 51 № 1. Дотримуючись принципу сміливого ускладненого характеру фактурних рішень, власних творчих задач, аранжувальник у даному творі втілив свій співтворчий задум та додав деякі музичні епізоди задля збагачення фактури та забезпечення нестримного розвитку музичного матеріалу. Цей твір можна віднести до I рівня складності, оскільки він не потребував розширеного спектру художньо-образних характеристик. Це було уможливлено завдяки додаванню пасажної техніки в лівій руці, введення квінтового рикошету та тремоло, що сприяло при збереженні тематичного змісту оригінального твору збагаченню фактури та її урізноманітненню.

Гомофонно-гармонічний характер фактури цього твору визначив вибір його для подальшого перекладення (рис. 3.27).



Рисунок 3.27

Для посилення кульмінації та протиставлення низхідному ходу в басу в партії правої руки був створений висхідний пасаж (рис. 3.28).

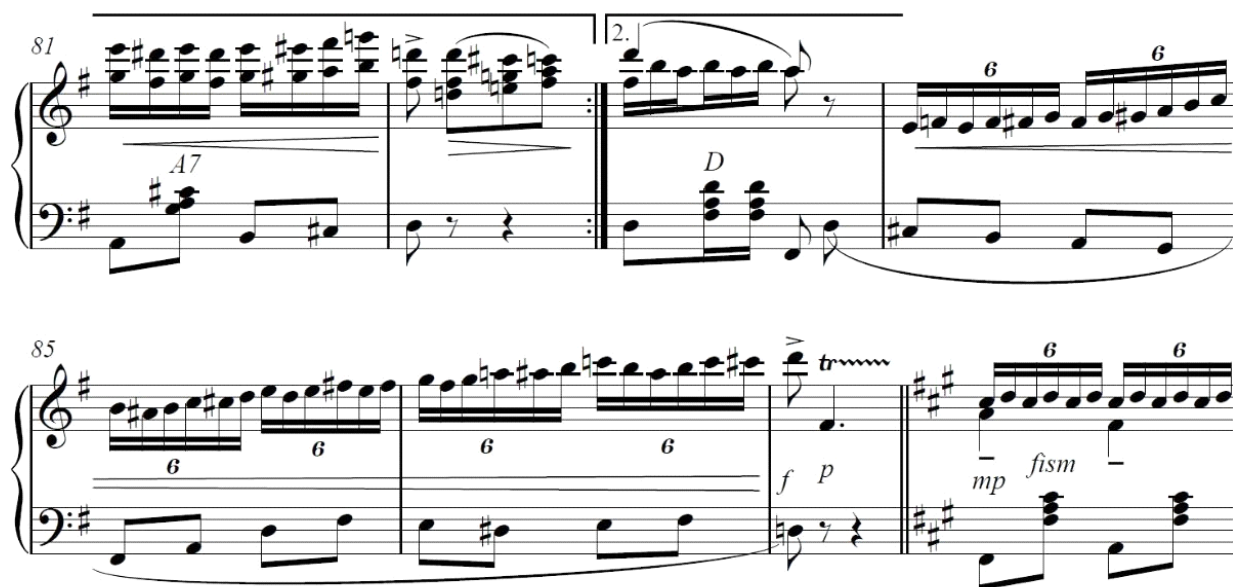


Рисунок 3.28

У третій частині задля урізноманітнення звучання запропонована поява

прохідних нот у басах. У першому реченні це є восьмі тривалості, а в другому – тривалості зменшені до шістнадцятих (рис. 3.29).

The image shows a musical score for piano, measures 118 through 125. The key signature is D major (two sharps). Measures 118-124 consist of a series of chords (D, A, D, A, D, H, em, H7) with eighth-note bass lines. Measure 125 features a 'cresc.' marking and a more complex bass line with chords A, hm, A7 D, A7, A, hm, and A7 D.

