

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ПЕРЕКЛАДЕННЯ ПОПУЛЯРНИХ ПІСЕНЬ
ДЛЯ ГІТАРИ СОЛО В ТВОРЧОСТІ Р. ДЬЄНСА:
ПРИНЦИПИ АДАПТАЦІЇ ПЕРШОДЖЕРЕЛА**

Магістерська кваліфікаційна робота

Селіванової Єлізавети Юріївни

Науковий керівник:

Александрова Оксана Олександрівна

доктор мистецтвознавства, професор

Текст містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших
авторів мають посилання на відповідне джерело



Селіванова Є. Ю.

Харків – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. СУЧАСНІ АРАНЖУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ГІТАРИ: ШЛЯХИ ДОСЛІДЖЕННЯ.....	7
1.1. Аспекти вивчення аранжувань і перекладень в сучасному гітарному репертуарі.....	7
1.2. Гітарні перекладення Р. Дьєнса в сучасному музикознавстві	16
Висновки до Розділу 1.....	25
РОЗДІЛ 2. ЗБІРКА <i>CHANSONS FRANÇAISES</i>: ПІСНІ ТА ЇХ ГІТАРНІ ВЕРСІЇ.....	27
2.1. «Chansons françaises», volume 1: специфіка інтерпретації першоджерела.....	27
2.2. «Chansons françaises», volume 2: жанрово-стилістичне оновлення	39
Висновки до Розділу 2.....	48
ВИСНОВКИ.....	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	54

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Будучи французьким композитором-гітаристом тунісського походження Ролан Дьєнс / *Roland Dyens*¹ (1955 – 2016) органічно поєднує в свої музиці бразильські, африканські, західноєвропейські елементи, академічну традицію і джаз, що дозволяє розглядати його творчість в мультикультурному аспекті (Д. Дуарте, Д. В. Ткаченко, Т. Іванніков) і робить його творчість стилістично різноманітною і цікавою для виконавців. Поряд із оригінальними композиціями, які активно висвітлюються в наукових працях, зокрема «Присвята Е. Вілла-Лобосу» «*Hommage à Villa-Lobos*» (1987), гітарна сюїта «*Hamsa*», Концерт «*Metis*» для гітари із смичковим оркестром (1997), Р. Дьєнс працює над аранжуваннями² (перекладеннями) для гітари соло. До цього переліку слід віднести дві збірки французьких пісень по 13 пісень в кожній: «*Chansons françaises*», *volume 1*, та «*Chansons françaises*», *volume 2*, опубліковані в 1994-1995 роках; та адаптації джазових стандартів, записані початково лише в аудіоверсії під назвою «Ніч і день»/ «*Night and Day*» в 2002 році. В музикознавчій літературі були висвітлені лише 3 композиції з другого випуску «Французьких пісень» – Мішель Берч [37] розглядає «Із часом»/ «*Avec le Temps*», «Не залишай мене»/ «*Ne Me Quitte Pas*», «Насолода кохання» / «*Plaisir d'Amour*», «До зустрічі, Париж» / «*Revoir Paris*»; а Гійом Вінсенс [61], та Б. Лаугід [52], обирають для аналізу ряд джазових аранжувань, тоді як решта пісень та перший випуск поки що залишаються недослідженими. Разом із тим, вони можуть продемонструвати іншу грань творчості композитора – коло естетичних уподобань та смак, майстерність в адаптації ансамблевого звучання для гітари соло, авторське бачення змісту першоджерела.

Отже, актуальність обраної теми обумовлена:

- вагомою роллю творів Р. Дьєнса в гітарному репертуарі;

¹ Зустрічається і інша транслітерація прізвища автора – Ролан Дієнс.

² Вслід за іншими дослідниками – М. Берч [37], Б. Лаугідом [52], та Г. К. Вінсенсом [61] – в даній роботі користуємося терміном «аранжування», а решту інших (обробка, перекладення, версія) розглядаємо як синонімічні, не ставлячи перед собою на даному етапі завдання розмежування цих понять.

- активною роботою Р. Дьєнса над перекладеннями французьких пісень для гітари (26 пісень в двох збірках);
- недостатньою вивченістю гітарних аранжувань французьких шансон Р. Дьєнса.

Мета дослідження полягає у виявленні ключових підходів Р. Дьєнса до перекладення популярних пісень, що реалізується за допомогою наступних завдань:

- здійснити огляд сучасних наукових праць і публікацій, присвячених аранжуванням і перекладенням;
- розглянути основні напрямки дослідження творчості Р. Дьєнса на сучасному етапі;
- проаналізувати параметри, які виділяють дослідники при аналізі аранжувань Р. Дьєнса;
- зробити композиційний аналіз пісень двох збірок «*Chansons françaises*»;
- розкрити особливості композиційного перетворення оригіналу;
- виявити основні принципи тембрового, фактурного, жанрового переосмислення оригіналу в гітарних версіях пісень.

Об'єкт дослідження – перекладення в гітарному репертуарі, **його предметом** – специфіка перекладень для гітари соло в доробку Р. Дьєнса.

Матеріалом дослідження виступають нотний текст та аудіозаписи *Chansons Françaises, Vol. 1*» Р. Дьєнса [42], що включає 13 гітарних версій пісень: «*La bicyclette*», «*Hymne à l'amour*», «*Cécile ma fille*», «*Il pleut dans ma chambre*», «*Göttingen*», «*Syracuse*», «*La javanaise*», «*Sa jeunesse*», «*Il n'y a plus d'après*», «*Brave Margot*», «*La chanson des vieux amants*», «*Un jour tu verras*», «*La java des bombes atomiques*», а також аудіозаписи їх першоджерел – пісень Френсіса Лая, Едіт Піаф (на музику М. Моннота), Клода Нугаро, Чарльза Тренета, Барбари, Жака Бреля тощо; «*Chansons Françaises, Vol. 2* [43], що включає 13 гітарних перекладів пісень «*La Foule*» (I); «*Avec le Temps*» (II); «До «*Revoir Paris*» (III); «*La Java Bleue*» (IV); «*Ma plus belle histoire*

d'amour» (V); «Ce petit chemin» (VI); «Ne me quitte pas» (VII); «Adieu Foulard, adieu Madras (VIII); «Ile de Ré» (IX); «Plaisir d'amour» (X); «Trousse-Chemise» (XI); «Les loups sont entrés dans Paris» (XII); «Ballade des dames du temps jadis» (XIII).

Відповідно до поставлених завдань у роботі використовуються такі **методи дослідження:**

- *історико-типологічний* – дозволяє розглядати гітарний доробок Р. Дьенса в контексті музичної культури ХХ століття, впливів творчості інших авторів та національно-етнічних культур;
- *жанровий* – використовується для оцінки специфіки пісенного першоджерела, до якого звертається Р. Дьенс та результату його перетворення в аранжуванні композитора;
- *структурно-функціональний* – направлений на аналіз компонентів композиторського тексту (фактурний розподіл матеріалу, принципи тембрового урізноманітнення, використання звуконаслідування та специфічних гітарних прийомів);
- *стильовий* – спрямований на виявлення індивідуального змісту аранжувань композитора та шляхів жанрово-стильового перетворення оригіналу в гітарних версіях пісень;
- *порівняльний* – дозволяє співставити аранжування Р. Дьенса із пісennими оригіналами, які він обирає для адаптації, а також підходи до перекладів в першій та другій збірках «Французьких пісень».

Теоретичну базу роботи складають дослідження, присвячені питанням:

- гітарного мистецтва (Ф. Бернат [2], В. Блажевич [3], С. Гриненко [6; 7], В. Доценко, В. Ткаченко [10], А. Жердзєв [11], С. Жовнір [12], Т. Іванніков [15; 17], І. Косинець [18], Е. Мошак [20], С. Назаренко [21], В. Сидоренко [23; 24], С. Сметана [25], В. Сологуб [26], В. Ткаченко [28], Дж. Р. Альвес / J. R. Alves [31], Б. Берлін [35], С. Джосел, Тсао Мінг / S. Josel, Tsao Ming [48]);

- перекладень та аранжувань в гітарному репертуарі (С. Гриненко [7], С. Лисюк, Є. Лисюк [19], М. Харьковська [29], А. Белл/ A. Bell [34], Т. Харб [46], Р. МакКіллоп / Rob MacKillop [53], Е. Райнхарт/ A. Rhinehart [56], Г. А. де Соуза / G. A. De Souza [57], Г. А. Торрес/ Н. А. Torres [59], Г. Вейд / G. Wade [62], Дж. П. Єрбі/ J. P. Yerby [63]);
- творчості Р. Дьєнса (А. Брагін [4], Т. Іванніков [13; 16], В. Ткаченко [27], Ш. Біверс / Sean Beavers [33], Д. Крістофаро / Daniel Christofaro [40], Д. Дуарте / D. Duarte [41], Р. Дьєнса / Roland Dyens [44]);
- аранжуванню в творчості Р. Дьєнса (М. Берч / Michelle Birch [37], Б. Лаугід / B. Loughheed [52], Г. К. Л. Вінсєнс / Guilleherme Vincens [61]).

Наукова новизна отриманих результатів полягає у тому, що в роботі вперше пропонується повний аналіз збірок «*Chansons françaises*», volume 1, 2, а також виявлення способів адаптації для гітари пісенного першоджерела.

Практичне значення: матеріали дослідження можуть бути використані в подальших наукових розробках, присвячених творчості Р. Дьєнса, у виконавській практиці гітаристів, а також у теоретичних курсах з «Історії зарубіжної музики», «Аналіз музичних творів» для вищих спеціалізованих музичних закладів. Окремі положення роботи можуть бути застосовані як методичний матеріал в педагогічній роботі в класі гітари. Дослідження також може бути корисним для виконавців-солістів та оркестрантів, які формують свій репертуар на основі музики XX століття.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох розділів, висновків. У вступі обґрунтовується актуальність, мета, об'єкт та предмет дослідження, окреслюються його завдання. Розділ 1 присвячено огляду сучасної літератури, присвяченої гітарним перекладенням, а також аранжуванням і адаптаціям Р. Дьєнса. Розділ 2 розкриває специфіку обраних Р. Дьєнсом для адаптації пісень та особливості їх гітарного перевтілення. У висновках підсумовуються результати дослідження. Загальний обсяг роботи – 60 сторінок, з них основного тексту – 53. Список використаних джерел включає 63 позиції

РОЗДІЛ 1

РОЗДІЛ 1. СУЧАСНІ АРАНЖУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАДЕННЯ ТВОРІВ ДЛЯ ГІТАРИ: ШЛЯХИ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аспекти вивчення аранжувань і перекладень в сучасному гітарному репертуарі

Перекладення посідають важливе місце в сучасному сольному та ансамблевому гітарному репертуарі, оскільки виступають інструментом для його розширення та компенсують нестачу оригінальної літератури.

В гітарознавстві склалося декілька напрямків вивчення гітарних перекладень. Перший з них пов'язаний із виявленням загальних тенденції у розвитку репертуару, що ілюструють роботи І. Косинця [18], С. Жовніра [12], С. Гриненко [6;7]. В них автори приділяють увагу і перекладенням або аранжуванням серед інших компонентів репертуару.

За свідченням С. Жовніра, саме в ХХ столітті гітаристи «стали грати лютневу музику, сонати і партіти І. Баха» [12, с. 419]. Розглядаючи діяльність колективу «Classic guitar», С. Гриненко відзначає, що «репертуар колективу включає скрипкові та лютневі опуси доби бароко» [6, с. 90], в тому числі твори для лютні чи віуели, і учасники колективу здійснюють виконавське перекладення, результатом якого стають зроблені гітаристами аранжування. До цього переліку відносяться «Три річеркари для лютні» Франческо Канова да Мілано, сюїта «24 потрійних „мікроцикли”» Вінченцо Галілея, «Дві павани для лютні» Луїса де Мілана, «Три чотириголосних мотети» Якоба Аркадельта у перекладі для віуели Мігеля де Фуеняльна», «Три поліфонічних фантазії для лютні» Валентина Грефф Бакфарка та «Два польські танці для лютні-віланели» Войцеха Другорая [6, с. 90]. При цьому більшість репертуару складають перекладення творів романтизму, зокрема «Полька піщікато» Й. Штрауса, «Музична табакерка» А. Лядова.

В розвитку репертуару ХХ – ХХІ століть І. Косинець констатує «певне переважання оригінальних творів (при стабільній увазі до перекладень) з акцентуацією національних композиторських шкіл» [18, с. 6]. Окремий розділ

свого проєкту І. Косинець присвячує музиці Й. С. Баха в гітарному репертуарі окремий розділ, висуваючи тезу про те, що початок ХХ століття в цілому став епохою розквіту інтересу до його музики, не виключенням з чого стала і гітара. Крім того, «струнний репертуар зі спадщини великого композитора (зокрема для лютні, скрипки тощо, в більшості піддається органічному перекладенню на гітарне звучання» [18, с. 76]. Серед найпопулярніших творів в Й. С. Баха у концертній та навчальній практиці гітаристів він виділяє скрипкові сонати і партити. Дослідник також висуває припущення, що, «якщо би Бах знав гітару ХІХ століття, він би не пройшов повз можливості створення музики для цього інструмента» [18, с. 80]. Особливого значення він надає скрипковій Чаконі з Другої партити і його найвідомішій транскрипції для гітари – А. Сеговії [с. 81], хоча значна частина гітаристів грають її по скрипковому тексту. Твори Й. С. Баха, на думку І. Косинця складають «золотий фонд» музичної класики перекладного репертуару, поряд із гітарними творами Г. Генделя, Д. Скарлатті, А. Вівальді, Д. Доуленда, С. Вайса, П. Солера, Р. Де Візе [18, с. 126].

Другий напрямок досліджень пов'язаний із дидактичною роллю адаптованого репертуару в педагогічній роботі. Питання ролі перекладень в дитячому гітарному репертуарі торкається Б. Д. Берлін. Він відзначає, що «перекладення простих фольклорних наспівів до того, як перейти до стандартного репертуару» складають початковий етап навчання [35, р. 15]. У приклад він наводить деякі стандартні обробки пісень – «Twinkle, Twinkle Little Star», «Light Row» і «Go tell Aunt Rhody», які використовуються в репертуарі Suzuki Guitar School.

А. П. Белл піднімає питання адаптації гітарного репертуару для людей із особливими потребами [34]. Однак при цьому він не стільки торкається проблеми власне виконуваної музики, скільки методів спрощення гри на інструменті, в тому числі гітарного строю (In D) та використання меншої кількості струн (двострунна електрогітара) [34, р. 9]. При використанні стандартного строю він вказує на необхідність адаптації способу навчання від

примітивно-ударних ефектів на відкритих струнах до максимально влучного попадання в ритм і метр.

Третій напрямок пов'язаний із цифровими технологіями. С. Лисюк, Є. Лисюк висвітлюють роль комп'ютерних програм як нового інструменту педагогічної діяльності, за допомогою якого виконуються аранжування і перекладення. Однак вони переважно звертають увагу на допоміжні програми, які використовуються для фіксації музичного задуму, зокрема «Finale», «Sibelius», «Wavelab» [19, с. 143].

