

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І. П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра народних інструментів України

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ТРАНСКРИПЦІЇ СИМФОНІЧНИХ ТВОРІВ ДЛЯ БАЯНА
В УКРАЇНСЬКІЙ ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ
НА ЗЛАМІ ТИСЯЧОЛІТЬ**

Магістерська робота

Кулакова Іллі Дмитровича

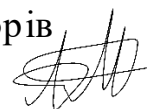
Науковий керівник:

Голяка Геннадій Петрович

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.

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



Кулаков І.Д.

ХАРКІВ – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТРАНСКРИПЦІЯ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ	
1.1 . Транскрипція як проблема музикознавчої науки.....	7
1.2 . Специфіка створення транскрипцій в інструментальній музиці	14
РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСКРИБУВАННЯ ОРКЕСТРОВОЇ ФАКТУРИ ДЛЯ БАЯНА	
2.1. Дослідження баянних транскрипцій у виконавському музикознавстві.....	19
2.2. Великі симфонічні твори в сучасних баянних інверсіях: композиторські та виконавські інтерпретації.....	23
2.3. Концертне життя вівальдієвських концертів як мода сучасності.....	27
ВИСНОВКИ	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Зародження професійної виконавської баянно-акордеонної школи в Україні дало стрімкий розвиток репертуару для солістів, ансамблів та оркестрів баяністів. Якщо на початку цього шляху композитори здебільшого створювали обробки народних пісень і танців, то зі значним поширенням високоякісних багатотембрових готово-виборних інструментів у другій половині XX століття репертуар українських баяністів набув значних змін, розквіт яких припадає саме на період зміни тисячоліть. Вдосконалення техніки гри та стрімкий розвиток національної баянної школи уможливили виконання складних масштабних та віртуозних творів, зокрема перекладень фортепіанних, органних, а також ряду оркестрових творів, у яких було транскрибовано та значно переосмислено оркестрову фактуру для одного інструмента. Жанрово-стильова палітра таких опусів у сучасній концертній та педагогічній баянній практиці є досить широкою, а дослідження різних аспектів цієї проблеми у виконавському музикознавстві є *актуальним*.

Осмисленню жанру транскрипцій у музичному мистецтві присвячені ґрунтовні теоретичні праці Марії Борисенко. В останні роки на питаннях оркестрових транскрипцій була зосереджена увага досліджень Руслана Каширцева, це зокрема і його дисертація «Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття» (2021). Питання темброво-фактурної специфіки транскрипцій за участю баяна чи акордеона композиторів Харкова кінця XX – початку XXI століття детально вивчав Максим Плющенко. Проте поза увагою названих ґрунтовних праць дотепер залишався значний масив музичного матеріалу який не попадав в об’єкти уваги музикознавства, це зокрема ряд інтерпретацій титулованих баяністів, корифеїв баянного мистецтва Ігоря Снедкова, Олександра Міщенка, Павла Фенюка, Костянтина Жукова та інших.

Мета дослідження – виявити специфіку транскрибування симфонічних творів для баяна крізь призму темброво-фактурного комплексу інструменту.

Наукові завдання дослідження:

- *з'ясувати* відміни риси транскрипції та найближчих до нього жанрів у вітчизняному музикознавчому дискурсі;
- *окреслити* тенденції розвитку інструментальної транскрипції в сучасному виконавстві;
- *дослідити* вплив конструкційних можливостей баяна на специфіку транскрибування в українській виконавській школі;
- *виявити* композиторські та інтерпретаційні задачі при транскрибуванні оркестрових творів на прикладі транскрипцій циклу «Пори року» А. Вівальді для баяна-соло П. Фенюка та для дуету баянів – О. Міщенка.

Об'єкт дослідження – жанр баянної транскрипції.

Предмет дослідження – транскрипції оркестрових та симфонічних творів у баянному виконавстві на зламі міленіуму.

Матеріалом дослідження є транскрипції концертів «Пори року» А. Вівальді П. Фенюка, О. Міщенка, транскрипція I частини Симфонії №5 Л. ван Бетховена для дуету баянів К. Жукова, транскрипція концерту для скрипки з симфонічним оркестром e-moll Ф. Мендельсона В. Кравчука та інші твори.

Методи дослідження:

- *історичний* – для усвідомлення етапів розвитку баянного виконавського мистецтва;
- *жанровий та стильовий* – для з'ясування жанрово-стильових рис досліджуваних творів;
- *інтерпретаційний* – допоможе при дослідженні виконавських особливостей інтерпретованих творів;
- *функціонально-структурний* – допоможе виявити ладо-гармонічні та структурні складові твору у процесі здійснення музичного аналізу;
- *компаративний* – для виявлення відмінностей та індивідуальних рис у виконавських та композиторських інтерпретаціях.

Теоретична база: У магістерській роботі використані наукові джерела за наступними напрямками музикознавства:

- *теорії жанру та стилю* – М. Борисенко [3-7], В. Громченко [17], Г. Дауноравічене [24], В. Заєць [31], О. Катрич [35], Г. Конькова [42], І. Коханик [43], Г. Олексів [50], А. Сташевський [53], С. Шип [64, 65];

- *баянології* – Р. Безугла [2], М. Давидов [19–23], В. Дорохін [27], Є. Іванов [32], С. Карась [33, 34], О. Катрич [34], В. Князєв [39-41], Д. Кужелєв [45], О. Міщенко [46, 47], Г. Олексів [50], І. Снедков [51], Л. Снедкова [52], А. Сташевський [53, 54], А. Стрілець [56], П. Фенюк [58], А. Черноіваненко [59, 60];

- *наукові праці, присвячені транскрипціям та перекладенням* – М. Борисенко [3–7], А. Гайденко [13], М. Голомб [18], М. Давидов [20, 23], В. Дейнега [25], В. Князєв [40], В. Кравчук [44], О. Міщенко [46], Г. Олексів [50], П. Фенюк [58];

- *інтерпретології* – В. Москаленко [48], Л. Шаповалова [61–63], Д. Вечер [9], В. Дейнега [25], В. Заєць [31], О. Катрич [35], Д. Кужелєв [45], О. Міщенко [47].

Практичне значення отриманих результатів: Результати дослідження можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях, а також у навчальних дисциплінах для здобувачів вищої освіти кафедр народних інструментів та баяна/акордеона у закладах вищої освіти України. Крім того, обговорення ідей дослідження представляє практичний інтерес в контексті професійної діяльності здобувачів вищої освіти — виконавців у класі баяна та акордеона.

Апробація результатів дослідження. Апробацію теми дослідження здійснено на науково-творчій конференції «Магістерські читання» (Харків, ХНУМ, 29.11.2025).

Структура дослідження. Магістерська робота містить Вступ, два розділи, які охоплюють п'ять підрозділів, Висновки, Список використаних

джерел (68 одиниць), обсяг основного тексту роботи складає 55 сторінок. Загальний обсяг роботи – 62 сторінки.

РОЗДІЛ 1. ТРАНСКРИПЦІЯ У СУЧАСНОМУ ВИКОНАВСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ

1.1 Транскрипція як проблема музикознавчої науки

У сучасному музикознавстві транскрипція розглядається як важливе й багатогранне явище, що має як історичне, так і актуальне виконавське значення. Це не лише спосіб перенесення музичного твору з одного інструментального або вокального середовища до іншого, а й складний процес художньої інтерпретації, що торкається глибинних засад творчості, стилю, естетики і виконавської майстерності. Однією з основних проблем виконавського музикознавства, пов'язаних з поняттям транскрипції є вивчення різних аспектів транскрибування для різних музичних інструментів, оскільки у професійному та освітньому середовищі: часто транскрипцію ототожнюють із перекладенням чи обробкою. Зокрема це стосується баянної виконавської та методичної практики, де визначення жанрової природи твору напряду впливає на педагогічні підходи та інтерпретаційні рішення.

Темі дослідження явища транскрипції присвячено чимало наукових праць, розгляд і аналізування цього жанру своїм корінням сягає, якнайменше, часів Ф. Ліста. Багато музикознавців так чи інакше торкалися цієї теми, розвиваючи і доповнюючи ідеї попередників, що без сумнівів призвело до установлення певних рис, якнайбільш притаманних саме жанру транскрипції, що і стало основою диференціювання його від інших близьких по змісту жанрів. Концентруючись на працях сучасних авторів, які досліджували питання і проблематику транскрипцій можна доволі чітко виділити основні критерії, за якими твори відносяться саме до транскрипцій. Зокрема у ґрунтовній теоретичній праці М. Борисенко «Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю» аналізується широкий спектр підходів до розуміння транскрипції в контексті фортепіанної та скрипкової традиції, а також охоплені не лише технічні, а й естетичні, інтерпретаційні, філософські та історичні аспекти. Так, наприклад, серед іншого, авторка виділяє важливість інтерпретаційного аспекту транскрипцій: посиляючись на

статті Г. Когана «Про транскрипції» та В. Руденко «Концертна скрипкова транскрипція ХХ століття і проблеми інтерпретації». у яких акцент зроблено на вирішальній ролі для транскрипції процесу інтерпретації оригіналу: «В якому б аспекті ми не досліджували жанр транскрипції, усюди зіштовхуємося із проблемою інтерпретації. З одного боку, це зафіксована у транскрипції інтерпретація оригіналу художником певної епохи, з іншого – інтерпретація транскрипції музикантом — виконавцем <...> У процесі виконання транскрипції іншим музикантом, на інтерпретацію, що вже мається, накладається нова, що відрізняється творчо індивідуалізованим втіленням. Отже, між слухачем та автором з'являється (поряд із транскриптором-інтерпретатором) другий посередник — виконавець-інтерпретатор, що значно ускладнює ... існуючі у виконавському процесі взаємозв'язки)» (Борисенко, 2004:15).

Як зазначає М. Борисенко розглядаючи транскрипцію у контексті виконавського мистецтва інтерпретації (поняття "транскрипція" та "інтерпретація" при цьому використовуються як синоніми) – фортепіанного (Г. Коган) та скрипкового (В. Руденко), «названі автори уникають однозначного віднесення першої до сфери виконавства або композиторства, як це роблять, наприклад, Н. Корихалова та Є. Гуренко. Навпаки, вони підкреслюють близьке стикання у транскрипції виконавської та композиторської творчості, виконавської інтерпретації та композиторської обробки фактурного викладу першоджерела — зменшення або додавання голосів, форми — скорочення і розширення, мелодії, гармонії, ритму». (Борисенко, 2004:15).

Таким чином, транскрипція постає як форма глибокої творчої взаємодії між авторським задумом і виконавською реалізацією, у якій композиторські та інтерпретаційні елементи переплітаються в єдину художню структуру. Ця думка детально розвивається в дослідженні М. Борисенко, зокрема акцентується на ступені втручання інтерпретатора у первісний текст, що визначає не лише художню цінність транскрипції, а й її особливу жанрову

приналежність «Серед найважливіших факторів жанру транскрипції автор називає міру вторгнення транскриптора-інтерпретатора до оригіналу . . . Зазначимо, що діапазон цих вторгнень може бути як значним, так і незначним, адже їх характер цілком залежить від творчої волі художника-інтерпретатора. До того ж, внесення змін до творів, які стають моделлю для інтерпретатора, є обов'язковим, визначальним моментом процесу транскрибування . . . Отож щодо критеріїв транскрипційного жанру варто говорити скоріше про те, чи складають ці зміни-вторгнення нову художню цілісність, нову стильову єдність (критерій єдності та системності для категорії стилю в сучасній його теорії є визначальним), чи реалізує себе інтерпретатор як справжній митець — автор нового твору, що виникає на основі вже існуючої авторської композиції». (Борисенко, 2004:16).

На основі цього підходу до розглядання можна зробити висновок, що транскрипція в цьому ключі постає не просто як перенос, чи адаптація матеріалу, а і як глибоко творча дія, в основі якої лежить бачення інтерпретатора, здатне породити нову стилістично завершену форму. В контексті нашого дослідження цінним є з'ясування принципів класифікації жанру транскрипції, виявлення подібностей та відмінностей у таких жанрах як перекладення та обробка. Важливе теоретичне підґрунтя у вивченні цього має класифікація, подана М. Давидовим, яка дозволяє краще з'ясувати термінологічний апарат, що стосується транскрипції, перекладення та обробки: «Можна запропонувати наступну умовну класифікацію перекладів: 1) баянні редакції творів, у яких викладення фактури оригіналу в основному відповідає можливостям баяна, а характер музики не спотворюється при буквальному збереженні авторського тексту.

Завданням автора такої баянної редакції є визначення акордів і їх запис відповідно до будови лівої клавіатури, зручний розподіл музичного матеріалу між двома клавіатурами, розстановка аплікатури, незначне редагування штрихів і педалі;

- 2) переклади, в яких крім перерахованих перетворень переосмислюються і піддаються переробці штрихи, тривалість окремих тонів відповідно до функцій голосів, розробляється баянна педалізація, а також частково можуть видозмінюватися окремі голоси;
- 3) транскрипції, в яких перетворення більшою чи меншою мірою стосуються композиторського письма; дописання окремих голосів на матеріалі оригіналу, зміна ритмічного малюнку деяких голосів, перенесення матеріалу з одного регістру в інший, октавні подвоєння і потроєння, ширше застосування різних засобів поліфонізації тощо;
- 4) концертні транскрипції-обробки, в яких мають місце: вільний розвиток тематичного матеріалу, перетворення фактури, ритмічного руху і артикуляції, дописання контрапунктів і підголосків, розширення структури шляхом введення розгорнутих каденцій, доповнення у вигляді вступів і заключень та ін.» (Давидов, 1982:15).

