

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
імені І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України

**«ДУМКА» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО В ТРАНСКРИПЦІЇ ДЛЯ БАЯНА:
ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ І ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота
КОПАЙГОРОДСЬКОГО Василя Володимировича

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства, професор
А. Я. Сташевський

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання на відповідне джерело



/ В. В. Копайгородський/

Харків – 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ.....	8
1.1 Теоретичні основи жанру транскрипції в інструментальному виконавстві.....	8
1.2 Транскрипції і перекладення в баянному мистецтві: творчі принципи та художнє значення.....	14
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. БАЯННА ВЕРСІЯ «ДУМКИ» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ.....	26
2.1 «Думка» П. І. Чайковського в контексті його фортепіанної творчості: аспекти стилістики.....	26
2.2 «Думка» П. І. Чайковського: порівняльна характеристика оригіналу і баянної транскрипції (Ю. Шишкіна).....	29
2.3 Виконавські інтерпретації баянної версії «Думки» П. І. Чайковського крізь призму порівняльного аналізу.....	38
Висновки до Розділу 2.....	41
ВИСНОВКИ	43
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	46

ВСТУП

Актуальність теми. Як відомо, творчій процес створення перекладень і транскрипцій для баяна творів світової класики є невід’ємним від самого розвитку баянно-акордеонного інструменталізму, супроводжує його протягом усієї еволюції і сягає глибокої генези цього виду інструментальної культури. З появою перших професійно створених перекладень для багатотембрового готово-виборного баяна і акордеона розпочався етап розвитку жанру віртуозної баянної транскрипції, що не лише позначився на якісній динаміці баянного репертуару, а відзначив і зворотній процес, що безпосередньо вплинув на еволюцію цього виду інструментального мистецтва як в технічному, так і музично-естетичному плані. Широкі художні можливості нового типу інструменту (багатотембрового, готово-виборного) дозволяють створювати і виконувати транскрипції і перекладення найкращих зразків світової класики від сольних інструментальних п’єс (для органу, фортепіано, скрипки та ін.) й до великих симфонічних творів.

На певному етапі розвитку саме транскрипції класичних творів зіграли роль «провідника» в становленні академічного баянно-виконавського мистецтва від народно-побутового (з домінуючою роллю акомпанементу) й до самодостатнього професійно-концертного. Це доведено в багатьох дослідженнях таких авторів, як М. Імханіцький, А. Семешко, І. Снедков, А. Міщенко, А. Назаренко, А. Сташевський та інші. Але при всій розвиненості теоретичних знань про жанр транскрипції для баяна та акордеона сьогодні зберігається актуальність подальшої розробки цього питання.

У числі основних проблем, що виникають при створенні транскрипцій для баяна та акордеона, виявляється наявна відмінність технічних прийомів і тембральних ресурсів між такими інструментами, як фортепіано і баян (акордеон), що особливо характерно простежується у творчості провідних концертуючих баяністів, репертуар яких вміщує зразки цього жанру. Серед

таких музикантів виділяється баяніст-віртуоз і майстер транскрипцій для баяна Ю. Шишкін, який створює і виконує транскрипції віртуозної фортепіанної музики концертного плану, зокрема, п'єси видатного класика П. І. Чайковського. Джерелознавчий аналіз у галузі баянної транскрипції засвідчує недостатню кількість звернень до проблеми баянних транскрибувань музики П. Чайковського, що збільшує її актуальність та обумовлює необхідність розгляду цього питання в даній роботі.

Таким чином, актуальність даної магістерської роботи визначається наступними чинниками:

- значення розвитку жанру транскрипції як «двигуна» баянного виконавського мистецтва та баянного репертуару зокрема;
- поповненням репертуару баяніста-виконавця транскрипціями п'єс найрізноманітнішої музики, й особливо творами композиторів-класиків;
- розвитком технічних можливостей в баянно-транскрипційному жанрі на прикладі творів, що відрізняються вищим ступенем технічної складності;
- недостатньою вивченістю баянних можливостей при втіленні фортепіанної фактури в баянних транскрипціях, зокрема в концертній п'єсі «Думка» П. І. Чайковського.

Мета дослідження – виявити особливості транскрибування і виконавських інтерпретацій баянної версії «Думки» П. І. Чайковського через порівняльний аналіз музичних текстів (оригіналу і транскрипції) і виконавських рішень твору. Дана мета підводить до вирішення наступних завдань:

- узагальнити теоретичні засади жанру транскрипції у музично-інструментальному виконавстві;
- охарактеризувати жанр транскрипції і його місце в сучасному баянному репертуарі, окреслити основні принципи транскрибування у баянному мистецтві;

- розглянути особливості стилістики фортепіанної творчості П. І. Чайковського та місце в ній п'єси «Думка»;
- здійснити порівняльний аналіз фортепіанного оригіналу п'єси «Думка» П. І. Чайковського та її баянної версії (в редакції Ю. Шишкіна);
- здійснити порівняльний аналіз виконавських інтерпретацій баянної версії «Думки» П. І. Чайковського у виконанні А. Салахова та Ю. Сідорова;

Об'єктом дослідження виступає жанр баянної транскрипції.

Предметом дослідження виступають особливості творчої (процес транскрибування) і виконавської реалізації баянної версії «Думки» П. І. Чайковського.

Матеріалом дослідження послужили нотний текст і аудіозаписи п'єси «Думка» П. І. Чайковського (баянна транскрипція Ю. Шишкіна і фортепіанний оригінал), а також аудіозаписи виконавських інтерпретацій цієї п'єси у виконанні баяністів Айдара Салахова [58; 59] і Юрія Сідорова [46].

Методи дослідження являють собою сукупність загальнонаукових та спеціальних (музикознавчих) підходів і методів щодо досліджуваного явища, серед них:

- історичний, що дозволяє виявити генетичні передумови створення баянних перекладень фортепіанної музики і розвитку жанру інструментальної транскрипції;
- дедуктивний, що визначає спрямованість дослідження від загального (теорія жанру транскрипції) до особливого (баянної транскрипції) і конкретного (баянна версія фортепіанної п'єси П. І. Чайковського «Думка»);
- компаративний, застосований для порівняльних характеристик фортепіанної і баянної версій п'єси «Думка» П. І. Чайковського, а також для зіставлення виконавських інтерпретацій цього твору;
- методи жанрового і стильового аналізу, необхідні для визначення композиційних і драматургічних особливостей досліджуваного твору, а також стилістичних чинників фортепіанної творчості П. І. Чайковського;

– метод фактурного аналізу, за допомогою якого виявляється схожість і відмінність фактурної організації оригіналу і баянної версії досліджуваного твору;

– метод виконавської аналізу, спрямований на виявлення специфіки баянно-інструментального ресурсу та виконавсько-інтерпретаційних особливостей п'єси «Думка» П. І Чайковського реалізованих баяністами А. Салаховим і Ю. Сідоровим.

Теоретичною базою роботи стали праці за такими наступною проблематикою:

– з теорії жанру і стилю в музиці (зокрема з жанру транскрипції), музичної форми, музичної інтерпретації (М. Арановський [5], Б. Асаф 'єв [6], М. Борисенко [12], Д. Голдобин [15], Є. Гуренко [16], Г. Ігнатченко [25], Л. Мазель [19], В. Москаленко [36], Е. Назайкинський [39; 40], І. Тукова [54], В. Холопова [56], В. Цуккерман [57], Л. Шаповалова [62]);

– теорії та історії баянного мистецтва, персоналії автора оригіналу та баянних версій аналізованих творів (А. Агажанов [1], А. Басурманов[8; 9], Л. Бендерський [11], А. Гатауллін [13], М. Давидов [18], Ю. Дяченко [20], Б. Єгоров [22], В. Зав'ялов [23], М. Імханицькій [26], Ф. Ліпс [32; 33], А. Мірек [35]).

Наукова новизна отриманих результатів в даній роботі полягає в тому, що:

– вперше баянна версія фортепіанної п'єси «Думка» П. І. Чайковського стала предметом наукового дослідження;

– вперше висвітлено творчій процес транскрибування «Думки» П. І. Чайковського через порівняльний аналіз оригіналу і баянної версії;

– вперше висвітлено особливості художньої інтерпретації «Думки» П. І. Чайковського у різних варіантах виконавського прочитання на баяні через їх порівняння.

Практичне значення отриманих результатів. Дана робота може бути використана в подальших дослідженнях транскрипційного жанру в баянному мистецтві на прикладі інших творів. Робота може також послужити теоретичною підмогою для виконавців, які звертаються до проаналізованої транскрипції фортепіанної п'єси «Думка» П. І. Чайковського. Матеріал роботи може бути використаний і в навчальному процесі баяністів і акордеоністів (курси «Спецінструменту», «Теорії та історії виконавства на народних інструментах», «Аналіз музичних творів» тощо).

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, двох Розділів, п'ятих підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи становить – 52 сторінки; з них основного тексту – 37 сторінок. Список використаних джерел включає – 65 позицій.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ТРАНСКРИПЦІЇ В БАЯННОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1 Теоретичні основи жанру транскрипції в інструментальному виконавстві

Жанр транскрипцій, як і інші музичні жанри відображає «об'єктивний» бік історичної практики музикування і проявляється через стильову систему, в основі якої міститься принцип «суб'єктивного».

Жанр в музиці містить в собі типове, розкривається в ньому як у своєрідній «матриці» музично-художніх явищ (за визначенням Є. Назайкінського [40]), на двох рівнях – функційному і семантико-композиційному (з класифікації І. Тукової [54, с. 5– 6]).

Сам термін «транскрипція» походить від латинського transcription – буквально, «переписування». У довідкових виданнях цей термін має на увазі «перекладення матеріалу або вільна переробка».