Рисунок 3.29

У репризі цікаво та доречно прозвучали написані автором творчого проєкту прохідні басы, складні стрибки, які яскраво та впевнено озвучили тонічну гармонію, підкреслили контраст звучання високого та низького регістрів. Не дивлячись на технічне ускладнення, яке може бути подолано лише за рахунок наявності віртуозного виконання кінцевих епізодів маршу, авторський виконавський варіант передбачає яскраве, технічне у швидкому темпі мажорне закінчення цього характерного музичного твору в жанрі маршу, який несе в собі бойовий дух та бадьорий настрій.

Поєднання висхідних швидких пасажів, акордів у широкому розташуванні, квартольного рикошету та низхідного звукового ходу в басах сприяють відчуттю яскравого завершення всього твору, ставить чітку й ефектну крапку у цьому творі (рис. 3.30).

Наведені приклади прийомів та змістових епізодів авторського аранжування та перекладень обраних творів доводять доцільність та художню цінність запропонованих творчих варіантів, високу професійну якість представленого співтворчого музичного продукту, наданих розробок, які успішно виконуються на акордеоні їх автором.



Рисунок 3.30

Провідні концептуальні положення створення авторського аранжування та перекладення творів для концертного виконання на акордеоні

Висновуючи стосовно специфіки власного підходу до аранжувань та перекладень, зауважимо, що провідними концептуальними положеннями створення та виконання представлених аранжувань та перекладень у нашому творчому проєкті стали:

- обирання музичних творів, які *вперше* підлягають аранжуванню або перекладенню задля розширення художньо-стилістичного обсягу репертуару для акордеона;
- активізація творчо-сміслової діяльності акордеоніста, демонстрація необхідності та можливого *перцептивного* (сприйняття) *переосмислення* художньої палітри аранжованого твору в умовах звучання конкретного музичного інструменту, акордеону;
- намагання автора даного творчого проєкту знаходити такі засоби створення перекладень, які б слугували *технічному розвитку самого акордеоніста-виконавця, зростанню його технічно-художнього досвіду, набуттю унікальної віртуозності на шляху до професійної майстерності;*
- з *максимальним використанням специфіки звучання саме цього інструмента; використання можливостей акордеона стосовно представлення його фактурно-виконавських, акустично-регістрових, міхових, темброво-динамічних, інших можливостей;*
- презентація *власного композиторського варіанту оновлених або створених частин* (вступ, закінчення, інші фрагменти твору) оригінальної музичної форми виконуваного концерту з урахуванням адекватного відчуття та сприйняття цілісності звучання частини, що презентована як самостійна її частина;
- запис нотного матеріалу на *трьох нотних станах* для зручності викладу та подальшого прочитання творчих задумів та розробок аранжувальника;
- робоче застосування *розширеного авторського нотного запису*

майбутнього проєкту звучання обраного для аранжування та перекладення музичного твору з подальшим обранням найбільш цікавих елементів для виконавської презентації;

- активна та поглиблена слухова «обробка» автором аранжувань та перекладень музичного матеріалу, який у оригіналі представлений у звучанні на різних музичних інструментах оркестру;
- грамотний та адекватний добір засобів художньо-творчої виразності, що є специфічними саме для акордеона задля створення задуманого автором-аранжувальником художнього проєкту;
- сформовані художньо-творчі музично-слухові уявлення, що становлять підґрунтя для створення акордеоністом-перекладачем цілісної темброво-динамічної картини звукопису, продиктованого програмним задумом композиторів, попри складності щодо виконання відповідних завдань на акордеоні;
- принцип винайдення прийомів забезпечення музично-інтонаційної цілісності фразування за будь-яких фактурних, тематичних, теситурних, діапазонних, інших ускладнень, спричинених особливостями конструкції акордеона;
- обирання творів із подвійним аранжуванням, що ускладнює співтворчі задачі, та винятковість і технічна неперевершеність їх аранжування та перекладення для виконавця-аранжувальника.