Зазначені формулювання вказують, що жанрова характеристика транскрипції хоча і є динамічною і може коливатись від мінімальних змін до значного перетворення матеріалу, на відміну від перекладення, де зберігається буквальний зміст, або обробки, яка частково змінює структуру, саме транскрипція передбачає активну участь автора-транскриптора у створенні нового художнього бачення.

Поглиблену систематизацію жанрових рівнів дає і О. Жарков, який виокремлює чотири основні ступені інтерпретаційного втручання в оригінал, також надаючи опис рис притаманних спорідненим жанрам — обробці, редакції, перекладенню: «Серед чотирьох рівнів відношення до оригіналу є:

- незначні зміни окремих елементів із збереженням усієї оригінальної цілісності (перекладення);
- значне оновлення, фактурно-темброве переінтонування, але структура, драматургія, концепція переважає (обробка, редакція);
- оригінал перетворюється на тему, що підлягає будь-якому розвитку (транскрипція);

- "поглинання" оригіналу новою системою (вільна обробка — самостійний твір композитора, на засадах іншого твору)» (Жарков, 1994:16-17).

Цей підхід дозволяє не лише точніше окреслити межі термінологічних понять, але й закладає основу для подальшого поглибленого аналізу транскрипції, зокрема і у контексті баянного мистецтва — як складної, багаторівневої форми взаємодії з музичним оригіналом.

Для точнішого визначення місця транскрипції у традиційній системі музичних жанрів варто передусім звернутися до самого поняття «жанр». Під музичним жанром розуміють тип і різновид музичної творчості, що визначається її походженням, умовами виконання та сприйняття. Зазвичай жанри поділяють на первинні — побутові (такі як пісня, танець), та вторинні — сформовані в процесі виконавської практики (соната, концерт, сюїта тощо). У XIX столітті відбувається розширення жанрової системи завдяки синтезу рис різних жанрів, що призводить до появи нових форм, зокрема симфонічної поеми, балади та транскрипції. Відтак транскрипцію слід розглядати як вторинний жанр, тісно пов'язаний із первинними жанрами творів, що стали її основою.

Термін «транскрипція» походить від латинського слова, що означає «переписування». У музичному контексті це означає адаптацію або переробку вже існуючого твору для іншого інструмента, ансамблю, голосу, оркестру або ж навіть для того самого інструмента, але з істотною зміною музичного матеріалу. Таким чином, наприклад, у фортепіанній традиції виділяють два основні типи транскрипцій: перший — це перекладення творів, написаних для інших інструментів або голосу; другий — обробки власне фортепіанних творів.

Історичні передумови виникнення транскрипції як жанру можна простежити ще у XVI–XVII століттях, коли існувала стійка традиція перекладання вокальних і танцювальних творів для різноманітних інструментів. Як окремий жанр транскрипція починає формуватися в XVIII столітті в період активного розвитку клавірного мистецтва, яке перебувало під

впливом скрипкової музики. Яскравим прикладом цього є творчість німецького композитора та музичного теоретика Йоганна Готліба Вальтера (1684–1748), який створював органні концерти на основі скрипкових концертів Т. Альбіноні та Дж. Тореллі.

Більш вагомий внесок у становлення жанру транскрипції зробив Й.С. Бах, який створив значну кількість обробок скрипкових творів — як власних, так і своїх сучасників. Серед авторів, чиї твори були адаптовані Бахом, — Г.Ф. Телеман, А. Вівальді, А. Марчелло, Я.А. Рейнкен. Водночас значну частину його транскрипцій становлять переосмислення власних композицій. Більшість клавірних концертів Й.С. Баха є транскрипціями скрипкових творів, у яких уже простежуються суттєві відхилення від оригінального тексту. Ці зміни зумовлені різницею у виражальних можливостях клавіру та скрипки. У своїх транскрипціях Бах не прагне відтворити темброві особливості скрипки чи іншого інструмента, або голосу, за допомогою клавірних засобів. Основною метою композитора було збереження внутрішньої структури твору — його мелодичного малюнка, ритміки, характеру й гармонічної основи. Таким чином, у транскрипціях Баха провідними залишаються композиційна будова й жанрова логіка оригіналу.

Безперечно, ключова роль у формуванні та розвитку транскрипції як окремого жанру фортепіанної музики належить Ференцу Лісту, котрий створив майже 500 творів у цьому жанрі. Саме транскрипції дали йому змогу найповніше розкрити своє сприйняття фортепіано як «оркестру в мініатюрі» — універсального засобу музичного вираження. Ліст активно займався просвітницькою діяльністю і транскрипції дозволяли йому значно розширити концертний репертуар.

Найбільша кількість таких творів припадає на період до перебування у Веймарі (1823–1848). Підвищення інтересу до транскрипцій у 1830–1840-х роках було пов'язане з технічним вдосконаленням концертного фортепіано, що стимулювало розвиток інструментальної віртуозності та становлення

професії виконавця як окремої сфери, зокрема — появу сольного концерту. Унаслідок цього в репертуарі піаністів того часу переважали ефектні композиції, розраховані на яскраве враження: фантазії, варіації, парафрази на теми з популярних опер.

Для композиторів-попередників основною метою було захопити слухача, і задля цього часто вдавались до надмірних віртуозних елементів, навіть коли ті суперечили змісту музики. Ліст, особливо у веймарський і пізній періоди творчості, відкидав таку поверхневу демонстрацію майстерності. Водночас він не прагнув до буквального відтворення оригіналу, вважаючи, що художній ефект твору лише зростає, якщо застосувати нові, властиві фортепіано, колористичні засоби. Саме з Ліста жанр транскрипції набуває форми вільного перекладу, де гармонія ускладнюється, форма змінюється, а фактура зазнає глибокої трансформації. Таким чином, транскрипція стає активним процесом творчої адаптації першоджерела, навіть коли йдеться про власні твори.

Збереження художньої ідеї та стилістичних особливостей оригінального твору виступає ключовим принципом у процесі створення перекладення. Визначальним чинником актуальності та доцільності цього жанру є його художньо-естетична значущість. Залежно від підходу, жанрова форма перекладення може або розкривати нові аспекти твору та збагачувати виконавський репертуар, або, навпаки, призводити до його знецінення. Важливим також є аспект, коли адаптація для іншого інструмента в нових темброво-виражальних умовах поглиблює образну палітру твору, надаючи йому не меншої емоційної виразності порівняно з оригіналом. З огляду на те, що під час написання оригінального твору композитор здебільшого не орієнтується на подальші інструментальні трансформації, неминучі втрати при перекладенні компенсуються застосуванням нових засобів виразності, характерних для конкретного інструмента.

Таким чином, проаналізувавши історичний розвиток перекладення та наукові підходи до цього жанру, можна зробити висновок про його особливий статус як самобутнього мистецького феномену. Досвід композиторів різних епох і стилів підтверджує багатогранність, популярність і вагомість цього жанру в контексті інструментального мистецтва.

1.2 Специфіка створення транскрипцій в інструментальній музиці

Виходячи з розглянутого у першому підрозділі можна умовно виділити два основних різновиди транскрипцій. Перший полягає у транскрипції твору для іншого інструмента — тобто створенні фортепіанної транскрипції вокального, інструментального чи оркестрового твору або, навпаки, вокальної, інструментальної чи оркестрової версії фортепіанного оригіналу. Другий передбачає транскрипцію в межах того ж інструменту (або голосу), для якого і був написаний твір і виконується з метою підвищення зручності виконання чи надання йому більшої віртуозності.

Сфера фортепіанної музики є однією з найбільш розвинутих і популярних, що слугує невичерпним джерелом натхнення для створення транскрипцій. Завдяки своїм виражальним можливостям і широкому технічному потенціалу, фортепіано, як і баян, має можливість досить вільно виконувати музичний матеріал перенесений з інших інструментів. Характерною рисою більшості перекладів є збереження фортепіанного супроводу, тоді як основна мелодія залишається незмінною, набуваючи виразності завдяки додатковим прикрасам і фактурним варіаціям. Виконавців зазвичай приваблюють яскраві твори різних жанрів, що відкривають широкі можливості для інтерпретації.

Більш детально хотілося б розглянути транскрипції пісень Дж. Гершвіна¹ для фортепіано виконані М. Ендресом та А. Тровато. Новаторський підхід Гершвіна до музики дав змогу створювати твори, що поєднують складність і доступність, популярність і витонченість, майстерно переплітаючи елементи класичної музики, джазу та американської естрадної традиції. Загалом, порівнюючи виконання вказаних піаністів, виконання М. Ендреса вирізняється більш точним відтворенням нотного тексту. Піаніст утримується від змін у мелодико-інтонаційній та ритмічній структурі транскрипції, однак вносить окремі невеликі уточнення у штрихи, динаміку та агогіку, інтерпретуючи їх з власним творчим осмисленням. Р. Ніколенко в своїй статті «Фортепіанні транскрипції пісень Дж. Гершвіна в контексті сучасного виконавського дискурсу» пише так «Наприклад, *The man I love* він грає в доволі рухливому темпі, м'яким співучим туше, інтенсивно використовуючи *rubato* та здійснюючи значні сповільнення наприкінці окремих фраз. Саме така манера подачі, із темповими відтяжками як наприкінці, так і в середині фраз, наявна у виконавському прочитанні *Fascinating rhythm*, *Oh, lady be good*, *Somebody loves me* та багатьох інших транскрипцій». (Ніколенко, 2023:45).

В творі «*Do it again*», М. Ендрес вдало розкриває темброво-виражальні ресурси середнього та верхнього фортепіанних регістрів, це сприяє створенню враження своєрідного діалогічного взаємозв'язку. Якщо ж взяти до уваги транскрипції А. Тровато, помітимо, що він віддає перевагу стриманим або помірно-рухливим темпам, що дає змогу чітко й рельєфно передати всі штрихові та динамічні переходи, а також деталізувати фактуру твору. Показовими для розуміння особливостей інтерпретаційного підходу є версії транскрипцій «*Do It Again*» та «*I Got Rhythm*». У першому творі А. Тровато прагне максимально виразно відтворити кожен елемент складної фактури:

¹ Джордж Гершвін (англ. George Gershwin, 26 вересня, 1898, Бруклін — 11 липня, 1937) — один із найвідоміших і найшанованіших американських композиторів. Народився у районі Бруклін, Нью-Йорк, у сім'ї євреїв — емігрантів з України.

виконує твір у розміреному темпі, з мінімальним використанням педалі, що дозволяє підкреслити тонкі штрихові й динамічні відтінки. У творі «I Got Rhythm» він обирає помірний темп, чітко артикулює штрихові зміни й виразно проводить динамічні контрасти, наголошуючи на тематичній контрастності матеріалу.

Розглядаючи транскрипції для інших інструментів, звернемося до скрипкових транскрипцій, які майстерно втілював у життя Генріх Вільгельм Ернст. Його вважали одним із найвидатніших виконавців свого часу та найобдарованішим послідовником Ніколо Паганіні. Митець зробив значний внесок у розвиток поліфонічної гри на скрипці, відкривши нові можливості для створення багатоголосої музики на цьому інструменті. До найвідоміших і технічно найскладніших його творів належать шість поліфонічних етюдів і великий каприс на тему «Лісового царя» Ф. Шуберта, які й сьогодні посідають чільне місце в концертному репертуарі скрипалів. Г. Ернст запровадив численні нові технічні прийоми у скрипковому виконавстві. Особливо це стосується різних способів виконання піцикато. Важливим кроком стало поєднання гри смичком із піцикато лівої руки, що надало скрипці здатність одночасно виконувати мелодії однієї або двох контрастних партій, створюючи враження акомпанементу щипкового інструмента. Це суттєво змінило сприйняття скрипки, яка перестала розглядатися лише як сольний інструмент, що не може самотійно акомпанувати.

М. Кірсанова в своїй праці «Жанр транскрипції в скрипковій творчості Генріха Ернста на прикладі п'єси «Лісовий Цар» акцентує увагу на ролі гармонії: «Важливу роль відіграла і гармонія, перш за все в полегшенні переходів і допомозі при грі на вищих тонах, подвійна зупинка на нижчих позиціях. Дві основні техніки – тремоло та піцикато лівої руки, також отримали суттєвий розвиток. Перш за все, з середини XVIII століття для обох технік почали використовувати однакові позначення, що можливо, розглядалося як загальне позначення для позаскрипкових технік. Часто можна

спостерігати своєрідний обмін, що відбувається під час їх виконання». (Кірсанова. 2023:31)

Торкаючись транскрипцій для народних інструментів окрему увагу варто приділити транскрипціям для домри, що складають велику частку репертуару домриста, через відносну «юність» інструмента, який, до того ж, початково використовувався виключно як оркестровий. Виконавці на домрі частіше за все звертаються до інструментів з великим об'ємом та багатством музичної літератури, а також близьких за діапазоном та силою звуку, наприклад духових, таких як флейта, гобой, струнних — скрипка, альт, іноді — фортепіано, клавесин.