Ціла низка словників пропонує своє тлумачення «перекладення» та «транскрипції». Так, у словнику А. Євгенєвої під транскрипцією розуміється «<...> перекладення музичного твору для виконання іншим інструментом <...> чи його вільна віртуозна обробка <...>» [51, С.398]. «Перекладення» вона визначає як «<...> перекладений у іншій формі музичний твір <...>» [51, С. 75].

Г. Келдиш визначає транскрипцію ідентично до «перекладення» [64, С.273]. Також, при зверненні до визначення терміну «перекладення» він «переадресує» до поняття аранжування, під яким мається на увазі

«<...> перекладення (адаптація) музичного твору, написане для іншого інструменту <...> для виконання на іншому інструменті <...>» [там само, С.12].

В свою чергу, Ю. Юцевич визначає транскрипцію як «<...> перекладення музичного твору, його аранжування <...>, вільна обробка <...>» [65, С.187]. Так ми можемо зробити висновок, що поняття обробка, аранжування, адаптація, перекладення та транскрипція тотожні. Таким чином, не дивлячись на те, яке найменування (чи ремарки) своїм працям дають автори баянної версії, зміст залишається незмінним – перекладення музичного твору для виконання на іншому інструменті.

У виконавській музиці, починаючи з епохи пізнього Ренесансу, транскрипції були одним з провідних жанрів, який охоплював різні боки музичної практики – як професійного, так і аматорського музикування. Головним аспектом було співвідношення видових стилів. У теорії музичного стилю це розуміється як «стиль будь-якого виду музики» [56, с 223]. В. Холопова, запропонувавши таке формулювання, виділяє три основні стилі: фортепіанний, мелодичний, гармонічний. Це дозволяє визначити видовий стиль, що відноситься до способу виконання музичного матеріалу.

Розквіт транскрипції почався з XVIII століття. Так, як свідчить Н. Іванчей, у Франції на межі XVIII–XIX століття вийшли перекладення для клавесину чи фортепіано фрагментів опер [24, С. 22]. У XVIII–XIX столітті у Росії стали з'являтися варіації на теми народних пісень та їх обробки, які були популярні у домашньому та світському музикуванні [там само, С. 29]. Пізніше, велику роль зіграли фортепіанні адаптації Ф. Ліста, після яких формується жанр транскрипцій. Пізніше цю тенденцію підхопив Л. Годовський, Е. Денисов, С. Рахманінов, К. Сен-Санс, О. Щетинський та інші.

Наявність в системі видового стилю інструментальної складової дозволяє говорити про співвідношення окремих видових стилів в жанрі транскрипції. Зокрема, фортепіанний стиль, про який уточнює В. Холопова взаємодіє з баянним, гітарним і навіть скрипковим (на прикладі фортепіанної версії

Ф. Ліста каприсів Н. Паганіні), на цій основі виростає співвідношення «образів» інструментів як носіїв художньої концепції музичного матеріалу. Термін «образ інструменту» запропонував музикознавець Л. Геккель [14], який позначає комплекс органологічних властивостей інструменту в єдності змістовних і формальних сторін застосування у музичному матеріалі.

Органологічний «ресурс» різного типу інструментів включає в себе широкий спектр його «образу-стилю», що впливає із завдань органології, на думку Є. Назайкинського «полягає перш за все у повній, всебічній характеристиці музичних інструментів разом з голосами і в порівнянні з ними. Серед них можна виділити такі проблеми і завдання як: музично-теоретичні, естетико-філософські, акустичні та технологічні, які пов'язані з безпосереднім виготовленням інструментів, а також з технікою оркестровки і виконанням музики» [38, с. 85].

Транскрибування включає в себе також і перекладення музики, яку створили для одних інструментів на музику, призначену для зовсім інших інструментів. Оскільки вокальна музика почала розвиватися раніше інструментальної, слід врахувати, що спочатку перекладання служили «перекладу» вокальної музики на інструментальну.

На початку становлення жанру сольні варіанти транскрипцій призначалися для інструментів універсального типу, до якого відноситься і цікавий для нас баян. В цілому транскрипції для баяна природно «вписуються» у розвиток музичного інструментарію, всередині системи якого діє діалектика специфіки і універсалізму інструментів. Є. Назайкинський з цього приводу зазначає, що «... розширення діапазону художніх можливостей інструменту йде двома шляхами:

- перший шлях – це пошуки нових незвичайних прийомів <...> і детальна розробка специфічних для інструменту властивостей.
- другий шлях – універсалізація через поглиблення специфіки і її «подолання» [38, с 91].

Жанр транскрипції як вид музичної творчості потрібно розглядати в декількох ракурсах – композиторському та виконавському. Якщо говорити про найбільш раннє зародження жанру, звичайно транскрипція є жанром виконавською, це також зафіксовано у різних назвах їх зразків, головними з яких є «перекладення» і «транскрипція». Вивчивши дисертацію М. Борисенко [12] стає зрозуміло, що відмінності між цими підвидами транскрипційного жанру можуть бути сформульовані на основі загального визначення транскрипції. Для повного розуміння жанру транскрипції доцільно навести визначення М. Борисенко в його повному вигляді: «транскрипція як результат композиторської інтерпретації є окремим синтетичним жанром, який реалізує принципову можливість внесення в оригінал певних композиційно-семантичних змін, характер яких обумовлений стилем нового учасника-інтерпретатора» [12, с.6].

Транскрипція включає в себе багато окремих видів, головні з яких:

- 1) перекладення – найменш складний варіант транскрибування, який спрямований на адаптацію оригіналу до іншого інструменту або складу;
- 2) обробки – вони працюють за таким принципом, що і перекладання, але можуть містити «вставки» нового учасника в тексті;
- 3) попури – найчастіше це вільне запозичення різних тем або фрагментів з творів одного або різних авторів, об'єднаних під загальною ідеєю (наприклад, «сюїта-попури на теми військових пісень А. А. Тимошенко»);
- 4) парафрази – тут принцип такий, що береться одна або декілька тем з оригіналу і обробляється в віртуозному дусі, часто ці теми виступають в нових співвідношеннях іншому з одним (наприклад, три парафрази на швейцарські мелодії в «Альбомі мандрівника» Ф. Ліста).

У виконавській практиці є два головні завдання транскриптора:

- 1) збереження фактури оригінального тексту в новій інтерпретації з максимальною точністю;

2) показ на основі головного матеріалу основних переваг свого інструменту і автентичного виконавського стилю.

З цього приводу Л. Шаповалова виділяє таку категорію як «виконавський стиль». Вона акцентує увагу на тому, що «виконавський стиль» мають репродуктивну природу і знаходять своє вираження через пам'ять, увагу і волю [62, с. 555].

Технічна сторона транскрипторського мистецтва змінювалася разом з розвитком інструменталізму. Цим обумовлений історичний ракурс дослідження вченими транскрипторської творчості. Велика частина робіт висвітлює етапи розвитку західноєвропейського інструменталізму.

Транскріпціологія як самостійний жанр музичної творчості характерний для епохи пізнього романтизму. У цей час виникає потреба в переосмисленні створеної музики і додання їй нових смислів і почуттів. Через транскрипцію, зразки якої яскраво представлені в музиці Ф. Ліста, музичне мистецтво проникало в нове, полістилістична напрямок, хоча листовської «ремінісценції» ще не були вирішені в цій техніці.

Ф. Ліст показав принципово інший підхід до жанру транскрипції. З одного боку, він порвав з манерою салонних піаністів першої половини XIX століття заповнювати транскрипції беззмистовними пасажами, що не мають відношення до музики твори і призначеними продемонструвати віртуозні гідності виконавця; з іншого боку, він відійшов від надмірно буквального відтворення тексту оригіналу, вважаючи за можливе і необхідне компенсувати неминучу при перекладенні втрату деяких сторін художнього цілого іншими засобами, наданими новим інструментом.

Деякі сучасні дослідники, зокрема О. Скопцова також розглядають транскрипцію як різновид виконавської інтерпретації, аргументуючи це тим, що письмовій фіксації перекладення передують інтерпретація, яка «включає в себе скрупульозне, глибинне осмислення образу, вивчення особистості композитора, витоків та стильових ознак його творчості,

деталей, які не фіксуються в нотному тексті, адже нотні знаки – це лише символи глибинного потоку переживань, настроїв, ідей; вивчення тексту оригіналу з усіма внутрішніми функційними нюансами, без яких неможлива органічна і гармонічна цілісність твору; визначення рухливих засобів виразності даного твору – пристосування до нового інструмента (в нашому випадку готово-виборний багато тембровий баян), тобто, інтерпретація включає в себе опанування всіх доступних матеріалів та їх когнитативну обробку (в сфері мислення)» [50, с. 684]. З цієї точки зору, рукописна або друкована версія виступає лише частковою фіксацією всього цього складного процесу.

1.2 Транскрипції і перекладення в баянному мистецтві: творчі принципи та художнє значення.

Говорячи про транскрипції і перекладення в баянно-виконавському мистецтві, слід позначити роль сучасного готово-виборного багатотембрового баяна. Оскільки різноманітна музика має на увазі велику кількість різних тембрів, типів фактури і т.п.. Це змусило баянне виконавство еволюціонувати від народного, з цільної акомпануючою функцією, до концертного високохудожнього рівня.

Баян і акордеон вийшли на шлях транскрибування в період, коли потребою стало створення нового віртуозного матеріалу для інструментів готово-виборного типу. Перші професійні спроби транскрипцій і перекладень з'явилися у творчості баяніста-віртуоза Юрія Казакова в 40-их роках минулого століття. Найбільш відомі з них стали перекладання Токати і фуґи ре-мінор І. С. Баха і «Політ джмеля» з опери «Казка про царя Салтана» М. А. Римського-Корсакова для готово-виборного багатотембрового баяна. У цих п'єсах вперше були застосовані нові тембральні і динамічні можливості баяна.