В зарубіжному музикознавстві більшість досліджень має практичний напрямок – так Дж. П. Єрбі присвячує свою роботу техніці роботи з *continuo* і грі фігурованого басу [53], Т. Харб – розкриває принципи створення аранжувань творів Й.С. Баха та Б. Бріттена [46], Х. А. Торрес – транскрипції барокових гітарних табулатур [59], Е. Райнхарт виявляє проблеми і пропонує шляхи адаптації «кентукійського» репертуару для академічної гітари [56].

При цьому найбільш численну групу складають дослідження, присвячені перекладенням старовинної музики для гітари. Для визначення подібного роду перекладень (з партії одного інструмента на іншу), як правило використовують термін *adaptation*, тобто буквально «адаптація». Словник Merriam-Webster визначає цей різновид адаптації як «композицію, переписану в новій формі» [30]. Значно рідше використовується термін «аранжування», що ми можемо побачити в роботі Т. Харба [46] та «транскрипція» – в роботі Х. А. Торреса [59].

Розглядаючи питання транскрипції барокових гітарних табулатур Ф. Кампіона, Х. А. Торрес виділяє декілька проблем. Перша пов'язана з тим, що барокова гітара мала різні системи налаштування, 5-струнну систему з подвійними струнами тієї ж висоти або з октавним подвоєнням [59, р. 7].

Окрім різних строїв, одним із важливих концептів була іде «повторного налаштування» (*re-entrant tuning*), яке відбувалося в непослідовному порядку від найвищої до найнижчої струни. Налаштування впливає на позицію

бурдону та виконання прийому *campanella* (використання різних струн для гри пасажів або мелодичної лінії, що наслідує арфове резонування).

Дж. П. Єрбі (2012) наполягає на тому, що практика гри *continuo* є «незамінною для виконання репертуару з записаним акомпанементом у вигляді фігурованого басу» [63, р. 2]. Обумовлено це тим, що століттями гітара використовувалась як акомпануючий інструмент. В світлі популярності гітари в XVII столітті, композитори і виконавці створили методи для допомоги «гітарним ентузіастам» зрозуміти, як грати акомпанементу, демонструючи вільне володіння інструментом і відповідним стилем [63, рр. 1-2]. При цьому гра *continuo* вважалась «найбільш прагматичною навичкою акомпанементу» в XVII та XVIII столітті. Для сучасного ж гітариста фігурований бас є доволі незнайомою практикою. Обумовлено це тим, що для клавішних інструментів було написано багато трактатів і висвітлено численні методи гри *continuo*, в той час як щипковим інструментам пощастило значно менше. Дослідник пропонує вивчити традиції гри *continuo* на старовинних інструментах, найближчих до гітари, зокрема теорби, хоча «вона має глибший басовий регістр, в порівнянні із сучасною гітарою, більше струн і може запропонувати більш безперервний бас одночасно з грою мелодичної лінії» [63, р. 3]. При цьому своєю поліфонічністю і способами звуковидобування гітара схожа на лютню та теорбу.

В читанні фігурованого басу Дж. Єрбі звертається до методу Сантьяго де Мурсія, запропонованому ним в «*Resumen de Acompañar la Parte con la Guitarra*», що представляє собою «посібник по виконанню фігурованого басу на бароковій гітарі з п'ятьма струнами», хоча він, на думку дослідника, «містить набагато менше деталей, ніж, скажімо, *continuo*-вправи Генделя» [63, р. 10]. Однак цей метод призначений для гітари, стрій якої близький до сучасної (A-D-G-B-E), за винятком відсутньої шостої струни Е. Спочатку С. Мурсія пропонує велику таблицю, в якій містяться різні *punto*, тобто форми акордів. Далі він наводить приклади, як використовувати їх в контексті фігурованого басу.

Серед проблем виконання continuo дослідник виділяє відсутність у сучасних гітаристів досвіду читання басового ключа. Для полегшення опанування басового ключа Дж. Єрбі пропонує декілька вправ, які треба виконати перш, ніж виконувати музичний текст [63, р. 20]. При цьому він не рекомендує грати їх окремо, оскільки це не сприятиме випрацювання навичок читання з листа.

Однак найбільшою складністю є виконання твору. Звертаючись до музики бароко, особливо, коли йдеться про акомпанування вокалісту чи інструменталісту, Дж. Єрбі пропонує провести «власне дослідження музики перед вашою першою репетицією» [63, р. 43]. Не вивчивши партитури і не зробивши особисті примітки заздалегідь, виконавець може отримати «катастрофічні наслідки» [63, р. 43].

Однак не тільки доба бароко викликає питання адаптації репертуару до можливостей сучасної гітари. Так, Е. Райнхарт присвячує своє дослідження гітарним перекладенням локального репертуару, який належить унікального гітарного стилю – «Кентукійського» (Kentucky thumbpicking) [56]. Він передбачує залучення великого пальця (thumb) правої руки, який грає стійкий басовий малюнок на трьох нижніх струнах гітари, а решта залишається для відтворення синкопованих ритмів і мелодії на верхніх струнах. Завдяки постійному басу, який поєднується з синкопованою мелодичною лінією, цей стиль нагадує фортепіанний регтайм. При аранжуванні для класичної гітари, на думку дослідника, треба врахувати декілька речей. По-перше, кентукійський стиль передбачує гру на сталевих струнах чи електрогітарі, «обидві з яких мають інші фізичні властивості порівнянні з сучасною класичною гітарою» [56, с. 24]. Це стосується як матеріалу струн (нейлон/сталь), так і розміру корпусу, оскільки акустика зі сталевими струнами, як правило, має більший корпус для забезпечення додаткового скріплення для підтримки натягу. Через це кожна гітара вимагає різних сидячих положень. Інші властивості інструментів стосуються різних технік правої та лівої рук.

Найбільша проблема при адаптації кентукійського репертуару – це техніка правої руки. В цьому стилі вона постійно лежить на басових струнах, щоб створити приглушений ударний звук баса, а медіатор для великого пальця (thumb pick) використовується для акцентуації приглушеного чергування басу [р. 31]. Питання полягає в тому, як класичному гітаристові заглушити басові струни і використати медіатор, не змінюючи кута правої ріки (що може примусити виконавця радикально змінювати їх техніку і змінити форм нігтів правої руки, що в більшості випадків забирає роки для вдосконалення) [56, р. 31].

Дослідження Т. Харба привертає увагою уже своєю назвою «The Unlimited Guitar...», яка на його думку, покликана підкреслити, що гітарний репертуар «може бути безмежним, всупереч іншим уявленням» [46, р. 92]. Т. Харб розпочинає своє дослідження з постановки актуальної проблеми – відсутності педагогічних методів «для аранжування або транскрибування музики з одного інструмента на інший» [46, р. 1], на основі вивчення силабусів панівних північно-американських навчальних закладів, включаючи Єльський університет, музичний факультет, Університету Торонто, Інститут музики Кертиса, Університет Макгілла (Музична школа Шуліха).

Дослідник виділяє 10 критеріїв, які, на його думку, реконструюють «бахівський метод адаптації» [46, р. 25]. Вони включають: 1) налаштування потрібного інструмента; 2) вибір тональності; 3) пристосування тривалості нот, включення пауз; 4) інтерпретацію позначок ведення смичка, ліг та їх взаємозв'язку з гітарними еквівалентами; 5) наповнення акордів для посилення гармонії і ущільнення фактури; 6) додавання басових лінії, які зумовлені запропонованими гармоніями; 7) підтримування звуку додаванням імітаційних лінії голосів та інших прийомів; 8) включення артикуляції і музичних контрастів; 9) застосування спеціальних ефектів і розширених технік для імітації звуків оригінального інструменту; 10) використання специфічною аплікатури протягом усього адаптованого тексту [46, р. 26]. Саме бахівський метод буде покладено в основу адаптацій самого Т. Харба,

які він запропонує в наступних розділах. Він також проаналізував аранжування інших гітаристів, зокрема Стенлі Йейтса, Джеффри МакФаддена, Мануеля Барруеко, Казухіто Ямасіта, Френсіса Таррегі та інших.

На думку Т. Харба, одне з перших завдань в процесі аранжування тоенальної музики для «монофонічного інструменту» як скрипка чи віолончель для поліфонічного, як гітара, – це прояснити і відтворити гармонічні послідовності, коли це можливо [46, р. 26]. В квазі-тональній чи атональній музиці акцент повинен бути інший – на колористичності звучання і музичній тканині, розширених техніках тощо. Щоб продемонструвати техніку адаптації дослідник використовує Партиту № 1 для скрипки BWV 1002 Й. С. Баха і Сюїту для віолончелі ор. 72 Б. Бріттена. Другий твір, як стверджує Т. Харб, взагалі ніколи не був адаптований для гітари до нього.

Показником успішного аранжування, згідно з висновками Т. Харба, є враження, що адаптований твір «покращує оригінал, справляючи враження, що він був створений на прийомному інструменті» [46, р. 92]. Не можна не звернути увагу на використання терміну «приймний інструмент» або «приймаючий інструмент» (receiving instrument), під яким мається на увазі той, для якого виконується аранжування. Він додає зручності термінологічному апарату перекладень, адже не вимагає додаткових пояснень і уточнень.

Робота К. Г. Фієренса [45] складає, скоріше, виключення з загальної палітри суто практичних зарубіжних праць, і висвітлює не тільки зразки різних перекладень, але й їх історію. Серед причин звернення до транскрибування, вслід за Ст. Девісом, К. Г. Фієренс називає 1) педагогічну пользу; 2) можливість зробити музику більш «читабельною», ніж в оригіналі [45, р. 11]; 3) продемонструвати майстерність транскриптора (композитора чи виконавця); 4) функція ре-репрезентації оригіналу (повторної презентації) моделі. В її умовах оригінальний текст може стати навіть ціннішим (звісно, тут не йдеться про механічне перекладення без творчого підходу). І, врешті п'ята функція перекладень – наповнення репертуару гітариста відомим творами визнаних авторів [45, р. 12].

Історію гітарних транскрипцій К. Г. Фієренс веде від Ренесансу і раннього бароко, коли поряд із віуелою і лютнею почала розвиватися гітара. Не настільки популярна як інші щипкові, вона переважно служила акомпанементом в піснях. Перші опубліковані посібники чи музичні збірки для гітари (*guitarra, chitarra, guitare*), як свідчить К. Г. Фієренс, були записані алфавітною системою – «дуже простим способом нотування акордів і ритмів з метою акомпанування пісням чи іншим інструментам» [45, р. 13]. Не дивно, що при такій скромній літературі, гітаристи розглядають саме лютню і віуелу як своїх попередників. Першим, хто звернувся до віуельного репертуару став Н. Косте (1805 – 1883), який адаптував перші версії віуельних творів для класичної гітари. Пізніше, Ф. Таррега (1852 – 1909), визнаний батьком сучасної гітари, розвив цю ідею навіть далі, «відчувши потребу створити точні гітарні транспозиції переважно фортепіанних творів відомих композиторів» [р. 14]. Дослідник стверджує, що після Ф. Таррега «кожній видатній постаті в історії гітари приписують декілька або багато транскрипцій, спрямованих на розширення репертуару» [45, р. 14-15]. Так, наприклад, А. Сеговія (1893-1987) зазвичай відкривав концертну програму з твору для віуелу (вільно транскрибованому зі старовинних табулатур), одним чи кількома бароковими композиціями, нерідко довільно скомпонованими, щоб утворити сюїту (Й. С. Бах, Г. Ф. Гендель, Де Візе), продовжував творами епохи класицизму (Ф. Соп) і завершував творами, написаними для нього його улюбленими композиторами.

В процесі огляду історії перекладень дослідник згадує і про «лютневий» міф творчості Й. С. Баха, який розпочався наприкінці XIX – початку XX століття через «серію непорозумінь німецьких дослідників і музикознавців, які працювали над новим повним виданням творів Й. С. Баха» [45, р. 16]. Виявилось, що деякі з цих творів насправді «мало адаптовані для гри на лютні без широких переробок, які включають зміни голосоведіння і тональності» [45, р. 17]. Три з них в результаті виявилися аранжуваннями ранніх творів Й. С. Баха для віолончелі і скрипки соло, а одне взагалі належало не

Й. С. Баху. В результаті К. Г. Фієренс доходить до висновку, що так звані «лютневі» твори Й. С. Баха не повинні знаходитися в пріоритеті у гітаристів [45, р. 17].

В наступному розділі дослідник розглядає специфіку аранжування для гітари фортепіанних, смичкових творів і детальніше зупиняється на трьох транскрипціях – *Aria Variata alla Maniera Italiana* BWV 989 Й. С. Баха, *Adagio* з Великої сонати A-dur Р. Вагнера [45, р. 39], а також Сонати № 1 для скрипки Е. Ізаї в своїй власній інтерпретації, одночасно порівнюючи їх з версіями, запропонованими іншими гітаристами (Б. Крістенсен).

Розглядаючи Сонату № 1 Е. Ізаї, він відразу зауважує, що в порівнянні з сонатами Й. С. Баха, вона представляє складніше завдання, оскільки включає пасажі в високому регістрі і двоголосні пасажі, що складає проблему для гітари. З цією метою К. Фієренс транспонує твір в e-moll, щоб «скористатися перевагою повного гітарного діапазону» [45, р. 47]. Серед змін, які він вносить в оригінальний текст відмічаються октавні транспозиції деяких пасажів, які не можна виконати іншим шляхом [45, р. 48]; в розділі з хвилеподібними арпеджіо, виникла необхідність змінити «внутрішні» голоси, в той час як крайні залишилися незмінними [45, р. 50]; в грі подвійними нотами (терціями або скестами) швидкість виконання, яка характерна для скрипки, важко відтворюється гітарою. Однак можна вийти з положення «змінami ліг і піщикатних нот, що забезпечує відповідну жвавість, зберігаючи природне фразування в межах пасажу» [45, р. 51].

Отже, можна сказати, що зарубіжні дослідники доволі фундаментально вивчають перекладення, особливо їх практичні аспекти. Однак при цьому, як правило, обмежуються дослідженням напрямку «інструмент соло – інструмент соло», в той час як питання адаптації ансамблевих творів для гітари соло майже не ставиться.

Єдине виключення з традиції розглядати «прямі» перекладення представляє робота Дж. А. де Соуза, який вивчає транскрибування віржинельної музики для двох гітар [57]. Суттєву роль, на його думку, в

становленні дуетного репертуару відіграли Іда Престі (1924 – 1967) та Александр Лагойя (1929 – 1999), які сформували дует, який «залишив незгладимий слід в історії класичної гітари» [57, р. 7]. Як і інші дослідники, що представляють зарубіжне «перекладознавство», він пропонує своє перекладення, на основі якого демонструє метод транскрибування віржинельної музики (*Pavana and Galliard Dolorosa* П. Філіпса).

1.2. Гітарні перекладення Р. Дьєнса в сучасному музикознавстві

Творчість Р. Дьєнса привертає активну увагу дослідників, починаючи вже з перших років ХХІ століття, що ілюструють праці Т. Іваннікова [13; 16], Л. Брагіна [4], В. Ткаченко [27], Ш. Біверса /Sean Beavers [33], М. Берч / Michelle Birch [37], Д. Дуарте / Daniel Duarte [41], Д. К. Крістофаро / Daniel Christofaro [40], Б. Лаугіда / B. Loughheed [52]; Г. К. Л. Вінсенса / G. K. Vincens [61]. Причому пальму першості тримають зарубіжні дослідники, які висвітлюють окремі аспекти доробку композитора-виконавця уже на початку 2000-х, тоді як українські музикознавці звертаються до нього в середині 2010-х років.