З викладеного матеріалу можна зробити наступні висновки. В творчості композитора-романтиків яскраво проявились відповідні стильові характеристики у різних жанрах. Ми обрали для свого творчого мистецького проєкту жанрові особливості в романтично-стильовій концепції таких композиторів: *Франса Шуберта, Карла Вебера, Каміла Сен-Санса, Ференса Ліста, Жоржа Бізе, Антоніна Дворжака, Фелікса Мендельсона.*

Для своїх перекладень та аранжувань ми обрали такі музичні жанри:

Концерт, Варіації, Танець, Марш. Власні перекладення та аранжування зроблені на «Військовий марш» *D Dur op. 51 № 1* Ф. Шуберта; «Вічний рух» К. Вебера, «Танець смерті» К. Сен-Санс-Ф. Ліста, «Кармен-Варіації» Ж. Бізе-В. Горовиця, Слов'янський танець *№ 8* А. Дворжака, «Концерт для скрипки з оркестром» *e moll op. 64* Ф. Мендельсона, «Концерт для віолончелі з оркестром» *№ 2 Final*. К. Сен-Санса.

У представлених авторських перекладеннях та аранжуваннях застосована авторська методика їх створення для концертного виконання на акордеоні, що викладена у підрозділі 3.2.

ВИСНОВКИ

У процесі створення представленого творчого проєкту «Аранжування та перекладення академічної музики для акордеона в контексті сучасного виконавства» досягнута намічена мета та розв'язані всі поставлені завдання, що дає можливість зробити наступні **висновки**:

- У результаті вивчення та аналізу історіографії становлення та особливостей розвитку транскрипції в камерно-інструментальному виконавстві можна стверджувати, що цей шлях досягнення музично-технічних характеристик, що відбувався упродовж декількох століть, акордеон «здійснив» доволі активно за майже п'ятдесят років. У процесі використання акордеоністами перекладень, аранжувань та транскрипцій з репертуару творів інших музичних інструментів, оркестрових партитур музиканти наближались до оригінальної унікальної композиторської творчості, переосмислювали творчі та виконавські досягнення митців інших музичних спеціальностей. Завдяки цьому відбулося яскраве зростання виконавської майстерності акордеоністів-виконавців.

- З'ясовано, що сутність транскрипції, її функцій в історії її розвитку та музичного виконавства в різні історичні періоди відображала провідні тенденції загальномузичного виконавського мистецтва. Це проявлялось у впливі технічного ускладнення музичних інструментів, що уможливлювало урізноманітнення та ускладнення їх виразових засобів. Значний внесок у художнє та формотворче переосмислення транскрипції зробили виконавсько-інтерпретаторські можливості талановитих музикантів. Їх композиторська та виконавська майстерність розбудовчо вплинула на зміни первинного музичного матеріалу, уможливила збагачення артикуляційних, агогічних, штрихових, динамічних, фактурних елементів музичних творів у змісті створених аранжувань та перекладень.

Завдяки застосованій методологічній базі нашої творчої роботи, представленій науково-теоретичній концепції сутності схожих понять (транскрипція, перекладення, парафраза, аранжування, фантазія, імпровізація) у їх смисловій подібності склались передумови створення власної версії поняття «транскрипція-перекладення». Ми визначаємо «транскрипцію-перекладення» активною формою співтворчої з композитором оригінального музичного твору, художньо-інтерпретаційної діяльності (за М. Давидовим) та презентуємо його як складний процес індивідуального, персоніфіковано унікального створення музично-виконавського репертуару (у нашому випадку акордеоністів-виконавців) задля збагачення його новими музичними шедеврами різного стилю (класичний, романтичний, сучасний, ін.) та жанрів.