Композиторські транскрипції слід відрізнити від виконавських перекладень, хоча вони й мають багато спільного, так як їм притаманні риси оброблювальні музичних жанрів. Слід виділити ці риси:

- перекладення є різновидом транскрипції (головним завданням авторів є максимальне збереження оригінального матеріалу при перекладенні його на новий інструмент, при досягненні цієї мети слід виходити з технічних, динамічних, тембральних і штрихових можливостей нового інструменту);
- перекладення найчастіше є суто «виконавською» жанром, і цим принципово відрізняється від «двохавторських» транскрипцій (це пов'язано з тим, що в фактурі перекладень мають місце бути зміни лише адаптаційного

порядку, це пов'язано суто з можливостями того інструменту, для якого воно призначається);

– головну мету перекладень можна визначити як «репертуарну», що означає прагнення авторів таких перекладень включити його твори в свій концертний репертуар, і таким чином продемонструвати нову версію виконання цього твору.

Як вже було зазначено раніше, перекладання, транскрипції, аранжування та обробки фортепіанної музики стали можливі в баянному мистецтві лише при створенні високотехнічного інструменту. Готово-виборні баяни фірми «Юпітер» є вершиною технічних можливостей інструменту. Вони володіють спеціальними регістрами для зміни тембру звучання, які розширили репертуар баяніста-виконавця транскрипціями і перекладання різноманітного музичного матеріалу – від симфонічної до камерно-інструментальної музики.

Варто зазначити, що поява таких транскрипцій (перекладень, обробок, аранжувань) зіграла позитивну роль в становленні і вдосконаленні концертно-виконавської творчості баяніста. Так з цього приводу висловився М.Імханицькій: «Вдалі аранжування музичної класики не зменшували необхідності появи спеціально високохудожньої музики для баяна та акордеона. Бо лише вона, як ставало все ясніше багатьом музикантам, змогла б повною мірою розкрити самобутню мистецьку «особистість» інструменту» [52, с.264]. На думку А. Сташевського перекладання були: «... свідченням переводу цього мистецтва на академічні «рейки» [52, с.15].

Поступово проглядається звернення композиторів-баяністів та виконавців-баяністів до віртуозних жанрів фортепіанної музики – віртуозним концертним п'єсами, етюдів вищої майстерності. З цього приводу зазначено в статті В. Султанбеєва: «якщо простежити за етапами становлення баянних і акордеон транскрипцій-перекладень, то вони в цілому збігаються з загальними віхами в становленні баянного мистецтва ХХ століття» [53, с.201].

В руках віртуоза-баяніста, який володіє досконало своїм інструментом, а також основами композиторської майстерності, п'єси, написані для фортепіано, скрипки або інших інструментів в транскрипціях для баяна стають самостійними концертно-віртуозними п'єсами, де баян представлений як сольний інструмент. Варто відзначити, що можливості баяна дозволяють як би імітувати як плавність ведення смичка, так і «прорізають» стакатні ноти мідних духових.

В основному транскрипції для баяна групуються навколо трьох основних жанрово-стилістичних різновидів:

- 1) транскрипції, створені на основі класичного і романтичного музичного матеріалу, створеного в жанрі концертної п'єси або оркестрової поеми;
- 2) транскрипції, створені на основі сольних інструментів епохи бароко, таких як клавір, орган, скрипка і т. д.;
- 3) транскрипції, в основі яких лежать варіації на популярні пісенні, танцювальні або джазові теми, де основним є не точна передача музичного матеріалу, а варіаційний розвиток однієї або кількох тем із загального матеріалу.

Оскільки становлення концертного баяна доводиться на період, коли всі класичні інструменти вже давно обзавелися багаторічними виконавськими школами і великою кількістю оригінального репертуару, транскрипції для баяна служать популяризацією цього інструменту в загальному музично-виконавському середовищі. Потроху формується основний класичний матеріал, який найбільш зручний і виправданий при транскрипції для баяна. Такий репертуар можна образно позначити поняттям «популярна класика».

В академічному баянному мистецтві як і раніше велика роль транскрипційного жанру. Найчастіше композитори-баяністи і виконавці-баяністи використовують його в двох різних цілях:

- 1) для розширення як особистого, так і загального виконавського репертуару;
- 2) для вирішення навчально-методичних завдань в практиці баянної освіти.

Це означає, що баянні транскрипції є найчастіше оброблювальні жанром і рідко претендують на композиторське «двохавторство». Вони створюються на основі максимального збереження тексту оригіналу, а матеріалом для них найчастіше служать віртуозні концертні п'єси та етюди для фортепіано, а також фортепіанні перекладання оркестрової музики (приклад – транскрипція Ф. Ліпса на матеріалі фортепіанної транскрипції Ф. Ліста «Кампанелли» Н. Паганіні).

Одним з найважливіших проблем транскрибування для баяна є труднощі передачі «педалі» і неможливість відтворити в повній мірі обертонового звучання в творах фортепіанної музики, так як конструктивно баян належить до духових інструментів за типом звукоутворення. У своєму навчальному посібнику М. Імханицький зазначає, що «термін «гармоніка» (прабатько баяна) являє собою узагальнене поняття для всього класу самозвучних духових інструментів (самозвучні аерофонів)» [16, с.33].

Визнаними майстрами транскрипцій в баянно-виконавському мистецтві є Ю. Шишкін, В. Семенов, Ф. Ліпс, А. Романов. В їх транскрипційному репертуарі представлена велика кількість п'єс різних епох і жанрів. Їх головними завданнями були не тільки точна передача авторського музичного матеріалу, але і переосмислення за його допомогою синтезу, як основного тематичного матеріалу і тембрального втілення його в баянному виконанні.

Все це повною мірою властиве баянній транскрипції фортепіанної п'єси П. І. Чайковського «Думка», виконаної Ю. В. Шишкіним.

Розглянемо творчий шлях та доробок Ю. Шишкіна детальніше (нар. 1963 р. Ростовської обл.) – баяніст, концертує виконавець і педагог. Як свідчить сайт Ростовської державної консерваторії [63], де він працює

викладачем, на сьогодні він вже є автор понад 50 баянних транскрипцій, в тому числі опублікованих, зокрема «Хода князів» з опери М. Римського-Корсакова «Млада»; Концертний парафраз на теми вальсів Й. Штрауса «Віденські вечори». Також Ю. Шишкін працює над методичними розробками, зокрема «Соната № 1 [для баяна А. Кусякова]: виконавське прочитання» (2008).

Він є лауреатом престижних нагород конкурсів виконавців: Лауреат II Всесоюзного конкурсу баяністів та акордеоністів (Ворошиловград, 1984, I премія), міжнародних конкурсів «Фогтландські дні музики» (Клінгенталь, Німеччина, 1988, I премія, «Кубок Європи»), до 50-річчя Міжнародної гільдії акордеоністів (Канзас-сіті, США, 1990, II премія), «Приз Кастельфідардо» (Італія, 1991, I премія). Окрім того, Ю. Шишкін виступає Президентом Міжнародного музичного центру «Гармонія» (з 2005), є Почесним віцепрезидентом Міжнародної конфедерації акордеоністів (з 2015), почесним професором Шанхайської консерваторії і Північно-Кавказького інституту мистецтв (м. Нальчик). Така активність роботи свідчить про високий творчий і професійний потенціал цього баяніста.

Щодо музичної освіти Ю. Шишкіна, то відомо, що в 1982 році він закінчив РУІ (клас баяна Н. І. Григоренко), в 1989 – РГМПП (клас баяна В. А. Семенова і Ю. В. Леденьова), а вже у 1992 – асистентуру-стажування РАМ ім. Гнєсіних (керівник – В. А. Семенов). З 1986 по 1990 роки він виступав солістом Ростовської обласної філармонії, з 1988 – «Союзконцерта» (нині Російська державна концертна компанія «Співдружність»). У 1989-1990 – викладач РГМПП; з 2013 працює на кафедрі баяна і акордеона РГК (з 2016 - на посаді доцента).

За останні 5 років дав понад 400 концертів в Росії, Австрії, Колумбії, Польщі, Німеччині, Китаї, Франції, Сербії, Італії, Литві, Естонії, Чехії, Бразилії. Виступав з більш ніж 50 оркестрами по всьому світу. Репертуар охоплює безліч творів для баяна (від перших великих опусів 1930-х рр. до сучасності).

Перший виконавець творів В. Семенова (Соната № 3, 2014 року), А. Кусякова (Соната № 5, 1993; «Весняні картини», 1995; «Лікі минаючого часу», 1997; Концерт для баяна з оркестром, 1999; «Дві постлюдії », 2007), Г. Гонтаренко (« Піаф », 2015), Л. Пресіччі (« Неаполітанська фантазія », 2013). Випустив 9 компакт-дисків («Романтичний баян», 1993; «Назустріч сонцю», 2002; «Лікі минаючого часу», 2005; «Фаворити», 2007; «Мусоргський – «Картинки з виставки», Кусяков – Соната № 6», 2008; «Шишкін грає Семенова», 2009; «Лібрето», 2010; «Аплікації», 2012; «Фаворити-2», 2016). Бере участь в роботі журі авторитетних міжнародних конкурсів, виступає з лекціями та майстер-класами. Організовує фестивалі, концерти баяністів і акордеоністів.

В своїх принципах роботи над музичними транскрипціями для баяну він закономірно спирається на досвід своїх попередників, тому закономірно проаналізує набуті в цьому плані принципи, зокрема, в творчому доробку Ф. Ліпса, якому належить ряд праць [32 – 33], присвячених мистецтву баянної транскрипції, які постійно перевидаються, що спонукає детальніше зупинитися на цій яскравій постаті баянного мистецтва.

Незважаючи на те , що транскрипції органної музики більш звучні з точки зору природи інструмента, значну частину репертуару музики для баяну складають клавірні(фортепіанні) твори.