3. Дзяман в своїй праці «Домра і транскрипції з інших музичних інструментів» пише так – «Цікаві пошуки і в інших джерелах, коли за допомогою одного інструменту чи інструментального ансамблю створюють імітацію інших інструментів, що може стати матеріалом для транскрипції. Наприклад: скрипка імітує балалайку, фортепіано – гітару, але ж на домрі це можна виконати не гірше. Ритмізоване тремоло, яке є у фортепіанній та скрипичній літературі під впливом мандоліни, - також цікавий матеріал для домриста. Достатньо реальні для домри (разом з фортепіано) можливості «оповіди» деяких оркестрових творів. З вокальної літератури, окрім народних пісень, варто надавати перевагу вокалізам і романсам, збагачувати образну сферу домрового виконавства; вишукана транскрипція вокального твору дає можливість домрі зазвучати привабливо з багатьох аспектів». (Дзяман, 2019:3)

Однак, слід зазначити, що в даному контексті беремо до уваги не масштабні твори, такі як фортепіанні сонати чи концерти, а мініатюри. Також, в деяких аспектах домра із фортепіанним супроводом має перевагу над, наприклад, скрипкою завдяки більшій тембральній контрастності. В якості прикладу — дуже добре продемонстровані тембрально-акустичні можливості домри в транскрипціях таких творів, як «Інтродукція і Тарантелла» П. Сарасате та «Інтродукція і Рондо-капрічіозо» К. Сен-Санса.

У виконанні на бандурі можливі транскрипції творів для фортепіано, скрипки, арфи, клавесина та гітари. Т. Яницький у своїй дисертації «Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури» розглядає можливості перекладу для бандури творів з інших інструментів. «У процесі перекладу фортепіанних творів на бандуру застосовуються фактурні, регістрові, штрихові та інші інструментальні засоби, що сприяють адекватності перекладу оригіналу стосовно відображення ідейно-емоційного змісту» (Яницький, 2020:93). «Клавесин за своїм тембровим звучанням та процесом звуковидобування дещо споріднений з бандурою. Часто клавесинні твори перекладають для ансамблю бандуристів. Через широкий діапазон клавесину при транскрипції відбуваються регістрові перенесення. А от штрихова система в інструментів різна. Якщо на клавесині попередній звук знімається в момент взяття наступного, то на бандурі попередній звук «напливає» в момент взяття наступного» (Яницький, 2020:94).

З багатьох інструментів саме арфа має певну подібність з бандурою за своєю акустикою, способом видобування звуку, системою перемикачів, а також способами виконання пасажів, широких інтервалів, акордів та глісандо. Тому переклад творів для арфи на бандуру є виправданим і доцільним. Під час перекладу скрипкових творів особливу увагу приділяють штрихам. Піцикато скрипок передають через стакато, а протяжні ноти відтворюють завдяки тремоло. Часто при обробці одноголосії мелодії використовують октавне подвоєння або гармонічні фігурації акордами.

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ ТРАНСКРИБУВАННЯ ОРКЕСТРОВОЇ ФАКТУРИ ДЛЯ БАЯНА

2.1. Дослідження баянних транскрипцій у виконавському музикознавстві.

Сучасний рівень наукового дослідження мистецтва виконавства на баяні вимагає історичного та теоретичного осмислення загальних тенденцій, що формували жанр транскрипції для баяна. Ця сфера загального жанру транскрипції в історичному аспекті сприяла інтеграції баяна до системи професійної виконавської та композиторської культури, оскільки відображає індивідуальне творче переосмислення оригінального матеріалу, та стає його своєрідною композиторською інтерпретацією. Цей жанр реалізує взаємозв'язок творчості автора оригіналу та перекладача, визначає рівень поєднання їх стильових рис. Щоб детально розібратися в цьому важливим вбачаємо звернутися до історичних витоків вивчення жанру в академічному народно-інструментальному виконавстві.

Важливо зазначити, що вивченню баянних транскрипцій, як в історичному, так і в музикознавчо-аналітичному ключі присвятили свої праці ряд авторів. Г. Олексів в своїй праці «Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти» зазначає, що «сам жанр баянних перекладень професійного спрямування бере свій початок від 30-х – 40-х років XX століття. Для ранніх зразків було типовим максимальне дотримання тексту оригіналу» (Олексів, 2021:43).

Такої ж думки притримується і Микола Давидов: «Перекладення полягало у зручному для виконання на баяні розподілі елементів фактури між двома клавіатурами, у правильному визначенні акордів та записі їх відповідно до звучання готових баянних акордів та басів. Мелодія та частина супроводу доручалися правій руці й викладалися здебільшого у діапазоні, що не перевищував октави. Акомпанемент виконувався лівою рукою» (Давидов, 1982:3).

Вагомий внесок здійснив Микола Давидов і в осмисленні процесу перекладу та інтерпретації музики для баяна, розглядаючи його перспективи в контексті транскрипторської діяльності, при цьому наголошуючи на ключовій ролі фактурних, штрихових та тембральних закономірностей у своїй праці — «Методика перекладання інструментальних творів для баяна»: «Прийоми перекладання музичних творів для баяна можна розділити на два види:

1. Прийоми, що мають переважно відношення до допоміжних голосів і зміни їх структури: зміщення, пропуск, зміна масштабу тривалостей, розширення і звуження діапазону, зміна ритмічного малюнка.
2. Прийоми виразного виконання на баяні: переосмислення штрихів, зміна регістрів, зміна тембрів (на багатотембровому баяні), способи «поліфонізації», що мають відношення до всіх голосів» (Давидов, 1982:122).

Розглядаючи окремо такий прийом як зміщення, можемо дійти висновку, що він може застосовуватись для зручності виконання партії правої руки та для виділення основної мелодичної лінії і може бути застосований як в горизонталі так і у вертикалі. Прийом же пропуску в процесі розкладання фактури застосовують для спрощення пасажів, уникнення фальшивого звучання та підкріплення основного мелодичного голосу.

Важливий внесок у розвиток методики перекладення творів зробив М. Оберюхтін — видатний педагог і один із засновників Львівської баянної школи. Його ґрунтовні знання фортепіанної, скрипкової та органної методик гри дозволяли порівнювати виражальні засоби оригінального твору з можливостями баяна, що забезпечувало максимально точне відтворення звукового образу оригіналу в новому інструментальному вимірі. Особливу увагу Оберюхтін приділяв удосконаленню системи штрихів, прийомів гри, та міхо-пальнової артикуляції, що давало змогу передавати найтонші нюанси змісту оригіналу.

Г. Олексів в свою чергу також розвинула теоретичні положення закладені Давидовим та Оберюхтіним у своєму дисертаційному дослідженні, присвяченому інструментальним перекладам: «Кожен інструмент репрезентує

творчість митця через призму своєї індивідуальної тембральної палітри в межах власних конструктивних та виражальних можливостей. Баян, зокрема, завдяки своїй інструментальній наспівності, вдало передає багатство емоційних відтінків та підкреслює романтичну «стихію» у творчості композитора. Підбір системи виражальних засобів - декламаційний тип мелодики, патетична інтонаційна випуклість, що асоціюється з емоційним вербальним монологом, розгорнуті фактурні пласти, октавні дублювання теми на кульмінаціях, пульсуючий акомпанемент, імпульсивний динамічний розвиток тощо, ідентифікують романтичні риси композиторської мови митця.» (Олексів, 2021:46).

Також не в останню чергу вона займалася дослідженням транскрипцій органних творів для баяна. Авторка наголошує, що при перекладі органних творів на баян важливо не лише зберегти оригінальні темброві характеристики, а й розширити їх, використовуючи конструктивні можливості інструмента. Досягти цього можна завдяки тому, що баян та орган схожі в багатьох аспектах, так як обидва є клавішно-духовими інструментами, мають темперований стрій та можливість керувати звуком після його виникнення в тій чи іншій мірі.

Ряд дослідників історії баяна вказують на те, що протягом останньої чверті XX та на початку XXI століття спостерігається помітний зріст у вдосконаленні конструктивних можливостей баяна, що супроводжується інтенсивним розвитком баянного мистецтва. Зростає інтерес композиторів і музикознавців і до особливостей тембральної палітри та ролі фактури інструмента. Баян, як і будь-який інший музичний інструмент, вирізняється унікальним тембровим забарвленням, що характеризується особливим зонуванням, у межах якого звучання чітко ідентифікується як типово баянне. З огляду на конструктивні особливості, можна стверджувати, що звуковий «портрет» сучасного багатотембрового баяна є насиченим і багатовимірним. Його тембровово-фактурні можливості інтуїтивно сприймаються як потужний інструмент для глибоко емоційного вираження.

Права клавіатура сучасного концертного баяна оснащена механічними перемикачами реєстрів, які забезпечують доступ до п'ятнадцяти варіантів темброво-звукового забарвлення. Для зручності виконавця найчастіше вживані з них дублюються на підборідній реєстровій панелі. Готово-виборна система лівої клавіатури значно розширює темброво-фактурний діапазон, дозволяючи виконання як традиційних акомпанементних басо-акордових формул за готовою системою, так і складних мелодичних та підголоскових епізодів, завдяки вже виборній системі клавіатури, а також ще більшого розширення фактури за допомогою поєднання виборної системи з басами. Окрім того, сучасні моделі баяна передбачають можливість зміни тембру і в лівій клавіатурі, завдяки сурдинній системі, що обмежує звучання партій лівої руки прикриттям резонаторних отворів, а також системі «2-4-4-6», що дає можливість змінювати звучання басів лівої клавіатури, додаючи чи прибираючи окремі голоси з загального багатоктавного унісону, таким чином ще більше розширюючи художній потенціал інструмента. За умови використання сучасних моделей інструментів відомих зарубіжних фірм (BUGARI, PIGGINI, ROLAND) стало можливим виконання і таких елементів, як педальна партія в органних поліфонічних творах, здійснюється воно завдяки вдосконаленим конструкційним можливостям цих інструментів, а саме – оснащенням їх функцією «залипаючого басу».

Виходячи з цього – транскрипції фортепіанного, органного та оркестрового репертуару мають змогу виконуватись з максимальною увагою до збереження темброво-звукової палітри й фактурного багатства оригіналу.

У транскрипціях оркестрових творів для баяна важливо не лише зберегти, а й поглибити образний зміст, що обумовлено зміною тембрового середовища. Виразальні можливості сучасного баяна в контексті виконання творів інших епох та жанрово-стильових рамок дають змогу виявити нові, раніше «приховані» відтінки художнього образу, подаючи його крізь призму власної темброво-сонорної виразності.

Доречним буде знов звернутись до визначення поняття транскрипції М. Давидова вказаного у попередньому розділі, сприймаючи його класифікацію вже крізь призму саме баянних транскрипцій та перекладень – автор наголошує на важливості ступеня втручання транскриптора в оригінальний текст, де визначає конкретний жанр в залежності від простої адаптації фактури до технічних можливостей інструмента за збереженням оригінального авторського тексту, модифікації перекладачем голосів, окремих тривалостей та штрихів, до самого транскрибування твору з елементами інтерпретації – створення нових голосів, зміни в ритмічних чи регістрових формулах, поліфонізації чи октавному нашаруванні, а також вільного переосмислення тематичного матеріалу, фактури, артикуляції, додавання контрапунктів, розширення форми за рахунок каденцій, вступів, заключень-фіналів, тощо.

Проте, незважаючи на все вищесказане, дотепер залишається недостатньо дослідженим у музикознавстві такий різновид жанру транскрипції, як транскрипція оркестрових, у тому числі і симфонічних творів для баяна, який спробуємо детальніше дослідити в наступних підрозділах.

2.2. Великі симфонічні твори у баянних інверсіях: композиторські та виконавські інтерпретації.

В цьому підрозділі розберемо декілька симфонічних творів, які мають досить вдалу адаптацію для баяну. Створення транскрипцій та перекладень саме оркестрових творів для баяна в наш час активно популяризується та набирає обертів. Треба звернути увагу, що така робота потребує високої професійної підготовки, адже крім того, що автор має вдало передати образні та стильові елементи конкретного твору, зважаючи, у тому числі, на епоху створення оригіналу, дуже важливо вміло перенести та розподілити фактурний пласт, тембральні особливості, артикуляційні та штрихові прийоми звукоутворення.

Розглянемо перший твір – I частина Симфонії №5 Л. ван Бетховена. Для написання цього твору Бетховен витратив три роки — значно довше, ніж на більшість своїх інших творів, попри її стислість і лаконічність. Робота над симфонією тривала з 1804 до 1808 року. У цей час композитор паралельно створював інші шедеври: оперу «Фіделіо», кілька струнних квартетів, а також Четверту та Пасторальну (Шосту) симфонії. Бетховен присвятив П'яту симфонію своїм покровителям – князю Лобковіцу та графу Разумовському. Уперше твір прозвучав у грудні 1808 року у віденському театрі під час великого концерту композитора, де була представлена у тому числі й «Пасторальна симфонія». Цікаво зазначити, що у той час симфонію у *F-dur* вважали п'ятою, а симфонію *c-moll* — шостою. Тональний розвиток твору – від похмурого *c-moll* в першій частині до світлого й прозорого *C-dur* у фіналі – символічно втілює ідейний задум Бетховена: рух «від темряви до світла», «крізь випробування до перемоги».

Транскрипцію першої частини п'ятої симфонії Бетховена для дуету баянів втілює Костянтин Жуков - блискучий виконавець та один із найталановитіших педагогів сьогодення, демонструє високий рівень педагогічного мислення, що базується на філософії розвитку творчої особистості. К. Жуков здобув міжнародне визнання завдяки численним перемогам на авторитетних конкурсах, серед яких: «Трофей Світу» (1990, Іспанія, м. Куенка, III премія), «Gitta di Castelfidardo» та «Трофей Світу» (1995, Італія, м. Кассіно, I премія), «Кубок Кривбасу» (1995, 1998, Україна, м. Кривий Ріг, I премія) й інші. Паралельно з участю у змаганнях він активно розвивав гастрольну діяльність, виступаючи в багатьох країнах Європи – Німеччині, Польщі, Швейцарії, Великій Британії, Італії та інших, популяризуючи українське баянно-акордеонне мистецтво на високому професійному рівні. Виконання творів у його концертній практиці завжди відзначалися поєднанням віртуозності з тонкою емоційною виразністю, яскравою артистичною енергетикою, стилістичною цілісністю та глибоким змістом.