- Підґрунтям власної художньо-емоційної рефлексії обраних нами шедеврів світової музичної класики й цікавої сучасної музики, перспективним матеріалом для створення нових зразків транскрипцій-перекладень, збагачення можливостей музично-інструментальної творчості стала парадигма академічного акордеонного мистецтва у контексті камерно-інструментального виконавства. Провідними підходами щодо усвідомлення аксіології збагачення музично-інструментального виконавського репертуару акордеоністів стали культуротворчий та феноменологічний підходи стосовно музичного мислення.

- У контексті жанрово-стильових особливостей аранжування та перекладень камерно-інструментальної музики для акордеона за результатами нашої дослідницької та теоретичної обробки вивченого матеріалу можемо представити наше розуміння сутності поняття «творчо-виконавська діяльність» - як результат композиторсько-виконавського діалогу під час розкодування жанрово-стильової композиторської установки на інтонаційно-слухове сприйняття оригінальних п'єс (фортепіанних,

оркестрових, ін.) у процесі персоніфікованого надання власного співавторського творчого проєкту їх зафіксованого нотного перекладення із подальшим публічним авторським виконанням на акордеоні.

- Результатом дослідницько-аналітичної роботи було передбачено, що академічний напрям сучасної творчої виконавської активності акордеоніста є складним творчим проявом, що складається із добору відповідного класичного репертуару, процесу його творчого перетворення з урахуванням необхідних теоретичних знань, дотриманням необхідних традиційних канонів. Було представлено наше розуміння поняття «академізація» – це є збагачення репертуару акордеоністом-виконавцем у співавторстві із композиторами-романтиками за рахунок аранжувань та транскрипцій-перекладень академічної музики, улюблених класичних творів, написаних для інших музичних інструментів, оркестру або іншого виконавського складу, задля збереження музичної традиції виконання класичних творів з використанням теоретично виправданого шляху їх мистецько-дослідницького перетворення та власного музично-образного прочитання та виконання

Завдяки жанровим особливостям у романтично-стильовій концепції різних композиторів були обрані для детального огляду, аналізу та вивчення жанри Концерту, Варіацій, Танцю та Маршу.

- Згідно специфіці авторського аранжування та перекладення творів для концертного виконання на акордеоні були обрані такі твори: Ф. Шуберт «Військовий марш» D Dur op. 51 № 1; К. Вебер «Вічний рух; К. Сен-Санс-Ф. Ліст «Танець смерті»; Ж. Бізе-В. Горовиць «Кармен-Варіації»; А. Дворжак Слов'янський танець № 8; Ф. Мендельсон «Концерт для скрипки з оркестром» e moll op. 64; К. Сен-Сан «Концерт для віолончелі з оркестром» № 2 Final.

- Доведено, що визначну роль у створенні аранжувань та

перекладень грає співавторська з композиторами та попередніми транскрипторами творча робота акордеоніста-виконавця. На цю діяльність впливають багато факторів, серед яких: загальномузична освіченість автора аранжувань та перекладень у академічному репертуарі класичних, романтичних та творів інших стилістичних культурно-мистецьких спрямувань; віртуозна художньо-технічна виконавська спроможність аранжувальника-перекладача; глибоке знання технічних можливостей акордеона як музичного інструмента; професійна компетентність й значний досвід у виборі специфічних засобів музичної виразності та їх широке застосування у власних співтворчих проєктах; наявність багатого темброво-гармонічного та музично-слухового уявлення, проявленої творчої фантазії акордеоніста-виконавця.

- Всі твори, що були обрані автором представленого творчого проєкту, стали оригінальним матеріалом для співтворчості аранжувальника та перекладача для акордеона з композитором. Тож, жанрові особливості в романтично-стильовій концепції різних композиторів (Концерт, Варіації, Танець, Марш) відіграють особливу творчу роль у їх композиторській фантазії автора творчого проєкту, розкривають різні його історико-культурні та художньо-образні задуми. Спираючись на ці жанри аранжувальники та перекладачі розкривають власні жанрово-стилістичні вподобання та спрямовують їх розуміння своїм слухачам та співтворчим продовжувачам. Так результатом співавторського процесу аранжування та перекладення стають унікальні продукти музичної активності виконавця-акордеоніста.