Одна з перших дисертацій, присвячена Р. Дьєнсу належить Ш. Біверсу (2006) [33]. Він розглядає присвяту в музиці для гітари соло Р. Дьєнса. Дослідник розділяє терміни присвята, аранжування, алюзія і аналізує впливи різних творчих постатей на композитора: Е. Вілла-Лобоса в *Saudade* № 2 і Присвяті Вілла-Лобосу; Л. Бауера в композиціях «L. B. Story», «Eloge de Leo Brouwer». Останню главу дослідження він відводить іншим композиторам – Френк Заппа, Марсель Даді, Борис В'ян, зупиняючись на «Homage à Frank Zappa», «Deux Hommages à Marcel Dadi», «Ville D'Avril (Homage à Boris Vian)», *L'Allusive*, *Triaela*, і деяких з 20 Листів.

В результаті дослідник приходить до висновку, Р. Дьєнс «перепрацьовує досвід минулого на свій власний лад» [33, р. 69] і що близькі елементи між стилями для нього важливіші за різницю. Впливи Е. Вілла-Лобоса відбилися в його ліричних мелодіях, розширених терцієвих гармоніях, бразильських

ритмах та стилі гітарного письма. В свою чергу, вплив Л. Бауера позначився на використанні мішаних метрів, специфічній гармонічній мові, афробубинських ритмах і розширеній гітарній техніці. Впливи обох композиторів показово переплітаються в присвяті Вілла-Лобосу. В свою чергу із Даді Р. Дьєнса зближує те, що він народився в Тунсі, із Віаном – життя на окраїні Парижу.

Фінальною тезою дослідження Ш. Біверса служить думка про те, що «стиль Р. Дьєнса еклектичний в процесі „виведення”, але творчий як результат» [33, р. 70].

Цікаво, що у французьких піснях Р. Дьєнс теж використовує присвяти в кожній із п'єс, втім дослідження кола адресатів і їх можливих впливів не входить в межі даного дослідження, але може стати окремою цікавою темою дослідження.

Показово, що питання різних стилістичних витоків творчості Р. Дьєнса розкривається і в одній із останніх праць, присвячених його творчості – дисертації Д. Дуарте, написаній в 2016 році [41]. Він розглядає творчість Р. Дьєнса а аспекті мультикультуралізму і зупиняється на бразильських елементах його музики. Серед «мультикультурних» творів він приділяє увагу творам Ф. Таррегі, А. Б. Мангоре, П. Арагона, Е. Вілла-Лобоса, І. Альбеніса, Х. А. Веги, К. Дебюссі, М. Понсе та інших. «Бразильське» у Р. Дьєнса він аналізує на прикладі *Saudade* № 1, № 2, № 3, Присвяти Вілла-Лобосу, *Valse des loges*, *Flying Wigs* N.5, «Легкого Мотиву» і «*Brésils*».

В висновках Р. Дуарте зазначає, що ХХ століття подарувало музичній культурі багато явищ, як то аргентинське танго, бразильські шоро, самба, кубинська хабанера, румба. Щодо другої половини ХХ століття, то зростаючий інтерес саме до бразильської культури у «небразильських» композиторів став вражаючим [41, р. 166]. Все почалося з фігури Е. Вілла-Лобоса і Р. Дьєнс став «результатом цього процесу» [там само]. На думку дослідника, Р. Дьєнс навіть не завжди усвідомлює використання певних

бразильських елементів, і мультикультуралізм може вважатися частиною його «музичної ідентичності», і важливим елементом його стилю.

Окрім оригінальних творів, дослідників починають привертати і аранжування або обробки Р. Дьенса. Зважаючи на те, що композитор адаптує оригінали інструментованих і записаних пісень, їх, на нашу думку, правомірно розглядати і як адаптації, і як аранжування, і як обробки.

Г. К. Л. Вінсенс [61], розглядаючи аранжування С. Ассада та Р. Дьенса, обирає лише дві композиції Р. Дьенса – «Туманна» та «Усе, чим ти є». Він підходить до творчості композитора з позицій бі-музикальності (bi-musicality) – термін, запропонований етномузикознавцем М. Худом для описання музикантів, які опанували різні музичні традиції по аналогії із білінгвізмом. Р. Дьенс, на думку Г. Вінсенса, вільно володіє як класичним, так і популярним стилем, що відбилося в змішуванні елементів популярної і класичної традиції [61, р. 21]. До цього кола «гібридних» музикантів він також долучає А. Пьяцолу, Е. Віла-Лобоса, А. Хінастеру.

Г. К. Л. Вінсенс, стверджує, що Р. Дьенс відбирає матеріал для аранжування, виходячи з його популярності, що підтверджується словами самого композитора. Якщо пісні не популярні, «публіка буде невзможі оцінити здійснену аранжувальну роботу» [61, р. 22], і вибір невідомої теми не буде нічим відрізнитися від оригінальної композиції. Аранжування для Р. Дьенса, за його власними словами, подібно до дизайну, в той час як композиція – це архітектура.

Особливу увагу Г. К. Л. Вінсенс приділяє аранжуванням джазових стандартів, які були випущені на CD в 2002 році. Втім, він не підготував для публікації нотний текст, оскільки «він розумів кількість деталей, які в ньому будуть» [61, р. 61]. Йому довелося переписати їх для видання кількома роками на прохання гітаристів усього світу. Фактично, йому довелося транскрибувати свої власні аудіозаписи. В порівнянні із французькими піснями, джазові стандарти вимагали більше композиторської роботи та імпровізації.

Детальна нотація в його аранжуваннях «демонструє одержимість прагненням наблизитися до вигадливої концептуалізації звуку» [61, р. 61]. Для підтвердження цієї тези дослідник аналізує два аранжування «Туманна» / «Misty» Е. Гарнера, та «Усе, чим ти є» / «All the things you are» Дж. Керна.

В першій з них привертає увагу, що Р. Дьєнс зберігає тональність оригіналу, використовуючи скодратуру – і нижню струну Е опускає до Es. Подібним же методом він користується і для інших бемольних джазових стандартів (Es, B, Es та їх паралельних мінорних). Таке використання скодратури, на думку Г. Вінсенса, «надає іншого резонансу інструменту і є фірмовою ознакою його аранжувань». Інколи Дьєнс також опускає п'яту струну до В або нижню Е до С чи Н, що є досить звичною практикою для композиторів-гітаристів. По аналогії із тим, як джазовим стандартам могла передувати коротка музична інтродукція в 40-х – 50-х роках, Р. Дьєнс створює такий невеликий вступ в «Туманній». Вже в другому такті цього вступу Р. Дьєнс використовує позначку „p_{lp}” (pulp), що вказує на необхідність виконувати басовий тон подушечкою великого пальця, що «дає більш теплий, насичений тон басу». В тому ж другому такті композитор вводить цілий ряд вказівок, які свідчать про його прагнення до максимальної деталізації тексту (crescendo, poco, decrescendo, rit. molto, lentissimo and portamento). Разом із тим, дослідник відзначає, що це не означає якихось надмірних вимог до виконавця, скоріше про прагнення точно зафіксувати свою виконавську версію, представлену в аудіозаписі. В «Misty» композитор користується поліфонічними прийомами – імітація штучними флажолетами, а також неодноразово повторює початок теми. На відміну від інших гітаристів, які в зоні джазової імпровізації звертаються до акордової техніки і широко застосовують блок-акорди, Р. Дьєнс тяжіє до виявлення поліфонічного потенціалу теми, що робить його імпровізацію «неаутентичною по відношенню до практики джазових гітаристів» [61, с. 69]. Втім, незважаючи на те, що він не є відданим джазовим музикантом, Г. К. Вінсенс вважає, що він

не міг би написати свої аранжування без глибоких знань в сфері джазової гармонії та імпровізації.

Інше аранжування – «Все, чим ти є» / «All the things you are» Р. Дієнс будує за традиційною джазовою чотиричастинною схемою. В ній Р. Дієнс поряд і джазовою стилістику несподівано залучає барокову із імітаційною фактурою, що дозволяє Г. К. Вінсенсу говорити про «несподіваний бароковий інцидент» [Vinc p.]. В результаті дослідник робить висновок, що Р. Дієнс прагнув не стільки відтворити певний запис, скільки «представити своє бачення джазу», демонструючи віртуозність і створюючи розважальні п'єси, які, в той же час включають доволі складні і інноваційні техніки. Підсумовуючи загальні риси гітарних аранжувань Г. Вінсенса називає наступні: 1) зміна регістру мелодії при її повторах для урізноманітнення музичної тканини (в тому числі використання четвертої та п'ятої струн для мелодичного матеріалу і залишення верхніх струн для супроводу); 2) поліметрія, яка ущільнює фактуру і надає самостійності голосам; 3) використання гармонік, яке надає музичній тканині темброво-просторового розмаїття; 4) увага до руху басу 5) розкладені «по горизонталі» гармонії замість акордових блоків надають музичній тканині поліфонічних рис 6) перехресна аплікатура, що може наслідувати арфу або створювати ефект передзвону 7) скодратури відкривають нові сонорні якості інструменту [61, p. 76 - 77].

Сам процес аранжування аналізувати найкраще в тому випадку, коли можна співставити із оригіналом, фіксованим хоча б так званою line-sheet notation стандартом, чим і користується Г. К. Л. Вінсенси. Аналіз аранжувань «Французьких пісень» виявляється дещо складнішим, адже далеко не всі вони існують в нотно-фіксованому записі і частіше доводиться співставляти із оригінальною аудіо-версією.

Найбільш нещодавнє дослідження, присвячене аранжуванням Р. Дієнса, 2019 року, належить Б. В. П. Лаугіду [52]. Він обирає 5 популярних джазових композицій, зокрема «Nuages» Д. Рейнхардта, «Round Midnight» Т. Монка, «Over the Rainbow» Г. Арлена, «Take the „A” Train» Біллі Стрейгорна та

«Туніс» Дізі Гіллеспі. Почергово аналізуючи кожне з них, Б. Лаугід звертає увагу на гармонію і структуру, аллюзії, оговорює, як впоратися із складними моментами і розширеними техніками.

Так, розглядаючи «Nuages» Д. Рейнхардта, він звертає на увагу імітацію техніки, яку вперше запровадив цей гітарист і яку називають «ударним гуркотом» (percussive gumbeling) [52, р. 11]. Р. Дьєнс «вказує, що грати треба т-пальцем, утримуючи великий палець на 5-й струні, щоб уникнути випадкового звучання ноти» [там само]. В цьому ж аранжуванні він застосовує так звану «демпферну нотацію» (dampering notation), яка вважається винайденою Р. Дьєнсом, та вказує «на миттєве переривання звучання певної ноти у визначений момент» [52, р. 12]. В нотному тексті такий момент, як правило, позначається зірочкою.

В «Round Midnight» Р. Дьєнс також вводить те, що Б. Лаугід називає винайденими нотаціями, а саме перекреслений у вигляді «z» штиль ноти, який вказує на її «викривлену» (distorted) груп [52, р. 26]. З цією метою виконавець повинен смикати струну вгору і вниз, протилежно до звичайного vibrato, щоб підтягти висоту ноти, якомога вище» [там само].

В «A Night in Tunisia», в свою чергу, Р. Дьєнс вводить позначу «х», яка вказує на необхідність виконання slap відкритих басових струн великим пальцем правої руки. Водночас він вводить авторську позначку «T.R.», що означає зупинку всього резонування, що може бути здійснено частиною або усім великим пальцем чи одного або декілька пальців лівої руки. За свідченням Б. Лаугіда, він має на меті створити «великі контрасти між tapping'ом і майже в дусі „Весни священної” прийомів slap і акордів» [52, р. 94].

В результаті дослідник приходить до висновку, що всі проаналізовані композиції, незважаючи на те, що різняться в стилістиці і жанрах «від популярної балади, швидкого бібопу до невимушеного циганського джазу» (циганське походження має Д. Рейнхардт), містять ряд спільних рис [52, р. 112]. Серед них Б. Лаугід виділяє наступні. По-перше, це стабільний і

постійний *groove*¹. Слухачі повинні не тільки відчувати пульсацію, але й «хитати головами, коли музика виконується» [52, р. 103]. Другий важливий момент – це ясна і цілісна мелодична лінія. У всіх аранжуваннях Р. Дьєнса, на думку Б. Лоугіда, містяться мелодії, які відомі більшості аудиторії, і тому дуже важливо досягти такого балансу, щоб вони були завжди чутні. Третя риса – це «відчуття невимушеності, яке ховає, наскільки вони насправді вимогливі» [52, р. 103]. Це особливо важливо для сольних епізодів, де виконавець фактично має переконати слухача в тому, що матеріал імпровізується. Четверта риса – це впевнене і точне виконання прийомів розширеної техніки. Якщо виконавець з цим впорається він «зачарує аудиторію» [там само], в протилежному ж разі вони справлять враження «дивних помилок». П'ята спільна для всіх джазових аранжувань Р. Дьєнса риса – це багатство барв, а остання, шоста, скоріше стосується роботи гітариста над їх виконанням, оскільки передає «терплячий підхід до процесу навчання» [52, р. 104].

В результаті Б. Лоугід приходить до висновку, що аранжування належать до найвидатніших зразків творчості Р. Дьєнса, демонструючи «його неймовірну майстерність як виконавця, композитора, аранжуальника, імпровізатора, і технічні та музичні вимоги, які вони висувають перед інтерпретатором, величезні» [52, р. 104]. Це підтверджує, що саме джазові перекладення сприймаються дослідниками як вершина творчості Р. Дьєнса.

М. Берч зупиняється переважно на аранжуваннях з другого зошита Французьких пісень / «Chansons Francaises» (Volume 2) [37]. Вона обирає для аналізу «Із часом»/ «Avec le Temps», «Не залишай мене»/ «Ne Me Quitte Pas», «Plaisir d'Amour», «До зустрічі, Париж» / «Revoir Paris».

¹ Не має прямого еквіваленту цього терміну в українському музикознавчому апараті. В інтернет-джерелах пропонується наступне визначення: «Грув — ритмічні та імпульсивні відчуття в музиці („гойдалки”), що створюється грою музичних інструментів (гітари, барабанів та інших). У популярній музиці грув розглядається в жанрах сальса, фанк, рок, фьюжн і соул. Слово часто використовується при описі музики, при якій хочеться рухатися, танцювати — „грув”» [8].

Аналізуючи «З часом», вона звертає увагу на багатство і розмаїтість позначок, які вводить в нотний текст Р. Дьєнс. Вона відзначає різними кольорами: темпові і динамічні позначки разом із артикуляцією - зеленим, жовтим позначає мелодичну лінію, блакитним – гармоніки і бузковим – спеціальні прийоми або техніки [37, р. 15].