Осмилення творчих надбань Ф. Ліпса відбувається на сьогоднішньому етапі вже не тільки в його власних наукових, методичних та педагогічних розробках, але й в музикознавстві, прикладом чого є фундаментальна дисертація А. Гатаулліна [13], де аналізуються різні грані постаті баяніста.

Створення клавірних перекладень Ф. Ліпс поділяє на дві області: клавесинні і фортепіанні. При створенні баянної транскрипції фортепіанного твору Ф. Ліпс, по-справжньому «досвідчений» в такому тонкому мистецтві, на перше місце ставить проблему відбору того чи іншого твору з баянно-інструментальних позицій. Музикант підкреслює важливість натхнення

«транскрипторською ідеєю» і зауважує, що саме фортепіанна література дає такий стимул при створенні оригінальних трактувань і «простір для фантазії» транскриптора. Він також зазначає: незважаючи на те, що деякі твори начебто легко перекладаються на баян, проте «відтворити ту звукову атмосферу, яка з'являється саме на роялі при використанні педалі, ми безсилі»[32, с.79].

Прагнучі до систематизації набутого досвіду, Ф. Ліпс чітко визначає кілька відправних точок при створенні перекладання фортепіанного твору: уважний аналіз фактури з виділенням «головних» голосів, дозволяє максимально зберегти тематичний матеріал і гармонійний колорит; вміння розподілити нотний текст оригіналу між партіями обох рук і одночасно партію лівої руки по клавіатурі: «Готові акорди», «Виборна клавіатура», «Два ряду басів», що допомагає рельєфніше виявити мелодичну лінію; використання різноманітної «штрихової палітри баяна» (іноді Ф. Ліпс допускає прямо протилежне використання штрихів), його багатой регістровки, які безпосередньо створюють художній образ при збереженні принципу тембрового єдності – однієї з важливих умов передачі звукоідеї твору. При створенні баянних перекладень фортепіанних творів, на думку Ф. Ліпса, октавні подвоєння в пасажах не повинні виконуватися буквально. Права рука виконує верхній голос пасажу з використанням регістра з подвоєння, ліва – трохи довше витримує звук або акорд, «начебто запедалювавши пасаж».

Транскриптор вважає, що відсутність педалі також можна компенсувати зміною тривалості гармонійного супроводу або шляхом додавання нових звуків. Така «Ілюзія педалі в пасажах» повинна створюватися відокремленням основних гармонічних голосів і передачею їх в партію лівої руки у вигляді розкладених акордів.

Великої уваги Ф. Ліпс приділяє створенню ефекту згасання звуку – як на фортепіано. Його можна досягти двома руками (при наявності однакових

звуків в правій і лівій клавіатурах) з одночасним взяттям «attaca», а потім зняттям в одній руці і «diminuendo» в іншій. Цим оригінальним прийомом дуже часто користується цей видатний баяніст.

Найбільш цікавим в роботі над перекладання Фрідріх Ліпс вважає «вихід на рівень транскрипцій» – можливість відчувати себе співавтором композитора. Цей високий рівень вимагає здатності транскриптора до переосмислення фортепіанного звучання, вмінню «чути», відчувати як фортепіано, так і баян; мати логіку гармонійного мислення, неабиякий композиторський дар, а також образне мислення і творчу фантазію. Ф. Ліпс зазначає, що процес створення будь-якого перекладу тісно пов'язаний з проблемою інтерпретації. Прикладом створення оригінальної баянної транскрипції Фрідріхом Робертович може служити інтерпретація циклу М. П. Мусоргського «Картинки з виставки». Детально ця інтерпретація (запис на CD: Friedrich Lips Russian Bells) аналізується А.Гатаулліним [13, с.72 – 79] тому що це перекладення для баяна не видані, і Ф. Ліпс грає «Картинки» за оригінальною фортепіанною версією, зробивши позначки в нотах, а щось по його словами, «просто у нього в голові». Вся музична фактура твору практично збережена інтерпретатором.

У своїй центральній праці «Про мистецтво баянної транскрипції» Ф. Ліпс згадує про інструментування цього циклу для симфонічного оркестру М. Тушмалова (початок ХХ ст.), М. Равеля (1922), С. Горчаковим (1955), про перекладання для баяна, гітари, оркестру російських народних інструментів і навіть для рок- ансамблю. Додамо, що існують також перекладання для двох фортепіано, органу, синтезатора, духового та джазового оркестрів, оркестру дерев'яно-духових інструментів, струнного квартету, брас-квінтету і навіть контрабаса соло.

У 1931 році, «Картинки з виставки» вийшли відповідно до авторської рукописом, ставши невід'ємною частиною репертуару радянських піаністів. Існують дві традиції фортепіанного виконання «Картинок». Серед

прихильників оригінальній авторській версії – Святослав Ріхтер і Володимир Ашкеназі. У статті Володимира Чінаєва «Фактура «Картинок з виставки» Мусоргського: два принципи виконавської тлумачення» йдеться про двох інтерпретаціях циклу найбільшими піаністами минулого століття Володимиром Горовицем і Марією Юдіної. Автор статті висуває ідею «Подвійності», «смысловий двухмірності» цього фортепіанного циклу: «... Мова йде про програмно як такої, спровокованої малюнками Гартмана, і натхненності сенсу, вкладеного Мусоргського в ці невибагливі образи банальних справді картинок.

Створюючи свою версію «Картинок», Ф. Ліпс йде, за думкою А. Гатаулліна [13, с. 73], власним шляхом, враховуючи це дуже важливе зауваження творця циклу. Ф. Ліпс по-своєму інтерпретує цикл, де вже звичне фортепіанне (або оркестрове) звучання кожної частини сприймається зовсім інакше, в силу багатьох цікавих знахідок виконавця, тут видатного інтерпретатора і транскриптора.

Дослідник ліпсівської інтерпретації приходять до висновку, що в цьому циклі Фрідріх Робертівич побачив, перш за все, оригінальну «звукоідею» (вираз самого Ліпса). Це видно в тому, що Ф. Ліпс широко використовує різноманітну реєстровку, допускає протилежне використання штрихів, зрідка змінює фактуру, – все це, включаючи специфічні особливості звуковидобування на баяні, оригінальність тембру, перш за все, неймовірно «оголює» тематичний матеріал, що підкреслює особливості композиторського мислення Мусоргського» [13, с. 74].

Найбільшої трансформації образу у порівнянні з фортепіанною версією, на думку А. Гатаулліна, Ф. Ліпсу вдається досягти саме в темі «Прогулянки», яка «набуває особливого розмаху, широту і пісенності» [13, с. 77]. Більш того, проходячи через весь цикл, вона у Ф. Ліпса виконує вже дещо іншу драматургічну функцію, ніж в фортепіанному оригіналі.

Особливого ефекту вдається досягти виконавцеві саме за рахунок звучання інструменту з відсутністю педалі, що створює «ілюзію фарби, мазка, розмитого плями, як на полотнах імпресіоністів, і є одним з найважливіших колористичних засобів у сформованому стереотипі сприйняття «Картинок» в фортепіанному оригіналі» [13, с.74]. Так, за відсутності педалі в баянній транскрипції несподівано виявляються зовсім нові виразні якості музичної мови Мусоргського: інтонаційна жорсткість, темброва характерність, що викликають незвичайний асоціативний ряд і дивовижні одкровення. Все це створює опуклі, яскраві, по-справжньому «картинні образи», як би в російській версії імпресіоністського погляду виконавця.

При створенні транскрипцій Ф. Ліпс приділяє велику увагу широкого використання всіх прийомів гри міхом, за його словами, «Розкішного художньо – виразного багатства, якого немає ні у одного музичного інструменту». Транскриптор вважає, що тремоло, тріолі міхом, рикошети, вібрато завжди прикрасять будь-яке перекладення і навіть «Зможуть вивести його на рівень транскрипції» [32, с. 120].

На погляд А. Гатаулліна, саме в транскрипції і інтерпретації Ф. Ліпса «Картинки з виставки» Мусоргського набувають нові звукові ідеї і символи, які можна назвати російсько імпресіоністським трактуванням або «російським імпресіонізмом» [13, с.79]. Це доводить і розширення трактування звичного образу «Прогулянки»; яскравість самих «Картинок» у новому «тембральному одязі», а також «невпізнання» деяких п'єс циклу в зв'язку з авторським переосмисленням транскриптора-новатора, якому належать слова: «сама історія довела значущість і життєвість перекладень і транскрипцій як особливого виду творчості » [32, с. 12].

У створених Ліпсом перекладанням органних і фортепіанних творів позначені головні підходи музиканта-транскриптора до передачі основної ідеї твору, його стильових особливостей. «Тембро-гармонія» О. Мессіана у Ліпса виступає нарівні з мелодико-тематичним початком, оформленим в строгу

чіткість, лінеарність, геометричність звучання. Створюючи свою версію «Картинок», Ліпс підкреслив, перш за все, колористику баянної інтерпретації, що створює ту палітру незвичайних звукових рішень, які можна співвіднести з визначенням «російський імпресіонізм».

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Аналіз теоретичних засад інструментальної транскрипції свідчить про те, що процес транскрибування в колі інструментів родинного типу здійснюються певною мірою легко, переважно шляхом адаптації і коригування виконавських засобів. Якщо ж інструменти не є органологічно спорідненими, то створення нового інструментального «образу» являє собою складну і відповідальну задачу, оскільки в разі невдалого рішення, виникає ризик спотворення художньої концепції твору.

Важливим моментом в створенні транскрипції виявляється не тільки загальний художній комплекс обох інструментів (початкового і нового) з їх виконавськими можливостями, але й суто звукові властивості, пов'язані з тембром і специфікою звуковидобування.

Широка художня практика роботи з транскрипційним матеріалом засвідчує існування в цій площині двох тенденції різновекторного характеру:

- 1) намагання транскриптора максимально зберегти фактуру оригіналу;
- 2) прагнення вийти за межі першоджерела і охопити максимально художні ресурси свого інструменту і його виконавського потенціалу.