Виконавська манера Жукова вирізняється гармонійним балансом між інтелектуальним аналітизмом та емоційною експресією.

Перша частина *Allegro con brio*: побудована у сонатній формі й написана в тональності *c-moll*. У ній звучить один із найзнаковіших музичних мотивів в історії, відомий під образним визначенням «доля стукає у двері». В цій частині розгортається пряма дія (ліричний герой) та протидія (доля), формується зав'язка драми й поступово загострюється конфлікт. Відчутне переважання й влада долі над героєм.

Завдяки конструкційним та тембровим можливостям сучасного баяна Костянтину Жукову вдалося в повній мірі викласти матеріал даного твору. Як ми з'ясували раніше — регістровий план потрібно формувати, виходячи з стилістики музичного твору, з чим добре впорався транскриптор, зробивши перемикання в зручних місцях та не перебільшив з їх використанням. Зловживанням частотою зміни регістрів грішать багато перекладачів, чим руйнують як форму, так і сприйняття музичного твору. Крім цього, автор враховує технічні можливості інструменту максимально адаптує транскрипцію до виконання на баяні. Завдяки можливості тонкого керування звуком, К. Жуков пропонує виконувати довгі тривалості на тремоло, що додає потужності та густоти звучанню.

Другий твір — Концерт для скрипки з симфонічним оркестром *e-moll* Ф. Мендельсона. У своєму видатному скрипковому концерті, написаному у 1844 р. Мендельсон досяг глибокої драматичності, що свідчить про продовження «бетховенських симфонічних традицій». У цьому концерті відображено найхарактерніші риси його стилю: співучу ліричність, романтичні відчуття та яскраву, іскристу грайливість. Витончена краса й виразність кожної деталі, насичений і делікатний тембровий колорит поєднуються з класичною чіткістю форми. Водночас Мендельсон формує новий тип «романтичної сонатності», у якому побічна партія — втілення

мрійливих образів – виходить на передній план, витісняючи зазвичай активнішу головну тему.

Транскрипцію цього твору для баяну/акордеону зробив Василь Кравчук – лауреат Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів. В цій транскрипції можна помітити, що фактурний матеріал оригіналу переданий неповністю, можливо, у тому числі, через необхідність втілення фактури, як цілого оркестру, так і солюючого інструмента в рамках одного інструмента. Акомпанемент автор викладає повністю в партії лівої руки, у формі поєднання басу з використанням виборної клавіатури та басу з готовим акомпанементом. В оригіналі твору ми можемо бачити моменти, коли бас витримується на протязі декількох тактів, але В. Кравчук в цьому випадку відходить від початкового матеріалу і обмежує цю тривалість задля того, щоб не перекривати мелодію, зважаючи на технічні виражальні особливості інструменту. Тремоло, яке зустрічається у партії соло скрипки, вдало втілюється на баяні, поєднуючись з басом та підголосковим матеріалом на виборній клавіатурі. Стосовно тембральних фарб, автор транскрипції якісно та вдало підбирає реєстри й тембри кожної з клавіатур баяна, досягаючи максимального наближення до оркестрового звучання.

Як пише К. Стрельченко в збірнику «Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона» - «Готувати та виконувати перекладення треба так, щоб слухач сприймав твір як музику, написану саме для інструмента, звучання котрого він слухає» (Стрельченко, 2017:5). Виходячи з цього твердження, створюючи перекладення, транскрипцію чи аранжування треба чітко розуміти декілька аспектів: по-перше — епоху в яку був написаний твір; по-друге — які саме інструменти в дану епоху існували та використовувались, якими були їх тембральні особливості та способи звукоутворення; по-третє — штрихова та артикуляційна палітра твору та можливість відтворення її на інструменті.

2.3. Концертне життя вівальдієвських концертів як мода сучасності.

Виконання барокової музики, на сьогоднішній день, є дуже актуальним у баянному вимірі, численні органні та клавірні твори завжди були невід'ємною частиною репертуару баяністів та акордеоністів. Великої, якщо не сказати, найбільшої популярності набули концерти циклу «Пори року» А. Вівальді, у концертній практиці існує ціла низка перекладень і транскрипцій даних творів для баяну соло та ансамблів і колективів з широким варіюванням складів. Особливу популярність отримали транскрипції таких відомих авторів-баяністів – П. Фенюка, С. Карася, О. Міщенко та ін.

Цикл скрипкових концертів, відомий як «Чотири пори року» (італійська: *Le quattro stagioni*, 1725) входить до числа найвідоміших музичних творів епохи бароко і європейської концертної традиції загалом. Їх автор – Антоніо Вівальді² увійшов в історію європейської музики, не останнім чином, як і основоположник жанру сольного інструментального концерту, підбивши підсумки тривалого процесу розвитку концертного стилю. Фактично, він визначив структуру, композиційні засоби цього жанру і розробив схему рондально-ритурнельного *allegro* як основної, швидкої частини циклу, що стала зразком барокового стилю. Своєю творчістю Вівальді вплинув не тільки на сучасних йому італійських композиторів, а й на зарубіжних музикантів. Можна свідчити, що на основі концертів А. Вівальді виникли концертні твори всіх без винятку композиторів першої половини XVIII ст., серед них і Й.С. Баха. Численні переклади ним творів Вівальді на клавір та орган свідчать про виняткову увагу геніального композитора до творчості знаного італійця, до того ж й у власних творах Й.С. Баха, написаних в жанрі концерту, вплив

² Антоніо Лучіо Вівальді (італ. Antonio Lucio Vivaldi; 4 березня 1678, Венеція, Венеційська республіка — 28 липня 1741, Відень, Габсбурзька монархія) – італійський композитор, скрипаль-віртуоз, диригент, педагог, автор більш як сорока опер, кантат, ораторій, творець жанру сольного інструментального концерту, яскравий представник італійського скрипкового мистецтва XVIII ст.

А. Вівальді виявляється в структурних закономірностях, типах фактури, інтонаційних аналогіях. Автор понад 500 концертів, Вівальді найбільше відомий своїми скрипковими та струнними концертами. Як зазначалось раніше – найвідоміший та найпопулярніший його твір – цикл «Чотири пори Року» для струнного оркестру. Кожен концерт присвячений одній із пір року і складається із трьох частин, що відповідають кожному місяцеві. До того ж, кожний концерт супроводжує сонет, авторство яких достеменно невідомо, проте іноді приписується самому композиторові. Партитура оркестру складається з солюючої партії скрипки, групи перших і других скрипок, альтів і віолончелей, що дублюються *basso continuo*.

В контексті нашої роботи детальніше зосередимося на Концерті №3, «Літо», з циклу концертів «Пори року» А. Вівальді, а саме – на порівнянні транскрипцій для дуету баянів за авторством О. Міщенка та для баяна-соло П. Фенюка³. Для цього передусім зацентруємо увагу на деяких фактах з творчого життя Олександра Володимировича Міщенка (1956–2018) – відомого виконавця, аранжувальника, науковця і педагога, професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Є. Єгоров в своїй статті «Баянна школа О. Міщенка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу» зокрема зазначає: «Потужний виконавський потенціал О. Міщенка був помітним ще у студентські роки. За численними свідченнями сучасників, саме про цього свого учня В.Я. Подгорний відгукувався як про найкращого у той час. Відомість Олександра Володимировича як зрілого виконавця, перш за все, пов'язана з його концертною діяльністю в дуєті з іншим легендарним

³ Павло Віталійович Фенюк (1964, Київ) – відомий український баяніст і педагог, Заслужений артист України (1994), лауреат перших премій міжнародних конкурсів баяністів та акордеоністів в Німеччині (1987, 1991), Італії та Іспанії (1993). Навчався у Київському музичному училищі (клас А. М. Гребенюка); у Київській консерваторії (1990–1992) року там же проходив асистентуру-стажування (клас Миколи Давидова). Працює в Київській музичній академії: з 1990 року — старший викладач, з 1995 року — доцент, з 2003 року — виконувач обов'язків професора, нині професор кафедри баяна і акордеона.

баяністом – Ігорем Івановичем Снедковим. Дебют ансамблю відбувся 1979 року, після чого віртуозне мистецтво обох виконавців отримало широке і стійке визнання в нашій країні та за її межами. У фондах державних радіокомпаній містяться 49 записаних дуетом творів різноманітних стилів і жанрів. Наприкінці ХХ століття (в 1999 році), після 20 років успішної діяльності, дует завершив свої виступи. І. Снедков перейшов до інших форм ансамблевого музикування, тоді як О. В. Міщенко продовжив свою виконавську діяльність, виступаючи як баяніст-соліст із різними оркестрами (всього в його сольній кар'єрі їх було вісім) та диригентами Києва та Харкова (наявні відомості про 12 диригентів). Ансамблеву діяльність О. Міщенко також продовжував, виступаючи в дуеті із кларнетистом С. Низькодубом, піаністкою М. Чернявською, а також у складі інструментального квінтету». Серед численних вихованців його спеціального класу – лауреати національних та міжнародних конкурсів» (Єгоров, 2023:168)

Перша частина Концерту №3 (*«У сонячній палаючій промінній отарі, і людина умліває»*) – написана в старовинній концертній формі, але з певними особливостями. Вони полягають у тому, що в розділах *tutti* не обов'язково присутній музичний матеріал першого розділу концерту, або присутній, але на другому плані, смисловий акцент на ньому не ставиться. Перший розділ концерту «відтворює» картину задушливої спеки. Це розділ *tutti*. Він досить повільний, ніби «тягнеться». Таке враження створено завдяки чергуванню відсутності та появи тривалостей на першу долю. Присутнє відчуття невпевненості, нестабільності і ритмічної нечіткості, відповідно викликають відсутність спрямованості. Кожен мотив і фраза цього розділу дискретні, навмисно не поєднані з іншими. Розділ складається з чотирьох побудов, з різним типом матеріалу.

Концерт "Літо"
із циклу "Пори року"

ЗНЕМОГА ВІД СПЕКИ

А. Вівальді

"У СОНЯЧНИМ ПАЛАЮЧИМ ПРОМІННІ Й ОТАРА, І ЛЮДИНА УМІЛВАС."

Allegro con moto

36

КОНЦЕРТ Соль мінор
оп. VIII, № 2

CONCERTO G-MOLL
op. VIII, № 2
L'ESTATE

ЛІТО

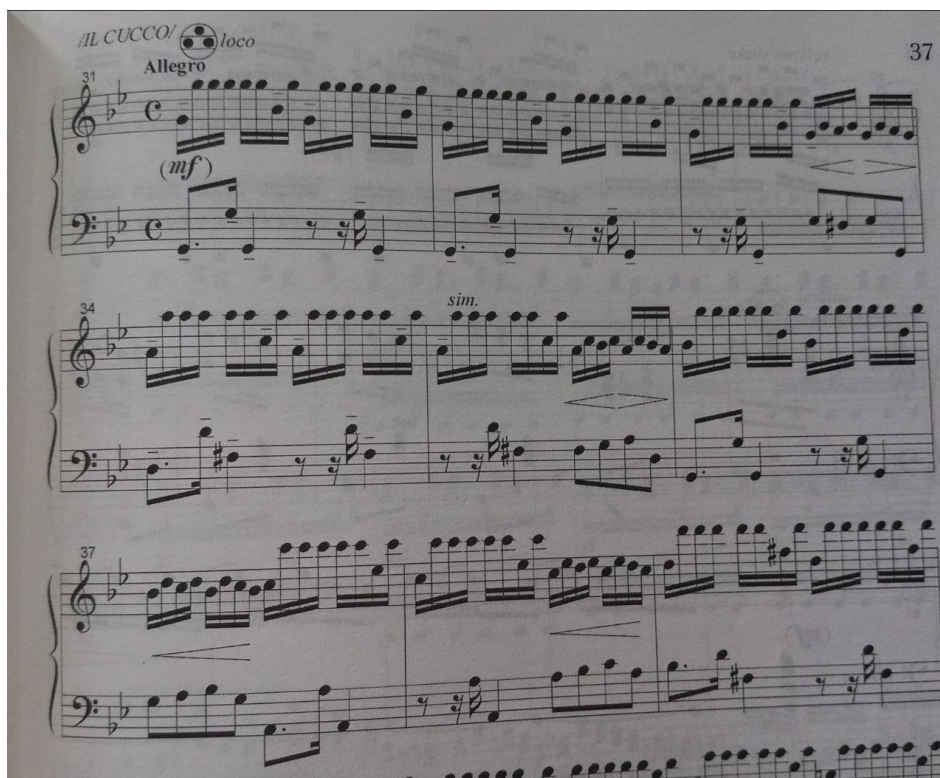
ANTONIO VIVALDI
Edited by P. Fenyuk

АНТОНІО ВІВАЛЬДІ
Перекладення П. Фенюка

I

Вступний епізод (*Allegro non molto*) має ліричний характер і побудований на інтонації з двох восьмих на слабких долях (тт. 1, 2), які потребують особливо витонченої артикуляції. Перша побудова (4 такти) — являє собою тематичне зерно. Співучість акордів перших двох тактів досягається завдяки октавному стрибку. В транскрипції для дуету О. Міщенко пропонує виконувати партії лівої руки в квінту та септіму, у той час, як в транскрипції для соло-баяна П. Фенюка виклад одноголосий. У наступному двотакті, поданому паралельними терціями та в іншому ритмічному малюнку, в обох варіантах твору збережено лігу між двома шістнадцятими, яка походить зі скрипкового оригіналу. Гармонія виконується на виборній клавіатурі, складається з низхідного звороту T-D, повтореного відлунням на октаву нижче, та віддалено нагадує танцювальний зворот, паралельними висхідними терціями - від IV до VI ступені, та від II до VI на тлі домінанти. П. Фенюк ретельно підходить до виконавського редагування нюансів у даному вступі: від початкових двох восьмих (т.т. 1–4) розвиток переходить до двотактової секвенції (т.т. 6–11), далі — до двох чотиритактових побудов (т.т. 12–20), після чого знову повертаються дві восьмі, але вже у секвенційному викладі (т.т. 21–30). В даній побудові (тт.12-30) О. Міщенко викладає тему у вигляді переклички тем між першою та другою партіями використовуючи по чергово терції та сексти. Розв'язання дисонансу є водночас і початком наступного розділу, оскільки хоча він і розв'язується за правилами, але відбувається це на октаву вище. Наступна побудова являє собою мелодійну секвенцію, хоча великі стрибки і паузи розділяють фактуру. Якщо звести всю фактуру в одну октаву — можемо отримати спрямовану вгору мелодійну побудову. Третя побудова малює ті самі мелодійні опори, але на більшому часовому відрізку, причому досягнення їх відбувається спочатку в низхідному гамоподібному русі на октаву вниз, а пізніше від досягнутої сходинки, тепер вже зверху починається наступний спуск. Остання побудова — каданс. Його початок є кульмінацією всього розділу, оскільки досягається, хоча й не дуже яскраво виражена, тонічна квінта.