Серед незвичних композиторських технік, вона виділяє ефект «Хвиль Мартено» через виконання портаменто тремоло, який використовується на початку та завершенні обробки «Не залишай мене» [37, р. 17]. Інша спеціальна техніка в цій же композиції – це введення мелодичної лінії під тремолоючим акомпанементом. З цією метою композитор використовує великий палець правої руки вище, ніж інші пальці правої, які швидко змінюються для утворення ефекту тремоло на другій струні. Звертає вона також увагу на техніку великого пальця, про яку пише Г. Вінсенс, використання портаменто «способом, яким користуються вокалісти» [37, р. 20]. Інколи композитор звертається до буквальної деталізації, вказуючи, що «басова струна повинна бути приглушена пальцем лівої руки» [37, р. 21], що є досить незвичним для гітарного запису.

Щодо використання гармонік, то як і Г. Вінсенс, вона схиляється, що вони можуть мати звуконаслідувальний ефект, зокрема імітувати пасаж фортепіано з оригінальної версії. Аналізуючи ставлення Р. Дьєнса до мелодії, М. Берч відзначає, що «ніколи не боїться варіювати розміщення мелодії, але не переміщує її постійно без причини». Якщо композитор не змінює положення мелодії, то це, як правило свідчить про його прагнення зберегти певний емоційний відтінок протягом тривалого часу.

Щодо ритмічної складової аранжувань Р. Д'єнса, то він може змінювати ритм оригіналу, щоб відтворити ритмічне рубато в виконавській версії співака. Так, наприклад, відбувається у композиції «До зустрічі, Париж». Використання поліритмії в «Із часом» – дуолі мелодії проти тріолей супроводу – створює «ритмічно інтригуючу складність» [37, р. 35]. Разом із тим дослідниця приходить до висновку, що коло засобів, якими користується

Р. Дьєнс у «Французьких піснях», не є унікальним для композиторського доробку [37, р. 36]. Підсумовуючи свої спостереження, вона відзначає, що стиль Р. Дьєнса скоріше «багатий, теплий, звучний і романтичний, ніж різучий або раціоналістичний – незважаючи на безсумнівну його віртуозність» [37, р. 39].

Серед українських дослідників інтерес до творчості Р. Дьєнса виявляють Т. Іванніков, В. Ткаченко. Так, Т. Іванніков [13] розглядає неєвропейські мотиви гітарної музики композитора в його творах «Tunis, Tunsie», «Trois Saudades», що логічно витікає із походження Р. Дьєнса, який народився в Тунісі. Дослідник вивчає вплив африканських та латиноамериканських архетипів, які лежать у витоках тунісської і бразильської народної музики на стилістику Р. Дьєнса в його гітарних циклах «Хамса» та «Три саудада». Із африканських (тунісських) компонентів ним виявлені аналогії із звучанням щипкових та ударних інструментів (ід, рабаб, дарбука), із ритмоформулами близького сходу, арабськими ладами (невесер, хіджаз, нікріз), а також знайдено паралелі із латиноамериканськими етнічними ритуалами (Феста-бу-Бонфім) і синкретичним сплавом африканських елементів (саудад, шоро, байао) [13, с. 273]. Отже, подібно до Ш. Біверса Т. Іванніков вивчає стилістичні витoki творчості композитора, але в іншій площині – в сфері етнічної музики та культурної традиції.

Л. Брагін [4] розглядає шляхи тембрового збагачення гітарної фактури на прикладі сюїти «Хамса». Серед них він виділяє різноманітні техніки письма, скодратуру, специфіку конструкції інструменту, особливі ефекти звучання і сучасну гітарну нотацію, а також включення елементів перформансу. В сюїті він аналізує переважно застосування скодратур та зазначає, що композитор використовує близько 20 різноманітних звукових та шумових ефектів, хоча детально їх не розглядає [4, с. 118]. В цілому все, що стосується урізноманітнення гітарного тембру в ансамблі може бути поширене і на аранжування Р. Дьєнса, адже там завдання урізноманітнення гітарної фактури загострюється ще сильніше у зв'язку із необхідністю адаптації

пісенної форми, побудованої на принципі куплетного повторення музики при оновленні вербального тексту.

Д. К. Крістофаро (2010) [40] розглядає діалог соліста з оркестром в крупному творі Р. Дьєнса – Концерті *Metis* для гітари з оркестром. Переважну увагу дослідник приділяє специфіці звукового балансу з урахуванням звукових характеристик гітари. Технічні, естетичні аспекти вивчення партитури теж представлені.

В. Ткаченко звертається до творчості Р. Дьєнса з позицій універсалізму його гітарного стилю, розглядаючи його на прикладі сюїти «*Hommagea Villa-Lobos*». Вона приходить до висновку, що твір охоплює «широке коло стилістики і техніки, інтонаційних та технологічних витоків, пов'язаних із творчістю Е. Вілли-Лобоса», який «не обмежувався локально-мовною стилістикою», а увібрав в свій так званий бразильський стиль «широкий спектр фольклорних латино-американських і європейських асоціацій [27, р. 477 – 478]. Отже, вслід Ш. Біверсу та Д. Дуарте дослідниця концентрується саме на бразильських рисах творчості Р. Дьєнса і через них – виходить на питання мультикультурності.

Висновки до Розділу 1

Огляд досліджень, присвячених проблемі перекладення показав, що центральне місце в колі проблем посідають практичні аспекти. Особливо в цьому плані показові зарубіжні праці, в яких розглядаються методи роботи і пропонуються вправи на фігурований бас, що відповідає практиці *continuo* епохи бароко (Дж. Єрбі); розкриваються принципи перекладення старовинних табулатур для гітари (Г. А. Торрес); аналізується специфіка перекладення локального специфічного репертуару, як, наприклад, «кентукійського» для класичної гітари (Е. Райнхарт); бахівський метод перекладень екстраполюється на твори різних жанрів і стилів (Т. Харб). Є декілька спільних рис, що об'єднують ці праці:

- 1) як правило розглядається тип перекладення «інструмент соло – інструмент соло», при цьому більш складні варіанти, як наприклад з ансамблевого твору на гітарний сольний, уникаються;
- 2) кожен з дослідників пропонує одне або декілька своїх власних перекладень, що в усій повноті розкриває методи роботи над оригінальним твором, і водночас значно простіше, ніж спроби виявити принципи і прийоми перекладання в роботах інших авторів;
- 3) майже не зустрічаються праці, в яких дослідники розкривають технології перекладення зразків сучасної музики.

Аналіз сучасних публікацій та дисертацій, присвячених творчості Р. Дьенса як композитора та гітариста дозволяє виявити провідні напрямки її вивчення. Центральне місце посідає питання стилістичних витоків, перехресних національно-етнічних зв'язків та мультикультурності доробку Р. Дьенса, що відбилося в працях Ш. Біверса, Д. Дуарте, Т. Іваннікова, В. Ткаченко. Тільки якщо Ш. Біверс, Т. Ткаченко переважно досліджують зв'язки із музикою інших композиторів (Е. Вілла-Лобос, Л. Бауер), то Т. Іванніков концентрується на фольклорних музичних витоках і традиціях. Інший аспект досліджень складає питання присвяти як втілення ідеї вшанування композитора, що розкривається в праці Ш. Біверса.

Серед творів, які привертають увагу панують «Присвята Вілла-Лобосу» (В. Ткаченко, Ш. Біверс, Д. Дуарте), *Saudades* (Т. Іванніков, Ш. Біверс, Д. Дуарте), а також сюїта «Хамса» (Л. Брагін, Т. Іванніков).

Деякі аранжування Р. Дьенса теж були висвітлені дослідниками, зокрема джазові обробки (Г. К. Л. Вінсенс, Б. Лаукід) та три пісні із другого випуску «Французьких пісень» (М. Берч). На цьому фоні перша збірка залишається фактично невисвітленою, що й зумовлює необхідність її аналізу.

РОЗДІЛ 2

ЗБІРКА *CHANSONS FRANÇAISES*: ПІСНІ ТА ЇХ ГІТАРНІ ВЕРСІЇ

2.1. «*Chansons françaises*», volume 1: специфіка інтерпретації першоджерела

Перша збірка адаптацій французьких пісень була опублікована Р. Дьєнсом в 1994 році, як свідчить видання Henry Lemoine [42]. Вона включає перекладення тринадцяти пісень, в тому числі: «Велосипед» / «*La Bicyclette*»; «Гімн кохання»/ «*L'Hymne a l'Amour*», «Сесіль, моя донька»/ «*Cecile Ma Fille*»; «У моїй кімнаті дощить» / «*Il Pleut Dans Ma Chambre*»; «Геттінген» / «*Gottingen*»; «Сиракузи» / «*Syracuse*», «Яванці»/ «*La Javanaise*»; «Його молодість» / «*Sa Jeunesse*», «Для нього „після” не настане»/ «*Il n'y a plus d'apres*», «Хоробра Марго»/ «*Brave Margot*», «Пісня старих закоханих» / «*La Chanson des Vieux Amants*»; «Колись ти побачиш» / «*Un jour Tu Verras*»; «Вибух атомної бомби»/ «*La Java Des Bombes Atomiques*».

Не пропонуючи окремого обґрунтування в даній праці використання терміну «аранжування», ми посилаємося на досвід Г. К. Вінсенса [61], М. Берч [37], та Б. Лаугіда [52], які користуються ним в своїх дослідженнях, маючи на увазі адаптації пісень або джазових стандартів для гітари соло. Разом із тим, їх цілком правомірно розглядати і як перекладення, і як обробки, оскільки у випадку «Французьких пісень» (випуск 1) він переважно звертається до оркестрованих зразків у готовому аудіозаписі (нотний текст часто відсутній. Більш того, в назвах збірок композитор пропонує термін *adaptées (pour la guitar par)* [42, 43], тобто «адаптовані», а кожен з композицій визначає як «*adaptation pour guitarre*», що також робить правомірним називати ці перекладення адаптаціями.

Огляд літератури, здійснений в попередньому розділі, ілюструє, що найпростіший спосіб дослідження перекладень – це робити на власному досвіді, а не виявляти на чужому, і, крім того – обмежитись схемою «інструмент соло – інструмент соло». Все це підводить нас до думки, що вивчення перекладень і аранжувань Р. Дьєнса – не таке просте завдання,

оскільки він нерідко адаптує ансамблеві твори для гітари соло. Крім того, це нерідко зразки сучасної естрадної або естрадно-джазової музики, повна партитура яких або взагалі відсутня або складно доступна, що робить порівняння з оригіналом доволі неґрунтовним і нерідко не позбавлених припущень (від якості запису інколи залежить тональність, через що нерідко важко говорити про тональність оригіналу).

Як свідчать інтернет-джерела [49], «*Belocuned*»/ *La Bicyclette* - французька пісня в інтерпретації Іва Монтана/ *Yves Montand*, випущена в 1968 році на однойменному альбомі *La Bicyclette*, на музику Френсіса Лая/ *Francis Lai* на текст П'єра Бару. Вона виконується і іншими співаками, як наприклад, Бертраном Беліном / *Bertrand Belin* (2018) [36]. Окрім аранжування Р. Дьєнса, яке він включив в свій альбом «Французьких пісень» *Chansons françaises (Vol 1)* 1994 року, нам вдалося також віднайти її її версію для ударних – Дж. М. Магнієса/ *J. M. Magniez*: дзвіночків, двох вібрафонів, ксилофона та двох марімб. Її було створено класом ударних інструментів консерваторії регіону Кан у 2013 році під керівництвом Івона Робіярда. Така версія не є несподіваною, оскільки в оригінальній версії у вступі звучить марімба, яка грає арпеджовані фігурації на *staccato* і взагалі відчувається вагома роль ударних інструментів. Можна говорити, що ритмічна виразність взагалі в цій пісні знаходиться на першому плані, а мелодичне начало, яке сконцентровано в вокальній партії характеризується елементами речитататив, «парландовою» манерою, із вагомою роллю мовних інтонацій, характерною для французьких шансоньє і навіть академічних виконавців. В цій пісні вокальна партія забарвлена в ностальгічні тони, і це не випадково, оскільки пісня П. Бару присвячена його дитячим спогадам, які на нього нахлинули, коли він знайшов провулок Мондуре у Вандеї під час Другої світової війни.

Характерною рисою ритміки пісні є підкреслення тарілкою (хай-хетом) слабкої вісімки кожної долі. В цезурах між вокальними фразами звучить постійна вставка – ламані арпеджіо із терпкими секундами, які теж

підкреслюють слабку долю. В останньому куплеті з'являється мелодизований контрапункт скрипки, який вступає в діалог із вокальною лінією.

«Велосипед» Р. Дьенса відкривається з короткого двотактового вступу, побудованого на провідній циркулюючій фігурації, яка втілює звукообраз руху велосипеда, вона звучить досить сухо, без *legato*, що надає їй механістичних ознак. Уже в третьому такті встановлюється синкопована пульсація на слабких долях, яка в оригіналі доручалася хай-хету. Провідна тема куплету (мелодія вокальної партії) вступає в четвертому такті, вона розташована в середньому голосі фактури, тоді як терцієва пульсація гармонії залишається на верхніх струнах. Грайливі синкоповані секунди композитор теж вводить (т. 5), супроводжуючи їх ремаркою «*metal. et humor*» із подальшим поверненням до нормального звуку. Кожного разу при проведенні секунд композитор буде пропонувати повернутися до «металевого» звучання. На завершення куплету композитор активно залучає гармонії із побічним и ступенями (т. 14), використовує невелике «ковзання» (т. 13), а також елементи імітаційної фактури (т. 15).

Перехід до другого куплету відзначений ремаркою *dolce subito* (т. 16). В другому куплеті фактура ускладнюється, адже у виклад залучаються «велосипедні» фігурації зі вступу. В переході до третього куплету звучить раптове *rallentando* та *tempo rubato* (тт. 31 – 32). В третьому мелодія «виходить» з нижніх голосів і потрапляє в верхні (тт. 37 – 38). Заключення (тт. 45 – 49) побудоване на темі вступу і має вигляд своєрідного репетитивного епізоду, який повторюється *ad libitum* із поступовим *diminuendo*, що створює ефект просторовий ефект віддалення руху.

«Гімн кохання»/ «*L'Hymne a l'amour*», *Andante*, написана в «негітарній» тональності – *Es-dur*. Втім позначка *b=Es* на початку вказує на застосування скодратури і перелаштування шостої струни. «Гімн кохання» – це популярна французька пісня, вперше виконана Едіт Піаф в 1950 (за іншими джерелами – в 1949 році). В основі лежить текст самої Е. Піаф і музикав М. Моннота. Пісня присвячена кохання усього життя –

французькому боксеру Марселю Сердану, який загинув під час авіакатастрофи на шляху до своєї коханої [47].

В оригінальній версії спів Е. Піаф супроводжується повним складом оркестру. Незважаючи на трагічні мотиви, що зумовили появу, лірична виразність панує. Після двох куплетів із приспівом звучить речитативно-парландовий брейк в мінорі, після чого повертається початкова тема куплету із хоровим контрапунктом, що нагадує хорал. Він уособлює оплакування загиблого та прощання з життям. Завершує композицію хоровий вокаліз, наприкінці якого звучить остання репліка солюючої вокалістки.