Баянні транскрипції стали невід'ємною частиною розвитку і еволюції оригінального репертуару та баянно-акордеонного виконавського мистецтва в цілому. В широкому сенсі транскрипційний матеріал, діапазон якого налічує різноманітні види і зразки (а це – виконавська редакція, перекладання, власне транскрипція, аранжування, обробка) зіграли важливу роль на шляху академізації баяна та входження його у коло концертних інструментів класичного спрямування (М. Імханицький, А. Сташевський).

РОЗДІЛ 2

БАЯННА ВЕРСІЯ «ДУМКИ» П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНІ АСПЕКТИ

2.1 «Думка» П. І. Чайковського в контексті його фортепіанної творчості: аспекти стилістики.

Щоб зрозуміти місце і значення фортепіанної музики Чайковського, важливо згадати, що епоха, в яку жив і творив композитор, була ознаменована розквітом домашнього музикування. Піаністів-аматорів серед представників вищих кіл громадськості було досить багато. У ХХ столітті домашня гра почала все більше витіснятися звукозаписом.

За часів П. І. Чайковського фортепіано, цей універсальний інструмент, став вельми поширеним атрибутом побуту культурної міської сім'ї. Спочатку педагоги-іноземці, а потім і вихованці консерваторій давали уроки цілій армії молодих людей і дівчат. П'єси П. І. Чайковського, таким чином, були адресовані вже тисячам шанувальників музики і знайшли в їх середовищі гарячий душевний відгук.

Багато з п'єс для фортепіано П. І. Чайковського, такі як «Сентиментальний вальс», або Романс, ор.5 зовні невибагливі, але, і за емоційним складом, і за музичною мовою відповідали запитам сучасників (вальс, романс). Та й сьогодні їх не можна слухати без хвилювання і душевного трепету.

Багато що в фортепіанній музиці йшло від Р. Шумана, якого П. І. Чайковський так любив і який умів так точно передавати найтонші душевні хвилювання. Але в мелодиці, що нагадує російський романс, співала «російська душа», а в образному ладі, в темах багатьох п'єс відбивалися

життя, побут, характерні настрої російської людини. Ці ліричні мініатюри написані в типових для романтичного піанізму жанрах: романс, ноктюрн, експромт, гумореска, пісня без слів. Багато написано в танцювальних жанрах: мазурка, полонез і, звичайно, вальс.

У фортепіанній музиці П. І. Чайковського широко представлені п'єси в російському народному дусі – побутові сценки, картини природи. Це і «Російське скерцо», ор. 1, «В селі» і «Російський танець» з ор. 40, «Думка», це і «Сільський відгомін» і «Запрошення до тріпаку» з останнього фортепіанного циклу з вісімнадцяти п'єс ор. 72, написаних в рік смерті.

Фортепіанну творчість П. Чайковського можна розділити на кілька сфер. Перша – концертно-віртуозного характеру (без оркестру) займає не багато місця. Крім сонати мі-мажор сюди потрапляють кілька віртуозного характеру п'єс і в їх числі найкращі: «Російське скерцо», що представляє собою переробку народної теми на пишно-звучний піаністичний лад, при чому цей хитро-вигаданий піанізм майже без залишку поглинає колорит теми. Сюди ж можна віднести, як подібну ж спробу, цікаву для нас «Думку» – п'єсу, в якій була спроба перенести стиль побутово-описової звуковий поеми-картини в умови фортепіанного колориту, подібно до того як це робив А. Лядов, тільки в епічному складі. Тут, завдяки співучості основної теми, колорит виявився більш витриманим, ніж в «Російському скерцо».

Наступна сфера фортепіанних п'єс – різноманітний пласт, що позначається терміном «салонні п'єси або п'єси середньої складності». Серед них є цілі сюїтні цикли: «Дитячий альбом», де подолання механічної інструментальності дано в найрізноманітніших напрямках. П. І. Чайковський використовує одухотворення інструменталізму за допомогою впровадження в нього картинної зображальності в цілий ряд п'єсок, які мають право бути названими маленькими симфонічними поемами. Такі, наприклад, «Баба-Яга», «Нянина Казка». Тут же багато невеликих п'єс, що складають те основне, що П. І. Чайковський перший після початку, покладеного М. І. Глінкою, з повною

переконливістю виявив в своєму піанізмі. Серед безлічі фортепіанних п'єс П. І. Чайковського є ланцюг вкрай цінних п'єс, наслідування яких було б безглуздом – перш за все, за рахунок «нормування» інструменталізму в танці або за рахунок першої ступіні одухотворення інструменталізму крізь танцювальну стихію. Кращі із такого роду творів: полька і вальс, італійська пісенька у «Дитячому альбомі», чудовий по ритмічному багатству і дотепному втіленню формули вальсу – «Вальс фа-дієз-мінор».

2.2 «Думка» П. І. Чайковського: порівняльна характеристика оригіналу і баянної транскрипції (Ю. Шишкіна)

Розглянемо п'єсу «Думка» як специфічний музичний жанр, що виник в ХІХ столітті в деяких слов'янських країнах, що має на увазі назву пісень та інструментальних п'єс сентиментально-елегійного характеру з яскраво-вираженою народно-пісенної мелодикою. П'єси, що відрізняються сумно-мрійливим настроєм і мають зв'язок з народно-пісенними інтонаціями, найчастіше мали назву «Думка» у композиторів-романтиків.

Ф. Ліст став основоположником концертно-інструментальної «Думки» для фортепіано. Ним були створені два парафрази на українські пісні:

- Думка-балада «Ой, не ходи Грицю»;
- Думка «Скарга» на тему «Віють вітри».

Широке використання жанр «думка» отримав у творчості А. Дворжака. Ним створено:

- Думка для фортепіано;
- «Думка і фуріант»;
- Думкою названі «Andante» його камерно-інструментальних творів (у квартеті, струнному секстеті, фортепіанному квінтеті);
- думка в циклі п'єс для фортепіанного тріо.

Яскравим зразком фортепіанної творчості П. І. Чайковського, в якому у повній мірі втілюються вищеназвані риси, є концертно-віртуозна п'єса «Думка. Сцени з російського сільського життя» – твір, який вже понад століття входить до репертуару видатних піаністів. «Думка» належить до категорії масштабних творів концертно-віртуозного плану (разом з «Російським скерцо», «Великою сонатою», «Темою з варіаціями») і демонструє блискучу єдність глибокої змістовності, досконалості форми і технічної різноплановості.

Музична ідея п'єси П. І. Чайковського «Думка» полягає в відображенні найбільш типових рис народного характеру, що зумовило використання композитором первинних фольклорно-жанрових семантичних сфер – пісенної і танцювальної. Як відомо, такий «диптих» жанрово-інтонаційних ознак характерний для слов'янської фольклорної та професійної традицій. «Думка» є досконалим втіленням цілісної ідейно-образної і, в той самий час, музично-інтонаційної концепції.

Специфіка образності п'єси вплинула на вибір композитором певної системи жанрово-інструментальних кодів, яку він реалізує в трьох рівнях:

- основний жанр музичного твору – думка;
- жанрові ознаки тематично самостійних розділів – пісня і танець;
- декламаційність і скерцозність як додаткові жанрові ознаки.

П. І. Чайковський створив «Думку» в складній тричастинній формі з варіаціями в середньому розділі, який побудований на принципі зіставлення двох контрастних планів – лірико-епічний роздум і моторно-танцювальний рух.

Перша тема п'єси «*Andantino cantabile*» поєднує в собі російсько-українські ознаки пісенності, такі як:

- трихордова основа мелодики, натурально-мінорний колорит лада;
- поступеневий низхідний рух в мінорі від V сходинок до I з подальшим ходом через VII натуральну ступінь до D;
- акцентування звукових вершин, з яких починаються мелодійні фрази, елементи дорійського ладу, використання прийому арпеджіато в гармонійної тканини як імітація гри на кобзі (бандурі);
- гнучкість і виразність мелодійної лінії, наявність гармонійної домінанти в каденційних зворотах, загальна квадратно-симетрична структура форми викладу теми.

Середній концертно-віртуозний розділ «*Sop anima*» – це скерцозно-танцювальний епізод, написаний у формі подвійних варіацій. У них П. І. Чайковський використовує специфічні виразні якості інструменту,

об'ємний арсенал фортепіанної техніки: масивні акордові пласти, різні види фігурацій (мелодічну, ритмічну і гармонічну), «бісерну» техніку гамоподібних пасажів.

Заклучна частина «Темро І» – це тематична і тональна реприза музичної форми і в той же час смислова кода-епізод, в якій лірико-епічний об'єктивний початок перемикається в сферу суб'єктивного - глибокої особистої трагедії.

У своїй транскрипції п'єси П. І. Чайковського «Думка» Ю. Шишкін дотримується таких основних принципів:

- найбільш точно збереження авторського тексту;
- максимальна передача образної сфери кожного розділу за допомогою тонкого використання динамічних, тембральних і штрихових можливостей баяна;
- імітація специфічних фортепіанних прийомів («педаць», арпеджіато).

Перше, що звертає на себе увагу при співставленні фортепіанної «Думки» та її баянної транскрипції – це ущільнення мелодичної лінії першої теми, яка на відміну від оригіналу, викладається октавами. Так само змінюється виклад гармоній, які звучать в широкому розташуванні, що природньо для баяну.