Представлена творча робота не може вирішити всі проблеми аранжування та перекладення виконавцями-акордеоністами. Наступні творчі роботи стосовно академічних творів можна доповнити у майбутніх дослідженнях за рахунок представлення цікавих творів різних жанрів композиторів-класиків, написаних для інших музичних інструментів, та

презентувати інші варіанти творчих проектів у контексті сучасного виконавства.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Альзубейді Альгейс. Історико-теоретичні основи музично-композиторської творчості: історіографія і реальність // Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П Драгоманова. Серія 16. Творча особистість вчителя: проблеми теорії і практики: зб. наук. праць /Ред. кол. Н.В. Гузій (відпов. ред.) та ін. Вип. 28(38). Київ: Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова, 2017. С. 66-70.
2. Альзубейді Альгейс. Формування навичок музично-композиторської творчості у майбутніх учителів музики. Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології : наук. журнал / голов. ред. А.А. Сбруєва. Суми : Вид-во СумДПУ імені А.С. Макаренка, 2017. № 2 (66). 344 с. С. 11-20. <https://doi.10.24139/2312-5993/2017.02/011-020>
3. Андрейко О.І. Виконавська культура скрипаля: теорія та методика формування: монографія. Львів: Галицька видавнича спілка, 2013. 298 с.
4. Андрійчук П. О. Використання народних інструментів у сучасній українській музичній культурі // Молодий вчений, 2017. № 7 (47). С. 59-62.
5. Апатський В. Теорія виконавства і методика навчання гри на духових інструментах. К., 1994; Віхи історії духового виконавства в Україні // Музичне виконавство. К., 1999. Вип. 1.
6. Апатський В. Основні праці. Деякі проблеми сучасного виконавства на духових інструментах // УМ. 1969. Вип. 4.
7. Бензюк О. О., Душний А. І., Заєць В. М. Методологічні засади формування української народно-інструментальної виконавської школи // Актуальні питання гуманітарних наук: зб. ст. / Дрогобицький держ.

- пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 48. Т. 1. С. 51–57.
8. Бовканюк П., Дудай М. (2022). Художній переклад у музиці як фактор академізації народних інструментів. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 3-15.
 9. Бондарчук В.О. Історія народно-інструментального виконавства в Україні: навч. Посіб. / до 100-річчя Нац муз акадпем Укр імені п.і.Ч. Київ : НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2013. 193 с.
 10. Борисенко М. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю / М. Борисенко : автореф. дис. ... канд. мистецтв. Х. : ХДУМ, 2005. 17 с
 11. Брилін Е. Б. Формування навичок композиторської творчості у студентів музично-педагогічних факультетів : автореф. дис... канд. пед. наук : 13.00.02 / Е. Б. Брилін ; Київ. нац. ун-т культури і мистец. – К., 2002. – 19 с.
 12. Воевідко Л.М. Українські музично-виконавські традиції : навч. посібник. Кам'янець-Подільський: ФОП Сисин Я.І. 2013. – 148 с.
 13. Гафич М.Я. Сучасна акордеонна практика Франції та Італії у контексті класичної традиції виконання // Актуальні питання гуманітарних наук : зб. ст. / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич : Гельветика, 2023. Вип. 70. Т. 1. С. 83-91.
 14. Гофман Ернст Теодор Амадей. Золотий горнець. Вибрані твори / переклад з нім. С. Сакидон та ін. Київ : Дніпро, 1968. 304 с.
 15. Давидов М. А. Виконавське музикознавство: енциклопедичний довідник. – Луцьк : ВАТ «Волинська обласна друкарня», 2010. 400 с.
 16. Давидов М. Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна. К. : Музична Україна, 1977. 120 с.
 17. Давидов М. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. посіб. для вищих муз. навч. закладів. К. : Музична