Наступний розділ – «Зозуля» («Змовкає спів зозулі в вітті піній»). Цей розділ побудований на другому елементі першої побудови, секвенційно повтореному чотири рази.



Мелодичний контур опор цієї побудови виявляє сходження від V до I ступеня. Інтермедія є розділом, який проходить «на одному диханні», у

кадансі виконується *tutti* всього оркестру. Ефект спрямування досягається за рахунок того, що кожна наступна фраза коротша за попередню, оскільки всередині кожної фрази, до кадансу, рух одноманітно-остинатний, а фрази секвенційно поступово набувають сходження вгору. Репетиції одного звуку створюють «тремтливий» фон. Імітація співу зозулі розгортається в інтервалі терції, а в процесі розвитку набуває кварта та секунди. Бас має виражений пунктирний ритм, той самий, що й у співі зозулі, але вдвічі пришвидшений, із великими стрибками на слабкі ступені, II та IV. Цей розділ характерний повторюваннями обертового характеру в діапазоні терції, кадансовим мотивом з мелодизованою рівною басовою лінією, що є водночас і підготовкою для наступного зльоту мелодійної лінії. У розділі розробки інтермедії басова лінія наслідує мелодійну лінію «зозулі», чергуванням випередження гармонійної та мелодійної ліній. Лінія опор мелодії рухається від I до V ступеня вгору, від III до V, має характерний фригійський зворот. Транскрипції для соло та дуету цього розділу мають значні розбіжності у способах виконання. Так, П. Фенюк пропонує виконувати шістнадцяті за допомогою тільки пальцевого туше в правій руці, а ліва відтворює імітацію співу зозулі на виборній клавіатурі. Транскрипція ж для дуету пропонує партії першого баяну виконувати шістнадцяті на одній ноті міховим тремоло в унісон обома руками, паралельно з та імітацію «зозулі», в той час, як партія другого баяну виконує гармонічну та басову функцію, поєднуючи у лівій руці бас та виборну систему. Тільки такти 49–51, які є кульмінаційною точкою цього розділу, вони викладаються в обох варіантах на міховому тремоло, причому в транскрипції для соло виклад матеріалу в партії правої руки відбувається розгорнутими акордами, тоді як в інваріанті для дуету – трьохзвучними в першій партії та чотирьохзвучними – в другій, ліва рука грає в унісон на басах.

Друга інтермедія також багатотемна. У ній «зображені» горлиця, щиголь і теплі вітри. В наступному розділі після зв'язки (т.т. 52–58), інтонаційний фрагмент зі Вступу, який не потребує повторного аналізу,

вводить у наступний імпровізаційний розділ, в ладових межах тонічного соль мінору – «горлиця».

8 ГОРЛИЦЯ
"ЛИШ ГОРЛИЦЯ ДЕСЬ З ЩЕГЛЕМ РОЗМОВЛЯЄ."

56

tr

mf

61

This image shows the first system of a musical score for a piece titled "Горлиця" (Dove). The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo and mood are indicated by the marking "mf" (mezzo-forte). The score begins at measure 56. The vocal line is marked with a circled "8" and the lyrics "ЛИШ ГОРЛИЦЯ ДЕСЬ З ЩЕГЛЕМ РОЗМОВЛЯЄ." are written below it. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, flowing line in the left hand. The system ends at measure 61.

58

(mf)

63

68

tr

3

3

3

73

tr

This image shows the continuation of the musical score for "Горлиця". It covers measures 58 through 73. The score is written for piano and includes a vocal line. The key signature remains one flat. The tempo and mood are indicated by the marking "(mf)". The score begins at measure 58. The vocal line is marked with a circled "8" and the lyrics "ЛИШ ГОРЛИЦЯ ДЕСЬ З ЩЕГЛЕМ РОЗМОВЛЯЄ." are written below it. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, flowing line in the left hand. The system ends at measure 73.

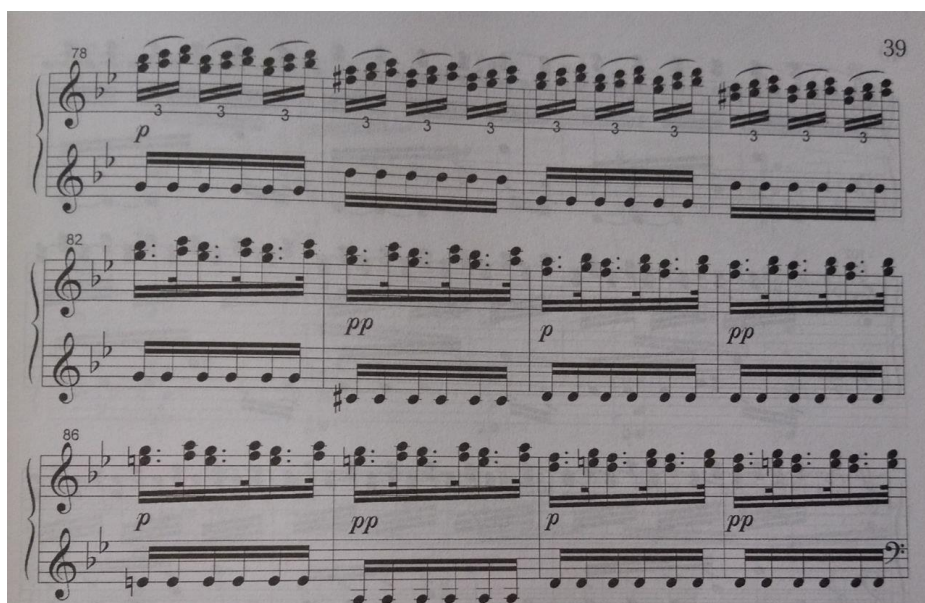
Можемо виокремити три основні побудови: перша – 4 такти, базується вона на оспівуванні секундового та квінтового тону (т.т. 59-62), друга – 5 тактів є найколеритнішою – тут підкреслено поступовий низхідний рух за фригійським зворотом, він утворюється великим скачком шістнадцятої тривалості на першу долю у басовому голосі, а на третю – мелодією. Остання, третя побудова охоплює три такти, тут повторюється висхідний гамоподібний рух від I до V ступеня вгору. В транскрипції для дуету пропонується партії першого баяну тримати педалізований бас, а другого – виконувати тему «горлиці» в унісон правою та лівою рукою. Для соло – партія лівої руки виконує партію басів, партія правої – мелодію.

В основі невеликого епізоду «щиголь» імітація співу щигля через трелеподібну зміну V і I ступенів.



Епізод займає лише 6 тактів, упродовж яких мелодію викладено спочатку у вигляді трелі з укрупненням в середині та поверненням у трель в останньому такті. О. Міщенко викладає цей матеріал в унісон для двох партій у правій руці, причому трелі відтворює тільки друга партія, перша грає основну ноту. П. Фенюк зображує розділ прозора, викладаючи мелодичний матеріал одноголосно, в партії правої руки.

Після цього починається епізод, що зображує «легкий вітер». Його можна умовно розділити на дві побудови — 4 і 8 тактів. Фактура епізоду прозора – рух паралельними терціями у верхньому регістрі на тлі пульсації баса та альтів в першій і малій октаві.



Основний структурний елемент дорівнює одній долі такту і складається з висхідної тріолі паралельними терціями та дуолі в басовому голосі. У наступному епізоді висхідна тріоль змінюється пунктиром. Причому цікавим є і особливе динамічне рішення розділу – чергування *p* та *pp* через такт, що створює додатковий ефект відлуння і внаслідок чого — об’єму. Епізод являє собою дві ланки секвенції по чотири такти: IV-змVII7-T-T, II-D7-T-T, з поступовим спуском. У результаті інтермедія модулює в тональність мінорної домінанти. Для баяну соло тріолі природньо передано в праву партію, остинатні шістнадцяті – в ліву. Для дуету О. Міщенко виклав остинато в партіях лівих рук обох виконавців в унісон в перших чотирьох тактах, тоді як перша партія виконує тріолі в терцію, а друга – дублює лише верхню ноту, наступні ж 8 тактів синкопованих шістнадцятих викладені майже цілковито

унісоном, окрім тридцять других звучностей, які друга партія знов виконує однією нотою, в той час як перша – в терцію. Варто зазначити, що в транскрипції П. Фенюка ліва рука в усіх попередніх частинах пропонується до виконання виключно на виборній системі, без використання басу, тоді як О. Міщенко чергує використання басів з виборною системою в обох партіях, розширюючи таким чином загальний об'єм фактури.

Наступний епізод, що зображує *«різні вітри»*, логічно продовжує попередній розділ інтермедії. Перша побудова розділу має чотири такти і несе функцію вступу. Рух паралельними терціями *«продовжується»* з попереднього розділу. Ритмічна пульсація баса залишається такою ж, за винятком того, що бас хвилеподібно переноситься з октави в октаву, охоплюючи досить великий діапазон. Метроритмічне прискорення пульсації верхніх голосів продовжує обігравати ті самі мелодійні опори в перших двох тактах і швидкий поступовий підйом у наступних двох.

8 РІЗНІ ВІТРИ
"ВРАЗ НАЛЕТІТЬ ГРОЗА"

90

f

8

92

Б В Б В Б

bellows shake

90

f

sim.

Б+В

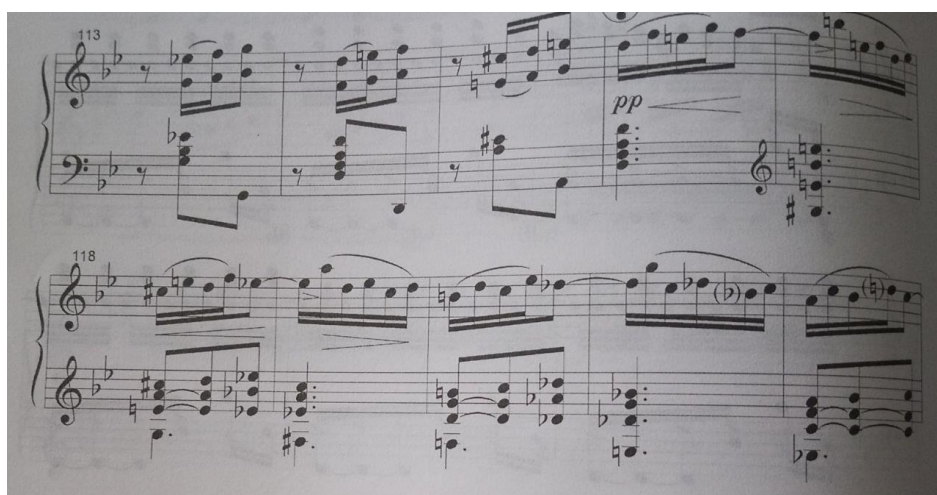
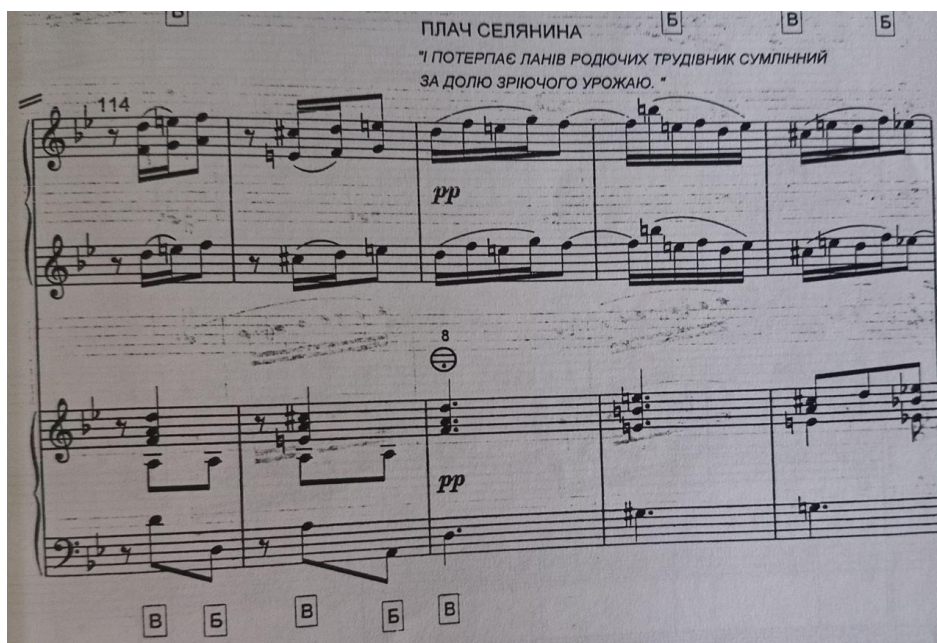
93