«Думка», тт.1 – 3:

П. І. Чайковський



Рис. 2.1

Ю. Шишкін



Рис. 2.1.1

Важлива відмінність між баяном та фортепіано полягає в тому, що фортепіано пропонує широкі можливості в плані стакатного виконання, легкого, сухого тону. Стакато на баяні буде звучати важче, а сам період затухання тону довший. В результаті фрагмент, в якому П. І. Чайковський пропонує «порхаючі» терції та рух басу в ритмі шістнадцятих, розірваних паузами, потребує адаптації. Ю. Шишкін виключає паузи, замінюючи їх на рух восьмими нотами в басу та заповнює паузи верхнього голосу фігураціями:

«Думка», тт. 40 – 41:

П. І. Чайковський



Рис. 2.2.1

Ю. Шишкін



Рис. 2.2.2

З цієї ж причини в наступних тактах транскриптор замінює почергові репетиції в партіях обох рук на одночасний рух басу і верхнього голосу, викладений ламаними фігураціями:

«Думка», тт. 42 – 43

П. І. Чайковський



Рис. 2.3.1

Ю. Шишкін



Рис. 2.3.2

Обмежені можливості баяну в плані стакатної техніки Ю. Шишкін прагне компенсувати в інших параметрах. Іноді він пропонує більш складні арпеджовані пасажі, в порівнянні з фортепіанним викладом. Так, у П. І. Чайковського (т.55) пасаж складається з 7 звуків, а у Ю. Шишкіна – 10-звучний. Втім, синхронний рух обох рук на баяні мало використовується, тому нижній голос лише «збирає» гармонію:

Ю. Шишкін



Рис. 2.5.2

Найбільш неприроднім з точки зору баянної техніки виглядає епізод brillante (від т. 68), зі стрибками, форшлагами, staccato, та розірваними паузами інтервалами. Як і у інших випадках Ю. Шишкін уникає деяких 16-х пауз.

З урахуванням специфіки інструменту, Ю. Шишкін також не використовує рух басу по арпеджіо, замінюючи їх на акордові репетиції. Цікаво, що в цьому епізоді Меню mosso транскриптор вперше додає ремарку, яка стосується характеру виконання музики, відсутню в оригіналі – pesante e marcatissimo (важко і дуже підкреслено), оскільки саме такого ефекту надає цьому фрагменту специфіка обраного ним викладу.

«Думка», т. 102:

П. Чайковський



Рис. 2.6.1

Ю. Шишкін



Рис. 2.6.2

У викладі початкової теми «Думки» Ю. Шишкін, враховуючи різнотембровість правої і лівої клавіатур баяна, розділяє тему і підголосковий матеріал. Основна тема проводиться в правій руці, що дозволяє їй рельєфно виділятися на тлі нібито «педального» звучання, яке досягається затриманням верхньої ноти арпеджованого акорду в лівій руці.

У більшості арпеджованих акордів, які викладаються в правій руці, Ю. Шишкін використовує додаткові звуки для компенсації відсутності на баяні обертонових відзвуків. Оскільки виконання басу на лівій клавіатурі, який в готово-виборних багатотембрового баяні типу «Юпітер» є шестиголосною, було б надмірним, оригінальною знахідкою транскриптора є виконання нижнього звуку в правій клавіатурі.

Окремо слід акцентувати увагу на реєстровій палітрі, використовуваної Ю. Шишкіним для максимальної передачі звукової образності п'єси. В епізодах, де потрібно передати гнучкість і м'якість мелодійної лінії, він застосовує реєстр «фагот» з октавним подвоєнням «кларнета». При виконанні місць з великою кількістю фігураций, для передачі дрібної «бісерної» техніки піаніста, застосовується реєстр «баян» або «баян з пікколо». До того ж використання цих реєстрів дозволяє підкреслити матеріал лівої руки.

Специфічні фортепіанні прийоми гри, виконання яких в чистому вигляді є хоч і можливим, але невиправданим на баяні, Ю. Шишкін замінює, в свою чергу, специфічними баянними прийомами гри, такими як:

- тремоло міхом (швидка зміна руху міху на витриманому акорді, за аналогією зі смичкових тремоло);
- зміна руху міху на кожен новий або кожні кілька звуків (за принципом *detache*, виконуваного на струнно-смичкових інструментах).

Окремого розгляду заслуговує віртуозна каденція в транскрипції Ю. Шишкіна. Для імітації насиченого звучання фортепіано в нижньому регістрі, він проводить перші кілька груп шістнадцяті початкового пасажу каденції в обох руках (в унісон), до того в правій руці використовує найгучніший і потужний регістр «тутті». Для імітації звучання педалі в віртуозних пасажах, транскриптор застосовує затримання акордів або окремих акордових звуків в лівій руці. В оригіналі заключний пасаж каденції подвійними нотами розділений між руками, а в баянній версії потрібно виконання подвійних нот правою рукою через темброву відмінність лівої і правої клавіатур. Цей факт істотно ускладнює виконання цієї каденції на баяні.

2.3 Виконавські інтерпретації баянної версії «Думка» П. І. Чайковського крізь призму порівняльного аналізу

«Думка» П. І. Чайковського у її баянній версії знаходиться у репертуарі багатьох баяністів, зокрема Айдара Салахова¹, який виконав її на XXVI фестивалі «Баян і баяністи» в 2014 р. та в 2018 р. [58], Ю. Сідорова [46], А. Петроченко (акордеон), Г. Шендерьова та інших.

Окрім транскрипції Ю. Шишкіна, «Думка» існує в двох інших версіях які приваблюють виконавців, зокрема для дуету баяна та фортепіано. А. Салахов виконує її в дуєті з Б. Березовським [59], а також для двох баянів.

Перше, що звертає на себе увагу у виконанні А. Салахова – це характер першої теми *Andantino cantabile*. На фортепіано вона звучить дещо стилізовано-іграшково, меланхолійно, в той час як континуальність тону на баяні і темброва глибина зумовлюють епічний, оповідальний тон, який, власне, більше відповідає специфіці жанру думи. А. Салахову також вдається передати *quasi-імпровізаційність* висловлювання – ніби тема народжується безпосередньо в процесі виконання.

Показово використання *tempo rubato* – уповільнення в високому регістрі, більш активний рух в середньому, що ще більше посилює відчуття імпровізаційності.

Особливо обережне у А. Салахова туше показує для розділу *brillante*, оскільки там ілюструється досить неприродна для баяну техніка.

¹ Айдар Салахов є випускником Російської Академії музики імені Гнесіних (клас професора Ф.Р. Ліпса). Лауреат багатьох престижних конкурсів баяністи і виконавців на народних інструментах. В числі його нагород – перші премії конкурсу імені В.В. Андрєєва в Санкт-Петербурзі (2008), конкурсу баяністів та акордеоністів В Клігенталі, Германия (2010), «Кубок Білогір'я» в Белгороді (2011), Кубок союзної держави в Москві (2013), перша премія VI Міжнародного конкурсу баяністів і акордеоністів в Москві (2015), а також друга премія міжнародного конкурсу «*Argasate Nigra*» в Іспанії (2016). Відзначається, що музикант веде насичену концертну діяльність, гастролюючи в країнах ближнього і дальнього зарубіжжя – в залах Москви, Болгарії, Германії, Данії, Іспанії, Китаю, Польщі, Сербії, Турції, Фінляндії, Чехії, Швеції [2].

В цілому, в порівнянні із фортепіанними зразками він обирає досить помірний темп – це сприяє ясності артикуляції. А. Салахову вдається також уникнути надмірної важкості звучання, що неминуче виникає у співставленні із фортепіанними версіям. Отже, темброве розмаїття інструмента та блискуче володіння технікою в поєднанні з ясністю артикуляції дозволяє виконавцеві відкрити нові грані «Думки» П. І. Чайковського, яка звучить більш відповідно епічним фольклорним жанрам, водночас посилюється ефект саме фольклорної імпровізаційності у виконанні. Фактично зміна тембру вже надає певного ефекту переінтонування, і образний зміст композиції модифікується в незалежності від прагнення транскриптора зберегти текст оригіналу.

Цікаво, що в дуетному варіанті – для баяну та фортепіано, «Думка» звучить значно академічніше – фортепіано «диктує» свої умови гри баяністові і вимагає від нього більш сухого, легкого туше для узгодження інструментів в ансамблі.

У версії іншого інтерпретатора – Юрія Сідорова, Заслуженого артиста Росії, викладача РАМ ім. Гнесіних [46], «Думка» звучить вже не як епічний твір, а досить об'єктивованим звучанням, рисами фольклорної імпровізації, а як типово романтичний. Можна розглядати його виконання як своєрідну романтизовану версію у відповідності з уявленнями про «широту душі» російської романтичної музики.

Вже в початковій темі показове використання виражального потенціалу інструмента, недоступного фортепіано, а саме прийому філірування тону за рахунок руху міху в середині фраз. Нагадаємо, що філірування (або філіювання) походить від італійського *filare* – «послаблювати, відпускати». Початково це вокальний прийом, що полягає «в поступовому зменшенні (або збільшенні) сили звуку на витриманій ноті протягом тривалого часу (майже те саме, що *дмініуендо* та *крещендо*)» [55]. Незважаючи на те, що Термін стосується переважно вокального мистецтва, інколи вживається стосовно гри на смичкових та духових інструментах. Втім, для фортепіано він є

недоступним, що й зумовлює специфічність звучання в баянній версії Ю. Сідорова. Філірування – дуже цікавий, втім ризиковий прийом, який вимагає від музиканта помірності і смаку, щоб не перетнути межу кітчю.

На нашу думку, ступінь використання філірування в виконанні Ю. Сідорова наближується до надмірного, а отже до явища кітчю. Нагадаємо, що в одному визначень – це «непретензійний музичний матеріал, поданий з особливою значущістю» (за визначенням Л. Акопяна, Музика ХХ ст. с. 261), а також йому властиві «надмірна крикливість і зайва яскравість».

Надмірним у виконанні Ю. Сідорова також здається *ritardando* на кульмінації і в репризі першої теми, що дещо знижує естетичні якості його інтерпретації.