В обробці Р. Дьєнса відмічений структурний елемент куплету, який позначений як «*refrain*», який супроводжується ремаркою *dolcissimo*. В межах цього ж куплету зустрічаємо позначку «ніжно» (*soave*). На відміну від попередньої пісні перше проведення мелодії звучить відразу в верхньому голосі. Приспів набуває дещо джазових рис завдяки застосуванню арпеджіато та синкоп. Остання фраза виконується «в дусі повільного танцю», на що вказує ремарка *dans la lenteur*.

Після першого куплету звучить матеріал мінорного «брейку», який в тексті названий *couplet* (тт. 18 – 30). В ньому зустрічаються зміни тему, *allargando*, після чого повертається матеріал куплету (т. 31). В центрі куплету відбувається темброве оновлення – спочатку Р. Дьєнс вказує на необхідність «металевого звучання» (*proso metal.*), а завершує композицію джазова кода (тт. 47 – 51), де мелодія викладається флажолетами, а пізніше розтинається в акордових пульсуючих комплексах (блокакордах) із фінальним арфовим арпеджіато.

Отже в цій пісні композитор явно порушує форму оригіналу, і вона наближується до тричастинної репризної з кодою замість *aaba*, де *b*- це брейк із новим матеріалом, як в оригінальній версії Е. Піаф.

Третя обробка – «Сесіль, моя доню» / «*Cecile me fille*» є адаптацією пісні Клода Нугаро, випущеної в 1963 році. У цій пісні Нугаро, який став

батьком у 1962 році, звертається до своєї 6-місячної доньки. Він написав мелодію без супроводу, а завершив аранжування Жак Датен.

Вікдривається ця пісня соло електрогітари. Короткі гітарні програші чергуються із вокальними фразами. Ромір 9/8 надає блюзових ознак. В приспіві підключається активний свінговий рух басу та соло синтезатора в тембрі органу. Фактично в пісні немає рельєфно окресленого заспіву та приспіву, тільки фраза «Сесіль, моя доню», сприймається як виразний рефрен. Кода максимально коротка і побудована на повторі ключової фрази.

В версії Р. Дьєнса знову використовується скодратура – перелаштування шостої струни на півтону вниз. Початкова вказівка *Tempo jazz*, орієнтує на відповідну стилістику. У вступі відразу заявляють про себе джазові риси – синкопа на другій та між на четвертій долі, які не підкреслюються в оригіналі. Позначка «Theme» вказує на вступ мелодії вокальної партії. Вона викладається у верхньому голосі і супроводжується м'яким синкопуванням акордів, що зберігається зі вступу. Часто використовуються короткі *portamento* та *глісандо*. Нагадаємо, що *portamento*, де звуки поєднані рисочкою (як у *глісандо*), передбачає використання ковзання (*слайду/slide*), яке розрізняється на слух, але, на відміну від *глісандо*, другий звук видобувається правою рукою.

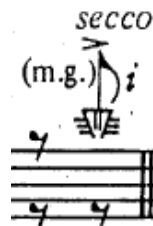
В цьому аранжуванні наявна імпровізаційна секція, позначена *Chorus (improvisation)*. В ній Р. Дьєнс активно залучає акордову техніку, складні блокакорди. Реприза (*Come prima*) варіантна, насичена варіюванням, в ній активно залучаються нові підголоски і активна ритмічна пульсація, яка виникає під впливом центральної імпровізації. Завершує композицію кода (*Piu lento*) із темповими відхиленнями, використанням флажолетів. Фінальна ремарка «*extinction halogene*», що можна перекласти як «згасання світла» («галоگенових ламп»), вказує на специфічний прийом – так зване «галогенове» гасіння: поступове зменшення звуку через зміщення ребра правої долоні до передньої частини підставки, а потім дуже повільно кладучи її на всі шість струн.

він вводить традиційне «завмираючи»/ *perdendosi*. В порівнянні із попередніми дана обробка значно більш розгорнута через можливості, які пропонує джазова стилістика в плані фактурного оновлення і включення імпровізаційної секції в центральному розділі форми.

«У моїй кімнаті дощить» або «У моїй кімнаті йде дощ» / «Il Pleut Dans Ma Chambre», *Giocosu*, C-dur, пісня Чарльза Тренета, написана в 1939 році. Це французький співак та автор пісень, який створив тексти і музику до близька тисячі пісень. Пісня має меланхолійно ліричний характер – дощ в кімнаті героя є метафорою до «дощу в його серці», після якого «все заграє новими барвами».

Музика скоріше радісно-позитивна. Не випадково композиція написана в мажорі. Інструментування (фортепіано) і використання мідної джазової «пачки» викликає до пам'яті зразки старого джазу і фокстроту.

Версія Р. Дьєнса написана в C-dur, *alla breve*. Тут використовується скодратура – опущення шостої струни до D. Як і в першій пісні, композитор звертається до позначки *metal et*. Нумор при підкресленні терпких секунд на слабких долях. На відміну від оригінальної версії, гітарна звучить значно витонченіше. Вперше в аранжуваннях Р. Дьєнс застосовує специфічний



ударний прийом, позначений в тексті . Він передбачає гру на струнах вказівним пальцем правої руки біля головки грифу.

Показово переміщення мелодії в середній голос в приспіві (*couplet*). Матеріал швидкого брейку стає другим розділом композиції (*Vivo subito*), після якого йде кода (*Roso meno, tempo primo*), побудована на зворотах теми «заспіву». На завершення композитор дає розглогий блокакорд.

Четверта обробка, **«Геттінген» / «Gottingen»**, *Movido*, 3/4, a-moll. В її основі лежить пісня французької співачки Барбари 1964, яка згодом записала

і її німецьку версію. Пісні приписують політичний зміст (покращення стосунків між повоєнною Францією та Німеччиною). Вона має і автобіографічний характер, адже будучи єврейкою за походженням, Барбара була біжинцем в окупованій Німеччині Франції, але в 1964 році вона прийняла запрошення з Геттінгенського університету виступити і склала пісню на честь цього місця.

Є декілька аранжувань цієї пісні у записах із Барбарою. У версії, що датована 1964 роком, пісня відкривається сухими «вальсовими» акордами фортепіано, лише пізніше додаються контрапункти. Є також акордеонна версія, і версії із джазовим оркестром. Пісня має романсовий характер, що ніяк не кореспондує із її політичним підтекстом і нагадує традиційну французьку шансон.

Обробка Р. Дьенса відкривається відразу із «рефрену», тобто матеріалу вокальної партії. В порівнянні із вальсовою фортепіанною фактурою, композитор будує музичну тканину значно вишуканіше, насичуючи її підголосками – арпеджію, які заповнюють цезури між вокальними фразами, а також додають ритмічної пульсації. Друге проведення теми звучить на октаву вище, що надає їй просвітленого звучання. Тут композитор застосовує подовжені ліги в арпеджію, які передбачають необхідність тримати ноти якомога довше, щоб досягти максимального резонування арпеджію. В коді, а темро, композитор також застосовує темброве урізноманітнення звучання через викладення теми флажолетами, в лінії ж басу композитор знову застосовує специфічні позначення – ноти з'єднані рисочкою на зразок



портамента, і друга нота позначена зірочкою: . Тут композитор передбачує, що треба строго стежити за тривалістю ноти, а її вібрації повинні зупинятися точно під показаним знаком. Це можна зробити за допомогою нігтя великого пальця, або більш ефективно, через слайд цілого

великого пальця. Завершується композиція максимально тихо, що підкреслюється позначками *dolcissimp*, *quasi niente*.

Шоста обробка, «Сиракузи» / «*Syracuse*» - основана на шансон Г. Сальвадора на вірші Б. Дімі, написана в 1962 році та виконувана багатьма співаками, в тому числі Жан Саблон, Анрі Сальвадором, Ів Монтаном. Як свідчать джерела [34], пісня втілює образ своєрідної вигаданої подорожі екзотичними місцями світу, включаючи Сиракузи, Острів Пасхи, Вавилонський Сад, Вершину Фудзіями тощо. Ці місця за життя Б. Дімі, автор тексту, так і не відвідав. Нагадаємо, що Сиракузи – це поселення на острові Сицилія, що в давнину була одним із найвизначніших міст-держав Середземного моря, сьогодні ж руїни Сиракуз є пам'яткою всесвітньої спадщини.

У виконавській версії І. Монтана пісні передують звуки налаштування оркестру та шум моря. Власне сама пісня супроводжується звучанням джазового ансамблю із провідною роллю фортепіано. Вона має характер повільної джазової балади. В другому куплеті стає виразнішим гітарний контрапункт. В третьому – підключаються мідні та ритм-секції. Вона не має контрастних розділів, вся проникнена єдиним світло-мрійливим настроєм.

В версії Р. Дьенса «Сиракузи» повстають в доволі незвичній гітарній тональності – *Des-dur*. Відповідно до неї передбачується використання подвійної скодратури – для шостої струни, яка опускається на півтора тони (*Des*), та для п'ятої, яка опускається на півтону (*As*). Початковий вступ, що будується на розлогіх арпеджіо із подовженими лігами (тобто наближено до арпеджіато), включає прийом, який вже спостерігався в першій пісні – це звуковидобування подушечкою великого пальця (*pouce pulpe*). В гармонії відразу ж використовуються складні блокакорди, які орієнтують на джазову стилістику. Матеріал куплету (*refrain*) викладається дещо вишуканіше, ніж в оригіналі, чому сприяє ритмічна пульсація восьмих та фігурації коливання, які заповнюють цезури між фразами вокальної партії. В них можна почути коливання води, що відтворює звукообраз уявної морської подорожі або навіть

риси колискової – як метафору нездійсненої мрії або чарівного сну. Композитор використовує всього два куплети із певним ущільненням акордів у другому і завершує пісню мікрокода із фігураціями-гойданнями і флажолетами.

Сьома обробка, «Яванська» / «*La javanaise*», основана на пісні, складеній Сержем Генсубргом для Джульєтти Греко, і прозвучала в інтерпретації їх обох в 1963 року. Надихнув на пісню С. Генсбурга їх сумісно проведений вечір, коли вони «слухали записи і пили шампанське в салоні» [50]. Вже наступного дня він прислав їй пісню. В тексті пісні міститься гра слів – каламбур, що пов'язаний із паризьким танцем яви та яванської мови. Відповідно до задуму, пісня має танцювальні ознаки, зокрема початковий супровід бас – акорд в розмірі $\frac{3}{4}$ викликає асоціації із вальсовим.

Р. Дьєнс пожвавлює темп до Allegretto, тональність A-dur не вимагає скодратури і додає цілий ряд ударно-ритмічних ефектів, які урізноманітнюють і роблять композицію більш колоритною в порівнянні із оригіналом. До таких відноситься прийом расгеадо із заглушенням на останній вісімці, що ми бачимо уже в першому такті, а також удару кулаком по струнах біля резонаторного отвору, що позначається перехрещеною незафарбованою голівкою ноти.

«Яванська», тт. 23 – 25:



Під нотним станом композитор додатково зазначає, що вказані у дужках тони повинні резонувати. Показово, що доволі часто рівний вальсовий ритм композитор замінює синкопами.

Восьма обробка, «Його молодість»/ «*Sa Jeunesse*» основана на пісні Чарльза Азнавура, написаній в 1958 року. Її оригінальну версію відкриває фортепіанний вступ в дусі бурхливих шопенівських етюдів. Власне із

фортепіанний супровід в куплетах теж відзначається активністю із залученням контрапунктів, подвійних нот, трелей, що нагадує шопенівський піанізм. Вокальна партія проникнена шансонною «мовною» виразністю. Основна тема пісні – це швидкоплинність життя, скороминучість молодості та ностальгія за молодими роками.

В збірці першого випуску аранжувань французьких пісень ця обробка є однією з найбільш розгорнутих. Це обумовлено, можливо, не тільки масштабністю пісні в оригіналі, але й автобіографічними причинами, оскільки вона присвячена «милому брату» (*frere cheri*).

Аранжування Р. Дьєнса написано в *d-moll*, передбачає перелаштування шостої струни, яка опускається на тон вниз. В версії Р. Дьєнса пісня відкривається доволі розгорнутим вступом, відзначеного ремаркою *Trez lent et assez libre*, тобто «вільно і повільно». Основна тема викладається в темпі *Andante*. Зважаючи на розгорнутість композиції, Р. Дьєнс користується різними прийомами фактурного урізноманітнення тематизму, зокрема переміщує мелодію в нижній голос фактури. На завершення композитор використовує прийом «галогенового згасання».

Дев'ята обробка – **«Для нього після не настане» або «Для нього більше немає „після”»/ «Il n'y a plus d'apres»** – на матеріалі пісні Гая Беара, написаної в 1960 році. Незважаючи на депресивно-трагічну тематику, вона розпочинається і переважно звучить в світлому мажорі.

Р. Дьєнс використовує тональність *G-dur* та скодратуру – опущення шостої струни до *D*. Розмір *12/8* надає пісні легких танцювальних ознак. Втім, замість запропонованої в оригіналі переважної вальсовості, композитор вводить новий жанровий елемент – босса-нови, що підкреслюється ремаркою *Tempo di Bossa Nova* (т. 19). Тут з'являються внутрішньодольові синкопи, які відтворюють ритмоформулу босса-нови, портаменто та глісандування. Тим самим композитор виявляє новий підхід – не тільки темброво-фактурне, але й жанрово-стилістичне урізноманітнення оригіналу, що вже спостерігалось в

«Яванській» пісні. Композиція будується як тричастинна репризна із центральним розділом боса-новою.

Вже початковому викладі куплету фактура гітарної версії повстає цікавішою у порівнянні із оригіналом. Діалог із «вокальною» лінією веде нижній голос. Цей же принцип викладу повертається і після боса-нови.

Десята пісня – **«Хоробра Марго» / «Brave Margot»** - належить Жоржу Брассену і була написана в 1953 році. Вона вважається однією з найвідоміших і «найсуперечливіших пісень композитора» [26]. Дійсно, текст має дивний і доволі непристойний зміст. Він розповідає про наївну дівчину – пастушку, яка годувала кошенят своїм молоком, чим збивала з пантелику чоловіків зі свого села і примушувала жінок ревнувати. Врешті-решт їй вдалося знайти собі чоловіка, і дивна її поведінка закінчилася.

Оригінал налаштовує на доволі гумористичний тон. Гітарний супровід бас-акорд, який не змінюється протягом усієї пісні, надає їй особливої простоти. Можна навіть говорити про зв'язок із стилем кантрі, особливо явний в приспіві «Ла-ла-ла». Р. Дьєнс обирає тональність C-dur та темп Allegretto.

В початковому викладі Р. Дьєнс розташовує мелодію в нижньому голосі, і лише пізніше вона переходить до верхнього. Композиція доволі лаконічна, композитор не шукає тут особливих нових жанрово-стилістичних засобів, що, не в останню чергу зумовлено характеристичністю оригіналу. Вочевидь, щаслива і несподівана розв'язка пісенного сюжету побуджує Р. Дьєнса загострити її характеристичні риси в невеликій коді, де ми зустрічаємо ремарки *humoristico*, *Triumphant* і *dolce subito* на останньому акорді.

Одинадцята пісня збірки – **«Пісня старих закоханих» / «La Chanson des Vieux Amants»** - повертає до меланхолійно-ліричних образів. В основі лежить відома пісня Жака Бреля про силу кохання, написана у співавторстві із піаністом Жераром Жуаннесттом у 1967 році.