Б В В

96

Наступна побудова складається з двох чотиритактів. На тлі продовження ритмічно-фактурних фігурацій тонічного баса верхні голоси проводять фригійський зворот I-VII-VI-V у *d-moll*, знову ж таки, з терцовою II і прихованим другим голосом. О. Міщенко розкладає терцовий інтервал мелодії на дві партії. Партія лівої руки першого баяну виконує гармонічну педаль акордами, партія другого — басову лінію з використанням баса та виборної системи. Для баяна соло цей епізод є доволі складним технічно, його виконання вимагає точної узгодженості двох протилежних м'язових дій: з одного боку — легкого, вільного легато у гамоподібних пасажах в партії правої руки, а з іншого — належної пристосованості й фізичної витривалості лівої руки, яка має забезпечувати безперервне, тривале тремолювання міхом із тенденцією до постійного наростання звучання, до того ж варто зазначити, що партію лівої руки автор пропонує виконувати з одночасним використанням виборної клавіатури з утриманням басу, що також вимагає серйозної розтяжки виконавського апарату. Поєднання плавного легато в пасажах і здатності утримувати повторювані акорди за допомогою тремолювання міхом створює на баяні своєрідний ефект водночас зв'язного й розчленованого звучання. Коротка інтермедія між цими епізодами в концерті несе функцію предикта перед репризою, та в обох транскрипціях її виклад відсилає нас до вступу.

Наступний епізод досить протяжний — 39 тактів. Його програма вказана, як «плач селянина». Це монолог скрипки на тлі скупих акордів басової групи. Рух баса являє собою хроматичне сходження поза тональність, пов'язане з образом плачу, скорботи, причому таким, що дедалі все посилюється, у зв'язку із секвенційним спуском.



Стан розгубленості досягається нестійкістю тональності й несподіваним тональним зрушенням — раптовою модуляцією з *b-moll* в *e-moll*, через енгармонізм зменшеного септакорду. У варіанті для баяну-соло виклад матеріалу доволі простий, розгорнуті гармонічні акорди в лівій виборній клавіатурі, часто із затриманим нижнім голосом, мелодія, яка імітує плач селянина — в правій руці. Для дуету О. Міщенко знову викладає мелодію в унісон в обох руках першої партії, друга ж повністю виконує акомпанемент, розкладений на дві руки. Оскільки за сюжетом цієї частини пануючий на початку стан спеки переходить у сцену грози, то відповідно і розділ *tutti*, що спочатку показує стан задушливої млості, поступово чергується зі сценами наближення грози, а в останньому проведенні *tutti* і зовсім ними замінюється.

Останні 12 тактів побудовані на хвилеподібних пасажах, що завершують цю частину. Цей стрімкий розділ Павло Фенюк пропонує виконувати таким чином: чергування чотири та п'ятизвучних акордів з інтервалами на тремоло, в правій руці, на регістрі *tutti* а розкладені, хвилеподібні октави у виборній клавіатурі (тт. 155-162). З такту 163 акорди змінюються низхідним гамоподібним рухом терціями. О. Міщенко в свою чергу з такту 155 по 162 викладає акорди на міховому тремоло в обох партіях, де друга партія в основному грає чотиризвучні акорди, а перша — трьохзвучні, з пропущеною терцією. З такту 163 низхідні рухи мелодії виконують обидві партії в терцію, партії лівої руки знов отримують окремі функції, гармонічне заповнення акордами та інтервалами — партія першого баяну, бас — партія другого.

Друга частина концерту має програмну назву *«Аж мліє він з утоми і нестями перед страхіттям блискавок і грому та хмарами жуків і мух роями»*. Написана в простій двочастинній формі з доповненням. Музичний матеріал частини складається з трьох елементів. Перший — соло скрипки. Другий — двоголосний супровід перших та других скрипок: ритмічне остинато, розділене паузами, впродовж усієї частини в пунктирному ритмі, що зображає «мух і жуків». Третій елемент — це «гуркіт грому»: *tutti* всього оркестру, що виникає наприкінці побудов. Причому його поява позначена в партитурі швидким темпом і *forte*.

"АЖ МЛІЄ ВІН З УТОМИ І НЕСТЯМИ ПЕРЕД СТРАХІТТЯМ БЛИСКАВОК І ГРОМУ
ТА ХМАРАМИ ЖУКІВ І МУХ РОЯМИ. "
МУХИ ТА ЖУКИ

Adagio

175 $\frac{8}{\text{♩}}$

p

B

Adagio

$\frac{8}{\text{♩}}$

mf
legato

B

Грім
Presto

177

f

B

Presto

II

43

Adagio

175 $\frac{8}{\text{♩}}$

p

B

Presto
loco
bellows shake

B

Adagio
natural bellows

178

p

B

Presto
loco
bellows shake

181

tr

B

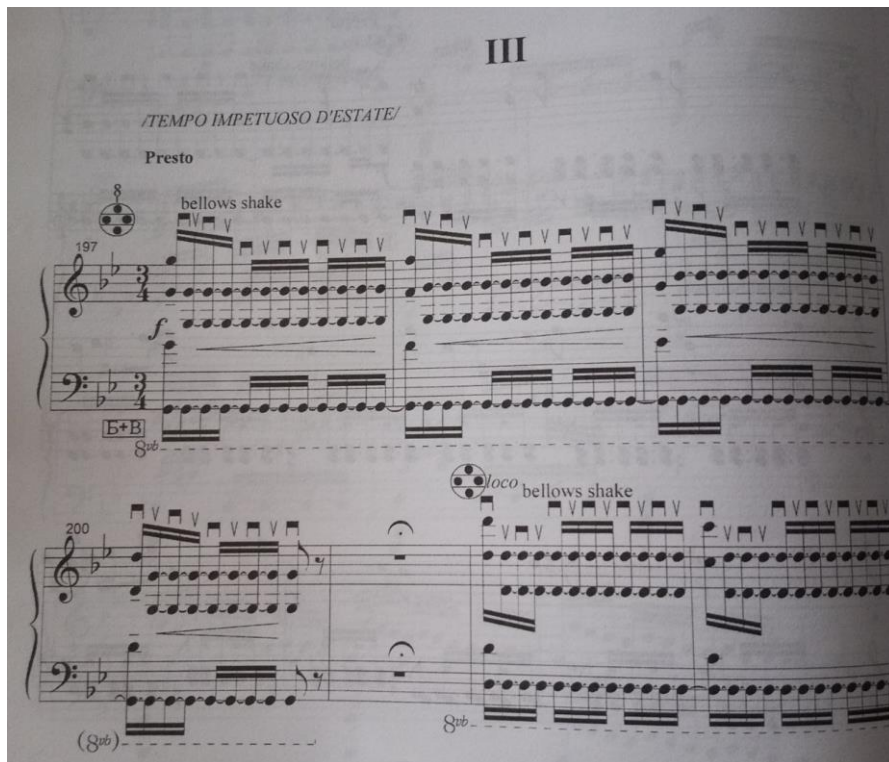
В транскрипції для дуету основну мелодичну лінію — перший елемент викладено у другій партії в унісон двома руками, перша ж партія виконує другий елемент — остинатний акомпанемент. Елемент «грому» виконує тільки перший баян. В транскрипції для баяну-соло мелодична лінія закономірно прописана в партії правої руки, а гармонічний елемент подан в партії лівої руки на виборній системі. Елемент «грому» виконується з основним басом.

Третя частина концерту «*Й не марно це йому, бо, як нікому, ї грози, й град загрожують часами в його труді й добробуті усьому.*». Відома вона ще й як «Літня гроза».

III

ЛІТНЯ ГРОЗА
 "Й НЕ МАРНО ЦЕ ЙОМУ, БО, ЯК НІКОМУ, Ї ГРОЗИ, Й ГРАД ЗАГРОЖУЮТЬ ЧАСАМИ
 В ЙОГО ТРУДІ Й ДОБРОБУТІ УСЬОМУ."
Presto
 197

Б



Форма цієї частини є наскрізною, з елементами старовинної концертної форми. Основний тематизм засновується на кількох побудовах. Перша побудова ґрунтується на інтонаціях фригійського звороту з Першої частини з деякими відмінностями. Початкові чотири такти проводяться в *g-moll*, наступні після такту паузи — в *d-moll* (домінанті). Ці перші 8 тактів П. Фенюк прописує на тремоло, як і в оригіналі у струнних інструментів. Мелодія має виклад в октаву, в лівій руці застосовується сумісне використання основного басу та шістнадцятої на кожну першу долю на виборній системі, викладену в унісон з нижнім голосом партії правої руки. О. Міщенко подає ці такти повністю в унісон, без октавного подвоєння для першої та другої партії з використанням тільки основного басу.

Друга побудова має кілька пластів. Перший являє собою низхідні пасажі партій солюючої та перших скрипок у діапазоні терцдецими і скандування одного звуку в наступному такті. Другий пласт являє собою імітацію тої самої ж моделі другими скрипками із запізненням на такт. Третій пласт — це рівномірна гармонійна пульсація рівними восьмими в басових голосах. Для баяну соло матеріал подається у вигляді гамоподібних пасажів у

правій руці, перший з яких проводиться без тремоло міхом, тоді як наступні подібні фрагменти виконуються вже повністю на тремоло. Партія лівої руки, викладається в широкому інтервалі, починаючи з квінтдецими, з використанням басу з виборною системою тепер на постійній основі. Початок цього елемента (т.т. 206). В варіанті для дуету перший такт цього матеріалу (т.т. 206) пропонується до виконання двома варіантами на вибір, або гра пальцевим туше, або на тремоло міхом. Тема проводиться по черзі у кожній з партій, через такт, починаючи з першої партії. Також, партії яка не виконує тематичний матеріал доручається виконання гармонічної педалі з басовою функцією, представленою в партії лівої руки, з виконанням суто на основному басі.

Наступна побудова (8 тактів) являє собою висхідні пасажі паралельними терціями і секстами. Павло Фенюк продовжує використання тремоло. Терції виконуються правою рукою, гармонічний підголосок з використанням того ж основного басу з виборною системою — лівою рукою. Олександр Міщенко подає матеріал іншим чином. Перша партія виконує верхні ноти терцового (а далі і секстового) пасажу, фіксуючись восьмою тривалістю терції на третю долю такту. В лівій використовується бас з виборною клавіатурою, у квінтдециму. У цей час друга партія виконує нижній звук інтервального руху, з переходом у низхідний пасаж на третій долі. В лівій надаються гармонічні, пульсуючі акорди восьмими.

Остання побудова пов'язана з гальмуванням руху впродовж трьох тактів — це спадаюче-низхідні арпеджіо, повторені тричі, спочатку від *b* другої октави, потім від *d* другої і *g* першої. У варіанті соло (тт.225-227) арпеджіо викладені одноголосно в правій руці, в лівій залишається та ж сама система викладу матеріалу. В цих ж тактах для дуету перша партія виконує низхідні пасажі з остинатним басом в лівій руці, друга ж навпроти, грає висхідні арпеджіо по звуках розгорнутого тонічного тризвуку та його

обернень в партії правої руки та з остинатним гармонічним акордовим заповненням на виборній клавіатурі в партії лівої руки.

Наступний розділ за своєю функцією вже може виконувати роль інтермедії, хоча в цьому місці композитор застосовує таке фактурне рішення, як репетиції на тремоло у *tutti* всього оркестру. Цей розділ (8 тактів) завершується модуляцією в домінанту за допомогою висхідної хроматичної секвенції в останніх двох тактах. О. Міщенко цей розділ подає майже в унісон, додаючи лише на один звук більше в партії першого баяну, складаючи таким чином розгорнутий акорд. Та в такті 234, перший баян з першої долі починає висхідний пасаж, у той час, як друга на першу долю такту приходить в четвертний акорд, і тільки з другої долі починає пасаж в унісон з першою партією. П. Фенюк викладає всю фактуру в чотири та п'ятизвучних акордах, використовуючи тільки основний бас в лівій руці, підключаючи виборну систему лише в акорді на першу долю 234 та 236 тактів.