- Україна, 1997. 240 с.
18. Давидов М.А. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): [монографія]. КНМА ім. П.І. Чайковського. 2005. 420 с.
 19. Дмитрук І. І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» . Львів, 2009. 19 с.
 20. Дорохін В.Г. Методологічні засади виконавської організації музичної тканини на баяні (акордеоні) : навч. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. ГОГОля. 2013. 86 с.
 21. Душний А.І. Наукові пріоритети баянно-акордеонного мистецтва в контексті української академічної школи гри на народних інструментах // Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки: зб. наук. праць / Ін-т проблем суч. мистец. НАМ України. Київ. 2015. Вип. 7(18). С. 75-82.
 22. Енциклопедія сучасної України. URL : <https://esu.com.ua/article>
 23. Жайворонок Н. Музичне виконавство як феномен музичної культури: автореф. дис. канд. мистецтвознавства. К.: 2007, С. 14-16.
 24. Жанр. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 слів і словосполучень / ред. рада Л. І. Шевченко (ред.) та ін. Київ : Арій, 2008. С. 247.
 25. Жарков О. Художній переклад у музиці: проблеми і рішення: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 1994. 18 с.
 26. Загайкевич А. Українська електронна музика : практика дослідження // Музика в інформаційному суспільстві : зб. наук. стат. / [упорядник І. Б. Пясковський]. К., 2008. С. 39–62.
 27. Іванов Є.О. Акордеонно-Баянне мистецтво України. Музичне

- виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. К., 1999. Вип.1. С. 25-37.
- 28.Кашкадамова Н.Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано) XIV–XVIII ст. [Текст] : навч. посібник. для студ. музичних вузів. Тернопіль: СМП «Астон», 1998. 299 с.
- 29.Кашкадамова, Н. Фортепіанне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.
- 30.Князев В.Ф. Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста : навч.- метод. посіб. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2011. 216 с.
- 31.Коновалова І. Жанр обробки як явище художньої інтерпретації в музиці // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. пр. вузів худож.- буд. профілю України і Росії. Х. : ХДАДМ, 2003/2004. № 5/6, 3/4. С. 48-51.
- 32.Коновалова І. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів XIX–XX ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17. 00.01. Х., 2007. 314 с.
- 33.Котляревська О. Варіативний потенціал музичного твору: Культурологічний аспект інтепретування : дис. ... канд. мистецтвознавства, 1996.
- 34.Кравчук В.А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. Науковий вісник Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової. Музичне мистецтво і культура. 2023, вип. 37. С. 293-305 URL: <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2023-37-21>
- 35.Кравчук В.А. Жанрово-стильове спрямування перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоністів. Fine art and Culture Studies. Видавничий дім

«Гельветика», Вип. 6. 2024, С. 39-44. URL : <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-6>

36. Крицький В. Формування уміння художньої інтерпретації студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти : дис. ... канд. пед. наук. К., 1999.
37. Лисіна Н.І. Виконавська діяльність Людвіга ван Бетховена в контексті розвитку фортепіанного мистецтва початку ХІХ століття. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць. Вип. 3(8). К. : НПУ, 2006. 144 с. С. 122-125.
38. Лисіна Н.І., Тітович В.І. Клавірна музика Ренесансу і Бароко: видатні європейські музиканти. Історичні, теоретичні та методичні аспекти: [монографія]. К. : УДУ ім. Михайла Драгоманова, 2023. 496 с.
39. Ма Сіньюань, Н. Гуральник. Емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти: історико-методологічні та теоретико-методичні аспекти формування у процесі фортепіанної підготовки. Київ : ФОП Цьома С.П., 2023. 210 с.
40. Марченко В.В. Еволюція акордеонного мистецтва : історичний аспект // Культура і сучасність : альманах / Нац. академія керівних кадрів культури і мистецтв. № 2. Київ : Міленіум, 2014. С. 142-147.
41. Марченко В.В. Історико-культурні виміри еволюції акордеонного мистецтва в Україні (друга половина ХХ–початок ХХІ ст.) : дис. канд. мистецтвознавства (д-ра філос.) : 26.00.01 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 211 с.
42. Марченко В.В. Утвердження статусу акордеона як професійного інструмента у сольному й ансамблево-оркестровому виконавстві у 1950-1970-их рр. // Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку: зб. наук. праць. Рівне : РДГУ, 2015. Вип. 21. С.43-48.