Порівнюючи інтерпретації А. Салахова та Ю. Сідорова, треба відзначити безсумнівну перевагу А. Салахова і в плані контролю за звуком, і в плані емоційності. Відчувається епічність тону висловлювання, *quasi-імпровізаційність*, вільне володіння *rubato*, що поєднується, разом з тим, з ясною, чіткою артикуляцією. Його інтерпретація розкриває нові темброво-образні грані «Думки» П. І. Чайковського, і є цілком переконливою.

Трактовку Ю. Сідорова можна визначити як романтизовану, що, начебто відповідає стилістиці П. І. Чайковського, однак ми відчуваємо в його виконанні певну надмірність на межі кітчю, зокрема, це виявилось в частому використанні прийому філірування і мікродинамічних хвиль, а також *ritardando* в кульмінації і репризі.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Як відомо, П. І. Чайковський прекрасно грав на фортепіано, а з цим – досконало знав фактуру і техніку фортепіанної гри, що прямим чином відбилося і на його фортепіанній композиторській творчості. П. І. Чайковський втілював у своїх творах широкий стильовий комплекс фортепіанного романтизму з його різноманітним фактурним складом і виконавських прийомів. Особливо це помітно на прикладі, хоч і нечисленних, але дуже яскравих концертно-віртуозних п'єс, зокрема «Думки (російської сільської картини)». Віртуозна фактура окремих розділів цієї п'єси гармонічно перетинається зі складним образним змістом.

Автор баянної транскрипції (Ю. Шишкін) спирається на технічну складність і віртуозність як виражальну домінуючу рису цієї п'єси. Він також прагне зберегти і загальний характер музики оригіналу. Але, разом з тим, іноді втручається в художню компоненту, збагачуючи її додатковими ремарками, зокрема виставляє новий емоційний відтінок – *pesante e marcatisimo* (важко і дуже підкреслено, т.102), де йому доводиться замінити арпеджовані фігурації басу на патетичні акордові репетиції, які надають музиці додаткових ознак урочистого маршу.

Порівняльний аналіз фортепіанного оригіналу П. І. Чайковського і його баянної версії в авторстві Ю. Шишкіна виявив ряд транскрипційних труднощів, задля подолання яких пропонуються відповідні виконавські методи. Отже: імітація «педалі» фортепіано в перекладенні для баяна досягається за рахунок затримання в лівій руці акордових звуків матеріалу правої руки; прийом фортепіанного арпеджіато досягається на баяні шляхом ущільнення гармонічної тканини (дублювання голосів в обох руках); специфічні віртуозні фортепіанні прийоми замінюються, в свою чергу, специфічними баянними прийомами (тремоло міхом, *detache* міхом); тембральна відмінність регістрів

фортепіано компенсується наявністю різноманітних регістрів-перемикачів на баяні.

Для здійснення порівняльного аналізу баянних виконавських інтерпретацій «Думки» П. І. Чайковського в даній магістерській роботі було обрано виконання цього твору двома відомими музикантами різних генерацій – Айдаром Салаховим (представником молодого покоління баяністів) і Юрієм Сідоровим (представником старшої баянної генерації). Таке порівняння дає можливість говорити про наявність різних підходів до трактовки цієї п'єси. Версію А. Салахова доцільно було б визначити як об'єктивовано-епічну. Вже на початку чутно оповідальний тон, вільне дихання фраз викликає асоціації з фольклорною квазіімпровізаційністю, широкі динамічні хвилі й стримане використання *tempo rubato* насичують його виконання врівноваженою динамікою. А. Салахов застосовує дуже бережне туше в найбільш неприродних для природи баяна політно-стакатних фрагментах (позначених *brilliante*), що разом з тим, дає йому можливість зберегти чітку і ясну артикуляцію.

Трактовку Юрія Сідорова можна назвати романтизованою. Начебто музика П. І. Чайковського відноситься до епохи романтизму і такий підхід повинен бути цілком виправданий, втім в його виконанні постійно відчувається надмірність, особливо при використанні філірувань і уповільнень на кульмінаціях та в репризі першої теми, що виводить його інтерпретацію майже на межу з кітчем. Можна говорити про типово романтичний образ російського баяну в його версії, як інструменту, що уособлює «широту душі».

Якщо оцінювати специфіку баянних версій «Думки» в цілому, то в порівнянні з академічним звучанням фортепіано, вони виявляються ближче до фольклорних джерел, насичуються тембровим багатством і розмаїттям, що зумовлює неповторність звукообразу твору в транскрипції для баяна (або акордеона) в незалежності від ступеня недоторканності музичного тексту оригіналу.

ВИСНОВКИ

Дані висновки узагальнюють основні результати дослідження, що відповідають його меті та завданням, сформульованим у вступі.

Аналіз теоретичних засад інструментальної транскрипції свідчить про те, що процес транскрибування в колі інструментів родинного типу здійснюються певною мірою легко, переважно шляхом адаптації і коригування виконавських засобів. Якщо ж інструменти не є органологічно спорідненими, то створення нового інструментального «образу» являє собою складну і відповідальну задачу, оскільки в разі невдалого рішення, виникає ризик спотворення художньої концепції твору.

Важливим моментом в створенні транскрипції виявляється не тільки загальний художній комплекс обох інструментів (початкового і нового) з їх виконавськими можливостями, але й суто звукові властивості, пов'язані з тембром і специфікою звуковидобування.

Широка художня практика роботи з транскрипційним матеріалом засвідчує існування в цій площині двох тенденції різновекторного характеру:

- 1) намагання транскриптора максимально зберегти фактуру оригіналу;
- 2) прагнення вийти за межі першоджерела і охопити максимально художні ресурси свого інструменту і його виконавського потенціалу.

Баянні транскрипції стали невід'ємною частиною розвитку і еволюції оригінального репертуару та баянно-акордеонного виконавського мистецтва в цілому. В широкому сенсі транскрипційний матеріал, діапазон якого налічує різноманітні види і зразки (а це – виконавська редакція, перекладання, власне транскрипція, аранжування, обробка) зіграли важливу роль на шляху академізації баяна та входження його у коло концертних інструментів класичного спрямування (М. Імханицький, А. Сташевський).

Як відомо, П. І. Чайковський прекрасно грав на фортепіано, а з цим – досконало знав фактуру і техніку фортепіанної гри, що прямим чином

відбилося і на його фортепіанній композиторській творчості. П. І. Чайковський втілював у своїх творах широкий стильовий комплекс фортепіанного романтизму з його різноманітним фактурним складом і виконавськими прийомами. Особливо це помітно на прикладі, хоч і нечисленних, але дуже яскравих концертно-віртуозних п'єс, зокрема «Думки (російської сільської картини)». Віртуозна фактура окремих розділів цієї п'єси гармонічно перетинається зі складним образним змістом.

Автор баянної транскрипції (Ю. Шишкін) спирається на технічну складність і віртуозність як виражальну домінуючу цю п'єсу. Він також прагне зберегти і загальний характер музики оригіналу. Але, разом з тим, іноді втручається в художню компоненту, збагачуючи її додатковими ремарками, зокрема виставляє новий емоційний відтінок – *pesante e marcatisimo* (важко і дуже підкреслено, т.102), де йому доводиться замінити арпеджовані фігурації басу на патетичні акордові репетиції, які надають музиці додаткових ознак урочистого маршу.

Порівняльний аналіз фортепіанного оригіналу П. І. Чайковського і його баянної версії в авторстві Ю. Шишкіна виявив ряд транскрипційних труднощів, задля подолання яких пропонуються відповідні виконавські методи. Отже: імітація «педалі» фортепіано в перекладенні для баяна досягається за рахунок затримання в лівій руці акордових звуків матеріалу правої руки; прийом фортепіанного арпеджіато досягається на баяні шляхом ущільнення гармонічної тканини (дублювання голосів в обох руках); специфічні віртуозні фортепіанні прийоми замінюються, в свою чергу, специфічними баянними прийомами (тремоло міхом, *detache* міхом); тембральна відмінність регістрів фортепіано компенсується наявністю різноманітних регістрів-перемикачів на баяні.

Для здійснення порівняльного аналізу баянних виконавських інтерпретацій «Думки» П. І. Чайковського в даній магістерській роботі було обрано виконання цього твору двома відомими музикантами різних генерацій –

Айдаром Салаховим (представником молодого покоління баяністів) і Юрієм Сідоровим (представником старшої баянної генерації). Таке порівняння дає можливість говорити про наявність різних підходів до трактовки цієї п'єси. Версію А. Салахова доцільно було б визначити як об'єктивовано-епічну. Вже на початку чутно оповідальний тон, вільне дихання фраз викликає асоціації з фольклорною квазіімпровізаційністю, широкі динамічні хвилі й стримане використання *tempo rubato* насичують його виконання врівноваженою динамікою. А. Салахов застосовує дуже бережне туше в найбільш неприродних для природи баяна політно-стакатних фрагментах (позначених *brilliante*), що разом з тим, дає йому можливість зберегти чітку і ясну артикуляцію.

Трактовку Юрія Сідорова можна назвати романтизованою. Начебто музика П. І. Чайковського відноситься до епохи романтизму і такий підхід повинен бути цілком виправданий, втім в його виконанні постійно відчувається надмірність, особливо при використанні філірувань і уповільнень на кульмінаціях та в репризі першої теми, що виводить його інтерпретацію майже на межу з кітчем. Можна говорити про типово романтичний образ російського баяну в його версії, як інструменту, що уособлює «широту душі».