Сама ж інтермедія побудована на тематичному матеріалі *tutti*. Фактура досить прозора — остинато тоніки *d-moll* чвертями в альтів і скрипок та соло — проведення фригійського звороту в тональності домінанти до *d-moll* на перші долі такту. Цей матеріал П. Фенюк пропонує грати шістнадцятими в партії правої руки, виділяючи верхні ноти теми за допомогою пальцевої артикуляції. В лівій руці постійно присутня пульсація лише на сильні долі виключно на виборній клавіатурі. Підхід до наступного розділу (т.т. 247-250) виконується на тремоло, де в останніх двох тактах підключається бас. Для дуету О. Міщенко викладає в партії другого баяна інтервали складені по опорним нотам мелодії в правій руці з постійно пульсуючими восьмими на ноті *d* в лівій. Перша партія виконує міхове тремоло використовуючи також опору в октаву на сильні долі такту. Важливо зазначити, що в авторів транскрипцій кардинально відрізняється підхід до викладання матеріалу цієї частини. П. Фенюк повністю переносить матеріал партії скрипки-соло в праву руку, тоді як О. Міщенко розділяє акомпанемент чвертями на восьмі,

переносячи таким чином третю шістнадцяту партію солюючої скрипки (нота *d*) в партію лівої руки другого баяну. Такти 244-246 обидві партії виконують в унісон, лише правою рукою, без тремоло, за допомогою репетицій. В тактах 247-248 підключається виборна система в лівій руці першого баяна, та обидві партії переходять на тремоло. В останніх двох тактах цього розділу у другій партії додається основний бас з квінтовым ходом в партії лівої руки, та акордове заповнення в партії правої.

За фактурою наступний розділ виконує функцію *tutti*, але музичний матеріал усередині його багатозначний. Перший розділ (9 тактів) складається з наступних частин: мелодійний рух у партії скрипок, ритмічно побудований на трансформованій формулі басової лінії «*Rizni vîtri*» першої частини та низхідних пасажів у віолончелі. П. Фенюк подає всю мелодійну фактуру та партію альту в праву руку без тремоло, а пасажі віолончелі в ліву, на виборній клавіатурі. О. Міщенко розкладає партії скрипок та партію альту між правою та лівою рукою першого баяна, а другому надає гармонічну педаль з оркестрової партії чембало в праву руку та пасажі віолончельної партії в ліву.

Наступний розділ (тт. 260-278) являє собою продовження і розвиток попереднього туттійного проведення теми. В транскрипції для баяну-соло П. Фенюк спочатку використовує тільки виборну систему, з 266 такту додаючи основний бас на чотири такти. З такту 270 партію соло скрипки віддає в праву руку а партію віолончелі на виборну систему лівої. В версії для дуету такти 260-262 подаються у вигляді терцій, розкладених між партіями, акордами лівої руки у партії першого баяну та низхідним пасажем на третю долю тактів у партії другого баяну. Такти 266-269 подаються як і на початку цієї частини. З такту 270 партія скрипки-соло віддана партії першого баяну на тремоло з дублюванням утримуваної ноти *g* в унісон лівою рукою, у другого ж в той час партію віолончелі викладено в лівій руці, в правій — гармонічне заповнення з партії чембало. Туттійний розділ обидві партії виконують на міховому тремоло, з основним басом в партіях лівої руки, партія першого баяна

відтворює матеріал партій струнної групи, в той час, як партія другого — партію чембало, розкладену шістнадцятими на тремоло. В версії П. Фенюка матеріал викладено в партіях обох рук в октаву, також на тремоло та з використанням основного басу. Наступний предикт перед репризою — чотири такти соло на тлі педалі домінанти продовжують фактуру мелодії попереднього розділу, змальовуючи висхідну гармонічну гаму. Цей предикт О. Міщенко викладає в унісон обом партіям, з утриманням педальованого органного пункту в лівій руці. Те ж саме стосується і сольного варіанту. Наступні вісім тактів є репризою другої побудови початкового розділу — низхідних пасажів-перекличок перших та других скрипок. В транскрипції для баяну-соло реприза є повною, в той час, як в транскрипції О. Міщенко змінюється матеріал партії, яка не виконує тематичні пасажі, цього разу, замість гармонічного акордового заповнення вона лише утримує тонічний звук. Але з 300 такту партія першого баяну в момент виконання пасажів другою партією все ж таки отримує акордове заповнення на IV, VI та I ступенях. Останнє солуюче ступінчасте сходження по два звуки, але вже з опорою на верхній звук завершується спадаючими пасажами у поєднанні з арпеджіо та остинатним скандуванням кадансового звороту. П. Фенюк надає даний матеріал на тремоло, окрім висхідних секундових пасажей, використовуючи поєднання основного басу з виборною системою в лівій руці, останні акордові обернення викладені чотиризвучними, а потім і п'ятизвучними акордами в правій руці з октавою тоніки в останньому такті. О. Міщенко надає партії першого баяну опорні точки мелодії на тремоло, друга партія бере на себе гармонічну функцію. Останні акорди виконуються викладом в три та чотири звуки в партії першого баяну у вузькому розташуванні, та чотиризвучні акорди в широкому розташуванні у партії другого, останній такт представлений унісоном в партіях обох виконавців.

О. Міщенко зробив майстерну транскрипцію даного матеріалу для дуету баянів. У своїй праці він частково зберіг, адаптував та переосмислив оркестрову фактуру з урахуванням конструктивної специфіки та можливостей баяна. Автор раціонально розподіляє музичний матеріал між двома партіями, даючи змогу в рівному обсязі виконувати як мелодичні так і гармонічні функції кожному з виконавців. Для розширення звукової палітри застосовуються подвоєння у терцію, сексту та октаву. За допомогою посилення засобів виразності дуєтом баянів він створює нову версію музичного твору. Дана транскрипція спонукає до переконливого відтворення художньо-образного змісту дуєтом виконавців-баяністів, в якому художні та технічні особливості оригіналу відповідають звуковій природі і можливостям інструмента. Досягаючи віртуозного показу звукообразних елементів твору О. Міщенко застосовує такі характерні для струнно-смічкових інструментів прийоми гри як — *tremolo*, *detache* та трелі що не тільки дає змогу виконавцям максимально точно відтворити оригінальний текст в артикуляційно-штриховому плані, а й наближує звучання ансамблю баянів до струнної групи оркестру і дозволяє зберегти відчуття недоторканності в емоційно-образному змісті твору. Завдяки розумінню і вдалому використанню автором конструкційних особливостей баяна в даній транскрипції поєднано та застосовано широке розмаїття тембральних регістрів, що дозволило створити надзвичайно багатоголосний, насичений звуковий простір, де кожна партія має свій яскравий, характерний слід.

Підтвердження ідей важливості розуміння і вдалого використання тембральних можливостей дуету баянів можна знайти і в статті С. Бедного — «Специфіка перекладення оркестрових творів для дуету баянів: теоретико-практичний підхід»: «специфіка перекладення оркестрового твору для двох баянів буде дещо відрізнятися, ніж перекладення для одного. Переважно ці відмінності будуть стосуватися тембрового плану, динамічного, фактурного й штрихового ... Тембри у двох баянів однакові, тобто ті самі 4 тембри і їхня

конфігурація між собою (15 тембрових регістрів), також ліва клавіатура (виборна і бас). Проте використовувати темброві можливості двох баянів можна зовсім інакше. Головне — це завжди зберігати співвідношення між першорядною і другорядною роллю музичного матеріалу. Це правило діє і для одного баяна, але для двох баянів реалізується дещо інакше». (Бедний, 2021:49)

Переходячи від транскрипцій для дуету баянів до транскрипції для баяна соло за авторством Павла Фенюка можемо констатувати застосування автором різноманітних засобів виконавської майстерності: динамічних, артикуляційних, штрихових, аплікатурних, міхових, теситурних, тощо. Це створює додаткові виклики як для автора транскрипції так і для виконавця, адже враховуючи, що транскрипція написана для соло, перед автором постає задача врахувати та правильно виокремити найбільш важливі й доречні засоби з партитури, у той час, як перед солістом — майстерно і точно виконати їх, що без сумнівів, простіше зробити в умовах транскрибування твору для дуету чи ансамблю. Оркестрова фактура навіть в барокових оркестрах має відносну насиченість, тож під час створення перекладення-транскрипції для баяна-соло неможливо перенести текст кожної партії. У зв'язку з цим автор ретельно виокремлює оркестрові партії, які мають найбільше художньо-образне значення. Іноді доводиться застосовувати спрощення та відмовлятися від досить значущих елементів музичного тексту, або ж видозмінювати їх таким чином, щоб уможливити виконання фактури одним інструментом. Також необхідно враховувати, що кожен елемент оркестрової фактури має свою специфічну штрихову палітру, що в свою чергу також іноді потребує переосмислення. Наприклад, у випадку коли в партії лівої руки тема баса має бути виконана на *legato*, але окрім баса, в тієї ж партії викладені додаткові елементи музичного супроводу на виборній системі, особливо в широкому розташуванні, що унеможлиблює точне виконання заданого тексту через фізичне обмеження, автор перекладення пропонує виконати басову партію на

non legato, або ж повністю відмовитися від тієї частини фактури, яку неможливо виконати. Розподіляючи фактуру П. Фенюк застосовує також і фортепіанний принцип. Відомо, що права клавіатура в баяна за своїм тембрально-звуковим потенціалом більш яскрава, ніж ліва, тому автор доручає виконання мелодії правій руці баяну з розкладом регістрів відповідним до тембрально-фактурного плану оркестру. Супровід автор розподіляє на головний і другорядний. Такий розподіл сприяє як врахуванню тембрів оркестрових інструментів, так і зберіганню загальної форми твору й уникненню фактурного нашарування, не змінюючи при цьому штрихи, та відтворенню оригінального динамічного плану оркестрових інструментів.

ВИСНОВКИ

Поняття транскрипції належить до вторинних жанрів, оскільки він сформувався в процесі виконавської і композиторської практик. Витоки жанру сягають XVI-XVII століть, а становлення його як самостійного явища пов'язане з епохою пізнього бароко й творчістю ряду композиторів, але в першу чергу Й.С. Баха, який у своїх клавірних транскрипціях скрипкових концертів почав суттєво відходити від оригіналу, внаслідок відмінностей у виражальних можливостях скрипки та клавіру, акцентуючи увагу на збереженні композиційної структури, а не на тембровому копіюванні. Ці принципи значно розвив Ф. Ліст, розглядаючи фортепіано як «оркестр в мініатюрі» саме його творчість започаткувала традицію масштабного транскрибування оркестрових партитур для соло-інструменту, в цей історичний період жанр транскрипції набуває форми вільного перекладу зі зміною форми, трансформацією фактури та наскрізною творчою адаптацією першоджерела. Сучасні музикознавці в своїх дослідженнях жанру транскрипції виокремлюють багато аспектів для його класифікації та конкретизації відмінностей між найближчими до нього жанрами, такими як перекладення, редакція, обробка та ін. Транскрипція визначається ними не як суто механічне перекладення, а як складний акт інтерпретації, що поєднує творчість композитора оригіналу, автора-транскриптора та виконавця. Її ключовою ознакою є створення нової художньої концепції на основі оригіналу.

В сучасній інструментальній практиці жанр транскрипцій залишається дуже популярним та розповсюдженим. Особливо це стосується сфери фортепіанної музики, де виконавці й композитори транскрибують творів як для різних інструментів, голосу та складів оркестрів, так і опусів створених для цього ж інструмента, інтерпретуючи та значно модифікуючи образно-фактурні комплекси. Наприклад аналіз інтерпретацій творів Дж. Гершвіна виконавців А. Тровато та М. Ендреса демонструє такі трансформації та видозміни в розкритті темброво-виражальних можливостей різних регістрів

фортепіано, доречним є і використання педалі та вільного вибору темпів для виконання тих чи інших частин твору. Розглядаючи сферу скрипкового виконавства на прикладі транскрипцій Г. Ернста відмічаємо його новаторський підхід до пошуків технічних прийомів гри на інструменті: він відкрив нові можливості виконання багатоголосої музики на скрипці, запропонував різні способи гри піцикато та поєднання гри смичком з піцикато лівої руки, що надало можливість створювати контрастні темброво-звукові образи. Жанр транскрипцій не меншу популярність має і у виконавській практиці домристів та бандуристів. Через обмеження конструкційних можливостей цих інструментів композитори та виконавці приділяють більшу увагу саме артикуляційно-штриховій палітрі, а також використанню широкого спектру прийомів гри. Наприклад виконавці-домристи часто обирають твори у яких превалює тембрально-звукове розмаїття, а у перекладі скрипкових опусів для бандури особливу увагу приділяють, наприклад, штрихам; скрипкове піцикато передають через стакато, а довгі протяжні ноти відтворюють завдяки тремоло; часто при викладенні одноголосної мелодії використовують октавне подвоєння або гармонічні акордові фігурації.

Становлення жанру баянної транскрипції у професійному спрямуванні припадає на 30-40 роки ХХ століття, де початково, через відносну «молодість» інструмента в рамках професійного виконавства й недосконалості конструкції інструментів панував принцип максимального дотримання тексту оригіналу з адаптацією фактури до технічних можливостей інструмента. За класифікацією наведеною М. Давидовим, у той час побутували саме перекладення, яким був притаманний зручний розподіл елементів фактури між партіями двох рук, де мелодія та фрагменти супроводу доручалася правій руці, часто в невеликому діапазоні, ліва ж виконувала функції суто басу та акордового акомпанементу. Стрімкий розвиток професійного виконавства на баяні в кінці ХХ – на початку ХХІ століття та віртуозне володіння українськими музикантами грою на багатотембрових регістрових баянах дозволило значно видозмінювати звучання за допомогою комбінування голосів у двох деках інструмента. Ліва

клавіатура набула усталену готово-виборну систему, що дозволило виконувати надскладні фактурні комплекси: повноцінні мелодичні лінії, контрапункти, підголоски та фігурації тощо. Згодом до цього ж додалися і сучасні винаходи, такі як система «залипаючого басу» та система «2-4-4-6». Усі ці вдосконалення значно розширили темброво-фактурний та образно-виражальний діапазон інструмента. Це створило передумови та можливості для нового погляду на створення віртуозних, стилістично вивірених та вільних в інтерпретаційному тлумаченні транскрипцій складних органних, скрипкових та оркестрових опусів, зокрема – симфонічних творів. Сучасний баян декларують як інструмент з унікальною тембровою палітрою, здатний не лише точно відтворювати, але й творчо переосмислювати оркестрову фактуру, виявляючи нові, «приховані» відтінки художнього образу.