- 43.Микитюк О. Становлення та розвиток акордеонно-баянної освіти Буковини у другій половині хх – на початку ххі століття» у міжвузівському збірнику наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка «Актуальні питання гуманітарних наук» (2021. – Вип. 38. Том 2. – с. 72 -78).
- 44.Микитюк О. Початкова освіта у сфері акордеонно-баянного мистецтва Буковини: історія та перспективи» (Слобожанські мистецькі студії, випуск 2 (05), 2024).
- 45.Микитюк О. Методика виховання творчого потенціалу акордеоніста (баяніста) в педагогічній діяльності Семена Козлова» (Fine Art and Culture Studies, 3, 43–49).
- 46.Микитюк О. Етнокультурні та фольклорні впливи на розвиток акордеонно-баянного мистецтва Буковини» («KELM (Knowledge, Education, Law, Management)» № 7(67), 2024)
- 47.Мозгальова Н.Г. Теорія та методика інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музики: Монографія. Вінниця: ТОВ «Меркьюрі-Поділля», 2011, 488 с.
- 48.Москаленко В. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу): Дослідження . К. : Вид-во Київської державної консерваторії, 1996.
- 49.Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.
- 50.Мотузок Д.Ф. Історія та сучасність класу акордеона Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського //Виконавське музикознавство академічного народно-інструментального мистецтва України : матеріали Всеукр. Наук.-практ. конф. Ніжин : ПП Лисенко

ММ., 2015. С. 241-220.

51. Освітній інтернет-навігатор. Науково-методичний інтернет-журнал. Сучасне аранжування класичних творів. URL : <https://oin.in.ua/aranzhuvannya-klasychnyh-tvoriv>
52. Плющенко М. Темброво-фактурна специфіка транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця ХХ–початку ХХІ століття : дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2021. 290 с.
53. Полатайко О.М. Художня інтерпретація як теоретична основа педагогічного аналізу твору мистецтва. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти : Збірник наукових праць. Вип. 3(8). К. : НПУ, 2006. 144 с. С. 23-27.
54. Пясковський І.Б. (1989). До проблеми історико-стильової еволюції музичного мислення. Музичне мислення: сутність, категорії, аспекти дослідження: зб. ст. Київ : Музична Україна, 141–152.
55. Радко Ю. І. Стильова еволюція жанру баянної сонати у східнослов'янському інструментальному мистецтві другої половини ХХ – початку ХХІ століть. – Львів, 2019. – 22 с.
56. Романтизм. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 слів і словосполучень / ред. рада Л. І. Шевченко (ред.) та ін. Київ : Арій, 2008. С. 538.
57. Семешко А.А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ=ХХІ століть [довідник]. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2009. 244 с.
58. Скобун А., Завалко К. Значення перекладень та транскрипцій у вдосконаленні виконавської майстерності акордеоністів – майбутніх учителів музики. Проблеми сучасної мистецької освіти : Матер. Звітно-наукової конференції студентів факультетів мистецтв імені Анатолія Авдієвського. К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова . 2017. 436 с.

Вип. 11. С. 302-308.