Тональність c-moll побуджує Р. Дьєнса до застосування скодратури – опущення шостої струни на півтону. Тем *Lento e-mesto* в поєднанні із розлогими арпеджіо налаштовує на ліричний колорит. Супровід нерідко

набуває особливого «серенадного» характеру, а переклички-речитації в різних голосах фактури приводять до поглиблення відтінку смутку. Не випадково композитор використовує ремарку «із болем» (*con dolore*). Перед фінальною кодою відбувається пожвавлення руху через використання фігурацій шістнадцятих замість арпеджіо восьмих.

Дванадцята пісня, **«Колись ти побачиш» / «Un jour Tu Verras»** - це шансон Ескріт Марселя Мулуджі на музику Жоржа Ван Паріса , написана в 1954 році. Як і в цілому ряді інших пісень тут обрано розмір $\frac{3}{4}$, який, разом із стійкою формулою супроводу створює аналогії із жанром вальсу. У викладі тематизму показове залучення контрапунктів до основної мелодичної лінії в оркестрі. Після другого куплету звучить експресивний брейк в мінорі, що контрастує куплетам.

Р. Дьєнс звертається до тональності F-dur Втім початок відрізняється. Якщо в оригіналі вступ був побудований на мелодиці вокальної партії куплету, то композитор використовує вільне «прелюдіювання». В викладі куплету показво переміщення мелодії в нижній регістр при переході до приспіву. Після викладу другого куплету (без приспіву) композитор вводить «брейк» з рисами однойменного f-moll. В порівнянні із оригіналом тут ще яскравіше загострюються «фламенкові» риси через обігрування інтонації збільшеної секунди. При переході до «брейку» композитор вводить позначку «як речитатив» (*comme un recitatif*), яка підкреслює специфіку артикулювання.

Фінальна, тринадцята пісня першої збірки **«Вибух атомної бомби»/ «La Java Des Bombes Atomiques»**, основана на шансон, написаній Борисом Віаном в 1955 році, її виконав Ален Горагер. Пісня розповідає про невдачі старого чоловіка, який намагається зробити атомну бомбу, і, нарешті усвідомлює, що важливим є не масштаб вибуху, а місце куди вона падає, і врешті змушує її вибухнути. Така тематика не дивна, адже в повоєнні роки тема атомних бомб була дуже актуальна. Відомо, що в період з 1946 по 1958 років США здійснило близько 67 ядерних випробувань на атолах Бікіні та Енівенток на Гавайських островах.

Втім за характером пісня скоріше іронічна, ніж трагічна, і вочевидь має сатирично-соціальний підтекст. Глісандо духових та ритм ударних надають їй маршових рис, а тембр пікколо посилює іронічні риси. Остинатна риміка ударних викликає також асоціації із музикою кабаре.

В версії Р. Дьенса замість кікс духових – терпкі секунди на слабких долях, а також глісандо в низькому регістрі. Композитор використовує цікаву ремарку *metallissimo*, щоб підкреслити дзвінкість тембру. На завершальному співзвуччі композитор використовує *pizzicato alla Bartok*.

2.2. «Chansons françaises», volume 2: жанрово-стилістичне оновлення

Збірка «*Chansons françaises*», volume 2, була видана в 1995, згідно з інформацією видавництва. Однак її відділяє важливий етап – встановлення зворотнього зв'язку із виконавцями, які ознайомились з матеріалом першої збірки. Відгуки численної кількості гітаристів побудили композитора до міркувань і навіть переосмислення роботи над перекладеннями. Віддзеркаленням цього стала розгорнута передмова до другої збірки «Французьких пісень».

Окрім висвітлення деяких проблем, з якими зіткнулися гітаристи, Р. Дьєнс також роз'яснює деякі принципи гітарної обробки естрадних пісень, що важливо в контексті даного дослідження.

Першою «пасткою» або «підводним каменем» (*écueils*), що викликав нарікання гітаристів, стали незвичайні налаштування нижніх струн (Des, As, F) для таких пісень як «Велосипед», «Сиракузи». Однак, на думку Р. Дьенса такий його підхід цілком правомірний, оскільки аргументований «повагою» до оригінальної тональності пісні і свіжістю гармонічного забарвлення на гітарі. Однак, сприйнявши «скарги» гітаристів, він в новій збірці 7 пісень написав in D, 5 – in E, і лише одну Es. В результаті композиторові вдалося зберегти 5 оригінальних тональностей, три – транспонувати на півтон вниз. В інших він

шукав баланс, транспонуючи, наприклад, не всі куплети. Тим самим композитор прийняв відгуки і здійснив «зворотній зв'язок».

Єдине, в чому Р. Дьєнс відмовився йти на компроміс – це технічна складність аранжувань, що за його словами є ціною, «яку потрібно заплатити за те, щоб гітара інколи перетворювалася на оркестр, часто на фортепіано, <...> голоси відомих виконавців» [43].

Як і в попередній збірці, композитор переважно обирає французькі шансон створені в 70-х роках. До других «*Chansons françaises*» увійшли 13 пісень: «Натовп» / «*La Foule*» (I); «З часом» / «*Avec le Temps*» (II); «До зустрічі, Париж» / «*Revoir Paris*» (III); «Блакитна Ява» / «*La Java Bleue*» (IV); «Моя найпрекрасніша історія кохання» / «*Ma plus belle histoire d'amour*» (V); «Цей маленький шлях» / «*Ce petit chemin*» (VI); «Не покидай мене» / «*Ne me quitte pas*» (VII); «Прощайте, шарфи, прощай, Мадрас» / «*Adieu Foulard, adieu Madras*» (VIII); «Острів Ре» / «*Ile de Ré*» (IX); «Радість кохання» / «*Plaisir d'amour*» (X); «Trousse-Chemise» (XI); «Вовки увійшли в Париж» / «*Les loups sont entrés dans Paris*» (XII) та «Балада про пані минулих часів» / «*Ballade des dames du temps jadis*» (XIII).

«Натовп» / «*La Foule*» – це пісня Едіт Піаф (1957), яку сам композитор називає «найменш французькою» в своїй антології пісень, оскільки в основі лежить перуанський вальс під назвою «Нехай ніхто не знає про мої страждання» [55]. Оригінальна версія належить А. Кабралу (музика) та Е. Дізео (слова) і датується 1936 роком. На відміну від версії Едіт Піаф в f-moll, згідно з концепцією другої збірки, композитор обирає більш гітарний e-moll. Цю адаптацію він характеризує як «оспівування ритму». Розглянемо її детальніше.

Важливу роль в створенні музичного образу безсумнівно відіграє тут ритмоформула вальсу, представлена синкопованою пульсацією верхнього

голосу і акомпанементною фігурою нижнього:



В версії Е. Піаф вона виконується акордеоном, і видобувається артикульовано, повнозвучно. В гітарній версії вона звучить значно м'якше, легше, що надає їй не стільки «кабаретних», скільки романтичних рис. Однак надалі на перший план виходять суто гітарні прийоми.

Перший такий суто гітарний епізод – це приспів (refrain) із застовсуванням *gasgado* (G-dur). На цьому ж матеріалі побудовано коду, в якій активно залучається акордова техніка. Тут же застосовується ударний прийом,



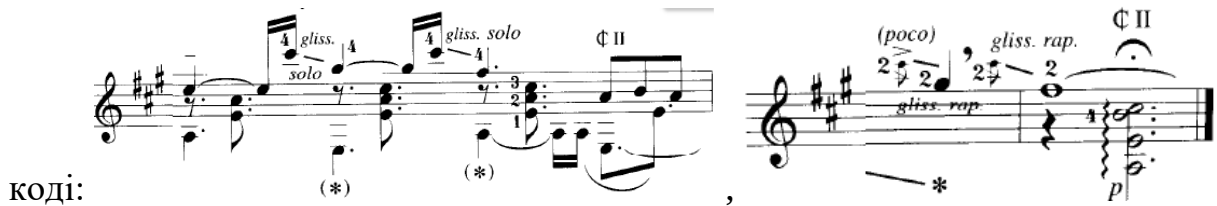
що позначається і передбачує необхідність стиснутим кулаком вдарити по струнах над звуковим отвором.

Завершується композиція широким співзвуччям із використанням гармонік. Ромбовидні незафарбовані голівки нот вказують на специфічний прийом. Композитор пояснює його так: «Дозвольте гармонікам коливатися, відводячи гітару від тіла повільним регулярним погойдуванням».

Друга композиція збірки, «**З часом**» / «**Avec le Temps**», основана на пісні Лео Ферре. На відміну від запального «Натовпу», вона характеризується ліризмом і, водночас, ясністю ритмічної формули супроводу (12/8), яка не повинна змінюватися, в незалежності від гнучких зворотів мелодичної лінії. Замість оригінального b-moll композитор пропонує a-moll. Нотний текст насичений різноманітними ремарками, які підкреслюють ліризм пісні – *dolcissimo*, *doloroso*, а також агогічні вказівки (*rit. pochissimo*, *allargando poco* а *rosso*). Басова лінія доволі часто виконується подушечкою великого пальця (*pouce pulpe*), що пом'якшує туше. Згідно з композиторським коментарем, виконавець має створити в ній «ілюзію легкості» всупереч всім труднощам.

«**До побачення, Париж**» / «**Revoir Paris**» – це пісня Чарльза Тренета. Композитор транспонує її з B-dur в A-dur. В супроводі є елементи свінгу, на які необхідно звернути увагу, а в кадансах нерідко зустрічаються флажолети, які були мало показові для минулих перекладень. Серед цікавих прийомів –

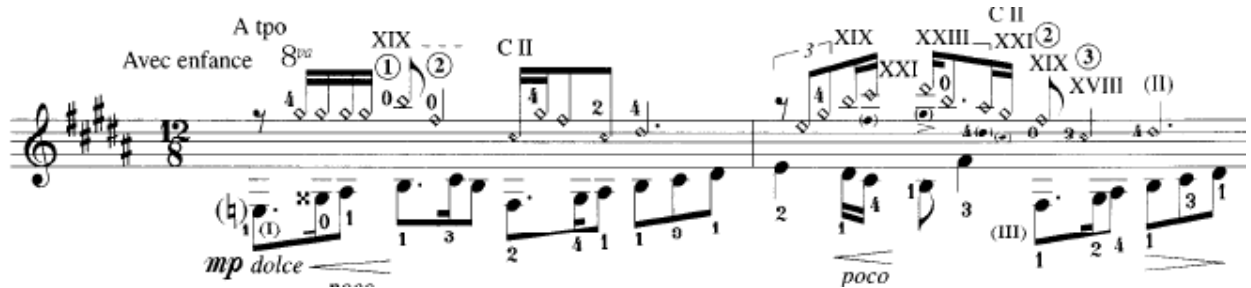
короткі, грайливі glissando, що зустрічаються перед кодою і безпосередньо в



Четверта композиція збірки, «Блакитна Ява» / «La Java Bleue», *Con brio e spirito* – це пісня В. Скотто на слова Р. Когера та Н. Ренарда. В її основі лежить вальсовість, однак композитор наголошує на важливій долі гумору і жарту в її гітарній інтерпретації. Замість оригінального H-dur композитор обирає D-dur. Тут активно застосовуються чергування штрихів – legato і політного staccato. Доволі складним з фактурної точки зору є другий куплет, де вводиться підголосок в ритмі шістнадцятих. Не менш цікавим є переміщення мелодії і в нижній голос. Композитор супроводжує цей момент ремаркою «*la mélodie toujours en dehors*», що буквально перекладається як «мелодія завжди назовні», тобто вказує на те, що вона повинна залишатися на першому плані всупереч активному руху в інших голосах.

«Моя найпрекрасніша історія кохання» / «*Ma plus belle histoire d'amour*» – це пісня Барбари – популярної французької співачки і виконавиці шансон (справжнє ім'я – Монік Андрі Серф). Вона написана в D-dur, однак в другому куплеті відбувається транспозиція в Es-dur (тональність оригіналу), і надалі H-dur із подальшим їх чергуванням. Загальний тональний план охоплює: D-dur – Es-dur– H-dur– D-dur – Es-dur – H-dur – Es-dur. На цьому прикладі можна бачити, що композитор все ж не утримується від своєрідного жарту над його адресатами-гітаристами, які жалілися на незручні транспозиції.

За коментарем композитора, фразування співачки було настільки специфічним, що йому знадобився тривалий час, щоб втілити його в інструментальну версію. Окрім постійних транспозицій, в пісні доволі часто зустрічаються флажолети, причому не просто в гармонічно-кolorистичній функції, а в ролі мелодичного голосу:



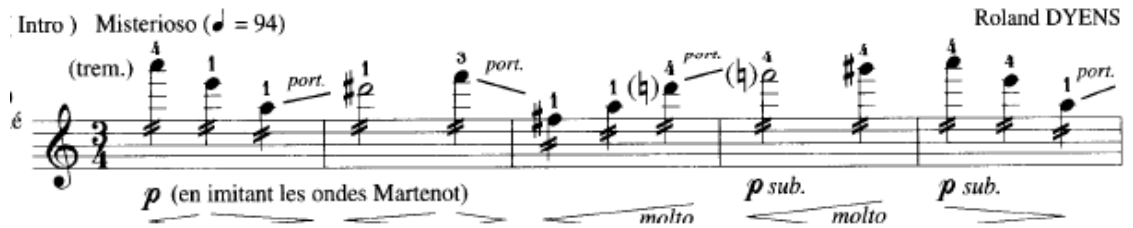
Це вимагає від виконавця ретельної роботи і ускладнює композицію технічно. На бажання композитора урізноманітнити характер висловлювання вказують численні ремарки в широкому емоційному діапазоні від *malinconico* (меланхолійно), *con grazia* (граційно), *dolce*, *dolcissimo*, *con nostalgia*, *appassionato* (пристрасно), *lento (declamato)*. Все це свідчить про необхідність пошуку тонких відтінків в виконанні.

«Цей маленький шлях» / «*Se petit chemin*» – це пісня на слова Дж. Нохейна на музику Мірей Хартуш. На відміну від інших композицій, Р. Дьєнс зберігає оригінальний B-dur, аргументуючи це тим, інтерваліка, яка утворюється, надає аранжуванню «повітря». Втім на завершення він використовує модуляцію в E-dur, що дозволяє гітаристові почуватися себе трохи розкутіше.

Як і в інших піснях, композитор залучає багато уточнюючих ремарок, зокрема *eco ironico* (іронічне ехо), *metal. et humor* («металево, з гумором»), *affettuoso*, *umoristico*.

Активне синкопування вже у вступі говорить про ознаки джазовості, які надалі тільки посилюватимуться завдяки гармонічним ускладненням. На завершення композитор вводить імітаційні переклички голосів і віртуозний пасаж в імпровізаційно-прелюдійному дусі.