Досліджена М. Давидовим, М. Оберюхтіним, Г. Олексів та багатьма музикознавцями-баяністами/акордеоністами методологія транскрибування творів для баяну виокремлює багато ключових прийомів роботи з оригіналом, серед яких: зміщення, пропуск, октавна й інтервальна зміна тривалостей для зручності виконання та виділення головних ліній, а також – переосмислення застосування штрихів, тембрів регістрів і засобів виразності для адекватного відтворення художнього змісту оригіналу на баяні. Аналіз транскрипцій таких симфонічних творів, як I частина Симфонії №5 Л. ван Бетховена для дуету баянів К. Жукова, Концерт для скрипки з симфонічним оркестром Ф. Мендельсона для баяна соло В. Кравчука, а також транскрипцій оркестрових концертів А. Вівальді з циклу «Пори року», на прикладі версії для дуету баянів О. Міщенко та для баяна соло П. Фенюка, демонструють, що успішна транскрипція потребує по-перше – глибокого розуміння композитором епохи, стилю та драматургії оригіналу, по-друге – досконалого знання технічних та виражальних можливостей баяна, внаслідок чого – вмілого розподілу оркестрової фактури з урахуванням їх особливостей і по-третє – вміння інтерпретувати оригінальний задум, розвиваючи закладені

образи та віднаходячи нові. Виходячи з цього можна підсумувати, що ключовими завданнями транскриптора є:

- раціональний розподіл фактури: компенсація відтворення оригінальної фактури цілком за рахунок спрощення, виокремлення головних та другорядних мелодійних і підголоскових ліній, особливо в транскрипціях для баяну соло.

- адаптація штрихів, прийомів гри та артикуляції: пошук аналогів оркестрових штрихів та прийомів, наприклад використання трелей для імітації духових інструментів, тремоло вібрато та деташе для імітування довгих звуків, а також артикуляційно-штрихових прийомів струнної групи.

- темброво-регістрова драматургія: вдалий підбір регістрів для створення тембральних контрастів, аналогічних оркестровим, водночас без зловживання частотою їх зміни, щоб не порушити цілісність форми та логічності сприйняття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Апатський, В. (2006) Динаміка і тембр як засоби виразності музичного мистецтва. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 58. 239–245.
2. Безугла, Р. (2004) *Баянне мистецтво в музичній культурі України (друга половина XX століття)* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ. 20.
3. Борисенко, М. (2005) *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю* : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків. 17.
4. Борисенко, М. (2004) *Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю* : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків. 195.
5. Борисенко, М. (2006) Транскрипція як різновид композиторської інтерпретації: типологічні ознаки та дефініція. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 17. 209–223.
6. Борисенко, М. (2009) Транскрипції і транспозиції: метод компаративного розгляду. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 27. 71–88.
7. Борисенко, М. (2010) Явище та поняття транскрипції в музиці. Історія і теорія питання. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 169–174.
8. Бєдний, С. (2021) Специфіка перекладення оркестрових творів для дуету баянів: теоретико-практичний підхід. *Вісник КНУКіМ*. Київ. 43-53.
9. Вечер, Д. (2007) *Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора)* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 20.
10. Виноградов, Г. (1977) Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство : зб. ст. Музична Україна*. Київ. Вип. 12. 91–107.

11. Вівальді А. Концерт f-moll «Зима» з циклу концертів «Пори року». Вик. І.І. Снедков, О.В. Міщенко : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SoW-196ruOU&ab_channel=IvanChurilov (дата звернення 16.10.2024)
12. Вівальді А. Концерт f-moll «Зима» з циклу концертів «Пори року». Вик. І.І. Снедков, О.В. Міщенко : веб-сайт. URL: https://www.youtube.com/watch?v=mnBX4_P75gI&ab_channel=IvanChurilov (дата звернення 16.10.2024)
13. Гайдено, А. (2010) *Інструментознавство та основи теорії інструментування*. Харків : Майдан. 153.
14. Гнатишин, О. (2015) Фактура як предмет уваги української музикології: концептуальний аспект. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Київ : Міленіум. Вип. II. 113–139.
15. Годлевський, В. (2019) *Збірка аранжувань для дуету баяністів/акордеоністів : педагогічний репертуар для початкової та фахової передвищої мистецької освіти*. Київ : «АГАТ-ПРІНТ». 88.
16. Горюхіна, Н. (2000) Композиція музичного твору. *Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 7. 16–31.
17. Громченко, В. (2015) Жанр як засіб музичної виразності (на прикладі творів для духових інструментів соло). *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. II. 140–144.
18. Голомб, М. (2000) Транскрипції музичних творів у ХІХ ст. Спроба типології на прикладі творів Фридерик Шопена. *Фридерик Шопен: зб. ст.* Львів : СПОЛОМ. 201–222.
19. Давидов, М. (2010) *Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа)*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 420.
20. Давидов, М. (1977) *Теоретичні основи перекладення інструментальних творів для баяна*. Київ : Музична Україна. 120.

21. Давидов, М. (2004) *Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста (акордеоніста)*. Київ : Музична Україна. 300.
22. Давидов, М. (1998) Художньо-виражальні можливості баяну. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 6. 16–32.
23. Давидов, М. (1982) *Методика перекладень інструментальних творів для баяну*. Київ : Музика. 173.
24. Дауноравічене, Г. (1990) *Проблема жанру та жанрової взаємодії в сучасній музиці (на матеріалі творчості литовських композиторів 1975-1985 років)* : автореф. дис... канд. мистецтв. Вільнюс. 24.
25. Дейнега, В. (2006) *Перекладення як процес переосмислення засобів оркестрової виразності* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Одеса. 24.
26. Дзяман, В. (2019) *Домра і транскрипції з інших музичних інструментів. Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*: зб. наук. пр. Рівне : Волин. обереги. 135-142.
27. Дорохін, В. (2010) *Принципи та фактори артикуляції у виконанні на баяні* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 18.
28. Жарков, О. (1994) *Художній переклад в музиці: проблеми і рішення*: автореф. дис... канд. Мистецтв : 17.00.02. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 19 с.
29. Жила, Є. (2024) Звуковий образ акордеона в сучасному художньому просторі. *Слобожанські мистецькі студії*. Вип. 2. 20–24.
30. Завгородня, Г. (2005) Музична фактура як художньо-інформаційний феномен. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса : ОДМА імені А. Нежданової. Вип. 6. Кн. 2. 245–256.
31. Заєць, В. (2019) Стиль музиканта-виконавця: діалектика і полілектика виконавської творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Мистецтвознавство*. Вип. 1. 313–316. URL <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/167016>

32. Іванов, Є. (1995) *Академічне баянно-акордеонне мистецтво України (історичний аспект)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства :17.00.03.Київ. 17.
33. Карась, С. (2017) *Антоніо Вівальді Цикл концертів «Чотири пори року» у перекладенні для готово-виборного баяна Сергія Карася*. Навчально-методичний посібник. Дрогобич.
34. Карась, С., Катрич О. (2018) До питання технічних особливостей сучасного баяна-акордеона. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. Київ : Міленіум. №4. 276–280.
35. Катрич, О. (2000) *Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичний та естетичний аспекти)* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03.Київ. 16.
- 36.Каширцев, Р. (2018). Інструментування як чинник художньої інтерпретації у композиторській творчості. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Музикознавчий універсум*, 42–43, 169–184. DOI: 10.33398/2310-0583.2018.4243.169.185.
- 37.Каширцев, Р. (2021). *Інтерпретаційний потенціал тембру та фактури в оркестрових творах композиторів першої половини XX століття*. дис... д-ра філософії. Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
38. Кірсанова, М. (2023) *Жанр транскрипції в скрипковій творчості Генріха Ернста на прикладі п'єси «Лісовий Цар»* : досл... магістр. Львів. 48.
39. Князєв, В. (2005) *Еволюція виконавської техніки в українській баянній школі (друга половина XX століття)* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03.Київ. 74.
40. Князєв, В. (2004) *Перекладення та транскрипції у становленні та розвитку виконавської техніки баяніста*. *Вісник Прикарпатського*

- університету. *Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ : Плай. Вип. VI. 148–157.
41. Князєв, В. (2011) *Теоретичні основи виконавської підготовки баяніста-акордеоніста* : навч.-метод. посіб. Івано-Франківськ. 215.
 42. Конькова, Г. (1980) Прикмети жанрових взаємозв'язків. *Музика*. №6. 13–15.
 43. Коханик, І. (2017) Музичний стиль як сфера комунікації композитора, виконавця, музикознавця. *Київське музикознавство*. Вип. 55. 70–81.
 44. Кравчук, В. (2023) Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. *Музичне мистецтво і культура*. Одеса. Вип. 37. 293–304.
 45. Кужелєв, Д. (2002) *Художні тенденції розвитку академічного баянного виконавства у другій половині ХХ ст.* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ. 20.
 46. Міщенко, О. (2000) *Перекладення музичних творів для дуету баянів. Навчально-методичний посібник*. Харків.
 47. Міщенко, О. (2007) *Інтерпретація музики Бароко ансамблем баяністів: Навчально-методичний посібник*. Харків.
 48. Москаленко, В. (2008) Аналіз у ракурсі музикознавчої інтерпретації. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ. № 1. 106–111.
 49. Ніколенко, Р. (2023) Фортепіанні транскрипції пісень Дж. Гершвіна в контексті сучасного виконавського дискурсу. *Культура України*. Харків. 55-61.
 50. Олексів, Г. (2021) Жанр перекладення в сучасному баянному мистецтві: історичний та аналітичний аспекти. : дис... д-ра філософії. Львів. 205.
 51. Снедков, І. (2015) *Харківська школа баянно-акордеонного мистецтва: генеза становлення та кращі імена*. Харків : ФО-П Шейніна О. В. 93.
 52. Снедкова, Л. (2014) *Дует баяністів як різновид ансамблевого музикування в Слобожанщині. Проблеми взаємодії мистецтва,*

- педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. ст. ХНУМ. ім. І. П. Котляревського. Харків. Вип. 41. 380–390.
53. Сташевський, А. (2006) *Хронологія розвитку основних жанрів баянної музики в Україні. Актуальні питання баянно-акордеонного виконавства та педагогіки в мистецьких навчальних закладах*. Луганськ : Знання. Вип. 2. 115–122.
 54. Сташевський, А. (2011) *Художньо-виражальні можливості концертного баяна на тлі музичного інструментарію. Наукові записки Тернопільського нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Вип. 1. 85–90.
 55. Стрельченко, К. (2017) *Сучасні аранжування та перекладення п'єс для баяна й акордеона*. Київ. 104.
 56. Стрілець, А. (2018) *Харківська регіональна школа гри на баяні (акордеоні): історія, виконавські пріоритети. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. Харків : ХНУМ імені І. П. Котляревського. Вип. 49. 141–156.
 57. Тучинська, Т. (2009) *Розуміння музичного тексту: теоретично-інформаційний аспект* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ. 16.
 58. Фенюк, П. (2007) *Хрестоматія баяніста. Частина І. Бароко. Науково-методичне видання*. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського. 132.
 59. Черноіваненко, А. (2000) *Образно-драматургічна роль фактури в музиці для баяна другої половини ХХ століття. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 5. 146–156.
 60. Черноіваненко, А. (2007) *Фактура у визначенні виражальних властивостей баянної музики* : автореф. дис... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса. 17.
 61. Шаповалова, Л. (2007) *Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики*

- освіти: зб. наук. праць*. Харків, ХДУМ ім. І.П. Котляревського. Вип.21. 178–188.
62. Шаповалова, Л.В. Владимир Доценко (2008) *Nomo musicus*. Коментар до диску. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип.23. Харків : ХДУМ. 48–58.
63. Шаповалова, Л. (2020) Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture and art history: an experience of Ukraine and EU: Collective monograph*. Riga : Izdevnieciba "Baltija Publishing". Р. 1-20. (у співавторстві з О.О. Александровою).
64. Шип, С. (1998) *Музична форма від звуку до стилю*. Київ : Заповіт. 367.
65. Шип, С. (2002) Музичний жанр в методологічному аспекті. Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті 124 академіка І. Ф. Ляшенка) : *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ. Вип. 16. 154–177.
66. Єгоров, Є. (2023) *Баянна школа О. Міценка в метафорах та реаліях творчо-педагогічного процесу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. Вип. 69. ХНУМ імені І.П. Котляревського; Харків. 159–179.
67. Яницький, Т. (2020) *Теоретичні засади художнього перекладення музичних творів для бандури* : дис. Київ. 245.
68. Якуб'як, Я. (1999) *Аналіз музичних творів (музичні форми)*. Тернопіль : СМП «Астон». Ч. 1. 208.