Якщо оцінювати специфіку баянних версій «Думки» в цілому, то в порівнянні з академічним звучанням фортепіано, вони виявляються ближче до фольклорних джерел, насичуються тембровим багатством і розмаїттям, що зумовлює неповторність звукообразу твору в транскрипції для баяна (або акордеона) в незалежності від ступеня недоторканності музичного тексту оригіналу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агажанов А. Русские народные музыкальные инструменты / А. Агажанов. М. ; Л. : Музгиз, 1949. 56 с.
2. Айдар Салахов URL: <https://meloman.ru/performer/ajdar-salahov/> (дата звернення: 17.05.2020).
3. Акимов Ю. Т. Некоторые проблемы теории исполнительства на баяне. Москва: Советский композитор, 1980. 111 с.
4. Акимов Ю. О проблеме сценического самочувствия исполнителя-баяниста. Баян и баянисты. Москва, 1978. Вып. 4. С. 79–96.
5. Арановский М. Структурно-семантическая жанровая классификация :исслед. Очерки. Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. 288 с.
6. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М. : Музыка, 1971. 378 с.
7. Бай Ю. М. Психомоторика художньо-віртуозної побіжності баяніста (акордеоніста): монографія. Мелітополь: МДПУ імені Б. Хмельницького, 2014. 612 с.
8. Басурманов А. Справочник баяниста. М. : Сов.композитор, 1982. 360 с.
9. Басурманов А. Баянное и аккордеонное искусство. М. : Кифара, 2003. 560 с.
10. Безугла Р. Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина ХХ століття): автореф. ... канд. мистецтвознавства. К., 2004. 20 с.
11. Бендерский Л. Страницы истории исполнительства на народных инструментах. Свердловск, 1983. 112 с.
12. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипции в системе индивидуального композиторского стиля: автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 – музыкальное искусство; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. Харьков, 2005. 17 с.
13. Гатауллин А.А Фридрих Робертович Липс: творческая деятельность и ее роль в развитии баянного искусства во второй половине ХХ – начала ХХІ

- века. дис. канд. искусствовед. Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство. Москва. 2013. 212 с.
14. Геккель Л. Фортепианная музыка XX в. Очерки. Л. : Совет. композитор. 1990. 287 с.
15. Голдобин Д. Ю. Интабуляция вокальной полифонии в инструментальной музыке Возрождения и раннего Барокко : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. М., 2008. 30 с.
16. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации : философ. анализ / Е. Г. Гуренко ; отв. ред. М. Ф. Овсянников, В. В. Целищев. Новосибирск : Наука, Сиб. отд-ние, 1982. 256 с.
17. Давыдов Н. А. Методика переложений инструментальных произведений для баяна: учеб. пособ. М. : Музыка, 1982. 175 с.
18. Давидов М. Ритмодинаміка виконавського інтонування на баяні (акордеоні). Науковий вісник /Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2004. Вип. 40., книга 10. С. 9–17.
19. Дорохін В. Г. Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні : автореф. дис. канд. мистецтвознавства: 17. 00. 03 /Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2010. 18 с.
20. Дяченко Ю. Естрадно-джазовий напрям баянно-акордеонного мистецтва ХХ-початку ХХІ століть: композиторські та виконавські виміри : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Дяченко Ю. С. ; Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 17 с.
21. Єргієв І. Д. Український «модерн-баян» як феномен світового мистецтва: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 18 с.
22. Егоров Б. О. О некоторых акустических характеристиках процесса звукообразования на баяне. Баян и баянисты : сб. ст. / сост. Ю. Акимов. М., 1974. Вып. 2. С. 12–47.

23. Завьялов В. Р. Баянное искусство. / В. Р. Завьялов. — Воронеж, 1995. — С. 14–18.
24. Иванчей Н. П. Фортепианная транскрипция в русской музыкальной культуре XIX века : автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2009. 33 с.
25. Игнатченко Г. И. Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рекомендации для студентов по курсу анализа музыкальных произведений. Харьков, 1989. 15 с.
26. Имханицкий М. И. История баянного и аккордеонного искусства. М. : РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.
27. Кисляк Б. М. Баян в камерно-ансамблевій музиці українських композиторів: історико-стильовий аспект: дис. канд. мистецтвознав. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво/ ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 245 с.
28. Кисляк Б. М. Перекладання творів класичної музики для ансамблів баяністів як чинник розвитку академічного виконавства. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Рівне, 2014. Вип. 20. С. 226–230.
29. Кужелев Д. Баянне виконавство в музичній культурі 70-90-х років (XX ст.). Науковий вісник / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 5. С. 48–58.
30. Кужелев Д. До питання взаємозв'язку композиторської та виконавської творчості в сучасній баянній музиці. Столична кафедра народних інструментів як методологічний центр жанру: матеріали Всеукраїнської наук-практ. конф. до 100-річчя Київської консерваторії / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. С. 219–223.

31. Кундис Р. До питання музикознавчої та науково-методичної діяльності львівських педагогів-баяністів. Мистецтвознавство. Актуальні питання гуманітарних наук. Дрогобич. 2013. Вип. 6. С. 99–111.
32. Липс Ф. Р. Об искусстве баянной транскрипции/ М. : Курган, 1999. 89 с.
33. Липс Ф. О переложениях и транскрипциях. Баян и баянисты. сост. Ю. Акимова. Москва: Советский композитор, 1977. Вып. 3. С. 86–108.
34. Мазель Л. Стрoение музыкальных произведений/ М. : Музгиз, 1960. 245 с.
35. Мирек А. Из истории аккордеона и баяна. М. : Сов. композитор, 1967. 196 с.
36. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке / В. Москаленко. Науковий вісник Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
37. Мурза В. Інструментальне виконавство: артистична культура у структуруванні баянної творчості. Науковий вісник / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 18, книга 7. С. 207–217.
38. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка , 1988. — 256 с.
39. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М. : Музыка, 1982. 319 с.
40. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. Заведений. М. : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
41. Нефедов С.Ю. Жанрово-стильовий спектр баянно-ансамблевої літератури в Україні. Мистецтвознавство. Вісник НАККіМ. К., 2013. № 4. С. 196–199.
42. Олексів Г В. «Марш» з опери «Любов до трьох апельсинів» Сергія Прокоф'єва: перекладення для баяна. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. К., 2019. № 3. С. 291–294.

43. Птащенко С. Жанри танцю та пісні й баянній творчості українських композиторів : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03 / Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2014. 17 с.
44. Семешко А. А. Баянно-акордеонне мистецтво України на зламі ХХ – ХХІ століть. Тернопіль, 2009. 86 с.
45. Семенов В. А. Формирование технического мастерства исполнителя на готово-выборном баяне. Баян и баянисты : сб. ст. / сост. Ю. Акимов. М., 1978. Вып. 4. С. 54–78.
46. Сидоров, Юрий Александрович URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Сидоров,_Юрий_Александрович (дата звернення: 16.05.2020).
47. Скачко Л. В., Куракина Е. В. Транскрипция для аккордеона в современной исполнительской практике. 2012. С. 513–514. <http://elib.bsu.by/bitstream/123456789/50828/1/513-514.pdf> (дата звернення: 16.05.2020).
48. Скачко Л. В. Транскрипция в аккордеонном исполнительстве: к постановке проблемы. В мире науки и искусства: вопросы филологии, искусствоведения и культурологии: сб. ст. по матер. X междунар. науч.-практ. конф. Часть II. – Новосибирск: СибАК, 2012.
49. Скачко Л. Формирование академического репертуара для аккордеона. URL: <https://urok.1sept.ru/статьи/594521/> (дата звернення: 16.05.2020).
50. Скопцова О. М., Гриценко В. В., Марченко В. В. Транскрипція музичного твору як різновид виконавської інтерпретації. Молодий вчений. К, 2018. № 1. (53). С. 684–686.
51. Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистических исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. 4-е изд., стер. Москва : Рус. яз., Полиграфресурсы, Т. 4. С – Я. 1999. 800 с.
52. Сташевський А. Я. Сучасна українська музика для баяна: виражальні засоби, композиційні технології, інструментальний стиль : монографія Луганськ : Янтар, 2013. 328 с.

53. Султанбеев В. Жанр баянной транскрипции в творчестве Юрия Шишкина (на примере «Danse Macabre» К. Сен-Санса). Когнітивне музикознавство : матеріали магіст. читань, 18-20 квіт. 2016 року / Харків. Нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. Вип. 12. С. 35–44.
54. Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західно-європейського бароко в українській музиці другої половини ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2003. 19 с.
55. Філірування URL: <http://slovopectia.org.ua/58/53412/388295.html> (дата звернення: 17.05.2020).
56. Холопова В. Музыка как вид искусства : учеб. Пособие. Изд 2-е, испр. СПб. : Лань, 2001. 320 с.
57. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В. Цуккерман. М. : Музыка, 1964. С. 114–116.
58. Чайковский Думка – Айдар Салахов, баян / Tchshikovsky Dumka – Aydar Salahov, bayan. 20.10.2018. Russian Patephone 2017. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GyiJg5gEGIw> (дата звернення: 17.05.2020).
59. Чайковский П.И. – Думка (Борис Березовский и Айдар Салахов). 4 ноября 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=pHOSlYsbi0Q> (дата звернення: 17.05.2020).
60. Черноіваненко А. Д. Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2001. 16 с.
61. Черноіваненко А. Фактура як детермінант виражального потенціалу професійної інструментальної творчості (на прикладі баянного мистецтва). Науковий вісник / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2003. Вип. 26., книга 9. С. 256–269.

62. Шаповалова Л. Как возможно когнитивное музыкознание? Проблемы взаимодействия искусства, педагогики теории и практики и практики освіти. : зб. наук. ст. / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2010. Вип. 29. С. 549–565.
63. Шишкин Юрий Васильевич. РГК им. С. В. Рахманинова. URL: <https://rostcons.ru/personpages/shishkin.html> (дата звернення: 16.05.2020).
64. Энциклопедический музыкальный словарь. / гл. ред. Г. В. Келдыш. Москва : Советская энциклопедия, 1959. 326 с.
65. Юцевич Ю. Словарь музыкальных терминов. 3 изд. Киев : Музична Україна, 1988. 263 с.: ил.