«Не покидай мене» / «*Ne me quitte pas*» – пісня Жака Бреля, яка виконувалась численною кількістю виконавців (зокрема, Ніна Сімон). Виділяється вона вже початковим вступом (*Misterioso*), де поєднання *tremolo* та ковзань (*portamento*) повинно створити звуконаслідувальний ефект Хвилям Мартено, на що вказує відповідна примітка:



За словами композитора це перекладення є одним із найскладніших в збірці, особливо це стосується безперервних трелей на двох струнах в



останньому проведенні теми:

В другому проведенні тема переміщується в нижній голос, що вже зустрічалося в ряді інших адаптацій. При цьому в верхньому голосі з'являються колористичні форшлагги. На завершення композитор повторює елементи теми вступу із імітацією Хвиль Мартено.

«*Прощайте, шарфи, прощай, Мадрас*» / «*Adieu Foulard, adieu Madras*» має примітку «традиційна карибська», натякаючи на фольклорне походження пісні. Однак сам композитор вказує, що він орієнтувався на версію Анрі Сальвадор, написану в D-dur. Початок пісні звучить саме в цій тональності.

Початкова ремарка «Tempo di barcarolle» визначає відповідний жанр із розміром 6/8 та характерними для баркароли ритмічними групами.

Друге проведення (т. 17), де фактура насичується арпеджованими фігураціями шістнадцятих, можна розглядати як першу варіацію. Друга половина «куплету» при цьому ілюструє часткове повернення до фактури першого.

Третє проведення теми пов'язане з транспозицією в D-dur і подальшим ущільненням фактури фігураціями, та ускладненням музичної тканини далеким басом і арпеджіато. Його можна розглядати як другу варіацію. Окрім фактурного варіювання, композитор натякає і на жанрову метаморфозу – ремарки «Con grazia» і «Tempo di Vazer» вказують на те, що плинна баркарола витісняється більш ритмічно активним вальсом із підкресленням басу на

першій долі, чому сприяє його регістрове віддалення. Навіть зустрічається ремарка *appassionato*, тобто пристрасно. Отже в цій пісні в сутності строфічна форма перетворюється на цикл варіацій, в яких використовуються риси і строгих (фактурних) і вільних (жанрових).

«*Ostîv Pe*»/ «*Ile de Ré*» – пісня Клода Нугаро і Жерара Понтъє. На думку композитора, це пісня яка втілює безтурботну «острівну» атмосферу, подібно до попередньої карибської. Ремарка *Tempo de Valse-jazz* відразу орієнтує на стилістику і жанр, який панує в цій композиції.

В першій збірці Р. Дьєнс уже звертався до вальс-джазу в «Сесіль» і розглядає «Острів» як своєрідного «близнюка». В композиції використовується характерний для джазу блукаючий або крокуючий бас, що звуконаслідує тембр контрабаса. Характеризуючи ефект, композитор використовує сленг джазових музикантів, називаючи контрабас «бабусею на межі апоплексичного удару».

Тональність d-moll залишається незмінною в порівнянні з оригіналом. Окрім ритмічних труднощів, зустрічають форшлаги і поодинокі флажолети (особливо в кодї).

Змісту обох збірок контрастує «**Насолода кохання**» / «**Plaisir d'amour**», оригінал якої був написаний ще в 1760 році Ж. П. Мартіні. За словами композитора, він взагалі не знав, що це не зразок сучасної музики, і йому був знайоми лише куплет і приспів, в той час як тріо він відкрив для себе пізніше. Композитор в нотному тексті позначає розділи форми по аналогії із старовинним рондо, де оркестрові ритурнелі (що відрізняються один від одного) чергуються із епізодами (які композитор називає рефренами/приспівами). В цілому в «Радості» утворюється така форма:

a	b	a ¹	c	b ¹	d	b	a ¹
Ритурнел ль 1	Refrain	Ритурне ль 2	Couplet Куплет	Refrain	Тріо	Refrain	Ритурнел ль 3
A-dur	A-dur	A-dur	A-dur	A-dur	a-moll	A-dur	A-dur

Як бачимо, для традиційного рондо (abaca) тут є принаймні одна зайва тема, яку композитор називає «куплетом». Для семичастинного рондо, навпаки не вистачає додаткового проведення реферна або ритурнелю.

Про бажання стилізувати це перекладення в дусі музики XVII – XVIII століття свідчить не тільки форма, але й численні мелізми, зокрема групето, форшлагги, а також активне застосування арпеджіато, які асоціюються із лютневим і клавірним виконавством. «Куплет» відзначений застосуванням тремоло, яким виконується мелодична лінія.

«Трузе-Шеміз»/ «Trousse-Chemise» – це пісня на слова Жака Маре та музику Шарля Азнавура. Назва Трузе Шеміз – це географічне місце – один із диких пляжів в Ле-Порт-ан-Ре, де море зустрічається з лісом. Цей ліс охоплює всього лише 20 гектарів, але на думку місцевих, ідеально підходить для пікніків і зимових прогулянок, а також сімейного відпочинку [60]. Композитор наголошує на необхідності використовувати запропоновану аплікатуру, оскільки саме вона дозволяє чітко відділити гармонію в мелодії із використанням різних струн для кожної.

Оригінал написаний в cis-moll/dis-moll. Р. Дьєнс пропонує транспозицію в a-moll із подальшим зсувом в b-moll і h-moll, в якому завершується композиція. Початкова ремарка con „saudade”, вочевидь, вказує не тільки на емоційний відтінок «з тугою» (також меланхолією і ностальгією), але й на пісенну і поетичну португальську і бразильську творчість, у зв'язку з якою виник цей термін, що не має точного перекладу.

Початковий вступ має фламенковий колорит завдяки використанню II низького ступеню (b), однак надалі ця гармонія майже не зустрічається, хоча численні арпеджіато теж кореспондують із духом фламенко.

«Вовки увійшли в Париж» / «Les loups sont entrés dans Paris» - це пісня Альберта Відалі на музику Луї Бессьєра, написана в 1967 році. Пісню зазвичай вважають алегорією до подій Другої світової війни, а саме просування німецької армії до Парижа в 1940 році та одою опору [51].

Інший прихований мотив – це повернення фашизму, і саме в такому «пророцькому» ключі французька молодь співала цю пісню в 1967 – 1968 роках.

За своїм образним і семантичним змістом пісня значно контрастує іншим композиціям збірки. Вона має маршовий характер, на що вказує початкова ремарка *Tempo di marcia*. За словами Р. Дьєнса з технічної точки зору – це найскладніша пісня через послідовні підвищення на півтону, ущільнення фактури, безперервний ритм маршу, який буквально не дає можливості «розслабитися».

В композиції активно використовуються перкусійні прийоми. Зокрема, вступ насичений ударами, що позначаються нотами з хрестиками замість голів

♪ (удари по деці право чи лівою рукою або обома разом), а завершується



таким ударним «тремоло», що імітує барабанну дріб:

і виконується «перекочуванням зліва направо».

Тональний план охоплює послідовність h-moll – c-moll – cis-moll – d-moll з активним транспозиційним рухом, що виділяє її з-поміж інших мініатюр поряд із «Моєю найпрекраснішою історією кохання».

Фінальна мініатюра збірки **«Балада про пані минулих часів» / «Ballade des dames du temps jadis»** – основана на поемі Франсуа Війона, поета французького Середньовіччя (XV століття), який вважається першим французьким ліриком. В баладі йдеться про крихкість нетривалість жіночої краси, а іронічний підтекст досягається за рахунок рефрену «Але де ж минулорічний сніг» («Mais ou sont les neiges d'antan»), який чотири рази повторюється. В поезії згадуються різні жіночі герої як стародавнього світу, так і середньовіччя, закінчуючи Жанною д'Арк. Як свідчать джерела, в 1953 році Жорж Брассенс поклав цю пісню на музику [32].

Р. Дьєнс порівнює «Баладу» із «вишенкою на торті», оскільки він особливо захоплюється творчістю Жоржа Брасенса. Він відзначає, що значно скоротив пісню – до двох хвилин, що зрозуміло, оскільки без тексту всі сюжетні перипетії і численні персонажі балади залишаються «за кадром». Композитор також відзначає необхідність доволі широкої розтяжки і важливість лінії басу, який може для зручності переміщуватися на октаву вгору чи вниз, але не втрачатися. Треба відзначити, що дійсно подекуди в пісні доволі широке розташування співзвуч, що сягає двох з половиною октав, і це може становить певні труднощі для виконавців.

Оригінальна тональність визначається композитором як між В та С-dur, а в інструментальній мініатюрі пропонується зручний D-dur, який залишається незмінним. Серед прийомів звертає на себе увагу доволі великий фрагмент (7 тактів), вся фактура якого виконується флажолетами.

Висновки до Розділу 2

Перший випуск збірки «адаптацій» французьких пісень ілюструє звернення композитора до пісень відомих французьких шансоньє, створених в період 50-60-х років. Можна поділити всі композиції збірки Французьких пісень (випуск 1) на дві основні групи – це ліричні, які передбачують шляхи фактурного урізноманітнення тематизму, рідше – жанрового або стилістичного та характеристичні, в яких композитор прагне ввести специфічні гітарні прийоми – ударну техніку, портаменто та глісандо. Перша група складає більшість композицій (8): «Гімн кохання», «Сесіль, моя доню», «Геттінген», «Сиракузи», «Його молодість», «Для нього після не настане», «Пісня старих закоханих», «Колись ти побачиш». Друга група менш численна і представлена чотирма композиціями: «У моїй кімнаті йде дощ», «Яванська», «Хоробра Марго», «Вибух атомної бомби». «Велосипед» є посередником між двома групами, адже в ній поєднується формула механістичного руху, що уособлює звукообраз велосипеда та лірично-ностальгічний настрій.

Порівнюючи із джазовими аранжуваннями, які розглядає Г. Вінсенс, треба відзначити відсутність імпровізаційних частин, за єдиним виключенням – «Сесіль, моя доню», де імпровізації відводиться центральний розділ. Нерідко шансон характеризується доволі невигадованими гармоніями і, виходячи з цього, композитор використовує шляхи їх ускладнення, що приводить до появи джазових рис, що ілюструють «Гімн кохання», «Сиракузи», «Сесіль, моя доню».

Друга збірка «Французьких пісень» в цілому продовжує розвивати ідеї художньої адаптації пісень, заявленої в першій. При цьому композитор демонструє «крок назустріч» гітаристам, транспонуючи пісні з оригінальних тональностей – як бемольних, так і з великою кількістю знаків в такі, що передбачають активне застосування відкритих струн, однак доволі часто Р. Дьєнс обманює виконавця, вводячи зсуви в доволі складні тональності, або навіть декілька транспозицій, що показово для «Історії кохання» і «Волків».

Серед нових тембрових ефектів, які не зустрічалися в першій частині – звуконаслідування Хвилям Мартено в «Не покидай мене», а також стилізація старовинної лютневої музики в «Насолоді кохання».

Це свідчить також про тяжіння композитора до розширення стилістичного діапазону мініатюр, а не обмеження їх суто французькою популярною піснею.

В циклі панують танцювально-вальсові («Натовп», «Блакитна Ява», Острів Ре», «Прощавайте, шарфи», «Балада»), любовно-ліричні («З часом», «Не покидай мене») меланхолійно-ностальгічні («Трузе Шеміз»), грайливо-жартівливі («Мій маленький шлях»). Їм контрастує агресивно-маршова композиція «Вовки».

ВИСНОВКИ

Перекладення складають вагому частину сучасного гітарного репертуару як сольного, так і ансамблевого. Огляд сучасних досліджень ілюструє, що найбільш ґрунтовні з них присвячені перекладенням старовинної музики, зокрема табулатур, виконання фігурованого басу, адаптації бахівського методу транскрибування на музику різних епох і стилів. При цьому, як правило, дослідники залучають свої власні перекладення, щоб проілюструвати методи роботи із оригіналом.

На цьому фоні виділяються праці, в яких вивчаються методи перекладень сучасних гітаристів. До цієї категорії належать розгорнуті дослідження, присвячені джазовим аранжуванням Р. Дьєнса (К. Вінсенс, Б. Лаугід). В свою чергу, перекладення «Французьких пісень» висвітлені лише епізодично (М. Берч).

Повний аналіз першої та другої збірок перекладень французьких пісень / *Chansons françaises* (volume 1, volume 2) Р. Дьєнса, виданих в 1994-1995 роках, дозволяє говорити, що в роботі над гітарними адаптаціями композитор використовує ряд стійких принципів.

Серед них слід назвати *зміну загальної композиції* (форми) оригіналу. Зважаючи на те, що пісні, як правило написані, в куплетній формі, і оновлення в них відбувається через вербальний текст, тоді як музичний компонент зазнає мінімальних змін, композитор інколи скорочує куплети, в результаті чого може утворюватися двочастинна або тричастинна репризна форма – як, наприклад, при розміщенні матеріалу контрастного брейку в центрі композиції, що спостерігається в «Гімні кохання», або використанню джазової імпровізації, яка відіграє роль центральної частини форми, як в «Сесіль, моя доню». Такі прийоми композиційного скорочення оригіналу дозволяють уникнути одноманітності, а наявність контрастного матеріалу – динамізувати форму. В другій збірці зустрічаються форми і суто інструментальні, як то варіації («Прощавайте, шарфи»), рондально-куплетна форма («Насолода кохання»), що відзеркалює прагнення створити не просто

гітарний еквівалент вокального твору, але самодостатню з точки зору розвитку композицію.

Другий важливий прийом – це *фактурне урізноманітнення*. З цією метою композитор нерідко розміщує повторні проведення мелодії в іншому голосі, залишаючи супровід у верхніх. Як правило, в завершуючих розділах – репризних проведеннях матеріалу куплету композитор залучає флажолети – ними викладається мелодія, або вони додають барви. Якщо в викладі мелодії в оригіналі є значні цезури, то композитор нерідко заповнює їх підголосками, які вступають в діалог і «вокальною» лінією («Геттінген», «Сиракузи»). Подекуди це урізноманітнення набуває вигляду низки інструментальних варіацій («Прощавайте, шарфи»).

В деяких з пісень можна помітити тенденцію до *стилістичного урізноманітнення* – риси не тільки французької шансон із її тяжінням до поп-музики, але й джазу. Таке «джазування» (або «джазінг») спостерігається не тільки в «Сесіль» – єдиній пісні, яка містить виписану і підписану композитором джазову імпровізацію, але й в ряді інших. Так, в «Гімні кохання» Р. Дьєнс використовує додаткові арпеджіато та синкопи в приспіві, яких не було в оригіналі, в «Сиракузах» відразу ж використовуються блок-акорди.

Жанрово-стилістичне урізноманітнення можна також бачити в веденні рис боса-нови в «Яванській», тоді як в оригіналі панувала непретензійна вальсовість, в результаті чого гітарна обробка сприймається як більш «яванська», ніж її початкова версія; додавання жанрових модуляцій, як наприклад «баркарола – вальс» в «Прощавайте, шарфи».

Інколи Р. Дьєнс звертається до *звуконаслідування*, яке було завуальоване в оригіналі і рельєфно його підкреслює. В такому ключі сприймаються остинатні кружляючі фігурації «Велосипеда», на основі яких в коді утворюється репетитивний фрагмент, такими повстають розглогі арпеджіо та супровід-погойдування у «Сиракузах», що втілюють образ моря та колискової як метафори уявної подорожі, мрії. Деякі моменти

звуконаслідування пов'язані із інструментовкою та аранжуванням оригіналу – так терпкі секунди на слабких долях у «Вибуху ядерної бомби» імітують звучання глісандо та «кікс» міді, які звучать в першоджерелі, схожі прийоми зустрічаються і в «Велосипеді». Серед нових тембрових ефектів другої збірки – звуконаслідування Хвилям Мартено в «Не покидай мене», а також стилізація старовинної лютневої музики в «Насолоді кохання» і тембру контрабасу в функції джазового крокуючого басу в «Острів Ре».