59. Спеціальний клас акордеона. Програма для музичних вузів з фаху «Народні інструменти» [укладач Є. Черказова]. Київ: РМКНЗ, 1995. 88 с.
60. Сташевський А.Я. Сучасна українська музика для баяна : виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія. Луганськ: Янтар, 2013. 466 с.
61. Стиль. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 слів і словосполучень / ред. рада Л. І. Шевченко (ред.) та ін. Київ : Арій, 2008. С. 578.
62. Сунь І Нін, Падалка Г. Підготовка майбутніх учителів музики до адаптованого перекладення оперно-симфонічних творів. Проблеми сучасної мистецької освіти : Матер. Звітної-наукової конференції студентів факультетів мистецтв імені Анатолія Авдієвського. К. : Вид-во НПУ імені М.П. Драгоманова . 2017. 436 с. Вип. 11. С. 143-146.
63. Схаб Н.Р. Методика навчання гри на інструменті (баян-акордеон) : навч.-метод. посіб. Терноп. мистец. фаховий коледж ім. С. Крушельницької. Тернопіль : Шпак В.Б., 2021. 323 с.
64. Термінологічний словник з культурології /авт.-уклад. Н.Ю.Больша, Н.І. Єфімчук. К.: МАУП, 2004, 144 с.
65. Тимофєєв В. Український радянський фортепіанний концерт. К., 1972;
66. Транскрипція. Словопедія. Музичні терміни. URL: <http://slovopedia.org.ua/58/53410/388179.html>
67. Тучинська, Т. (2015). Про науковий метод І.Б. Пясковського. Київське музикознавство. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології, 51, 62-78.
68. Черепанін М.В. Естрадний олімп акордеона : монографія. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2008. 256 с.

69. Черказова Є.І. Академічний репертуар акордеоніста : навч. посіб. Вип. 1. Твори європейських композиторів, Київ: Методичний кабінет Міністерства культури і мистецтв України, 2004. 88 с.
70. Черноіваненко А. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса: Видавничий Дім «Гельветика», 2021. 704 с.
71. Швейцер, 1988 с.65
72. Шевченко Л. Академічний. Академізм. Академія, Академік. Академіст. Новий словник іншомовних слів. 2008, с. 25.
73. Шевченко Л. І. (ред.) (2008). Жанр. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 сл. і словосполучень (с. 247). Київ: Арій.
74. Шевченко Л. І. (ред.) (2008). Імпровізація. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 сл. і словосполучень (с. 258). Київ: Арій.
75. Шевченко Л. І. (ред.) (2008). Інтерпретація. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 сл. і словосполучень (с. 267). Київ: Арій.
76. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. с. 368.
77. Щолокова О.П. (2005). Сутність і термінологічна характеристика інтерпретаційного процесу в умовах художньо-педагогічної діяльності. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М.П. Драгоманова. Серія 14. Теорія і методика мистецької освіти, 2(7), 9-14.
78. Юсипей Р. Вільний злет. Кілька штрихів до портрета акордеоністки Євгенії Черказової // Давидов М. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа): підручник. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2005. С. 317-320.
79. Юцевич, Ю.Є. (2003). Транскрипція. Музика. Словник-довідник. Тернопіль: Навчальна книга – Богдан. 352 с.

80. Яницький Т. Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2020. 20 с.
81. Billard F., Roussin D. Histoires de l'Accordeon. Castelnau-le-Lez: Climats editions; Lyon:CNSMD, 2011. 115 p.
82. Carl Ferdinand Pohl: Fux, Johann Joseph// Allgemeine Deutsche Biographie (ADB). — Bd. 8. — Leipzig: Duncker & Humblot, 1878. — P. 272—275.
83. Coupe M. Confederation Internationale des Accordeonistes. URL : http://www.accordions.com/cia/champ_snc.php
84. Kirkman A. The cultural life of the early polyphonic Mass: medieval context to modern revival. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, P.27-28
85. Monichon P.L. Accordeon. Lausanne: Van de Velde-Payot. 1985. 144 p.
86. Smits van Waesberghe J.M. Guido of Arezzo and musical improvisation // Musica Disciplina V (1951), pp. 55–63.