У відповідності до специфіки інструмента композитор використовує ряд гітарних *прийомів*, які не могли зустрічатися в оригіналі і які навіть можна розглядати як елементи розширеної техніки гри на гітарі, зокрема ковзання – портаменто та глісандо, подовжені ліги, призначені для досягнення максимального резонуючого ефекту, гра по струнах вказівним пальцем правої руки близько верхівки грифа («У моїй кімнаті дощить»), «галогенове» гасіння – тобто поступове приглушення звуку через переміщення правої руки до підставки («Сесіль», «Його молодість»), удари кулаком по резонаторному отвору («Яванська»), расгеадо («Яванська»), pizzicato alla Bartok («Вибух атомної бомби»).

Не прагнучи використовувати тільки зручні гітарні тональності, композитор зберігає ті, що були в оригіналі, але широко застосовує *скодратуру* однієї, рідше – більшої кількості струн. Найчастіше він вимагає перелаштування шостої струни на тон або півтону вниз, але, наприклад в «Сиракузах», написаних в Des-dur, композитор понижує шосту на півтора тони і на півтону п'яту. Скодратура служить не тільки зручності виконання в тій чи іншій тональності, але й збагачує темброву палітру інструмента.

Весь цей комплекс прийомів приводить до того, що деякі інструментальні версії популярних пісень стають цікавішими за оригінал. Особливо показові в цьому плані характеристичні пісні, такі як «Яванська», «Вибух атомної бомби», «Хоробра Марго», «У моїй кімнаті дощить», де використані різноманітні і індивідуалізовані для кожної композиції прийоми.

Якщо говорити про різницю підходів, які ілюструє Р. Дьєнс в першій та другій збірках «Французьких пісень» з урахуванням відгуків на них гітаристів, то, в другій він відмовляється від частоті скодратури і застосовує транспозиції з незручних бемольних в більш зручні, «гітарні» тональності, що свідчить про намір спростити перекладення для виконавців. Однак частіше зустрічаються транспозиції куплетів, в тому числі подвійні («Трузе-Шеміз», «Історія кохання», «Вовки»), чого не було в першій збірці.

Серед подальших перспектив даного дослідження – співставлення принципів, виявлених в збірках «*Chansons françaises*» із прийомами, які композитор застосовує у джазових аранжуваннях, а також їх виконавська специфіка.

Іншим предметом дослідження можуть стати композиторські принципи в оригінальних (неадаптованих) творах для гітари Р. Дьєнса, зокрема «Присвята Е. Вілла-Лобосу», гітарна сюїта «*Hamsa*», Концерт «*Metis*» для гітари та смичкового оркестру, які, в сумі із перекладеннями можуть представити повну жанрово-стилістичну палітру його доробку. Таке розмаїття аспектів для вивчення підтверджує багатогранність творчості цього композитора-гітариста, що і робить його привабливим для сучасних дослідників та виконавців.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю: Автореф. дис. ...канд.мистецтвознав.: 17.00.03 / ХДУМ ім. І. П. Котляревського. Х., 2005. 17 с.
2. Бернат Ф. Ф. Загальноєвропейський еталон гітарного виконавства та специфіка його національних втілень: дис. канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Харків, 2019. 205 с.
3. Блажевич В. О. Музично-виконавські традиції західноєвропейської гітарної школи. Матеріали II Міжнародної науково-практичної конференції 14–15 квітня 2016 року м. Київ. С. 353–360.
4. Брагин А. С. Тембровое обогащение гитарной фактуры (на примере Сюиты Р. Диенса «Хамса» для квартета гитар. *Механізми новацій у музичній творчості*: Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2013. Вип. 108. С. 114–119.
5. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту в сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення: Автореф. дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. К., 2005. 19 с.
6. Гриненко С. Інтерпретаційно-виконавські виміри творчості колективу «Classic guitar». *Knowledge, Education, Law, Management*. 2021 № 3 (39), vol. 1. С. 88 – 93.
7. Гриненко С. Сучасні світові тенденції розвитку гітарного мистецтва та їх вплив на формування української виконавської школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2018. Вип. 20. С. 39–42.
8. Грув (музика) URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Грув_\(музика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Грув_(музика)) (дата звернення: 9.04.2023)
9. Доценко В. І. Подолання технічних труднощів у виконавській практиці гітариста : навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів Міністерства культури і туризму України III-IV рівнів акредитації. Київ, 2005. 166 с.

10. Доценко В. І., Ткаченко В. М. Творчі стратегії класу гітари ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Aspects of historical musicology: collection of scientific article*. Issue XXII: For the 95th anniversary of the Department of Folk Instruments of Ukraine. Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts; editor-compiler Romaniuk I. Kharkiv, KhNUA, 2021. С. 72 – 86.
11. Жерздеєв О. В. Специфіка фактури у музиці для шестиструнної (класичної) гітари соло: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.
12. Жовнір С. С. Гітарне мистецтво ХХ століття: національні, регіональні і персональні практики. *Музичне мистецтво і культура*, 2020. Випуск 30, книга 2. С. 414–428.
13. Іванніков Т. Внеевропейские мотивы в гитарной музыке Роланда Дьенса: «Tunis, Tunisie», «Trois saudades». *Мистецтвознавчі записки*. Музикознавство. Вип. 32, 2017. С. 272–285.
14. Іванніков Т. Гітарна музика Ф. Кленьянса. *Культура України*. 2018. Випуск 59. С. 28 - 40.
15. Іванніков Т. Іntenції сучасних класичних гітарних шкіл: досягнення британських виконавців. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. Вип. 28. Київ : Міленіум, 2015. С. 58– 65.
16. Іванніков Т. П. 1. Творчість Роланда Дьенса в контексті французької гітарної музики ХХ століття. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, 2017. Вип. 9. С. 118–125.
17. Іванніков Т. П. Тенденції розвитку гітарного мистецтва 1970–2010-х років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2012. 18 с.
18. Косинець І. І. Репертуарні та стилістичні тенденції гітарної гри у сучасній виконавській творчості: наукове обґрунтування творчого

мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва / ОДНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2022. 137 с.

19. Лисюк С., Лисюк Є. Проблема сучасного аранжування та перекладення гітарних творів. *Молодь і ринок*, 2020. № 2 (181). С. 140–144.

20. Мошак Е. Стилевые тенденции современного гитарного исполнительства. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім. І. П. Котляревського* [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л.В.Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. Вип.40. 702–713.

21. Назаренко С. В. Класична гітара в сучасному світі. *Наукові конференції* URL: <http://oldconf.neasmo.org.ua/node/104> (дата звернення: 22.03.2023)

22. Ролан Диенс. Chansons françaises (Paris guitare). 2016 URL: <https://open.spotify.com/album/6Zp3lHvX486zv8iDPeeXR7> (дата звернення: 22.03.2023)

23. Сидоренко В. Л. Гітарна традиція Львова як складова академічного народно-інструментального мистецтва України: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2009. 16 с.

24. Сидоренко В. Л. Твори для гітари з оркестром у доробку українських композиторів. *Мистецтвознавчі записки*. К; 2009. Вип. 15. С. 44–48.

25. Сметана С. Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія : Педагогічні науки, 2012. Вип. 112. С. 288–296.

26. Сологуб В. Д. До проблеми академізації класичної гітари в системі української освіти: школи, репертуар та виконавські традиції. *Інноваційна педагогіка*, 2019. Вип. 14. Ч.1. С. 145–149.

27. Ткаченко В. Н. Универсализм гитарного стиля Р. Дьенса (на примере сюиты “Hommagea Villa-Lobos”). *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей ХНУМ ім.*

- І. П. Котляревського [відп. секретар – доктор мистецтвознавства, проф. Л.В.Шаповалова]. Харків : ХНУМ ім. І. П. Котляревського, 2014. Вип.40. 468–479.
28. Ткаченко В. Н. Універсалізм і специфіка музичного мислення в стилях гітарної творчості 1880–1990 років: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків; 2013. 16 с.
29. Харьковська М. С. Комп'ютерні програми сучасного аранжування в педагогічній діяльності викладача дитячих мистецьких шкіл. Сучасна мистецька освіта: реалії та перспективи. Збірник тез науково-практичного семінару / Редкол.: О. М. Грисюк, В. М. Малиневська, С. В. Малишко, С. В. Сакір, В. М. Суховерський. – Чернігів: Чернігівська філія НАКККиМ, 2018. С. 51–54.
30. Adaptation URL: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/adaptation> (дата звернення: 22.03.2023)
31. Alves, Júlio Ribeiro. The History of the Guitar: Its Origins and Evolution. A Handbook for the Guitar literature course at Marshall University. Huntington, 2015, 171 p.
32. Ballade des dames du temps jadis URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Ballade_des_dames_du_temps_jadis (дата звернення: 9.04.2023)
33. Beavers, Sean. Homage in the Solo Guitar music of Roland Dyens: A Treatise Submitted to the College of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Music. The Florida state university, 2006. 119 p.
34. Bell, Adam Patrick. Guitars have disabilities: Exploring guitar adaptations for an adolescent with Down syndrome. *British Journal of Music Education*, 2014. Vol.31 (3). PP. 343 – 357.
35. Berlin, Brian Douglas. Content Analysis of Guitar Repertoire for Young People: The Michelson and Suzuki Collections: a thesis in candidacy for the degree of Doctor of Music Education. Lynchburg, Virginia April 2021, 140 p.

36. Bertrand Belin – La bicyclette Url: https://www.youtube.com/watch?v=JschXcH_ybU (дата звернення: 10.05.2022)
37. Birch, Michelle. Jazz Mind and Classical Hands - Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing. 2005, 45 p.
38. Brave Margot URL: https://en.wikipedia.org/wiki/Brave_Margot (дата звернення: 10.05.2022)
39. Chansons françaises (Paris guitare). Альбом Ролан Диенс (2016). https://music.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_kXSJaGn17a7NnZ-xOp3g1Mejak1PBx_BY (дата звернення: 10.05.2022).
40. Christofaro, Daniel Cordova. O dialogo entre solista e orquestra no Concerto Metis de Roland Dyens: Dissertação de mestrado submetida a Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção de título de Mestre em Música em Performance / Belo Horizonte (Brazil), 2010. 106 p.
41. Duarte, Daniel. A study of multiculturalism in 20th century guitar music and the Brazilian elements in the music of Roland Dyens: Document Submitted to the Faculty of Jacobs School of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Music. Indiana University, 2016. 245 p.
42. Dyens, Roland. Chansons françaises, adaptées pour la guitar par. Henry Lemoine, 1994. Vol 1. 42 p.
43. Dyens, Roland. Chansons françaises, adaptées pour la guitar par. Henry Lemoine. 1995 . Vol 2. 52 p.
44. Dyens, Roland. Foreword. Performance instructions. Explanation of signs. *Roland Dyens. Hamsa por quator ou ensemble de guitars*, Noisy-Le-Grand (Paris), 1999. 43 p.
45. Fierens, Carlo Guillermo. Classical guitar: history and examples from literature, with three essays from different styles and instruments: Submitted to the faculty of the Jacobs School of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree, Doctor of Music. Indiana University, May 2019. 85 p.
46. Harb, Tarig. The *Unlimited Guitar*: Arranging Bach and Britten as Means to Repertoire Expansion: A thesis submitted in conformity with the requirements for

the degree of Doctor of Musical Arts School of Graduate Studies University of Toronto, 2014. 186 p.

47. Hymne à l'amour https://en.wikipedia.org/wiki/Hymne_%C3%A0_l%27amour (дата звернення: 10.05.2022)

48. Josel, Seth F., Ming Tsao. The Techniques of Guitar Playing. University of Gothenburg, Academy of Music and Drama, 2014. 233 p.

49. La Bicyclette (chanson) [https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Bicyclette_\(chanson\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/La_Bicyclette_(chanson)) (дата звернення: 10.05.2022)

50. La Javanaise URL: https://en.wikipedia.org/wiki/La_Javanaise (дата звернення: 10.05.2022)

51. Les loups sont entrés dans Paris URL : https://fr.wikipedia.org/wiki/Les_loups_sont_entr%C3%A9s_dans_Paris (дата звернення: 9.04.2023)

52. Loughheed, B. W. P. A Performance Guide to Selected Jazz Arrangements of Roland Dyens: a treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music / Florida State University, College of Music, 2019. 122 p.

53. MacKillop, Rob. Introduction to The Renaissance Lute for guitar players. URL: <https://lutesocietyofamerica.org/wp-content/uploads/2021/01/Intro-To-The-Lute-for-Guitar-Players.pdf> (дата звернення: 22.03.2023)

54. Ophee, Matanya. Repertoire Issues URL: <https://www.digitalguitararchive.com/2022/03/repertoire-issues/> (дата звернення: 22.03.2023)

55. Que nadie sepa mi sufrir URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Que_nadie_sepa_mi_sufrir (дата звернення: 22.03.2023)

56. Rhinehart, Andrew. Adapting T Adapting Traditional Kentucky Thumbpicking Repertoire for the the Classical Guitar: Theses and Dissertations-Music. University of Kentucky, 2015. 106 p.

57. Souza, Gibran Araújo de. Transcribing English Virginal Music for Two Guitars: Historical Perspective, Methodology, and Practical Applications. A Research Paper Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree Doctor of Musical Arts. Arizona State University, 2019. 112 p.
58. Syracuse. Url: [https://fr.wikipedia.org/wiki/Syracuse_\(chanson\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Syracuse_(chanson)) (дата звернення: 10.05.2022)
59. Torres, Héctor Alfonso. Transcribing from the Baroque Guitar to the Classical Guitar: A Critical Edition of François Campion's (c1685-1747) Sonatina in D Major. Doctor of Musical Arts (Performance). University of North Texas. August 2021, 61 p.
60. Trousse Chemise Beach URL : <https://www.holidays-iledere.co.uk/discover-ile-de-re/preserved-and-living-nature/beaches-that-change-with-the-seasons/the-beaches-of-ile-de-re-interactive-map/trousse-chemise-beach-440958> (дата звернення: 9.04.2023)
61. Vincens, Guilherme Caldeira Loss. The arrangements of Roland Dyens and Sergio Assad: innovations in adapting jazz standarts and jazz-influences popular works to the solo classical guitar: A Document Submitted to the Faculty of the School of Music in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of Arizona, 2009. 92 p.
62. Wade, Graham. Expanding Guitar Repertoire Through Arrangements and Transcriptions. URL: <https://classicalguitarmagazine.com/expanding-guitar-repertoire-through-arrangements-and-transcriptions/> (дата звернення: 22.03.2023)
63. Yerby, Jon Paul. Introduction to Figured Bass Accompaniment on the Classical Guitar: A Treatise submitted to the College of Music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Music / Florida State University, 2012. 54 p.

